

фиксирует специфическую абсолютность тишины как соприкосновение с за-предельным, как «инобытие» звука и тематизма, что полностью соответствует процессуальности музыкального мышления, природе музыкального хро-нотопа.

Ключевые слова: музыкальный инструментализм, тишина, семантика тишины, молчание, исполнитель, музыкальное время.

**A. Chernoiivanenko. Poetics of «silence» in the musical instrumentalism.** The article analyzes the specifics of quietness and silence by means of musical instrumentalism. It is shown that this phenomenon is mainly realized by instrumental musical means, due to objective factors. It is argued that the instrumental silence captures specific absolute silence as contact with the transcendent as the «otherness» of sound and thematism that fully appropriate procedural musical thinking, the nature of musical chronotope.

Keywords: musical instrumentalism, the silence, the semantics of silence, silence, performer, musical time.



УДК 78.01+784.5

**Є. Бондар**

### ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ: ВЗАЄМОДІЯ «СВОГО» ТА «ЧУЖОГО» В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ

*У статті розглянуті деякі шляхи формування художньо-стильового синтезу в хорівій музиці у зв'язку з особливостями композиторської творчості та сучасного хорового виконавства. У роботі виявлено особливості взаємодії різних видів текстів — авторського і цитованого — в галузі сучасного хорового мистецтва; обґрунтовано необхідність комплексного текстологічного аналізу в роботі виконавця з композиторським текстом.*

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

Один з поширених прийомів сучасного музичного мистецтва полягає в зіставленні надбань минулого-позачасового та сьогоденного. В основному у творах такого напрямку акцентується співвідношення сюжетів, а також поєднання стилістичних, жанрових, інтонаційних моделей. Найбільш «чутливою» ланкою стали сакральні твори, особливо ті, де на прикладі інтонаційно-художнього втілення трагедій минулого композитори прагнуть застерегти світ від можливості но-

вих катастроф. Серед прикладів кантата-реквієм Д. Мійо «Вогненний замок», ораторія А. Барро «Мучеництва святих невинних», ораторія-реквієм «Тридцять третій» О. Яковчука, Реквієм-Каддіш «Бабин Яр» Є. Станковича та ін. Синтез музичних інтонацій католицького григоріанського хоралу, поліфонічних обробок протестантських хоралів, звучання православного партесного співу, авторського стилю та характеру письма складають інтонаційну основу багатьох сучасних хоровай творів, становлять своєрідний пульс художньо-інтонаційного простору.

Окремо відзначимо твори сучасних композиторів, де латинські канонічні тексти поєднано з українською поезією, часто озвучені українським мелосом: «Український Реквієм» О. Козаренка, «Сім сльозин» В. Зубицького, «Lacrimosa» В. Мужчиля, «Стражденна мати» О. Гайдена, «Фрагменти з латинської літургії» О. Щетинського та ін.

*Мета статті* — осмислення деяких шляхів формування художньо-стильового синтезу в хоровай музиці у зв'язку з особливостями сучасного хорова виконавства.

*Основні завдання роботи:* виявити особливості взаємодії різних видів текстів — авторського та цитованого, взаємодію яких можна визначити як синтетичну на різних рівнях в галузі сучасного хорова мистецтва; обґрунтувати необхідність комплексного текстологічного аналізу в роботі виконавця з композиторським текстом.

Значне місце у вітчизняному мистецтві ХХ — початку ХХІ століття по праву зайняли сакральні твори. Одним з найбільш вагомих став жанр реквієму. Зокрема, багато радянських композиторів трактували його як меморіальний жанр в пам'ять загиблих у Великій Вітчизняній війні (див. реквієми Ю. Левітіна на ст. В. Лебедева-Кумача; Д. Кабалевського на ст. Р. Рождественського та ін.). У цій історичній ситуації найвизначнішою та визнаною спробою відродження жанру на традиційний церковно-канонічний латинський текст став «Реквієм» А. Шнітке (1975). Як зазначає Є. Кривицька, у творчості Альфреда Шнітке створення Реквієму стало однією з найважливіших віх. «Реквієм» в творчості А. Шнітке знаменує стилістичний перелом, прихід композитора до полістилістики як до такої манери письма, де вигадливо змішуються інтонаційно-художні знаки різних епох. Як відомо, першим імпульсом до написання твору стала смерть матері композитора. Майже одночасно надійшло замовлення від Театру імені Мосради на музику до спектаклю за драмою Ф. Шиллера «Дон Карлос». Режисер Євген Завадський вирішив відтінити сценічну дію

звучанням «незримої заупокійної меси». Похмурий колорит п'єси, де панує тривожна атмосфера передчуття катастрофи, збігся з особовим настроєм А. Шнітке та визначив концепцію твору (більш докладний аналіз див. у [4]).

