

СЕРДИУК А. В. «Король Рогер» К. Шимановского в лабиринтах поисков музыкального театра рубежа XX–XXI веков. Исследуется «Король Рогер» К. Шимановского в контексте поисков европейского музыкального театра второй половины XX – начала XXI веков. В первую очередь рассматриваются особенности театральных интерпретаций этой музыкальной драмы Шимановского.

Ключевые слова: современная опера, сценическая интерпретация, синтез искусств, сценография.

СЕРДИУК О. В. «Король Рогер» К. Шимановського в лабіринтах пошуків музичного театру рубежу XX–XXI століть. Досліджується «Король Рогер» К. Шимановського в контексті пошуків європейського музичного театру другої половини XX – початку XXI століть. У першу чергу розглядаються особливості театральних інтерпретацій цієї музичної драми Шимановського.

Ключові слова: сучасна опера, сценічна інтерпретація, синтез мистецтв, сценографія.

SERDIUK A. V. Szymanowski's «King Roger» in labyrinths of the searches of boundary XX–XXI centuries musical theatre. This article is devoted to the study of the Szymanowski's «King Roger» as a reflection of the searches of second half 20 – beginning 21-th centuries European musical theatre. Features of theatrical interpretations of this Szymanowski's musical drama first of all are considered.

Key words: total theatre, opera reform, Gesamtkunstwerk, a synthesis of art.

УДК 78.03

Аделіна Єфімєнко

ВАРІАНТИ ВТІЛЕННЯ КАТОЛИЦЬКОЇ МЕСИ КОМПОЗИТОРАМИ НЕКАТОЛИЦЬКОГО ВІРОСПОВІДАННЯ (у період до літургійної реформи Другого Ватиканського Собору)

У період літургійного оновлення першої половини XX століття початкові імпульси для створення музичного гештальту католицької меси визначалися у сакральній творчості композиторів некаатолиць-

кого віросповідання не лише загальнолюдськими або релігійними цінностями. Інтерес до сучасної інтерпретації церковного жанру був обумовлений, насамперед, активним залученням мистців до великих змін в укладі католицького богослужіння. Меси, що виникли напередодні літургійної реформи Другого Ватиканського Собору, можна розцінювати як активний творчий відгук видатних композиторів на процеси музичного оновлення літургії католицької церкви.

Порівняння різних творчих результатів та практичних засобів реалізації жанру меси у зазначений період є **актуальним** і мало дослідженим у сучасному музикознавстві. В зв'язку з цим, у даній статті ставиться **мета** порівняти різні варіанти трактування католицької меси композиторами, які не були католиками, – І. Стравінським та П. Гіндемітом – крізь призму особливостей їх віросповідання та індивідуального стилю. У зв'язку з поставленою метою вирішуються такі завдання: визначити у месах, створених у «передсоборний» період, риси оновлення літургійних функцій жанру та засоби кореспондування середньовічної моделі римо-латинської католицької меси з індивідуально-стильовими та конфесійними ознаками.

Літургійні твори композиторів співпали з періодом наукових розробок французькими ученими-теологами теоретичних засад реставрації григоріанського хоралу, що засновувалися на семіологічних дослідження монахів-бенедиктинців Солемського монастиря початку XX століття. Під час роботи над жанром меси композитори також цікавилися актуальними публікаціями католицької церкви, присвяченими конкретним засобам оновлення музичного гештальту римо-латинської меси, зокрема, *Moto proprio Tra le sollecitudini* Пія X, апостольською конституцією *Divini cultus sanctitatem* Пія XI, Енцикліками Пія XII *Musicae sacrae disciplina* та *Mediator Dei* тощо. Не випадково, П. Гіндеміт і І. Стравінський індивідуально опрацьовували у своїх сакральних творах григоріанські джерела та правила ренесансного і барокового поліфонічного голосоведення. Слід наголосити, що рекомендації католицької церкви були спрямовані на підвищення цінності індивідуального розвитку давніх традицій літургійної музики у композиторській творчості сучасників.

