

Є. М. Бондар

**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ
ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ
ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ**

Монографія

Одеса
«Астропринт»
2019

УДК 784.01
Б811

Рецензенти:

С. В. Тишко — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського;

С. В. Шип — доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва і хореографії ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського»;

Ю. В. Воскобойнікова — доктор мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування та академічного співу Харківської державної академії культури

Рекомендовано до друку вченою радою Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (*протокол № 4 від 12 листопада 2019 р.*)

Бондар Є. М.

Б811 Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія / Є. М. Бондар. — Одеса : Астропринт, 2019. — 388 с.

ISBN 978–966–927–557–8

У монографії досліджуються системні творчі аспекти та процесуальні чинники здійснення художньо-стильового синтезу в контексті сучасної хорознавчої методології.

Пропонується оригінальна теоретична модель явища художньо-стильового синтезу в сучасній хоровій творчості, що презентується через композиторські, виконавські, слухацькі передумови формування синтез-творів; виявляються параметри буття цієї моделі на жанрово-стильовому, інтонаційно-художньому, інтерпретаційному, текстологічному рівнях; окреслюються особливості діяльності диригента-хормейстера як сучасного соціокультурного феномену.

Робота адресована хорознавцям, музикознавцям, науковцям, яких цікавлять питання сучасної хорової творчості; дослідження може стати корисним для студентів, котрі опановують курси хорознавства, хорової літератури, музичної інтерпретації, аналізу хорових творів.

УДК 784.01

ISBN 978–966–927–557–8

© Бондар Є. М., 2019

ЗМІСТ

<i>Вступ</i>	4
<i>Розділ 1</i> ЯВИЩЕ «СИНТЕЗОВАНOSTЬ» В СУЧАСНІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧOSTІ ТА ШЛЯХИ ЙОГО ВИВЧЕННЯ	20
<i>Розділ 2</i> ІНТОНАЦІЙНО-ХУДОЖНІЙ СИНТЕЗ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ	60
<i>Розділ 3</i> ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЖАНРОВО- СТИЛЬОВОГО КОМПЛЕКСУ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ	85
<i>Розділ 4</i> ХОРОВИЙ СИНТЕЗ-ТВІР ТА ЙОГО ПАРТИТУРА	115
<i>Розділ 5</i> НОВА САКРАЛЬНІСТЬ ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ ХОРОВИХ СИНТЕЗ-ТВОРІВ	131
<i>Розділ 6</i> НЕОПРОФАННІ ТЕНДЕНЦІЇ В СУЧАСНИХ ХУДОЖНІХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ХОРОВИХ ТВОРІВ	216
<i>Розділ 7</i> ТВОРЧА ПОСТАТЬ ТА ІНТЕРПРЕТАТИВНО-СТИЛЬОВІ ФУНКЦІЇ СУЧАСНИХ ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ	302
<i>Висновки</i>	322
<i>Література</i>	345
<i>Додатки</i> ДИСКОГРАФІЯ ТА ЕЛЕКТРОННІ АУДІО/ВІДЕОМАТЕРІАЛИ	
<i>Додаток А</i>	378
<i>Додаток Б</i>	379
<i>Summary</i>	383

Постановка проблеми і досвід її дослідження

Сучасна хорова творчість впевнено демонструє плюралізм у співіснуванні художньо-стильових систем, в оперуванні різними інтонаційно-жанровими моделями, художньо-інтонаційними символами, засобами мови і специфікою мовлення. Провідним принципом творчості в галузі сучасної хорової музики і хорової культури в цілому стає явище художньо-стильового синтезу, в основі якого вбачаємо явища особливої естетичної, інтонаційно-експресивної, жанрово-стильової взаємодії. Саме позиції синтезу в його художньо-стильовій проекції дозволяють залучати до творчого процесу в галузі хорової творчості структурні, образні, інтонаційно-мовленнєві та ін. чинники та закономірності споріднених (театр, література, танок) та більш віддалених видів мистецтв (кіно, живопис, світлодизайн); національні традиції поетичної, музичної, танцювальної культури; окремі творчі техніки, особливості різних жанрово-стильових форм, інтонацій, музично-риторичних фігур тощо.

Є. Чигарьова [501], розмірковуючи про надбання ХХ — початку ХХІ сторіччя, підкреслювала, що це — епоха синтезу, «поєднання непоєднуваного»: ренесансу, бароко, класики, романтики, авангарду, поставангарду, східного і західного типів художнього мислення. Погодимось, що художньо-стильовий синтез стосується майже усіх розгалужень хорової творчості: композиторської, виконавської та слухачької; професійної та аматорської; сакральної та профанної; етно-фольклорної та авторської (концептуальної); а також формує новий напрямок, що в деяких дослідженнях позначено як «ліброжанр», «міксто-жанр», «зверхжанр» (див.: [208; 275 та ін.]), а ми пропонуємо вживати термін синтез-жанр, як найбільш підкреслюючий процесуальність самого явища. В кожному з цих «розгалужень» ознаки синтезу виявляються як поєднання минулого та сучасності, як культурний зв'язок сторіч, як надчасове явище, як спроба створення музичної художньо-мовленнєвої універсальності.

Дослідження новаційних та експериментальних процесів завжди викликає зацікавленість науковців. В сучасній хоровій творчості такий інтерес до подій сьогодення зумовлено трьома провідними чинниками:

1) композиторською діяльністю — появою творів із акцентованим значенням взаємодії тембрових, сонористичних барв; регістрових, фактурних співставлень; поліладовості, біфункціональності гармонічних утворень, інтонаційно-розмовних складових, живого та записаного звучання тощо; розширюється коло жанрових та стилєвих трансформацій у хорівій музиці; все більшого значення набувають авторські ремарки із образно-змістовними, просторово-візуальними рекомендаціями до виконавців;

2) сучасною виконавською діяльністю, де особливе місце посідає інтонаційно-темброва «гра» співацьких стилів, звуконаслідування, театралізація, інсценізація, пластична та світло-візуалізація тощо. Зокрема в якості художніх компонентів мистецького впливу застосовуються: пряма та непряма (дискутуюча) візуалізації музичної образності, взаємодія із технічними засобами, діалог художніх систем. Зрозуміло, що різноманіття творчих мистецьких засобів та підходів зумовлює: а) цілу низку специфічних виконавських труднощів і, відповідно, виникає необхідність у лідері (диригентові, хормейстерові, режисерові і т. д.) нового формату, в артисті хору — акторі, який володіє різноманітними вокально-виконавськими стилями і при цьому здатний до виконання акторських, пластичних, хореографічних завдань в процесі концерту (що вже може носити назву хорової вистави); б) зростання кількості художніх експериментів-знахідок і вказує на потребу їх систематизації та класифікації;

3) глядацькою (слухацькою) діяльністю, яка розширює свої функції до співтворця: у творчих умовах сьогодення все більшого значення набуває глядацький запит, який можна оформити як «здивуй мене!». В цьому сенсі театралізовані, медійні, віртуальні та інші синтез-формати хорового виконавства активно поширюються в концертній практиці та з великим ентузіазмом сприймаються глядачами.

Можна говорити про те, що сьогодні в концертній практиці на перше місце виходить не лише ідеальний хорівий компонент, але експеримент, видовищність і режисерський задум. У зв'язку з останнім привертає увагу певне підсилення значущості елементів позамузичних видів мистецтв і поява нових форм концертного буття в хорівій творчості.

Таким чином, *актуальність дослідження* явища художньо-стильового синтезу в сучасній хорівій творчості можна визначити як вищезначеними, так і ще багатьма причинами. Конкретизуємо останні:

1. Сучасні хоріві твори, в котрих все більше зростає кількість різноманітних індивідуальних позначок, ремарок тощо, спрямова-

ні на максимальну інформативну насиченість і поступово займають все більше місце в концертній практиці. З іншого боку, композитори надають все більше свободи виконавцям для втілення фінального художнього образу. Це зумовлює необхідність теоретичного, науково-методичного та практичного осмислення питань про виникнення, застосування, виконання та сприйняття синтетичних засобів виразності, а також про пов'язану з цим змістовну специфіку сучасного хорового інтонування.

2. Проблема як композиторської, так і виконавської хорової творчості постає мало розглянутою у науковій літературі. Автори хорознавчих праць розглядали здебільшого технологічні проблеми інтонування, ансамблю, артикуляції та ін. переважно у вузькофахових виконавських аспектах (К. Пігров [368; 369], П. Чесноков [500], К. Птиця [385; 386], Л. Гарбузов [102], Г. Дмитревський [152], А. Єгоров [165], В. Матюхін [310] та ін.). В різноманітних єднаннях на основі синтезування виникають такі форми хорової творчості як хоровий театр, хорова вистава, хоровий концерт в особах, хорова опера-балет, віртуальний хор, розмовні хорові композиції або «speech-хори» тощо. Дослідженню деяких елементів цих явищ були присвячені кандидатські дисертації Ю. Мостової [329], Н. Михайлової [323], О. Батовської [23], Т. Овчиннікової [347] та ін.; окремі дослідження Б. Галеева [100; 101], Ю. Івановського [186], U. Dibelius [535], В. Shaeffer [547] та ін. Слід вказати і на те, що кількість робіт, спрямованих на методично-виконавське осмислення новаторських засобів музичної виразності в сучасній хоровій творчості і, відповідно, нових систем музичного мислення, теж не є достатньою. Виокремимо роботи В. Москаленка [326], Х. Гадамера [97; 98], М. Гудімової [133], В. Газінського [99], В. Живої [170; 171], Е. Білявського [46], Я. Губанова [131; 132], Е. Денісова [148–150], С. Московської [328], М. Shafer [548], Ch. Small [549] та д. ін. Що ж стосується дослідження особливостей художньо-стильового синтезу як системного феномену, специфіки формування та буття жанрово-стильового синтезу, його структури, місця в загальній та спеціальній стильовій ієрархії, специфічних параметрів та ракурсів, то це питання є цілком новим для хорознавчих розробок.

3. У зв'язку з виявленням художньо-стильового синтезування як провідної творчої концепції нагальною потребою сучасного хорознавства стає вимога сформуванню нові методи аналізування: а) композиторського тексту, що пов'язано з необхідністю подолання ви-

конавських труднощів, тобто з оволодінням новими виконавськими методами та прийомами; б) виконавського тексту, що пов'язано, з одного боку, із питаннями інтерпретології, а з іншого — з питаннями хорової освіти. Крім того, сучасне хорознавство вимагає аналізу результатів практичної діяльності нині існуючих хорових колективів (та їх керівників), розробки методів, прийомів, підходів до роботи в означеному напрямку.