В іншому ключі трактовано жанр реквієму для змішаного хору та оркестру В. Артемова (Реквієм пам'яті жертв сталінських репресій (1987)). Хоча композитор використав традиційний текст, досить ясну, прозору музичну мову, але об'ємний твір насичений різноманітними колористичними ефектами, яскравими гармонійними поєднаннями, хроматизмами. Ось як описує Реквієм В. Артемова Ю. Євдокимова: «В'ячеслав Артемов /.../, пропорційно масштабом трагедії, створив гігантську звукову епопею, величний монумент з ретельною вписаністю всіх деталей, тонкою пропрацьованістю кожного штриха і разом з тим — неосяжний. Як грандіозне мальовниче полотно, цей твір можна довго «розглядати» поблизу, дивуючись смисловим значенням кожної звукової подробиці. Але можна відійти на відстань — і тоді воно вражає величністю, міццю загальної драматургії, динамікою емоційного розвитку, могутньою владністю художнього враження. /.../ Ми відчуваємо спадкоємність Реквієму В'ячеслава Артемова кращим творам цього жанру в світовій музиці, глибокий, кореневий зв'язок з музикою Й. С. Баха. Ілюзія безмежного звукового простору, космічного масштабу «дії» має зону асоціативних аналогій — з космосом О. Скрябіна. Променисте світло Sanctus відсилає пам'ять слухача до сторінок «Сказання про град Кітеж» М. А. Римського-Корсакова. А сама концепція твору — спокути, тихого прощення, піднесення духу перед лицем вічності — це чи не цілюща концепція /.../ мистецтва! І разом з тим глибоко сучасний динамічний контакт різних музично-семантичних пластів, інтонаційно-гармонійних засобів, що апелюють до музичного досвіду слухача та об'єднаних точним драматургічним задумом. І ще про одне необхідно сказати — про чистоту художньої мови твору, красу, як вихідної етичної передумови всіх засобів, всіх прийомів виразу. Ніяких екстремальних засобів впливу на слухача, ніякого тиску, ніяких перевищень. Класична концепція мистецтва!» [2].

Звернення сучасних українських композиторів до жанру пассіонів (О. Козаренко, В. Рунчак, Є. Станкович та ін.) відрізняється розмаїттям творчих задумів. Наприклад, О. Козаренко в ораторії «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» спирається на протестантський хорал, наслідуючи традиції Й. С. Баха. Як стверджує О. Афоніна,

композитор поєднує класичну музичну мову із власним музичним стилем, апробованим у обробках острозьких наспівів. При цьому дослідниця справедливо зауважує на те, що протестантська церковно-музична традиція в українській сучасній музиці представлена обмежено, що пояснюється тяжінням українців до традиційних конфесій [1]. В. Рунчак у «Страстях за Владиславом» використовує джаз-рокові інтонації, залучає мультимедійні засоби (відеоряд, діапроектор), тобто пропонує слухачеві не лише інтонаційно-художній синтез в роботі із суто музичним матеріалом, але пропонує особливу взаємодію різних видів мистецтв — аудіального та візуального.

У сучасній українській музиці існують випадки, коли канонічні тексти поєднуються з іншими поетичними творами. «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова для мішаного хору, солістів та оркестру вміщує латинські канонічні тексти та вірші Т. Шевченка. Тут використання різних текстів, написаних різною мовою, в одній композиції сприймається як заглиблення в інтерпретаційні можливості біблійного змісту, як знаходження нових ракурсів його тлумачення, нових смислових пластів.