Серед найважливіших творів а cappella, що підготували роботу І. Стравінського над ординарною католицькою месою, слід згадати

Pater noster (1926), Credo (1932) і Ave Maria (1934). У Месі (1948) композитор індивідуально синтезував важливі тенденції католицької церковної музики періоду літургійного оновлення і підготовки церковної реформи Другого Ватиканського Собору. Після першого виконання Меси хором міланського театру La Scala (15.05.1948) під керівництвом Е. Ансерме дослідники звернули увагу, що звучання Меси не розраховане на концертну аудиторію. Французький музикознавець Ж. Ноель відзначав, що Меса І. Стравінського «є чистим видом сакральної музики, яка потребує священного простору церкви, щоб повністю реалізувати свою функцію ритуальної дієвості» (пер. – А. Є.) [7, с. 61].

Єдина завершена Меса П. Гіндеміта також була написана з метою використання у богослужбній практиці. Вперше Меса прозвучала під час вечірньої служби Piaristenkirche (12.10.1963) у виконанні віденського хору Г. Гілесбергера під керівництвом автора. В епістолярних джерелах¹ можна знайти багато підтверджень тому, що ідея написання римо-латинської меси виникла у Гіндеміта-протестанта в результаті активної співпраці з церковними музикантами, активними учасниками літургійного оновлення католицької церкви. Серед них – регент церковних хорів Г. Гілесбергер, якому й присвячена Меса. Як згадує Г. Гілесбергер [4, с. 335], П. Гіндеміта завжди цікавила можливість включення у музичний гештальт меси загального співу прихожан, про що на початку ХХ століття писав Папа Пії Х у *Moto proprio Tra le sollecitudini* [6], формулюючи засади *participatio populi actiosa* (активної участі загалу віруючих). Композитор вважав, що завдяки якійсь *Gebrauchsmusik* (прикладній музиці) можна подолати величезну прірву між елітарним мистецтвом і масовим слухачем. Цю думку композитор конкретизував у наступному вислові: «Музична насолода повинна бути ужитковою. Треба припинити розвиток безплідно-езотеричного професіоналізму і індивідуалізму. Необхідно не боротися проти любительського типу музикування, а навпаки, всебічно його підтримувати» [3, с. 221]. Спілкуванню з Г. Г. Гілесбергером П. Гіндеміт зобов'язаний також розвитком ідеї «масовості му-

¹ У першу чергу мають на увазі матеріали листування Пауля Гіндеміта з австрійським диригентом Хансом Гілесбергером та музикантами напівпрофесійних церковних хорів.

зичної освіти»². З цією метою композитор інтенсивно співпрацював з напівпрофесійними хорами Єльського, Цюріхського і Берлінського університетів. Матеріали листування П. Гіндеміта з Г. Гілесбергером свідчать також і про те, що ідея написання католицької меси упродовж тривалого часу була для композитора-протестанта джерелом сумнівів. П. Гіндеміт не відразу наважився втрутитися у галузь католицької церковної музики. Особливу увагу конфесійним складностям створення П. Гіндемтом Меси для католицького богослужіння приділяє Ф.-Г. Рьослер [9].

Паралельно слід відзначити, що у сакральній творчості П. Гіндеміта і І. Стравінського поєднувало спільне прагнення до функціонування музичного гешталту меси у літургійній практиці. Композитори звертаються навіть до цитування одного і того ж самого григоріанського джерела – Credo з видання *Editio Vaticana Missale Romanum* (1908). При цьому І. Стравінській вдається до прямого цитування григоріанської монодії. Остання асоціювалася зі знаковістю Credo як богослужбного ритуалу, пов'язаного з соборним проголошенням догматів християнської Віри. В інтонаційній простоті періодичних повторень коротких формул-поспівок композитор враховував можливість загального співу Credo церковним зібранням.

П. Гіндеміт цитує григоріанське Credo і Gloria з першої Меси *Editio Vaticana*. Але, у розвитку матеріалу відношення композиторів до принципів подачі цитованих джерел докорінно відрізняються одне від одного. П. Гіндеміт посилює в Credo емоційно-акламаційний характер проголошення постулатів Віри. Вступна інтонація хорового Credo являє собою зразок музичної риторики. У подальшому розвитку теми звертає на себе увагу контрапунктична різноманітність техніки (остинатних та мікстурних паралелей, імітацій, фуги, канону, *Faux Bourdon*). П. Гіндеміт намагався втілити єдність Символу Віри через різноманітність мовленнєвих засобів його подачі: через виголос, звернення, ствердження, промову тощо. Символіку протестантського

² Як відомо з джерел, Г. Гілесбергер був музикантом-практиком, який активно пропагував необхідність реформи літургійної музики і практично здійснював під час католицьких богослужінь *Missa cum populo activo*. Працюючи з напівпрофесійними любительськими церковними хорами, свою діяльність церковного регента Г. Гілесбергер спрямовує на реалізацію у католицькій месі *participatio populi actiosa*.