Таким чином, проблематика пропонованого дослідження знаходиться на перехресті декількох наукових дисциплін: музикознавства, хорознавства, театрознавства, культурології, інтерпретології та музичної педагогіки. У зв'язку з чим виникає необхідність уточнення термінологічного апарату; виявлення ієрархічних складових в дослідженні художньо-стильового синтезу як складного системного явища в хоровій творчості; інтеграції науково-методичних розробок в напрямку дослідження хорової композиторської творчості та практичних розвідок у галузі сучасного хорового виконавства в єдину систему і відтворення її в науковому еквіваленті сучасного музикознавства та хорознавства.

Мета і завдання дослідження

Мета дослідження полягає у:

а) виявленні природи, структури і значення явища художньо-стильового синтезу як магістрального напрямку сучасної хорової творчості;

б) дослідженні художньо-стильового синтезу як нової категорії сучасного хорознавства.

Мета дослідження передбачає і відповідні ***завдання дослідження***, де серед провідних ми визначаємо такі:

1. З'ясувати підходи до концепції про сучасну хорову творчість як специфічну сферу художнього музичного мислення.

2. Виявити стан розробленості понятійного апарату стосовно проблеми художньо-стильового синтезу та обґрунтувати взаємодію явищ та термінів синкретизм — синтез — новий синкретизм як базову в розумінні та сприйнятті сучасної хорової творчості.

3. Обґрунтувати структуру та параметри дослідження явища художньо-стильового синтезу як системного мистецького феномену.

4. Охарактеризувати авторські, практично-виконавські, слухачько-глядацькі особливості та системні зумовленості художньо-стильового синтезування.

5. Визначити інтерпретативні передумови виконавського розуміння композиторського тексту та довести складність, багаторівневість явища художньо-стильового синтезу в сучасній хорovій музиці.

6. Дослідити художньо-інформаційні потоки та їх зв'язки на рівнях категорій стилю та жанру в актуальних тенденціях сучасної хорovої музики.

7. Визначити нові хорознавчі підходи до аналізу музичного тексту в зв'язку з композиторськими прийомами та виконавськими поліпараметрами щодо формування Художнього Тексту хорovого твору.

8. Дослідити музично-текстологічні параметри щодо особливостей фіксації сучасних творчих концепцій.

9. Виявити специфіку художньо-стильового синтезу в галузі нової сакральної музики.

10. З'ясувати особливості інтерпретаційних підходів у творах нової профанної хорovої музики.

11. Дослідити трансформаційні зміни та концепційні новації у функціях автора, виконавця, слухача.

12. Визначити особливості нових диригентсько-виконавських стратегій у сучасному творчому діянні, як категорії сучасного хорознавства.

Об'єкт дослідження — феномен художньо-стильового синтезу в галузі сучасної хорovої творчості.

Предмет дослідження — системні творчі аспекти та процесуальні чинники здійснення художньо-стильового синтезу у композиторській та виконавській хорovій творчості в контексті сучасної хорознавчої методології.

Матеріали та методологія дослідження

Матеріалом дослідження стали, з одного боку, теоретичні та методичні роботи, присвячені розробці окремих аспектів проблеми синтезу та синтезування в мистецтві, жанру та стилютворення, музичного та хорovого інтонування, хорovої театралізації, розгляду проблем втілення експресивних засобів звучання в музичному тексті, аналізу авторського тексту, як основи для виконавського концепт-рішення (проект-рішення). З іншого боку, матеріалом дослідження виявились нотні тексти хорovих творів К. Пендерецького, Х. Крагошвила, Л. Ноно, С. Райха, Вл. Мартинова, В. Кікти, В. Сильвестрова, М. Сидельникова, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Степурка, В. Мужчиля, Ю. Алжнева, Г. Гаврилець, І. Алексейчук, К. Цепколенко, О. Красно-

това та ін., що містять образи і смисли, котрі продукують створення багатокомпонентного підходу до виконавської версії; музичні аудіо- та відеозаписи, що демонструють тенденції розвитку сучасної хорової творчості в напрямку художньо-стильового синтезу. Зокрема до аналізу було залучено записи українських хорів — «Київ», «Орея», «Хрещатик», «Ave Musica», «Оріана», «Сонячний струм» та ін.; російських — хору Академії хорового мистецтва та камерного хору Московської консерваторії ім. П. І. Чайковського; словацького «Perpetuum Jazzile»; британського «The Beatbox Choir»; американського жіночого хору «Dale Diva»; шведського «Stockholm City Voices»; філіппінського «North Metro Chorus» та ін.; а також записи вокально-хорових ансамблів «Camerata», «Swingle singers», «The Ngqoko Women's Ensemble», «Pentatonix», ансамблю Д. Покровського та ін.

Поставлені завдання обумовили звернення до різноманітних методів дослідження. Робота базується на узагальненні різних рівнів мистецтвознавчої методології: філософського, загальнонаукового та спеціально-наукового рівнів, а також методів дослідження, які вели до формування загальної картини розвитку художньо-стильового синтезу в різних його проявах. Так, для вивчення наукової літератури з даної проблеми ми застосовували термінологічний та аналітично-реферативний підходи; в роботі з нотними тестами, музичними записами застосовувались аналітичний музикознавчий, хорознавчий, конкретно-історичний, текстологічний, компаративний методи; при обґрунтуванні теоретичного і практичного значення основних положень, результатів дослідження провідними стали системний, табличний методи. Важливими в нашій роботі виявились: термінологічний, логіко-конструктивний підходи (О. Лосєв [276–278]), положення про «амодальність» світу, дійсності (О. Леонт'єв [270; 271]), принцип смислової множинності (Ю. Лотман [279–285], Є. Назайкінський [333–335]) та положення з психології мистецтва, зокрема аспекти музичного мислення (Б. Теплов [447], М. Бонфельд [70], Л. Виготський [93–95], І. Котлярєвський [244; 245]); інтонаційний підхід (Б. Асаф'єв [15–17], В. Медушевський [311–315], Т. Радіонова [390] та ін.), «інтонаційно-художній потік» (О. Лосєв [280]), «образи світу» (О. Сокол [421–423]) та «інтонаційний образ світу» (Ю. Чекан [494]), текстово-семантичні та інтонаційно-семантичні підходи (М. Арановський [10–13], М. Бахтін [26–31], О. Самойленко [404; 405], Ю. Грібінєнко [120], С. Мальцев [296], Н. Некрасова [339]); положення про міжкультурний діалог (В. Біблер [44], Т. Буркхард

[75], Л. Березовчук [38], S. Morawski [543]), синтез мистецтв (І. Іоффе [191], С. Лаврова [261], О. Батовська [23], Є. Пакуліна [359], М. R. Shafer [548]), неоміфологічність сучасної музики (Г. Григор'єва [121], С. Губайдуліна, R. Stephan [550]), національний стиль (С. Тишко [462], Ю. Келдиш [207], І. Гулеско [136], Ж. Дедусенко [144], T. Zielinski [554]), питання утворення та взаємодії стилів, напрямків, течій (С. Губайдуліна [129], І. Коханик [246], Д. Наливайко [336]), культурологічні та мистецтвознавчі підходи до формування пост-модерністичної моделі мистецтва та, у відповідності до цього, позиції про формування творчого лідера нової формації (Г. Ержемський [167], І. Талгам [442] та ін.).

Наукова новизна представлено дослідження полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві та хорознавстві предметом спеціального дослідження стало *явище художньо-стильового синтезу сучасної хорової творчості в його системній цілісності*. Результати дослідження *вперше* в українській науці *систематизують та поглиблюють уявлення про художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості та розширюють методологічні засади актуального сучасного хорознавства*.

В роботі вперше:

- досліджена багаторівневість явища художньо-стильового синтезу та доведено його значення як провідного в сучасній концепції хорової творчості;
- обґрунтована взаємодія явищ і понять про синкретизм, синтез та новий синкретизм як базових в розумінні тенденцій сучасної хорової творчості;
- виявлена палітра параметрів художньо-стильового синтезу сучасних хорових творів в єдності аспектів композиторської, виконавської і слухацької творчості;
- розроблений аналітичний підхід у дослідженні феномену художньо-стильового синтезу як принципово нової стратегії дослідження хорової творчості;
- запропоновані нові підходи до аналізу музичного тексту в сучасних хорових творах; пропонуються типології та класифікації взаємодії різноманітних композиторських підходів, виконавських прийомів та розглядаються шляхи їх засвоєння у творчій діяльності;
- до наукового обігу введені нотні тексти, що раніше не аналізувались в означеному ракурсі, а також аудіо- та відеоматеріали, що раніше не досліджувались;

• наукове значення роботи полягає також у можливості широкого використання одержаних результатів у подальшій науковій розробці даної проблематики. Спираючись на запропоновані концептуальні положення, можна значно поглибити уявлення про особливості та еволюцію феномену синтезу в музичному мистецтві в цілому.

Відправні поняття та постулати

I. У зверненні до ґрунтовних понять, що стосуються хорової культури, хорового мистецтва, творчості та виконавства, без чого вважаємо неможливим розгляд сутності та специфіки новітніх музично-інтонаційних явищ, спираючись на ґрунтовні дослідження [36; 43; 77; 265; 301; 325; 417; 427; 428; 473; 476 та ін.] пропонуються такі визначення:

• поняття про мистецтво розуміється як форма культури, де кожен з видів — музика, скульптура, живопис, поезія — є: 1) мовою, у якій відбиваються і знаходять відображення певні тенденції культури, 2) формою мовлення. Також наголошуємо, що поняття про мистецтво кореспондує з поняттями про майстерність та штучність у формуванні продукту творчості;

• хоровою творчістю вважаємо будь-який організований — самодіяльний, аматорський, професійний народний чи академічний — вид виявлення співацької інтонаційно-художньої діяльності гурту людей, що «спрямована на створення духовних... цінностей» [69, с. 13]. В найбільш узагальненому вигляді виокремлюємо такі рівні в системі «хорова творчість»:

— композиторський, котрий передбачає продукування інтонаційно-художньої мислеформи та графічне оформлення змісту висловлювання;

— виконавський, котрий передбачає дешифровку графічних символів та їх художню інтерпретацію-прочитання засобами мистецтва;

— слухацький, в якому вивільняється та енергія, котра має назву «людські почуття»;

• хор — «організований колектив (професійних) співаків, головним змістом діяльності якого є художній вияв духовної традиції крізь національну співацьку культуру» (див.: [49, с. 22] з опорою на [233]). Останнє розуміємо як своєрідне єднання академічної загальноєвропейської манери співу, що знайшла розвиток і методичне обґрунтування в роботах К. Пігрова [368], Б. Краснощоківа [246], П. Чесноківа [500] та ін. із «етнохарактерним інтонуванням» (термін О. Козаренко, застосовує також О. Бенч-Шокало [36]). Саме «національна співацька