«Agnus Dei» А. Шнітке продовжує лінію хорового циклу на шляху стирання граней між стилістикою духовних та суто світських творів при збереженні специфіки обох позначених сфер. Нагадаємо, що «Agnus Dei» мало стати частиною Меси світу, твору, покликаного об'єднати в спільному молінні — молінні про світ! — композиторів, різних як за своєю національною приналежністю, так і по творчому вигляду — О. Мессіана та Р. Ліберманна, І. Матцсудайра та Д. Менотті, А. Шнітке та К. Пендерєцького.

В «Agnus Dei» А. Шнітке провідним засобом композиторської техніки, особливістю композиторського мислення став метод «стилістично обмеженого цитування» (термін Н. Васильєвої), що проявляє себе на інтонаційному рівні (у використанні «знакових» інтонацій хреста, зменшених і збільшених інтервалів — традиційних символів страждань Христа в західноєвропейській традиції) та в області фактури (поліфонія строгого стилю, вільна імітаційна техніка, тощо). Художньо-стилістичні особливості «Agnus Dei» полягають в поєднанні особливої сучасності мови і, разом з тим, в досить жорсткій орієнтації на найзнаковіші надбання західноєвропейської богослужбової музики.

Окрема галузь, котра викликає надзвичайне зацікавлення, — взаємодія матеріалу цитованого та власного «слова».

В першу чергу відмітимо автоциткування. Тут хорова музика має свої давні традиції, складається в окрему сферу творчості, різноманітну за формами та внутрішньою драматургією свого розвитку. Тому щодо періоду ХХ — ХХІ століть, то скоріше слід підкреслити особливості сучасних підходів. Наприклад, невеликий жіночий хор Е. Денисова з музики до вистави «Злочин та кара» переріс в самостійний пісенспів «Світе тихий» для змішаного хору. Крім того, твір використовувався композитором чотири рази, і двічі в хоровому жанрі. «Подібне «продовження» торкнулася й жанру пассіона, який, спочатку «виявившись» в Реквіемі, вилився в грандіозну ораторію «Історія життя і смерті Господа нашого Ісуса Христа». Те ж саме можна сказати про жанр меси та реквієму, які присутні не тільки в останніх двох вищевказаних творах, а й в опері «Піна днів» [5, с. 11].

Інший приклад — «Miserege» (для солістів, хору, інструментально-го ансамблю та органу) Арво Пярта, де композитор додає до покаянного псалма *Dies irae* (с повним текстом, який включає *Tuba mirum* та *Rex tremendae*) — автоцитату з «Реквієму». Таким чином, текст покаянного псалма — «Помилуй мя Боже...» — наповнюється додатковим змістом: можна говорити про те, що це молитва останньої години життя або молитва із думкою про найвищий суд.

Що стосується звернення до «чужого» або «іншого» слова, то здебільшого композитори дуже бережно ставляться до «чужої думки». Наприклад, у хоровому творі «Statuit ei Dominus» (1990) цитований Арво Пяртом григоріанський наспів, за свідченням музикознавців, проводиться в незмінному вигляді та навіть зберігає автентичну квадратну хоральну нотацію, а введення строф авторської *tintinnabuli*-музики побудовано за принципом контрасту (образного, динамічного, фактурного).

Варто відзначити, що тональна статика техніки *tintinnabuli*-музики А. Пярта<sup>1</sup> суперечить традиційній тональності з її динамічним сполученням функцій: ця музика не модулює, практично не має хроматизмів, її гармонія не функціональна, константна присутність одного тризвуку нагадує бурдон модальної музики. У той же час «використання темперації та підкреслення тризвуку» не дозволяють назвати цю музику «неосередньовічною». Тобто маються на увазі то-

---

<sup>1</sup> Найбільш визнані записи хорової музики А. Пярта були здійснені П. Хільером з «Хшьярд-ансамблем» — два компакт-диски «Passio» і «Miserege» та з вокальним ансамблем «Театр голосів» — компакт-диски «De Profundis», «I Am the True Vine» (*harmonna mundi usa*).

нальні ознаки, які пов'язані з присутністю центрального тону або центрального тризвуку системи. І дійсно, температура дуже важлива, оскільки музика А. Пярта виконується на сучасних інструментах, написана для них.