бароко, втілену за допомогою риторичних фігур *ascendit* і *descendit*, П. Гіндеміт емоційно посилив у контрастному співставленні семантики «сходження» у розділі *Es resurrexit* та «зітхання» – у *Crucifixus*.

І. Стравінській зберігає натомість лінеарність григоріанського *Credo*, враховуючи монодичну природу григоріанського співу. Чотирьохголосся Меси вирізняється лінійністю, звукові паралелі протилежних голосів оформлені як доповнення до кантусу і розвиваються у неконтрастній супідрядності з ним. Поліфонія такого роду ідентична континуальності церковної монодії: теситурно-акустичне підключення темброво контрастних голосів не порушує монодичних основ богослужбного молитовного співу. Рівномірно скандовані тексти *Missa Ordinaria* розраховані не лише на смислове сприйняття логіки кожної тези латинського тексту, але й на ритуалізацію Слова іманентно музичними засобами, зокрема, у його звуковисотній і ритмічній артикуляції. І. Стравінському вдалося досягти синтезу мелодійної континуальності церковного співу з магічною силою «ритмічних рухів», притаманних ритуальній музиці дохристиянських культур. Як справедливо зауважує Ж. Ноель, І. Стравінській втілює в Месі «життєздатність ритуального начала» [7, с. 61].

На відміну від П. Гіндеміта, І. Стравінський виступав не лише проти спадкоємності барокової риторики у музиці, а й проти синтезу мистецтв взагалі. На його думку, ідентифікація слова і інтонації ведуть до «літературизації музики» (термін Е. Гансліка): «З того моменту, коли спів починає підкорятися слову, він поступово рухається до занепаду. Якщо спів переслідує лише мету виразити сенс слова, музика більш не має з ним нічого спільного». [11, с. 33]. І. Стравінській знаходить індивідуальний підхід до відтворення постулатів Символу Віри у музиці. В *Credo* композитор здійснює інтонаційно-ритмічне моделювання слова. Кожне слово канонічного тексту *Credo* ніби повністю розчиняється у музичній ритміці: слова дробляться на склади, склади ритмічно скандуються, створюючи при цьому акустичний фон (тембровий, тональний, вербальний). При комбінуванні різних текстів паралельно створюється діалогічне співвідношення вокальної і інструментальної партій (т. 73). Така інтерпретація *Credo* доводить, що артикуляція літургійного Слова – сутності григоріаніки – не є метою композитора. У звучанні Меси йдеться про відтворення моно-

дичної «атмосфери», «духу григоріаніки» іманентно музичними засобами: через рух ритму, гармонії, інтонації. При цьому, теологічний зміст постулатів Credo композитор сконцентровує у сфері тональних співвідношень. Зміна тональності відбувається у кожній строфі тексту і відповідає послідовності викладення догматів Віри. Тональний план (e/E – fis D, F – C-G) підпорядковується логіці, яка піддається теологічному тлумаченню. Ствердження Віри у святість церкви як плоті від плоті Христа демонструється у наступному трактуванні ладо-тональних зв'язків: тональності **e/E** пов'язуються із звуковим розширенням і проясненням слова Credo і трактуються як констатація і конкретизація християнської Віри; тональність **fis** символізує подвійну боголюдську сутність Христа і його зв'язок з загалом віруючих у Communio; тональність **D** виявляє божественний зв'язок Отця і Сина; розділ Crucifixus однотональний, витриманий у **F**; тональність **C** виникає тільки у фіналі Credo і пов'язана з проголошенням тези про єдність і святість католицької церкви.

Представимо тональний план Credo (e-fis-e-D-fis-D-F-e-fis-e-e-C-G) у його теологічній відповідності з конкретними розділами: Credo; Patrem omnipotentem; Et resurrexit; Et in Spiritum Sanctum – **e/E**; Et in unum Dominum Jesum Christum; Qui propter nos homines – **fis**; Lumen de lumine; Deum verum de Deo vero; et homo factus est – **D**; Crucifixus – **F**; Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam – **C**; Amen – **G**.