культура» дозволяє виокремити провідні українські хорові колективи від західноєвропейських, прибалтійських тощо. Але зацентруємо увагу також на тому, що сучасна тенденція до глобалізації призводить до засвоєння та впровадження «іншомовних» прийомів, підходів, методів, але саме такий «сплав», власне синтез виконавських традицій і формує індивідуальний виконавський стиль хорових колективів;

- хорова музика та музикування розуміються як: 1) соціокультурне явище, в якому знаходять відображення колективні та особистісні світогляди та образи світу; 2) первинно-синтетична жанрова галузь, що має розвинену діяльнісну основу; 3) специфічна сфера музичного інтонування, котра розвивається за власними іманентними законами;

- поняття «сучасне» пропонується вживати в історичному контексті стосовно часу написання музичного твору, а також у виконавському сенсі — стосовно хорової музики, яка є виконуваною в концертах нині існуючих хорових колективів, репертуарною і водночас академічною, але для нашої роботи ми зробимо ще більшу конкретизацію: хорова музика, яка зокрема демонструє синтез мистецтв (або їх складових) як принцип мислення;

- академічний спів визначаємо провідною категорією сучасної професійної хорової творчості, що орієнтована в першу чергу на синтез-формат, оскільки саме академічний спів має «потужну силу самозбереження, яка вимірюється в надпросторових, надчасових, надетичних і наддуховних проєкціях» [263]. Академічний в емоційно-художньому сприйнятті асоціюється з індивідуально-композиторським стилем та фаховою освітою; демонструє «відповідну проєкцію на хорове виконавство як виконавство професійне, спрямоване на концертно-просвітницьку діяльність, вироблення інтелектуального продукту споживання» [362]. Ніщо, окрім академічного мислення, не «поєднає григоріанський хорал або середньовічний знаменний розспів з інтонаційним світом сучасного слухача. Тільки академічний спів здатен синтезувати співацькі культури різних народів (...), а це, у свою чергу, змушує висвітлюватися новими гранями хорову ауру сьогодні» [263, с. 141]. Шляхи становлення національної співацької школи (див.: [18; 118; 153; 444; 445] та хорової виконавської школи є аргументованим підтвердженням означеним тезисам (див.: [7; 32; 36; 40; 56; 58; 59; 84; 99; 105; 134; 136; 141; 160; 168; 194; 220; 221; 253; 263–266; 300; 330; 331; 362; 367; 370; 377; 425; 498; 507; 516]);

- поняття про академічний хоровий колектив прийнято в формулюванні О. Батовської, де останній «характеризується за наступними

властивостями: *природно-фізіологічною* («жива» вокальна природа і нетемперованість (зонність) ладу); *професійною* (групова підготовленість у галузі професійної (зокрема хорової) діяльності); *соціальною* (ціннісно орієнтаційна та мотиваційна єдність, організаційна інтеграція); *психологічною* (психологічна єдність особистісно орієнтованого та колективно орієнтованого підходів; інтелектуальна й емоційно-вольова комунікативність та психофізична сумісність)» [23, с. 378];

- інтонація в хоровій музиці (наслідуючи визначення Б. Асаф'єва [15], В. Холопової [476; 479], В. Москаленка [326], нашу розробку — Є. Бондар [69, с. 58–64] та ін.) розуміється як виразно-змістовна єдність, що існує у вербально-звуковій та невербально-музичній пластичній та графічній формах та функціонує за участі музичного досвіду та позамузичних асоціацій;

- визначною та сутнісною категорією для сучасного хорознавства залишається інтонування, котре в діяльності хормейстерів має спеціальне технічне значення і розуміється як: «а) ступінь акустичної «чистоти» («зонної вірності») тонів, інтервалів, акордів тощо; б) узгодження, домовленість про точність звуковисотних значень тонів та інтервалів, їх співвідношень та відхилень від «чистоти» у хоровому звучанні відповідно до звуковисотної зони» [49, с. 71]. Але, крім вузько спеціального значення, для нас важливим постає широке тлумачення цього терміна, а саме: «інтонування» — манера змістовної музичної вимови, процес «сміслового звуковияву» (за Б. Асаф'євим [15]). А оскільки «інтонування» — за В. Москаленко — це сама процесуальність у «виробництві» музичної думки» [326, с. 50], то вважаємо, що в рівному ступені ці якості належать як звуковому мистецтву (хоровому зокрема), так і візуально-просторому, пластичному, декоративному тощо, які знаходяться у синтетичній взаємодії із музичними видами мистецтва, адже це все різновиди мистецького мовлення, котрі знаходять своє широке застосування в практичній діяльності хорових колективів та розширюють змістове наповнення поняття про інтонацію та інтонування.

Традиційну змістовну діяльність хорових колективів визначаємо за такими позиціями:

- «а) принципи функціонування, тобто статут колективу (самодіяльний, навчальний, професійний, церковний та ін.);

- б) тип і характер звуковидобування (академічне, автентичне, фольклорно-репродуктивне, естрадне);

- в) тип та вид хору, що визначається за якісним та кількісним складом голосів;

г) репертуарна політика колективу (наявність творів із супроводом, без супроводу, духовна, народна, оперно-хорова спрямованість тощо)» (більш докладно див.: [49; 69]).

Для професійних хорових колективів виокремлюється таке:

а) професійне володіння технологією співу — розширюється до міжвидових типів звуковидобування та оволодіння надекспресивними виконавськими прийомами;

б) регулярні репетиції та концерти — співіснують з новим явищем «хорової антрепризи», коли хоровий колектив збирається для певного проекту¹, поїздки на конкурс тощо.

Як на відправну точку вкажемо, що всі традиційні характеристики у визначенні змістовної діяльності хорових колективів на сучасному нам етапі вже зазнали суттєвих змін, адже відбувається розширення всіх «повноважень».

Загальними параметрами для всіх ситуацій функціонування хорів та з огляду на сучасний стан явищ ми називали такі (див. більш докладно: [69, с. 21–25]):

- специфіку музичного інструмента, тобто джерелом звучання виявляється людський голос. Зазначаємо також, що серед визнаних в хорознавстві прийнято розрізняти: а) традиційний автентичний спів (див.: [36]); б) фольклорну (або фольклорно-репродуктивну) співацьку манеру; в) академічну постанову; г) естрадно-джазову;

- первинну синтетичність жанру — мається на увазі зв'язок музичного та вербального видів мистецтва. Крім того, вказуємо на збільшення тяжіння до взаємодії з театральними підходами, до використання засобів візуально-декоративного мистецтва, взаємодії із засобами мас-медіа та інтернет-можливостями;

- колективний принцип музикування, який потребує навичок ансамблевості, синхронності, мистецтва «слухати і чути» тощо;

- наявність диригента, постать та функції якого зазнають суттєвих змін у порівнянні з традиційним розумінням хормейстера, педагога, творчого лідера.

II. Поняття про синтез (зокрема ідея синтезу мистецтв) на сучасному етапі розуміється насамперед як приклад нового історико-культурного повороту, як «іншіть» мислення у порівнянні з каноном, як відчуття Всесвіту та Всеволодності в межах одного твору. Наголо-

¹ Цікава інформація: першим цілеспрямовано організував спеціально створені художні публічні акції, які отримали назву «проект», Сергій Дягілев (докладно див.: [360, с. 169]).

симо також на тому, що ця ідея буквально пронизує всю художню творчість, але насамперед це відображено в музиці, починаючи з ХІХ ст., де світло, колір і звук став для композиторів не лише матеріальними проявами природного середовища, але є інструментами, що дозволяють робити їх духовні тяжіння наочними, осяжними (див. творчість К. Дебюссі, О. Скрябіна, Р. Штрауса, Г. Малера та ін.). Такі підходи відображені в символічних, світло-колірних, «пластичних» кантатах А. Шенберга [345]; О. Мессіан в своїх ремарках постійно апелює до світло-колірних алюзій [550]; К. Штокхаузен вважав, що творчість має стати виразом «вищої свідомості», що включає в себе синтез просторових категорій реального світу і трансцендентального Універсуму [552; 553], С. Губайдуліна висунула власну концепцію кольору як ритму, засновану на інтерпретації основних семи кольорів веселки, де саме число є «священним символом» [485], Е. Денисов вивчав взаємозв'язок музики, живопису, звуку і кольору [148–150 та ін.].

Огляд композиторської творчості наших сучасників в «історично-му інтер'єрі» (наслідуючи Т. Чередниченко [496]) довів, що в композиторській діяльності «багатословність» поступово змінюється стислістю, розгорнутість — афористичністю музичного висловлювання, а Час згортається до «точки». У виконавстві навпаки — зріє необхідність «пояснити», «до-казати», «надати додаткового смислу», «зробити наголос», «донести свою думку». Така різновекторність зумовлює тяжіння до трансформації усіх звичних засобів виразності, до пошуків нових експресивних прийомів та компіляцій.

Таким чином тенденція, яка має назву «синтез мистецтв» та виникла як філософська та естетська категорія, а також як творчий напрямок наприкінці ХІХ — на початку ХХ століття, в ХХІ столітті отримує потужне нове дихання вже на виконавському рівні з урахуванням можливостей хорového жанру, а її розвиток підтримується слухацьким (глядацьким) попитом та композиторським експериментом в пошуках нових засобів експресії.

В хорovій виконавській творчості провідною концепцією визначаємо *інтонаційно-художнє синтезування як процес естетично цінного (художнього) відтворення явищ/образів реальної або вигаданої дійсності, суспільно значимих елементів образів світу і особистісного змісту експресивними засобами органічного сполучення та взаємозв'язку різних видів мистецтва в єдиному творі на основі змістовно-тонованої звукової (музичної) форми та єдиного ідейного задуму.*

III. Оскільки жанровим напрямком дослідження ми обрали професійну академічну хорову творчість, залишивши суто аматорські, церковні, етнографічні, джазові хори поза центром уваги, то важливо виокремити дежерела, що живлять хоровий професіоналізм. В цьому контексті історія дозволяє виокремити взаємодію двох провідних напрямків: церковно-професійного становлення та етнонаціональну школу. Іншими словами, сучасна професійна хорова творчість і освіта сформовані на перетині цих двох напрямків і фактично являють собою результат їх синтез-взаємодії.