Сформувався і інший напрямок дослідження творчості А. Пярта, який пов'язаний з осягненням духовного сенсу *tintinnabuli*-музики та таких властивостей авторського стилю, які обумовлені релігійною свідомістю композитора (див. роботи Н. Гуляницької, Р. Мелешина, М. Кузнецової, О. Осецької). Прикладами можуть стати духовні концерти на основі церковнослов'янських текстів.

В дослідженні Е. Токун знаходимо цікаві узагальнення, зокрема: «властивості стилю *tintinnabuli* викликають парадоксальні оцінки:

- слухове відчуття музики нерозривно пов'язано з простотою звучання, однак виходить з найсுவорішої та вишуканої музичної організації;

- основні елементи музичної мови — прості модальні і тональні засоби, при цьому висотна система не є традиційною тональністю або модальною структурою у повній мірі;

- звуковий образ творів створює стійке відчуття природності розгортання музичної тканини, насправді, область свободи розкривається в дуже суворох межах, де кожен тон музичної матерії підпорядкований жорстким структурним закономірностям — числовим формулам, алгоритмам розвитку і законам симетрії /.../;

- будова музичної тканини «прорахована» до найдрібніших деталей, тим не менше, «запрограмованість» розвитку не призводить до механістичності;

- основні ознаки форми — особлива однорідність матеріалу, уникнення контрастів, відсутність динаміки тонального розвитку /.../.

Стиль *tintinnabuli* — це завжди рухлива рівновага архаїчного та сучасного компонентів, що виражається на різних рівнях. Відчуття архаїчного, а отже наближуючого до споконвічного, вічного виходить від основ музичної мови *tintinnabuli* — свого роду першоелементів модальної та тональної музики — і самої якості інтонаційного процесу, стійко пов'язаного з інтонаційними пластами та прийомами композиції середньовічної, ренесансної або барокової музики. Сучасність звучання цим древнім засадам в музиці *tintinnabuli* надається завдяки їх новому «відчуттю», найновішій технічній «обробці» за допомогою особливого числового методу, що виражається, перш за все, в області гармонії, а також в інструментуванні, досвіді роботи композитора зі

стилями (невід'ємний старовинний компонент стилю *tintinnabuli* — грігоріаніка, бахівське або барокове начало)» [6].

Прикладом особливого синтезу: синтезу різностильового цитованого матеріалу з власною музичною мовою є твір В. Мужчила «*Adoratio Sancta Mariae*» (1999) для трьох сопрано, хору та симфонічного оркестру. Твір являє собою музичну присвяту-поклоніння образу Святої Діви та творчості зазначених композиторів. Зокрема, в ц. 3 звучить цитата — музика «*Ave Maria*» Д. Каччіні, а в ц. 8 — цитується матеріал «*Ave Maria*» Ф. Шуберта.

Дуже цікавий досвід роботи з «чужим» текстом представлений у «*Kurie*» (1991) Е. Денісова. Твір для змішаного хору та камерного оркестру було написано на замовлення Бахівського фестивалю у Штутгарті, який присвячений до 200-річчя з дня смерті В. А. Моцарта. Ідея замовника полягала в завершенні недописаних або частково втрачених партитур віденського класика. В даному випадку вибір Е. Денісова припав на 37-тактовий уривок *Kurie C-dur* (KV 323)<sup>1</sup>. Композитор повністю зберіг музичний текст В. А. Моцарта — 37 тактів стали таким собі початковим поштовхом для написання власне нового *Kurie*. Залишаючи недоторканим оригінальний текст та навіть на деякий час зберігаючи манеру письма В. А. Моцарта (до 42-го такту), композитор поступово відходить від вихідного стилю, наближаючись до власного. І, нарешті, залишається в лоні індивідуального стилю, використовуючи в музичній тканині лише ритмічні лексеми оригіналу. Повернення до моцартівського матеріалу відбувається тільки в репризі, де спостерігається синтетичне злиття музики В. А. Моцарта та Е. Денісова.

У роботі Д. Шульгіна за матеріалам бесід з Е. Денісовим наведено такий цікавий фрагмент інтерв'ю з композитором щодо написання *Kurie*: «... Але у мене не було ніякого бажання відновлювати, реконструювати його *Kurie*. Для мене це був просто наче такий початковий поштовх, початкові думки, початкові кілька сторінок, які дали мені ідею до подальшого розгортання музики. /.../ І це, загалом, цілком, по-моєму, природне продовження того, що написав В. А. Моцарт, але без моделювання його письма, без обов'язкового збереження його стилю, особливостей його гармонії, голосоведіння і так далі.