У Месі П. Гіндеміта інтонаційна адекватність кожного слова латинського тексту вирішується інакше: в артикуляційних, інтонаційних, риторичних і символічних розшифровках. Синтез музики і слова є тут найважливішим літургійним фактором взаємозв'язку вербально-інтонаційного начала з ритуально-функційним. При цьому, з двох сутнісних літургійних завдань Слова – повідомлення і дієвості – композитор акцентує увагу на другій. П. Гіндеміт прагне емоційно донести зміст Слова засобами його інтонаційного розвитку, а не через його фонетику, синтаксису, або через особливий спосіб його смислового артикулювання, властивого семіологічному розумінню григоріаніки. Таким чином, П. Гіндеміт на відміну від І. Стравінського обирає більш апробований у музичній історії шлях від етоса до афекту, від вербально-інтонаційної логіки до емоційно-символічної. Проте, цей

шлях є, як доведено дослідниками григоріаніки, одним з проявів антигригоріанських тенденцій і знаходиться «по той бік», «за межами» генетичних основ церковної монодії. Тому Меса П. Гіндеміта видається дещо суперечливим явищем. З одного боку, композитор маніфестує ідею «демістифікації мистецтва» / *Entmystifizierung der Kunst*³, що виявилася у спростуванні концертної гештальтності Меси, з іншого боку, втілює автономний у своїй циклічній цілісності жанр меси відповідно до найвищих професійних критеріїв «музичної події». Ідея відновлення літургійної функції меси, що почала формуватися у пізній період творчості П. Гіндеміта, була реалізована ним лише частково. Композитор залишився вірним традиціям протестантської літургійної музики, які були розвинуті у барочній естетиці. Не випадково, дослідники творчості П. Гіндеміта називають його вірним протестантом [3], [5]. У лютеровському розумінні музики як *creatura liturgica* містився зв'язок божественної *creatura* з вищою творчою потенцією людини. П. Гіндеміт поставив перед собою завдання, яке викликало труднощі практичного використання меси у католицькому богослужінні⁴. Меса відповідала за складністю вищим професійним вимогам сучасної музики, але повинна була звучати у контексті католицького богослужіння.

У зв'язку з Месою І. Стравінського необхідно також звернути увагу на деякі конфесійні особливості. Наслідування І. Стравінським джерел православного монодичного співу не лежить на поверхні. Навпаки, опора на жанровий канон католицької меси спрямовувала композитора до джерел григоріанського співу. Композитор інтерпретує в Месі принципи «другої григоріаніки» періоду пізнього Середньовіччя. На відміну від «першої григоріаніки» як артикуляції Святого Послання, основою монодичних співів «другої григоріаніки» був *cantus planus*, «приглажений», «вирівняний», «площинний» спів, який став початком антигригоріанських тенденцій і демонстрував

³ Ідея *Entmystifizierung der Kunst* / «демістифікації мистецтва» гармонізувала з вимогами церкви щодо збереження службової функції музики у літургії і з уявленнями про вторинність емоційно-естетичного компоненту літургійної музики перед практичним.

⁴ Така сама складність супроводжувала і знамениту Месу *h-moll* Й. С. Баха, – величну *creatura liturgica* композитора-протестанта.

пристосування монодії до ранніх органумів. Виразність слова як повідомлення, що передавалося завдяки смисловій різноманітності невмених знаків, була втрачена у *cantus planus*. Взаємообумовленість музичної інтонації символікою і фонетикою слова поступово розчинилася у музиці. У кантусній поліфонії фрагменти григоріанських мелодій з'явилися у вигляді будівельного матеріалу для тенорового *cantus firmus* як базису вокальної поліфонії. Музика почала осмислюватися як автономне і не завжди пов'язане зі словом, а відповідно, і з церковною літургією, явище.