Так, протягом великого історичного проміжку часу в церковному напрямку становлення хорового професіоналізму відбулися ключові зміни, які є суттєвими для нашої роботи та зумовили певні еволюційні потоки:

- глибинний синкретизм богослужбового співу, молитовна зосередженість монодії, загальна сакральна функція співу відійшли на другий план, поступившись місцем музично-естетичним функціям хорової творчості, вокально-технологічним пріоритетам, звуковій колористиці, емоційно-музичній виразності [75; 184; 307; 308; 467; 522 та ін.];

- відбувся перехід від анонімного до фіксованого авторського тексту і далі — до формування національної композиторської хорової школи. Що ж стосується творчості сучасних нам авторів у напрямку сакральної (церковно-ритуальної чи концертно-духовної) музики, то вона являє себе синтезом загальносвітових та національних традицій з індивідуально-авторським стильовим підходом у кожному окремому творі (див. докладно: [47; 74; 86; 103; 139; 154; 175; 237–239; 294; 307; 320; 353; 395; 408; 424; 464; 465; 508; 523]);

- в музичній освіті пройдено шлях від класів співу церковних шкіл до сформованої єдиної національної системи диригентсько-хорової та композиторської музичної освіти (див. докладно: [9; 20; 72; 198; 200; 222; 229; 247; 290; 291; 302; 304–306; 321; 348; 349; 387–389; 414; 527]);

- на рівні взаємодії суб'єктів творчого процесу, а саме у співвідношеннях композитор — виконавець — слухач пройдено шлях від первинної синкретичної єдності процесу творення крізь виокремлення та професіоналізацію окремих спеціалізацій та творчих шкіл до динамічної співтворчості, взаємозалежності та взаємообумовленості.

Специфіка розвитку національної хорової культури дозволяє осмислювати феномен українського хорового виконавства з позиції системно-цілісного та еволюційно-процесуального підходів. Зокре-

ма, підкреслюємо, що важливу роль у становленні й розвитку української хорової виконавської традиції відіграли музично-обрядовий фольклор і гуртовий спів, пов'язані з комплексом символічних, традиційно-умовних дій, що супроводжували певні події в життєдіяльності українців (див.: [6; 41; 91; 145; 146; 151; 193; 195; 212; 231; 234; 251; 370; 416; 455; 456]).

В становленні національної хорової школи виокремлюємо такі провідні риси етнофольклорного виконавства, які також виявляються важливими в контексті нашого дослідження:

- провідним принципом творчої концепції національного народно-хорового виконавства є специфіка етнофольклорного єднання співу, сценічного руху, танцю, гри на шумових та інтонаційно-висотних народних музичних інструментах, акторської гри, використання певної атрибутики тощо. Саме первинна обрядово-ритуальна синкретичність українського хорового співу і є одним з тих джерел, котре надихає сучасних керівників національних хорових колективів звертатися до театралізації, хореографії і т. ін., до категорії видовищності в хоровій творчості;

- виокремлення професійного, аматорського, автентичного напрямків в системній єдності «народного хорового виконавства» та хорової творчості в цілому припадає на кінець XIX — початок XX ст., де виконавський прояв пов'язаний з формуванням нових типів хорових колективів: народний хор, ансамбль пісні і танцю, фольклорний ансамбль; а в композиторській — зі становленням провідних принципів обробки і сценічної інтерпретації фольклорних джерел. Тут індивідуалізація виконавських стилів народних хорових колективів безпосередньо пов'язується зі становленням творчих методів хорових диригентів — А. Авдієвського, М. Вігули, А. Кушніренка, М. Попенка, І. Сльоти та ін. та ґрунтується на художніх принципах їх попередників — Я. Барнича, Г. Верьовки, В. Верховинця, П. Демуцького (див. [5; 35–37; 255; 266; 286; 466]);

- професійне народне хорове виконавство кінця XX — початку XXI століття відзначається співіснуванням різноманітних художньо-стильових напрямів: традиційного, пов'язаного з естетикою загальнонаціонального народного хорового виконавства першої половини XX ст.; експериментально-наукового, позначеного тяжінням до «професійної реконструкції» автентики (фольклорні гурти «Древо», «Кралиця», «Божичі» та ін.); інноваційного, з тенденцією до нових сценічно-виконавських форм на основі синтезу виконавських традицій, художньо-сти-

лістичних систем музичного фольклору, поп-культури тощо (ансамбль пісні і танцю «Сіверські клейноди», етно-хаус гурт «ДахаБраха»);

- в процесі професіоналізації народного хорового виконавства відбувалося формування теоретичних засад етномистецтвознавства і хорової етноосвіти як фундаменту для створення національної хорової школи. Все це дало вагомі підстави стверджувати про генераційні можливості народного хорового мистецтва і його важливу роль у розвитку української хорової культури. Музична етнопедagogіка українців отримала дві остаточно сформовані методичні системи навчання: перша — на основі усної народнопісенної творчості й педагогічних народних принципів, тобто методом наслідування (за зразком) або репродуктивним (на слух); друга — на основі організації навчання через шкільництво й наукову базу в розвитку нотографії, практики багатоголосних духовних піснеспівів, тобто семіотичним методом навчання (знаковим) та релятивним (через мануальні знаки) (див.: [6; 36; 87; 89; 156; 240; 515]);

- творчість сучасних провідних професійних народних хорових колективів вміщує магістральні напрямки:

- відбиває етнорегіональну художньо-стильову багатоманітність, що ґрунтується на певних пісенно-виконавських традиціях, тісних зв'язках з мовними діалектами тощо. «Однією з сутнісних засад національного світобачення, — пише Л. Кияновська, — є наявність яскравих регіональних «відцентрових» тенденцій. В цьому сенсі українська художня традиція, що відображає певні онтологічні ментальні постулати, позначена своєрідністю» [214, с. 20];

- втілює загальноукраїнську цілісність народного хорового мистецтва, формуючи діалогічну нерозривність локальний — глобальний. Разом із тим вражає поєднання національного, західноєвропейського, світового в індивідуальному стилі митців.

Таким чином, сучасний національний хоровий стиль виявляє себе як синтез-явище, що ґрунтується на єднанні народно-пісенної традиції та канонічних форм візантійсько-церковного й західноєвропейського співу; як діалектичне явище — він усталений в певних своїх якостях, але демонструє відкритість та мобільність, готовність до трансформації та є постійно змінюваним. Зазначаємо, що весь комплекс стилістичних ознак, що входить до поняття богослужбовий спів або фольклорний стиль, — провідні, але не єдині у визначенні поняття національний стиль [116; 412]. В його цілісність роблять свій внесок усі напрямки, форми, види, жанри художньої (зокрема хоро-

вої) творчості. В тому числі й інонаціональні, котрі сприймаються, інтегруються, трансформуються та «адаптуються» в творчій свідомості композитора, виконавця і слухача. Отже поняття про *сучасний національний хорівий стиль* виявляє себе як розгалужена система із вельми складною ієрархічною побудовою і *характеризується взаємодією таких елементів як особливості історичних, глобальних (світових) та локальних (загальнонаціональних та регіональних) творчих стилів, індивідуальних митецьких стилів; напрямків, жанрів, форм буття хорового співу; інтонаційно-художніх образів світу різних соціальних верств; системи образів соціально-побутових, соціально-політичних замовлень.*

Характерною ознакою сучасної національної хорової творчості стає специфічне єднання: в ній співіснують генетичні зв'язки як з богослужбовим співом, жанрами духовної музики, так і зі світськими джерелами і фольклором; взаємодіють академічна, народна, естрадна виконавські традиції у своїх стилістичних розгалуженнях.

Отже станом на початок ХХІ століття композитори, виконавці та слухачі мають сформовані та науково-теоретично обґрунтовані композиторські техніки, історичні канони, сталі уявлення про хоріві жанри, форми, хорівий лексикон тощо; виконавські стереотипи професійного академічного та народного, аматорського та автентичного гуртового, різновидів естрадно-джазового співацьких стилів (див. суголосну позицію: [457]). І саме ця «сформованість», це уявлення про «еталонність» кожного напрямку створили підґрунтя: а) для синтез-взаємодії специфічних особливостей цих інтонаційно-художніх виконавських стилів, б) для формування індивідуалізованих підходів та сміливих експериментів, в) для становлення явища художньо-стильовий синтез як провідного в хорівій творчості в ситуації сьогодення.

IV. Поняття «*художньо-стильовий синтез*» стосовно сучасної хорової творчості розуміється нами насамперед як *творчий процес особливого поєднання експресивних засобів «своїх» та «інших» видів мистецтв, інтонацій, жанрів, стилів та їх складових, музичних форм, образів, способів звуковилучення та звуковедення, форм існування хорового виступу та ін., в результаті якого утворюється якісно нове художнє явище — хорівий синтез-стиль* (див. докладно: [57; 62; 66; 68]). Вказане поняття є запропоноване вперше. А недослідженість самого явища художньо-стильового синтезу як основи сучасної концепції української хорової творчості в системній єдності композиторської, виконавської та слухачької співтворчості є суттєвим показником наукової перспективності нашої роботи.

ЯВИЩЕ «СИНТЕЗОВАНОСТІ» В СУЧАСНІЙ
ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ТА ШЛЯХИ
ЙОГО ВИВЧЕННЯ

Сучасний хоровий рух переживає новий період свого розвитку, який пов'язується як з аспектами національних особливостей виконавства, так і з певним відродженням загальних традицій. На дискусійність цього питання вказує В. Сумарокова, відзначаючи «спроможність української культури до відкритості й асимілювання культурного досвіду виконавських шкіл Західної Європи» [438, с. 85]. Дійсно, в мистецтві ХХ–ХХІ століття однією з провідних затверджуються загальні тенденції до глобалізації та локалізації (регіоналізації). Відповідно до першої виявляється специфічна концепція художнього мислення під назвою «універсалізм». В хоровій музиці це явище розуміється як особлива палітра образів та символів, що відображена в сучасному інтонаційно-художньому мовленні, яке прагне до втілення уселюдських проблем, почуттів, до вміщення різних просторово-часових рівнів взаємин зі світом. Дійсно, універсалізм виявляє себе як вельми різнопланове системне явище, що має свої визначення в культурології, релігії, філософії, політології тощо. Не даючи повного висвітлення всієї панорами поняття про універсалізм, ми будемо розглядати ті явища, які мають певне відношення до музичного мистецтва та до сучасної хорової музики зокрема. У «Філософському словнику» знаходимо, що універсалізм визначається як «всебічність, багатосторонність всеохоплюючого знання, тяжіння до цілісності як форми мислення, яка розглядає універсум як ціле і намагається з цього цілого, що тяжіє над усім, пояснити, зрозуміти та вивести одичинче (Платон, Аристотель, Фома Аквінський, Гегель)» [468]. Що ж являє собою універсалізм як концепція художнього мислення насамперед в мистецтві: це загальне цілісне бачення митця? це поєднання певних рис, образів, підходів, методів на основі синкрезису чи синтезу? Спробуємо розібратися і звернемося до фундаментальних наук.