---

<sup>1</sup> Згідно з дослідженнями Г. Абертея, в цьому уривку *Kurie* всього було п'ятдесят три такти, причому, на його думку, такти з тридцять восьмого по п'ятдесят третій написані абатом М. Штатлером і саме в такому варіанті твір й було видано під загальною назвою «*Regina coeli*».

І твір це не колаж — в ньому немає ні найменшого навіть натяку на який-небудь колаж!.. Ані найменшого елемента колажу! Просто все починається як природне продовження моцартівського матеріалу та потім музика починає ускладнюватися, і тут же з'являються інтонації, які для В. А. Моцарта абсолютно нетипові, вони відходять далеко від його музики, і потім, як бачите, наступає справжнісінька реприза (139 такт).

Фактично тут є й окремі такти, і цілі фрагменти, які написані абсолютно тією ж мовою, якою я писав всі свої останні твори, абсолютно в тій самій манері. Тут немає принципового відриву від В. А. Моцарта, з одного боку, але, з іншого — немає і принципового розриву з тим, що я роблю зазвичай в своїх інших роботах і, зокрема, в інших своїх варіаційних циклах. Метод, практично, загалом, один і той самий: спочатку тема, потім її варіювання, яке поступово приводить вас до повної її деформації, та потім реприза — це у мене є і в Варіаціях на Г Генделя, і в Варіаціях на Й. С. Баха, і в варіаціях на Й. Гайдна...» [7].

Цікавим виявляється також взаємодія в одному творі «антагоністичних» технік — живого звучання та записаного, тобто фонограми. Наприклад, звернемо увагу на великий твір для потрійного складу хору, оркестру та магнітофонної плівки «Te Deum» А. Пярта. Композитор підкреслював свою орієнтацію на давні зразки храмового співу, але разом з тим поєднував особливості давніх традицій із можливостями технічних засобів. Інтонаційність мелодики наближається до традицій григоріанських розспівів, що підкреслюється метро-ритмічним оформленням, структурою, діапазоном, а також фактурою, що нагадує органум (в двоголосі). Головним принципом розробки матеріалу обраний респонсорій та антифон — протиставлення солістів та хору, груп хорів, оркестру. Зазначимо, що перший відеозапис твору було здійснено Талліннським камерним хором та оркестром під керівництвом Тину Кальюсте в 1999 році. І хоча всі хори та оркестр розташовані були фронтально з досить умовним візуальним розділенням хору на три частини, але композиторська ідея з трьома хорами потенційно дає диригенту можливості втілювати різні сміливі проекти щодо просторового розташування виконавців та режисерських постановок.

Інший приклад поєднання живого звучання та запису — «Requiem-quartet» Є. Петриченка для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми автентичної музики (2007). Особливість цього твору можна простежити за декількома параметрами. По-перше, це повна відсутність канонічного латинського тексту а також



трансформована жанрова назва твору. По-друге, звучання народних інструментів. По-третє, автором у партитурі твору передбачена участь такої творчої одиниці, як фонограма із записом автентичного співу (траурних голосінь). Таке поєднання «живої» та «зафіксованої», власне «не-живої» музики створює неповторний інтонаційно-художній образ твору.

Зазначимо, що самостійний жанровий напрямок складають транскрипції та совер-твори (див. вокальні транскрипції інструментальних творів у виконанні вокальних ансамблів «Manhattan Transfer», «Take 6», «Pentatonix»; хорів «Млада», «Орея» та ін.).