Проте для І. Стравінського тип григоріанського співу *cantus planus* виявився найбільш близьким до ритуальних основ православної церковної монодії і атмосфери богослужбової містерії православ'я як *motio* (на відміну від *emotio* Меси П. Гіндеміта). Емоційна функція музики у Месі І. Стравінського незначна на відміну від її перформативно-ритуальної, відповідно з якою рух структурно координує просторово-часові виміри храмового дійства. Трактатування І. Стравінським «площинного» звучання літургії засобами силабічно скандованого руху канонічного тексту можна порівняти з канонами православного іконопису. Образотворчі закономірності зворотної перспективи символічно втілювали в іконописі рух «просторово-часового континууму Богослужіння», «хореографію» (а не властиву західним літургіям «театральність») храмового дійства (за П. Флоренським) [2]. З іншого боку, вплив на І. Стравінського західної радикальної естетики «абсолютної музики», *l'art pour l'art*⁵, виявився не чужим естетиці Абсолюту православних філософів, що проповідували ідею невичерпної краси божественного священнодійства східних літургій (В. Вишеславцев, П. Флоренський). [1], [2]. У трактатуванні григоріаніки І. Стравінський цікавився, перш за все, аспектами естетичної краси ритуального процесу, богослужбової ритміки, «хореографії храмового дійства». Давнє естетичне сприйняття православною церквою святості літургії базувалося на осягненні категорії краси як божественної благодаті. Остання складає основу всієї

⁵ «Одкровення і правда твору мистецтва здійснюється через вільну гру його [внутрішніх] потенцій» („*Ein Werk offenbart und rechtfertigt sich durch das freie Spiel seiner Kräfte*“) [11, с. 33].

православної релігійної філософії. З цього приводу П. Флоренський висловлювався про «особливий світ православної літургії» як про художнє ціле, «у якому все сплітається зі всім: храмова архітектура, наприклад, враховує навіть такий малий ефект, як стрічки голубуватого фіміаму, що оточують фрески і куполи, безмежно розширюють архітектурний простір храму, пом'якшують сухість і жорсткість ліній своїм рухом і сплетінням і, як би розплавляючи їх, приводять у рух життя» [2, с. 300]. П. Флоренський звертає увагу на пластику і ритм рухів священнослужителів, на гру фарб і переливи складок їх дорогоцінних тканин, на пахощі, на особливу атмосферу, іонізовану тисячами сяючих вогнів. Священик зауважує, що «синтез храмового дійства не обмежується тільки сферою образотворчих мистецтв, але залучає до свого кола мистецтво вокальне і поезію, – поезію всіх видів, сам будучи у площині естетики – музичною драмою, у якій все підпорядковано єдиній меті, верховному ефекту катарсису цієї музичної драми, і тому все тут є супідрядним один одному і не існує, або, принаймні, помилково існує, узятє окремо» [2, с. 301]. Очевидно тому, незвичність звучання Меси І. Стравінського вражала західного слухача живописністю асоціацій, які не можна безпосередньо побачити при аналізі партитури. На думку французького композитора, сучасника Стравінського Р. С'оа, «літургійність Меси асоціюється з живописними ефектами богослужіння, з сяючими соборними вітражами, що насичують простір церкви різними відтінками синіх і червоних кольорів, якщо сонячне світло проникає крізь них у храм» [10, с. 139] (пер. – А. С.). Існують також порівняння музики Меси І. Стравінського зі стилістикою художників авангардистів Ж. Брака, П. Клее, П. Пікассо та засобами реалізації художнього цілого як взаємодії парних понять «ідея-звук» – «ідея-колір». Перша спроба такого конструктивно-іманентного дослідження творчої манери І. Стравінського належить німецькому мистецтвознавцю В. Громану. У своїй роботі “*Der Anteil der bildenden Künste bei Strawinsky*” [6, с. 59] вчений порівнює композиційні методи І. Стравінського з методами побудови «вільних кубістських блоків» авангардного мистецтва, які утворюються через поєднання «ламаних лінійних споруд». В. Громан вивчає принципи побудови звукових пластів І. Стравінського як «ламаних асиметричних ліній», що розкладаються за спектральним принципом

«чистих ліній» (у живописі – чистих фарб). З цієї точки зору стає зрозумілою синтетична дія вільної ритмічної декламації латинського тексту у проекції на живописно-ритуальні ознаки храмового дійства. Вона очевидна у партитурі Меси І. Стравінського на рівні теологічної символіки тональних співвідношень, втіленої композитором іманентно музичними засобами у відповідності з естетикою абсолютної музики. Таким чином, раціоналізація мистецтва у Месі пов'язана з простотою, виразовим примітивізмом, розкритикованим після її першого виконання⁶. У свідомості І. Стравінського вона відобразила, з одного боку, естетичне уявлення про символ храмового дійства, з іншого – уявлення про практичну можливість активної участі у ритуальному процесі богослужіння церковного загалу віруючих (через спів, рух, споглядання).