Провідною складовою у визначенні універсалізму постає поняття про мислення; ведуться дискусії щодо вербального та/або музично-інтонаційного оформлення думки, специфіки професійного мис-

лення [15; 17; 132; 159; 326; 388] тощо. Прийmemo визначення, що насамперед мислення як психічний процес полягає у «свідомому відбитті дійсності в таких об'єктивних її властивостях, зв'язках та відношеннях, які недоступні безпосередньому чуттєвому сприйманню» [358, с. 5]. Існує багато класифікацій типів та видів мислення. Зауважимо, що за типами мислення в психології прийнято виокремлювати конкретне, абстрактне, вербальне, дискурсивне, недискурсивне, логічне, продуктивне, алогічне, раціональне, наочно-образне та наочно-дієве, концептуальне, інтуїтивне, практичне, словесно-логічне, творче, теоретичне та ін. Мислення є провідною психологічною функцією в інтелектуально-науковій та творчій роботі; є явищем, пов'язаним з іншими пізнавальними процесами — сприйманням, увагою, пам'яттю, уявою, мовою та мовленням. Ми не ставимо своїм завданням докладно дослідити специфіку мислення сучасних митців — це тема окремого дослідження в галузі музичної психології. Але зазначимо, що в найбільш загальному оглядовому теоретизованому підході та у відповідності до теми нашої роботи вважаємо за можливе навести певні різновиди та параметри мислення, з огляду на:

- діяльнісний фактор: практичний, теоретичний, специфічно-професійний різновид мислення;

- характер засобів: продуктивний / репродуктивний; інтелектуальний / чуттєвий (візуальний, аудіальний тощо);

- характер перебігу розумових процесів: реалістичний / аутистичний, інтуїтивний / аналітичний;

- характер виконуваних завдань: теоретичний / практичний, творчий / критичний.

Стає зрозумілим, що поняття та явище мислення в галузі музичного мистецтва (хорового зокрема) є складним системним явищем, параметри та різновиди якого знаходяться в цілісній взаємодії і комплексно впливають на формування творчої стратегії митців. Крім того, можна дійти висновку, що «мислення» координується з такими поняттями та явищами творчості як синкретизм та синтез.

Говорячи про зіставлення понять синкретичності і синтезу у сфері хорової творчості, одразу наведемо значення цих термінів відповідно до їх етимології: «Синкретизм — нероздільність, злитість, характерна для початкового, нерозвиненого стану будь-якого явища» [468, с. 609].

Поняття синкретизму існує у філософії, мовознавстві, релігії, мистецтві, культурі. Досліджуючи еволюцію синкретичності, Т. І. Орлова

пише: «Синкретична цілісність є кумулятивною ознакою міфологічної свідомості. Вона зберіглась і на початкових етапах філософії (...), де залишались переплетеними конкретність практичного досвіду і світоглядна орієнтація міфу» [351].

Що ж являє собою синтез? — Як слідує з енциклопедичних видань, «синтез (від грец. Σύνθεσις — з'єднання, поєднання, складання) — з'єднання різних елементів в єдине ціле, що стає можливим у процесі пізнання і практичної діяльності» [468, с. 609]. Отже насамперед синтез — це розумова операція.

Перший напрямок дослідження поняття синтезу пов'язано із науковою філософською думкою¹, але також з розвідками в математиці, біології та хімії, в психології (зокрема пов'язано із поняттям про міфологічне мислення), а також існує в мистецтві (зокрема як дотичне явищу «синтез мистецтв»). Звісно, що в різних науках термін «синтез» застосовується у деяких спеціальних значеннях.

¹ В античній науці, — зазначає Т. Орлова, — під синтезом розуміли прийом отримання знання про ціле через з'єднання його елементів або ж хід думки від підстав, причин до наслідків (так розумів синтез, зокрема, Аристотель). «Від Аристотеля починається розділення та аналітична локалізація наук (...). Тенденція до спеціалізації, розмежування форм мислення і практичної діяльності, духовного і реального відзеркалювалась у методологічній теорії» [351]. Але вже у вченнях І. Канта та Д. Юма при порівнянні аналітичних (теоретичних) та синтетичних суджень відзначалося, що «істинність перших є умовною, бо забезпечується лише логічними принципами (правильність є відповідністю правилам), тоді як істинність синтетичного висновку встановлюється зверненням до поза логічних, фактичних даних. Юм розглядав синтетичні судження як відображення зв'язку фактів, Кант вносив у них також і зв'язки, котрі вбачаються за посередництвом інтуїції (...), зокрема Кант визначав синтез у широкому сенсі: як «...приєднання різних уявлень одне до одного і розуміння їх різноманіття в єдиному акті пізнання» [202, с. 173]. Якщо такий синтез відбувається «за допомогою здатності уяви», то це — емпіричний синтез, «синтез схоплення» [202, с. 174; 213]. Вищий ступінь синтезу, за Кантом, — «чистий», або «трансцендентальний» синтез, який має місце тоді, коли «чуттєве різноманіття підводиться під певні апіорні поняття (категорії), які надають єдності, утвореній в процесі синтезу, значення необхідності, невідворотності. Необхідність випрацювання засобів розвідки складних об'єктів та зв'язків нового типу, подолання обмеженості однозначного, лінійного детермінізму ставала все очевиднішою» (цит. за: [351]).

Гегель розглядав синтез як хід думки від загального до одиничного, при цьому виділяючи шаблі цього шляху: загальне — це «дефініція», потім йде його обмеження — особливе і, нарешті, «теорема», тобто одиничне. Правда, теорема — це не чуттєво-одиничне і тому Гегель весь синтез демонструє на математичних прикладах, де за висхідне пропонуються абстракції (див. докладно: [76]). Гегель подібний тріступневий синтез відносить лише до галузі розсудливого знання. Розумному ж мисленню, на його думку, притаманний синтез, який полягає в діалектичному поєднанні тези і антитези [76].

В ХХ ст. в науці набуває поширення рух до відмови від перебільшеної теоретизації в пізнанні, починається активне «відкриття» нерозривності процесу мислення з реальністю буття, наближення наукових моделей до реальних характеристик складних, відкритих об'єктів дослідження («опис станів» (Р. Карнап) та «моделі» (Дж. Кеміні). Вихідною базою робіт, присвячених теорії цілісності, теорії системного мислення (Л. Берталанфі та ін.), стало вивчення живих організмів як складних, цілісних у своїй складності та активно взаємодіючих з середовищем систем. Ця теорія віднайшла своє певне втілення в культурі та мистецтві, а саме — у розкритті взаємодій, способів дослідження і співставлення. Було показано, що в ситуації органічної цілісності між частинами системи, частинами та системою, самими системами існує непряма функціональна взаємозалежність, де кожний елемент є умовою для існування і функціонування інших і сам зумовлений ними, тобто причина водночас виступає як наслідок і може мислитися як передумова. З 40-х років ХХ ст. системність мислення визнана провідним гносеологічним принципом наукового знання.

Сучасний етап дослідження (починаючи з 90-х р. ХХ ст.) явищ художнього, творчого мислення не має однозначного підходу. Так, численна кількість досліджень в різних галузях культурології та філософії наголошує на тому, що ще в мистецтві минулого ХХ століття спостерігалось відродження особливого типу мислення — міфологічного¹. Основною ознакою давнього міфологічного мислення називається протиставлення «свого» і «чужого». Так, світ «свого» — це світ впорядкований, структурований етично, соціально, релігійно і т. д., світ, буття якого засноване на законах (грец. «Космос»); світ «чужого» (Хаос) — невідомий, чаклунський, потенційно ворожий: світи богів, країна мертвих, ліси і моря, де живуть духи, або ж сусіднє плем'я. Світ «чужого», інший світ, виглядає або сліпуче прекрасним, або невимовно лякаючим, нечистим, ці крайнощі легко переходять одна в іншу, сприймаючись переважно негативно. Цю інформацію, а також те, що основною рисою міфологічного мислення визнається тотожність протилежностей, знаходимо в роботах О. Лосева [276, с. 259–373], Є. Мелетинського [317; 318], В. Топорова [454, с. 398–406] та ін.

¹ Мається на увазі тріада про міфологічне, релігійне та наукове мислення, де під міфологічним типом розуміється перевага мислення, пов'язана з цілісним космогонічним світосприняттям, оцінкою ситуацій в цілому, світоустрою як певного цілісного утворення, організму.

Міф виявився першою соціокультурною світоглядною формою. Архаїчний міф синкретичний, оскільки в ньому оповідь не відділяється від реальності, розуміння не відокремлене від пояснення, космічне, природне і людське нерозривні між собою. При цьому ця цілісність, «загальність» виражена в чуттєво-образній формі. Каузалізація (спрощення), раціоналізація і трактування (етицизація) міфу призвели до його руйнування і розпаду первинної єдності сакрального і профанного. Крім того, відомо, що результатом подібного розпаду міфу став прояв таких соціальних і світоглядних форм як нарація (розповідь, легенда, казка), магія, релігія, філософія, наука, музика, танок тощо.

Але міф панує і в сучасному соціумі, він вміщує в себе науку, мистецтво, релігію, філософію та ідеологію. Він поєднує слово, мову, інтонацію, жест у єдину знакову і життєву реальність, надає так званим міфологемам соціальної та психологічної достовірності. Міф виявляється затребуваним для збереження цілісності соціуму. Адже міф перетворює «минуше — у вічне» (Р. Барт).

Проблема міфа та неоміфологізму досліджується в філософських, психологічних, культурологічних та мистецтвознавчих працях. Зокрема *поняття про міф* трактується як *первісна форма суспільної свідомості, що втілює узагальнені та персоніфіковані уявлення про світ і відзначається неподільністю реального та вигаданого (уявного) світів, втілюючись у ритуально-магічних діях*¹.

Поява терміна «неоміфологізм» в мистецтвознавстві пов'язана з працями культурологів і літературознавців, в яких останній визначається як *художній синтез різноманітних традицій на основі інтерпретацій архаїчної, фольклорної або літературно-побутової міфології* (зокрема див. у О. Лосєва [276; 278], Є. Мелетинського [317; 318], Т. Орлової [351], В. Григор'єва [122], Н. Гречухи [119], Т. Хресіної [482], М. Хренова [481] та ін.).

Музичний (хоровий зокрема) неоміфологізм ґрунтується на професійно-хоровій традиції другої половини ХІХ століття (М. Лисенко) — ХХ століття (В. Губаренко, М. Скорик, Є. Станкович) — початку ХХІ

¹ Питання про структуру міфа, його історичні зв'язки із ритуалами та обрядовістю, авторської міфотворчості та ін. розглядаються представниками різних наукових шкіл: символічної (С. Лангер, О. Лосєв), ритуалістичної (Б. Малиновський, Е. Тайлор), психоаналітичної (З. Фрейд, К. Юнг), структуралістичної (О. Потебня, О. Фрейденберг), літературно-кембріджської (Г. Меррей, Е. Чемберс), школи міфокритики (М. Бодкін, Р. Чейз).