Підводячи підсумок, наголосимо на те, що однією з характерних рис сучасної сакральної музики, зокрема в композиторській творчості, є особлива поліпросторовість висловлення. Маємо на увазі той факт, що в творчості одного композитора знаходимо опуси для різних конфесій, зустрічаємо співіснування католицької та православної тематики (у текстологічному вираженні), різних інтонаційних складових; взаємовплив фольклорної та церковно-ритуальної музики; особливу взаємодію сакральної та світської, естетської музики. Дійсно, концепція побудови загальнолюдського храму, в якому здійснюється гармонійне злиття різних культових традицій, висувалася різними вченими, філософами, зокрема, була близька ідеям В. Соловйова та Л. Андрєєва. І в цьому зв'язку особливо актуальним видається висловлювання Ю. Холопова: «Вірогідно, ХХ століття потрібно розуміти як епоху різкого перелому в розвитку релігійної свідомості взагалі. Спрощено кажучи, після «першої релігії» — язичництва і, що знаходиться в досить осяжному часі, «другої релігії» — християнства настала не ревізія християнства, а поворот до якогось тотального релігійного синтезу, так би мовити, «до третьої релігії» [8, с. 89].

Таким чином, можна казати про одну з найтипівіших рис сакральної хорової музики межі ХХ — початку ХХІ ст. — можливість співіснування, взаємодії та взаємовпливу, перехрещення художньо-музичних (насамперед — інтонаційних та стильових) образів різних конфесій, релігійних та магічних ритуалів в єдиному творі. Отже, ми можемо говорити не лише про гіпертекстовість (у зв'язку з принципами цитування та алюзії), але й про створення метатворів, в яких актуалізується сакральна тематика як підґрунтя сучасного інтонаційно-художнього образного мислення.

Особливою рисою сучасного мистецького мислення з його тягінням до «всеохоплюючого» висловлення стає цитатність. Ця ком-

позиторська та виконавська техніка як особливий тип художнього мислення та форма висловлення отримує значення певної естетичної універсалії сучасності.

Взаємодія зі старовинними, зокрема середньовічними, бароковими, жанрами підкреслює діалогічність сучасної хорової творчості, що стає своєрідним підґрунтям такого явища, як художньо-стильовий синтез. Оригінальність творчого втілення індивідуального в контексті всезагального відтворює загальнокультурну тенденцію до розв'язання проблеми взаємодії національного та світового, минулого та сучасного, традиційного та інноваційного в сучасній хоровій творчості.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Афоніна О. Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / О. С. Афоніна. — Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. — 199 с.
2. Евдокимова Ю. Аннотация к компакт-диску «В. Артемюв. Реквием» (р) «Мелодия», 1989 ((с) «Мелодия», 1991) [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://intoclassics.net/news/2009-03-14-4461>
3. И свет во тьме светит. О музыке Антона Веберна (1945–1995) // Научные труды Московской государственной консерватории / составитель Ю. Н. Холопов. — М., 1998. — Сб. 21. — 168 с.
4. Кривицкая Е. А. Шнитке. Реквием [Електронний ресурс]. — Режим доступа : <http://www.mosconsrv.ru/ru/disk.aspx?id=138780>
5. Потапов С. Хор в творчестве Эдисона Денисова : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / С. Потапов. — Москва : Государственный институт искусствознания, 2011. — 30 с.
6. Токун Е. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. А. Токун. — Москва : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2009. — 272 с.
7. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед : монографическое исследование, 1985–1997 гг. / Д. И. Шульгин. — [Изд 2-е]. — М. : Композитор, 2004. — 465 с.
8. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление ХХ века / Ю. Н. Холопов // Джон Кейдж. К. 90-летию со дня рождения : матер. науч. конф. — М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. — С. 79–90.

**Бондарь Е. Художественно-стилевой синтез: взаимодействие «своего» и «чужого» в современной хоровой музыке.** В статье рассмотрены некоторые пути формирования художественно-стилевого синтеза в хоровой музыке в связи со спецификой композиторского творчества и современного хорового исполнительства. В работе выявлены особенности взаимодействия различных видов текстов — авторского и цитируемого — в области современного хорового искусства; обоснована необходимость комплексного текстологического анализа в работе исполнителя с композиторским текстом.

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

**Bondar E. Artistic and stylistic synthesis: cooperation «their» and «foreign» in the modern choral music.** The article discusses some ways of forming artistic and stylistic synthesis of choral music in connection with the peculiarities of the composer's creativity and modern choral performance. In this paper the peculiarities of interaction of various types of texts — the author and quoted — in the field of contemporary choral art; the necessity of complex textual analysis in the work of the performer with the text composer.

Keywords: artistic and stylistic synthesis, choral works, contemporary choral music, quote, intonation and artistic synthesis.