На основі розглянутих паралелей між Месами І. Стравінського і П. Гіндеміта можемо зробити наступні висновки.

Потреба практичного застосування музики, що визначилася у мистецтві 20-х років ХХ століття в напрямі *Neue Sachlichkeit*, у сакральній творчості П. Гіндеміта і І. Стравінського обумовлена метою оновлення функцій літургічних жанрів. У зв'язку з реалізацією католицької меси композитори починають тяжіти до спрощення музичної мови. П. Гіндеміт співпрацює з непрофесійними хорами. У І. Стравінського простота партитури Меси відкриває можливість підключення соборного співу віруючих у ритуальний процес богослужіння. У П. Гіндеміта акустичне звучання Меси пов'язується з есхатологічною атмосферою літургії і базується на емоційному трактуванні есхатології божественного Послання засобами музичної риторики. Як зауважував композитор, «у висхідному інтервалі спалахує сила втілення слова. Сила затверджується разом з розширенням його простору» [9, с. 23]. Екстраполюючи вислів П. Гіндеміта на тематизм Меси, можемо стверджувати, що інтонаційне рішення *Credo*, як і інших розділів меси, втілює адекватну кожному богослужбному

⁶ Перше виконання Меси І. Стравінського в міланському театрі La Scala 15.05.1948 хором «Вітторіо Венеціані» під керівництвом Ернеста Ансерме викликало безліч суперечливих відгуків, що свідчили про неординарність як самого твору, так і його сприйняття музичною і теологічною елітою Європи середини ХХ століття.

ритуалу гештальтність. На прикладі аналізу Credo І. Стравінського очевидно, що композитор підпорядковує слово та його акцентуацію музичній ритміці. Проте, він активізує інший пласт григоріаніки, ніж П. Гіндеміт, виявляє інші засоби артикуляції божественного послання, обумовлені синтезом середньовічної, авангардної і православної естетики. Не випадкові також і паралелі «ритмічного дихання» Credo з соборним співом молитов *Vipryu* і *Отче Наш* у православної літургії.

Багато імпульсів у Месах П. Гіндеміта і І. Стравінського вказують на прагнення композиторів до індивідуального розвитку критеріїв нової літургічної музики у відповідності з традиціями і рекомендаціями католицької церкви. Наприклад, у задумі майбутніх богослужбних мес, які П. Гіндеміт не встиг здійснити, планувалося реалізувати дві найважливіші ознаки «ідеальної хорової форми», яка за висловом композитора полягала у «зручності співу» (“bequeme Sangbarkeit”), та у «свідомому цитуванні історичних стилів» (“Bewusste Zitation eines historischen Stilmittels”) [12, с. 80]. Таким чином, композитори намагалися втілити у богослужбній практиці типи католицьких мес *Missa cantata* і *Missa cum populo activo*, але по-різному відтворювали «інтеграцію історичних моделей старовинних жанрів і форм, що спиралася на позачасову природну даність звукової системи літургічної музики» [12, с. 82].