століття (І. Алексейчук, М. Шух, Ю. Алжнев). Він тісно пов'язаний із полістилістичними тенденціями постмодернізму. Останні, в свою чергу, характеризуються синтезом національних, художніх виявів, співіснуванням різноманітних стилів, форм, жанрів, які набувають знакової, символічної семантики (див.: [1; 189; 219; 394; 398; 439]).

Музичний неоміфологізм виступає засобом художньої організації матеріалу і втілення психологічних начал, національних культурних моделей та ін., а об'єктом неоміфологізації стають загальнолюдські теми, мотиви урбанізованого світу, соціальної поведінки, культурних цінностей тощо. Отже зацентруємо увагу на тому, що сам принцип мистецького мислення в стильових напрямках «нео-» і «пост-» втілює змістовну сторону універсализму: безпосередній зв'язок з попереднім етапом розвитку культури.

Важливою для теми нашого дослідження стає теорія про відродження міфологічного типу мислення, а також постулат про те, що міф має свій особливий хронотоп: міфологічний простір-час.

Відомо, що час міфологічний позбавлений певної тривалості — це або вічне сьогодні, або епоха, коли часу не було; ми можемо спостерігати, що вік міфічних героїв не змінюється (вічна юність, вічна старість). Простір міфологічний втілює уявлення про «свій» світ як про центр, з усіх боків оточений «іншим» світом. Цікаво, що необхідність міфологічного захисту від «чужого» світу породжує образ «світлової огорожі» як втілення сил Порядку на противагу іншомірному Хаосу. «Світова огорожа» і «світова вісь» у міфологічному мисленні і сюжеті часто ототожнюються; подорож героя стає шляхом до себе, напрям до краю землі одночасно виявляється і подорожжю до центру світобудови.

Що стосується тези про відродження міфологічного мислення, то ми, звісно, не можемо стверджувати про його повернення до первісного стану. Міфологічне мислення виявило себе у формуванні «нерозчленованого мислення» (О. Стоянова) («інкорпорованого» — в термінах О. Ф. Лосева, «пралогічного» — в термінах Л. Леві-Брюля [267, с. 259–373]): нерозділенні природних і культурних об'єктів, тотожності частини і цілого, невиокремленні людиною себе із довколишнього світу. В новому міфологічному мисленні знаходять втілення уявлення про світ, що ґрунтується на законі сопричастя (за Л. Леві-Брюлем — «партиципації» [267]), тобто тотожності різних фізичних предметів, явищ тощо. Міфологічне та неоміфологічне мислення як поняття мають складну системун будову: з подальшим розвитком

людського мислення від речі відділяється «душа речі», «суб'єкт речі» («демонологічне мислення» — як перший ступінь у формуванні абстрактного мислення — в термінології О. Лосєва [276]); в наступному етапі проявляється усвідомлення людиною себе як індивідуума, розуміння власної самоцінності і особистісної значущості («номінативне мислення» — в термінології О. Лосєва). «Номінативна міфологія є у своїй сутності лише така... що доведена до системи розуму... Номінативне мислення, по-перше, можливе без будь-якої міфології, а по-друге, якщо воно доходить до міфології, то міфологію цю вона буде і розуміє не стихійно, але як систему універсального розуму» (курсив наш. — Є. Б.) — саме про таку форму присутності міфа у свідомості пише О. Лосєв в «Діалектиці міфа», підкреслюючи міфологічну сутність сучасної йому «наукової свідомості» і теорій наукового знання (див.: [278]).

Найбільш повну, узагальнену та корисну для нашої роботи характеристику міфологічного мислення знаходимо в Є. Мелетинського [317; 318]. Зокрема, характеризуючи міфологічність мислення, автор відзначає три таких важливих ознаки: 1) метафоричність, 2) нескінченна трансформація образів, 3) бінарність опозицій, зв'язок яких забезпечується якими-небудь з'єднувальними елементами. В роботі О. Стоянової знаходимо такі «критерії міфологічної свідомості як ментального явища: синкретизм, партиципація, принцип бінарних опозицій, архетипова основа, колективний характер формування суджень, неконвенціональність власних назв, однократність, «уособлювання» (на противагу знеособленню) речей, специфічна організація часу і простору» [436]. Погоджуючись з дослідниками, зауважимо, що в цьому феномені — відродженні міфологічності мислення — наслідуючи Є. Мелетинського, вбачаємо можливість не тільки оперувати певними образами, сюжетами, процесами та їх розкриттям (розробкою), а й одночасно фіксувати (аналізувати) присутність моментів їх нового осмислення.

Далі, враховуючи перелічені властивості міфологічного мислення, зауважимо їх реалізацію в сучасній міфологізованій свідомості. Вказані властивості розумових процесів і станів тісно взаємопов'язані і взаємодіють в ході здійснення пізнавальної, аналітичної й образотворчої активності людської свідомості. Саме ця властивість співзвучна культурі ХХ—ХХІ століття в цілому, і хоровій зокрема. Йдеться про різні варіанти прояву універсального, представленого такими напрямками, як нео- та посттенденції.

Теза про відродження міфологічного мислення, а також перелічені властивості та ознаки системності стають важливим для нас в контексті нашої роботи, оскільки дозволяють акцентувати окремі сторони цього явища для хорової культури, хорової творчості, хорового мистецтва межі ХХ—ХХІ століття, а саме: міф, міфологічне мислення розуміється як прояв і втілення вищої реальності, архетип, ідея (ейдос) як цілісність. Крім того, поняття про неоміфологічне мислення в історичному контексті кореспондує з загальновідомими позиціями про циклічність та інваріантність подій, характерів, образів в історії, і в музичній історії зокрема. В основі самої міфологічності (та неоміфологічності) закладена ідея нескінченної повторності, рефлексії, але кожного разу у різних проєкціях, під різними ракурсами повторності самої ідеї, тобто в іншому вигляді, адже в самій основі поняття про міф лежить принцип упорядкованості хаосу в прагненні до загальноного світового порядку.

Інший напрямок дослідження явища та терміна «синтез» пов'язаний з так званими «синтетичними судженнями», які з'єднують в єдине ціле й узагальнюють емпіричну інформацію про об'єкти [297; 298]; перетворюють предметні синтетичні дії на психічні операції синтезу (цей аспект досліджується також в науковій психології: [13; 88; 94; 95; 254; 293; 334; 358; 447]).

Вказаний напрямок надає науковцям зв'язок з такими підходами як теорії «складного мислення», «інкарнаційного пізнання» Ф. Варрели, Е. Томпсона, Е. Роша. Запропонована ними теорія також була започаткована як методологія наукового дослідження, але швидко набула міждисциплінарного характеру (див. докладно в роботі Т. Орлової: [351]).

Так, «складне мислення» забезпечується синтезованим, динамічним підходом, який можна визначити за ключовими категоріями-принципами: ситуативністю, інкарнаційністю, інактивованістю¹. За

¹ «Принцип ситуативності виходить з того, що пізнання є відкритим, вбудованим у більш широкий антропологічний, психологічний, культурний, екологічний контекст. Поза цілісною ситуацією воно не здатне ані адекватно відтворюватися саме, ані бути осягненим гносеологічною теорією. *Ідея інкарнаційності (втілення)* зводиться до нерозривності розуму з об'єктом пізнання, їх максимальної взаємовідповідності та взаємовпливу. Це, по-перше, дозволяє подолати редукцію, якої не можна уникнути при абстрагуванні, по-друге, включає креативну функцію так званої «перетвореної форми». Творча роль останньої полягає у надолуженні елементів, яких бракує, або ланок опосередкувань, заповнюючи лакуни новими відношеннями та формами, вона забезпечує життя реальної системи або гносеологічну функцію теорії. В русі культур реалії

Ж.-П. Сартром соціокультурні фетиші стають реальною силою, частиною самого історичного руху, а М. Мамардашвілі відзначає також позитивне культурно-практичне та гносеологічне значення «перетворених форм» в контексті дослідження явища складного мислення [297; 298].

Відмітимо, що хоча концепція складного мислення не є принципово новою в філософії та психології, проте відмінності сучасного етапу є досить помітними, адже в інтрдисциплінарний комплекс арсеналу методик системного синтезу увійшли «нові дані кібернетики, методології штучного інтелекту, теорії систем, що самоукладаються, можливості нелінійної, імовірнісної математики та варіаційних методів вирішення задач, нові дані когнітивної психології, лінгвістики» [351].

Отже синтез як розумова операція, що притаманна насамперед процесу мислення, складається з продуктивного з'єднання частин окремих об'єктів (явищ) в єдине ціле й історично формується в процесі суспільно-виробничої діяльності людей. Результатом синтезу є абсолютно нові утворення, властивостями яких є не тільки зовнішня сума особливих компонентів, але також і результат їх взаємопроникнення і взаємовпливу. Тому «справжній синтез не агрегат, а творчий синтез» [295]. Таким чином, солідаризуючись з позицією Т. Орлової, ми можемо спостерігати такий рух: перехід від системного складного мислення, відкритого до інтерзв'язків, до формування надсистемного мислення. Відкритість останнього, «вихід за», орієнтований та зумовлений масштабом відкритості сьогочасного інформаційного простору. Відповідаючи безкінечності об'єкта, надсистемне мислення набуває додаткових ступенів свободи, адже «модулем» форм надсистемного пізнання є нескінченність. Більше того, складне надсистемне мислення як провідним визначається саме синтезованим підходом, адже вміщує свідоме і несвідоме, емоційно-образне індивідуальне і соборне, нове й усталене, архетипічне; іншими словами — вміщує багатоманітність та багатомірність форм бачення.

Поняття синтезу в культурології характеризується багатозначністю і смисловою відкритістю. Воно кореспондує з такими термінами, як «діалог культур», «спілкування культур» (В. Біблер [44]), «концерт

заміщуються квазісубстанціональними феноменами: денотатами, сенсами, визначеннями, предметами; в сучасному «суспільстві театру» — симуляційними артефактами, котрі пропонуються замість відсутніх елементів систем. *Інактивованість пізнання* означає, що мислення невідокремлюване від дії, практики і змінюється в самому процесі цієї взаємодії. Такому пізнанню дослідники дали позначення — «розум як рух» [351].

культур» (Г. Померанц [375]), передбачає специфічну якість мислення на рівні взаємодії культурних артефактів різних регіонів, країн, націй, їх взаємозбагачення.

В мистецтвознавстві поняття про синтез пов'язується з дослідженням постмодернізму, як таким етапом розвитку культури, коли «вона в надлишку і різноманітті своїх багатств звертається власне на себе» [258]. При цьому відношення рівнів складних систем нелінійне, може бути як прямим, так і зворотним. Таким чином, за Ніцше, відбувається «вплив майбутнього на сучасне» (цит. за: [351]). Отже, наступним поняттям, що кореспондує з «синтезом», називаємо «постмодернізм».

В дослідженні О. Стоянової [436] знаходимо цікаві спостереження та прогнози, які нам видаються влучними та актуальними з погляду на тенденції розвитку хорового мистецтва зокрема. Авторка пише, що якщо врахувати ступінь злитості різних сторін культурного дискурсу сучасного періоду і припустити повторення циклу «синкретизм — диференціація — синтез», то можна констатувати, що така властивість міфологічної свідомості як синкретизм не втрачає своєї актуальності і для міфологізованої (неоміфологічної) свідомості. І далі: «Разом з тим міфологізована свідомість передбачає не єдність, а навпаки — множинність уявлень і артефактів. Але вже намічаються тенденції до стирання кордонів, які набудуть глобального характеру в континуумі постмодерну. Множинність перестає бути антитезою єдності і стає характеристикою не форми, а якості культурного матеріалу як наповнення свідомості» [436].

Таким чином, з високим ступенем узагальнення можемо запропонувати таку тезу: *для сучасних нам митців-практиків — хормейстерів, режисерів, хористів тощо провідним стає відродження міфологічного типу мислення, що в своїх трансформаційних процесах стає вагомою частиною складного системного (та надсистемного) мислення синтетичного типу, що проявляється безпосередньо в процесі творення (як комплексі аналітичної, репетиційної, концертної діяльності). Такий тип мислення проявляється в намаганні створити нове, оригінальне, комбінуючи часто протилежні ідеї, погляди, підходи; в здійсненні творчих експериментів. Девізом цього процесу може стати: «а якщо...», «спробуємо...». Синтетичний тип мислення проявляється в прагненні створити по можливості більш широку, узагальнену концепцію, що дозволяє об'єднати різні підходи, зняти протиріччя, примирити протилежні позиції в творенні єдиного продукту.*

Вважаємо, що для слухача (глядача) провідними залишаються насамперед асоціативне, наочно-образне, комплексне сприйняття, і лише спеціальна аналітична робота дозволить виокремити певні складові та зробити теоретичні узагальнення щодо типу мислення цього «учасника» творчого процесу. Ми не претендуємо на таку масштабну роботу, але виокремимо такі позиції.

Дійсно, предмети та явища навколишнього світу відбиваються у свідомості людини в певних образах, асоціаціях, знаках та символах, що виконують звичайну роль у процесах пам'яті, уяви, мислення. Але окрім образу-уявлення у свідомості виникає і більш глибокий образ-узагальнення як складна форма мислення, що вбирає до себе загальне та особливе. Таке узагальнення є основою художнього образу, який відбиває реальний стан співвідношення форми й змісту життєвих явищ, несе в собі все естетичне багатство дійсності [254, с. 20–21].

Образи, які виникають у свідомості слухача/глядача під час сприймання твору/вистави, пов'язуються між собою за принципом подібності, аналогії, протиставлення тощо. Відповідно до цих принципів асоціації поділяють на декілька видів: традиційно розрізняють прості та складні асоціації. Прості асоціації пов'язують між собою тільки два уявлення. Прийнято виокремлювати асоціації за суміжністю, за схожістю, за контрастом тощо. Складні асоціації, або смислові, відбивають об'єктивні зв'язки між декількома уявленнями і утворюють асоціативні комплекси (див. докладніше: [201]). Л. Виготський [94], використовуючи поняття асоціацій у своїй теорії розвитку мислення, розглядав асоціативний комплекс як етап онтогенезу мислення, який передує становленню наукових понять.

Доведено, що кожен вид мистецтва має свою художню мову і принципи мовлення, що пов'язуються з певними побутовими, фантастичними і т. ін. асоціаціями, а практичне оволодіння таким «словником» дає можливість розуміти певний вид мистецтва. Художні образи можуть викликати у людини різні емоційні, образні, зорові, слухові, рухові та інші асоціації, створюючи різнопланові асоціативні комплекси. Уміння користуватися асоціаціями, навичка їх комбінування є важливим як для митця, так і для слухача, адже визначає якість художньо-естетичного творення та сприймання. У роздумах про сприйняття сучасних хорових творів синтез-типу важливе значення мають міжсистемні, міжпредметні асоціації, які дозволяють встановлювати зв'язки між художніми явищами різного складу ви-

конавців та різних видів мистецтв, між різними типами мистецького мовлення, розуміти основу художнього образу, більш глибоко сприймати твори мистецтва.

Отже, важливим механізмом здійснення процесу сприймання та осмислення художніх образів в сучасному хоровому мистецтві можна визначити асоціативне образно-художнє мислення, яке функціонує як цілісна складна система інтелектуальних та емоційних форм відбиття (див. докладно: [374; 384]).

Але повернемося до безпосередньої теми дослідження.

Як же можна розглядати й аналізувати те, що відбувається в музичній (хоровій) творчості, й особливо в галузі виконавської практики? Музична історія зробила новий оберт і ми знову зустрічаємося з тяжінням до нерозривності слова — пісні — танцю — дійства, як з новим синкретизмом? Або слід все ж говорити про синтез різних видів мистецтва в єдності їх самодостатніх якостей? Аби обґрунтовано відповісти на поставлені питання аналітично-реферативним шляхом зробимо короткий історико-музикознавський експурс.

У багатьох дослідженнях доведено, що синкретизм є характерним для епохи первісно-общинного складу як первісна цілісність творчої діяльності. Є. Назайкінський, розмірковуючи про три історичні форми буття музики, підкреслював, що синкретична форма включає в себе злитість не тільки мистецтва і буття, не тільки засобів, що пізніше відійшли до різних видів мистецтва, а й особливу тимчасову злитість ланок самого процесу. Іншими словами, сама музична ідея, її відтворення і сприйняття підпорядковувалися принципу триєдності часу, простору і дії [334, с. 118]. Крім того, для синкретичної форми буття музики ранніх етапів розвитку характерна єдність тріади «творець — виконавець — адресат», оскільки амплуа автора, виконавця і слухача представляли собою єдине ціле і не мислилося окремими ланками в творчому процесі. Таким чином, говорячи про синкретичність, ми маємо на увазі внутрішню органічність того, що відбувається. Однак у цьому варіанті існування музики слід взяти до уваги і відсутність виконавської техніки як окремого виду майстерності (адже ми говоримо не лише про творчість як про дієвий акт, а про продукт творчості, зведений в ранг мистецтва).

Коли починають диференціюватися види та роди мистецтв, відбувається професіоналізація напрямів, де й виявляється взаємодоповнююча своєрідність, унікальність кожного виду та роду мистецтва, то виникає і зворотне прагнення — до об'єднання, до синтезу їх най-

кращих досягнень. Це стосується і музичного мистецтва в цілому, і хорової творчості зокрема. Еволюція храмових ритуалів, що об'єднують єдиним задумом елементи образотворчого мистецтва, словесної творчості, музики, сольного та колективного співу, обрядові дії, може розглядатися як приклад, навіть як перехідний формат від синкрезису до організуючого фактора синтезу мистецтв.

Так, в культурі пізньої готики і особливо Відродження, з формуванням професійних шкіл та професійних вимог, посиленням світських напрямків музикування і все більшою індивідуалізацією творчості, відбуваються трансформаційні процеси і навіть внутрішнє руйнування органічної єдності. Таким чином виокремлюються види професійного виявлення співацької, композиторської творчості, підкреслюється майстерність композиції та виконавства. Відзначаємо, що насамперед в храмовій практиці складаються нові норми синтезу, засновані на усвідомленні самостійної ролі кожного з мистецтв (див. докладніше: [57; 328; 482]).

Синтез мистецтв поступово пов'язується не лише з церковним життям та образом світу, але й з особливими формами світського побуту (тріумфи, оперні та балетні вистави). У мистецтві рококо і просвітницького класицизму XVIII ст. важливою метою синтезу мистецтв стає створення художнього середовища, яке б стверджувало високе значення людини, природи, буття. Завдання формування цілісної, гармонійно розвиненої людини, висунуті І. В. Гете, Ф. Шиллером, ранніми романтиками, знайшли своє втілення в романтичних теоріях XIX ст., у продукуванні творів мистецтва, котрі б уособлювали «оази краси», що мали б протистояти буржуазному практицизму і бездуховності [376]. З цими уявленнями був пов'язаний інтерес до музичної драми як тогочасної основи синтезу мистецтв, здатної замінити релігійний ритуал (див. в роботах Р. Вагнера). Романтичні уявлення про духовне оновлення суспільства за допомогою синтетичної єдиної, загальної художньої творчості були пізніше розвинуті символістами (наприклад, в творчості Вяч. Іванова).

У XX ст. велике значення надається синестезії, зорово-слуховим уявленням та відповідностям (наприклад, у творчості О. Скрибіна, О. Мессіана, А. Шенберга та ін.); значні досягнення в галузі синтеза мистецтв пов'язуються з оформленням мистецьких свят, фестивалів, оглядів і т. д. У радянській культурі ідеї синтезу мистецтв виникли з перших її кроків: вони містилися в плані монументальної пропаганди, знайшли своє вираження в агітаційному мистецтві пері-

оду Жовтневої революції та Громадянської війни, в оглядах народної творчості, у Всесвітніх фестивалях молоді та студентів та ін. В театрі 1960–1970-х рр. затвердилося прагнення до створення синтетичних вистав, котрі поєднували в загальному ритміко-пластичному, інтонаційному і просторовому цілому драму, музику, поезію, хореографію. Останнє пояснювалось тяжінням до максимально повного втілення образу світу сучасної людини — з одного боку, а з іншого — до якривості масового видовища.

В характеристиці явищ межі ХХ–ХХІ століття заявляє свої позиції постмодернізм. Це не лише «хронологічні рамки», але зміна світоглядних переконань, котрі обумовили нові образні моделі, системи і саму природу музичної виразності як опозицію до експериментів власне модернізму. Тут спостерігається взаємодія різних культурних пластів, відбувається перетворення всіх елементів процесу і самого процесу в єдину самоцінну духовну субстанцію (див.: [354]). В цьому контексті цікавою нам представляється концепція В. Куріцина [258], котрий називає сучасні тенденції постмодернізму «новою первісною культурою» і виокремлює три групи ознак, типологічно римуючи нинішню культуру з первісною. На думку дослідника, можна виділити такі чинники:

1. У постмодернізмі неприхована тенденція до синкретизму, до переплетення, злиття різних мистецтв, тяжіння до єдності видів і жанрів, до синтетичності мислення. Образотворче мистецтво переплітається з музикою, театр з літературою, «традиційно» художні тексти з неоформленим матеріалом газетних статей і т. ін.