Авангардна ідея «нової простоти» побічно кореспондувала у Месах обох композиторів з ідеями стилістичного оновлення католицької церковної музики на основі григоріаніки і раннього кантусного контрапункту, зафіксованих у папських енцикліках і декретах напередодні церковних реформ Другого Ватиканського Собору. Незалежно від художньо-естетичних цілей, найважливішим завданням літургічної музики композитори вважали відродження прав церковних музикантів на самостійну творчу участь у організації гештальту богослужіння. Композитори на практиці довели, що канонічні норми католицької меси не обмежують композиторське право на творчість, а вимагають духовної підготовки, знань теології і літургії, навичок взаємодії літургійних і художньо-естетичних завдань, вміння знайти рівновагу динамічних, перспективних імпульсів художньої творчості з вічними законами божественного світоустрою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Вышеславцев Б. Этика преображенного эроса / Б. П. Вышеславцев. — М. : Республика, 1994. — 368 с. — (Библиотека этической мысли).
2. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству / Павел Флоренский. — М. : Искусство, 1994. — 254 с.
3. Briner A. Paul Hindemith / Andres Briner. — Mainz : Schott, 1971. — 388 S.
4. Gillesberger Hans. Paul Hindemiths letztes Werk / Hans Gillesberger // Das Josefstädter Heimatmuseum / 38. — Wien : Verein, 1964. — S. 334–337.
5. Gottwald Clytus. Hindemith: Der treue Protestant / Clytus Gottwald // Hindemith Jahrbuch : Annales Hindemith / XXXV. — Mainz u.a. : Schott Verlag, 2006. — S. 8–44.
6. Grohmann W. Der Anteil der bildenden Künste bei Strawinsky / W. Grohmann // Strawinsky. Wirklichkeit und Wirkung; [Hg. Lindlar, Heinrich]. — Bonn : Boose u. Hawkes Verlag, 1958. — Heft 1. — 88 S. — (Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart. Neue Folge, 1952–1955).
7. Noël J.W. La musique du XXe siècle / Jean Noël van der Weid. — Paris : Hachette Littératures, 2005. — 719 S.
8. Papst Pius X. Motu proprio de Musica sacra „Inter pastoralis officii sollicitudines“ (ital. „Tra le sollecitudini“) / Papst Pius X. // Dokumente zur Kirchenmusik: Unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes : [Hg. Meyer Hans Bernhard, Dt. Übersetzung Rudolf Pacik]. — Regensburg : Pustet, 1981. — S. 23–34.
9. Rössler Franz-Georg. Paul Hindemith. Messe (1963) / Franz-Georg Rössler. — München : Wilhelm Fink Verlag, 1985. — 67 S. — (Werkmonographien zur Musikgeschichte : Serie „Meisterwerke der Musik“ ; Bd. 41).
10. Siohan Robert. Igor Strawinsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten ; [Übertr. von Clarita Waege, Hortensia Weiher-Waege und Paul Raabe] / Robert Siohan. — Hamburg : Rowohlt-Verlag 1960. — 177 S.
11. Stravinsky I. Musikalische Poetik: [übersetzt von H. Strobel] / Igor Stravinsky. — Mainz : Schott, 1949. — 80 S.
12. Tiessen Heinz. Zur Geschichte der jüngsten Musik : (1913–1928) ; Probleme und Entwicklungen / Heinz Tiessen. — Mainz : Schott, 1928. — 91 S.
13. Winkler H.-J. Zur Konzeption der Messen Hindemiths / H.-J. Winkler // Hindemith Jahrbuch : Annales Hindemith / XXXI. : [wiss. Beiträge]. — Mainz : Schott, 2002. — S. 68–82.

ЄФІМЄНКО А. **Варіанти втілення католицької меси композиторами некатолицького віросповідання (до літургійної реформи Другого Ватиканського Собору).** У даній статті розглядаються особливості втілення католицької меси композиторами-некатоликами. На прикладі Credo I. Стравінського і П. Гіндеміта аналізуються спільні риси і розбіжності, зумовлені віросповіданням і індивідуальним стилем кожного композитора.

Ключові слова: меса, Credo I. Стравінського і П. Гіндеміта, канонічний текст.

ЕФИМЕНКО А. **Варианты воплощения католической мессы композиторами некатолического вероисповедания (до литургической реформы Второго Ватиканского Собора).** В данной статье рассматриваются особенности воплощения католической мессы композиторами-некатоликами. На примере Credo I. Стравинского и П. Хиндемита анализируются общие черты и различия, обусловленные вероисповеданием и индивидуальным стилем каждого композитора.

Ключевые слова: месса, Credo I. Стравинского и П. Хиндемита, канонический текст.

YEFIMENKO A. **Interpretation variants of the Catholic mass by composers of non-catholic religions (to the liturgy reform of the 2nd Vatican Council).** The article looks at the interaction of the catholic mass as seen by composers of non-catholic religions. Based on two concrete examples of the composition Credo by I. Stravinsky and P. Hindemith the article analyses the general lines and distinctions sourcing in religion and the individual style of every composer.

Key words: mass, Credo by I. Stravinsky and P. Hindemith, canonical text