2. У постмодернізмі, як і в «старій», первісній культурі розвивається категорія авторства, яку Борис Гройс визначає як «криза орієнтації на оригінальність». Це явище, що характеризується рефлексією з приводу сюжетів, ситуацій, калейдоскопічних перетинів і паралелей між поточною реальністю і минулим. Митець — частина непроникного, некерованого простору, що не має ні початку, ні кінця, не залежного від його рішень чи дій. Пишуться палімсести — тексти, написані «поверх» існуючих раніше текстів. По суті, ця тенденція виявляє себе як витончений пошук цитат і інтертекст в тому чи іншому художньому тексті (див.: [258]).

Таким чином, положення про те, що історія і суспільство можуть бути прочитані як текст, призвело до сприйняття людської культури як єдиного інтертексту, який, у свою чергу, «стає передтекстом до будь-якого знов заявленого тексту» [189].

3. Ще одна «первісна» характеристика постмодернізму — його ритуальність. Ніколи раніше в культурі не було такого розквіту дійств, видовищних постанов. Акції, хеппінінгі можуть, звичайно, мати неритуальне значення, але в центрі уваги — сам факт переживання дійств, рефлексія з приводу участі в акції. «Постмодерніст працює всередині тексту: він і елемент постмодерністської акції, і учасник, який переживає саму акцію і свою участь у ній як ритуал, долучаються до єдиного, «нерозчленованого» світу» (див.: [258]).

Отже, явище синкретизму не вичерпало себе, але трансформувалося і своєю провідною рисою — нероздільністю творчого процесу у відбитті/відображенні образу світу — увійшло до сучасного «діалог культур» як визначна категорія у формуванні та сприйнятті синтез-творів, як точка відправлення в дослідженні складного мислення синтетичного типу. Інакше кажучи, явище синтезу не постає надбанням суто ХХ–ХХІ століття, але в означений період виявляє себе як провідна категорія у творчості і художньо-інтонаційному мисленні сучасного митця.

В. С. Біблер наполягає на тому, що діалог культур є можливою формою культури ХХІ ст. На його думку, характерною ознакою ХХ століття стала культура, котра існує як власне початок нової культури, що виникає з «хаосу сучасного буття, в ситуації постійного повернення до першоджерел з болісним усвідомленням своєї особистої відповідальності за культуру, історію, моральність» [44]. Не можна не погодитися з тим, що самі процеси творчості сьогодення максимально активізують співавторську роль як глядача, так і слухача. Таким чином, за думкою науковця, твори історичних культур сприймаються в ХХ ст. не як «зразки» або «пам'ятники», але як спроби розпочати — бачити, чути, говорити, розуміти — бути; «історія культури відтворюється як сучасний діалог культур». Культурна претензія (або можливість) сучасності — «бути спів-учасним, спів-дієвим, діалогічним спів-товариством культур» [44].

Таким чином, верхівку системи під назвою інтонаційно-художній синтез складає явище «співтовариства культур» («діалог культур», «синтез культур») і водночас зумовлює його. Тобто ці поняття виявляються узгодженими та взаємозумовленими. Наступною ланкою стає взаємодія видів мистецтв, їх стилів, жанрів, форм, мови і мовлення та ін., де кожна складова є самодостатньою художньою одиницею і об'єднується з іншими на основі синтезу, демонструє взаємопроникнення, взаємодоповнення, іншою мовою — діалог (синтез)

мистецтв та, звертаючись до музики, — синтез художньо-музичних текстів.

Часово-просторові види мистецтв — театр, кіно і родинні їм — за своєю природою синтетичні, адже вони об'єднують творчість драматурга (сценариста), актора, режисера, художника, а в кіно також оператора, світлорежисера, майстра з комп'ютерних технологій, що створює відеоспецефекти, тощо; в музичному театрі драматичне мистецтво виступає в єдності з вокальною та інструментальною музикою, хореографією і т. ін., а мистецтво режисера естетично об'єднує компоненти музичного, театрального або кінематографічного твору в єдине художнє ціле. Як відомо, жанри хорової та вокально-театральної музики (пісня, романс, кантата, ораторія, опера та ін.) — визначаються як первісно (або генетично) синтетичні, оскільки в них насамперед йдеться про єднання слова і співацького інтонування.

Отже наголосимо, що в будь-якій сучасній художній творчості, яка дотична музиці, синтез може здійснюватися на двох магістральних рівнях:

— всередині певного усталеного виду мистецтва (наприклад, використання методів документального кіно, хроніки в художньому фільмі; застосування етюдних фрагментів в побудові драматичної вистави; впровадження віршованих фрагментів у прозу; введення народного відкритого типу звуковидобування в академічне звучання хору тощо);

— між видами мистецтв (наприклад, введення кінематографічного зображення, відеоінсталяції в хоровий концерт; хорового звучання в драматичний спектакль, балет, в рекламний ролик).

Щодо хорової творчості, то загально відомим є те, що в хоровому мистецтві виявляється діалектичний зв'язок музики та поезії. Досить давно серед хормейстерів та музикознавців ведеться дискусія: що для хорового мистецтва є головним — музично-інтонаційна сфера чи поетична? Музичному чи поетичному началу слід віддавати перевагу при аналізованні образної змістовності хорових творів? Хорове мистецтво належить до музичних видів мистецтва, але ж вербальні засоби більш конкретно фіксують змістові значення. Це питання мабуть так і залишиться без однозначної відповіді, адже кожен твір являє собою унікальний «сплав» цих складових. Дозволимо собі лише зробити зауваження, що ґрунтуються на власних спостереженнях:

а) хормейстери у своїй практичній діяльності для формування первісного уявлення про музичний твір в першу чергу звернуть увагу

на поетичний та музичний текст (їх взаємодію, так би мовити діалог), а для формування остаточного художнього тексту твору будуть працювати над тембро-звуковим інтонаційно-художнім образом/формою, драматургією;

б) слухач в першу чергу зустрічається із художньо-звуковим образом і лише спеціально зосередившись на тексті зможе виокремити поетичні чи суто музичні (звуковисотні, метро-ритмічні, інтонаційні тощо) семантичні одиниці. Але передує цим позиціям процес композиторської творчості, формування авторського художнього образу на рівні ідеї (ейдосу), інтонації, образу.

Дійсно, музикознавчі дослідження вказують на значний інтерес до процесу формування інтонаційно-художньої мови і мовлення, до пошуків нових експресивних засобів, до нової якісної взаємодії слова, музики, інтонації, руху тощо як на загальні тенденції **композиторської творчості XX–XXI століть**. Автори сучасності шукають нові шляхи синтезу слова і музики. Окрім семантичного значення тексту, вони «витають» зі слів та складів певний фонічний, сонорний ефект, поглиблюючи розкриття образного змісту, і навіть висувають соно-рику на перший план, як провідний чинник формотворення (див.: [223]). В дисертації Л. Заборовскі ми знайшли цікаву інформацію щодо того, як співпрацюючи з поетом і прозаїком Юзефом Ратайчаком, польський композитор Анджей Кошевський «замовляє» текст з урахуванням його фонічних якостей. Дійсно, композитор сміливо експериментує в галузі використання фонічних якостей, звуків мови, виокремлюючи голосні звуки як тембровий пласт і приголосні — як шумовий пласт. Кошевському властиві прийоми, близькі принципам *Sprechgesang* (виразний шепіт, мова на невизначеному звуковисотному рівні, спів, що наближений до мовлення або крику) (див. більш докладно: [172, с. 154; 54; 526]).

У своїх хорових творах А. Кошевський вводить винайдені ним додаткові слова, склади, звукосполучення і звуки та за їх допомогою вибудовує складну, багатоярусну фактуру, найчастіше сонорного плану. В якості прикладу можна навести твори для хору а capella, написані в 70-х роках, «*Nicolao Copernico dedicatum*», «Гра», «*Va-No-Sche-Ro*» та ін. «Слово є у Кошевського важливим фактором утворення хорової фактури. Воно бере участь у створенні чисто хоровими засобами багатопланової «оркестрової» фактури» [172, с. 155]. Таким чином, фонічні якості окремих звуків мови, навіть вигаданих, становлять органічну частину формування інтонаційно-художнього

тексту твору. І приклад такого підходу до фонічних якостей окремих звуків мови, як продемонстровано в творчості А. Кошевського, не є поодиноким: розвивати цей напрямок можна, аналізуючи твори К. Дженкінса, зокрема «Пісні землі», джазові композиції на основі скета, «Подолання» — твір-перформанс В. Мужчиля для двох солістів, читця, балетної пари, мішаного хору, мімансу, написаний на тексти Біблії, та вірші С. Щипачова, де використовуються авторські слова та фонема та ін.

Отже естетичний підхід до хору як до «оркестру людських голосів» заслугоує на додаткову увагу. Такий підхід знаходимо зокрема у К. Пендерезького, А. Кошевського, К. Дженкінса, Л. Вітра та ін. Означена концепція знайшла своє відображення у відборі композиторами таких складів, звуків та звукосполучень, які дозволяють яскраво імітувати гру на різних музичних інструментах, інтонаційно й акустично наслідувати явища природи. В цьому напрямі знаходимо приклади в європейській хоровій музиці, а також в доробку представників української композиторської школи — В. Мужчиля, В. Зубицького, І. Алексейчук, М. Шука, В. Польової та ін. В дослідженні, присвяченому творчості Ю. Алжнева, знаходимо таке: «Найкращі зразки сучасної хорової музики репрезентують хор як вокальний оркестр, широко використовуючи його багаті художньо-виражальні ресурси (за Л. Пархоменко: [362]): специфіка різномембрального інтонування, полірельєф фактури, ефект філірування, багатолінійність вокалізування поетичного слова» [352, с. 10].

З іншого боку, аудіозапис хорового звучання, хорових партій та окремих голосів став окремим інструментом творчості. Так, цікавий прийом художнього використання записаного звуку демонструє Джанет Кардіфф у композиції «Forty Part Motet», де сорок записаних окремо голосів програвалися через таку ж кількість колонок, розставлених по концертному простору згідно з планом. Як писав Д. Туп, вплив такої кількості голосів, які звучать одночасно, схожий на відчуття, яке з'являється від величезного моря історій, в якому ми живемо, і можливість слухати конкретні історії це вибір, який залишається глядачам, котрі йдуть повз, обираючи власний маршрут [461, с. 223]. Описуючи цей твір, Кардіфф сказала: «Коли ви слухаєте концерт, в нормі єдина точка зору — спереду, традиційне положення аудиторії. У цьому творі я хочу, щоб аудиторія сприймала музику з точки зору співаків. Кожен чує унікальний мікс композиції, коли слухач може рухатися в просторі за будь-яким вподобаним маршрутом. У нього

з'являється особистий зв'язок з голосами, він чує композицію як мінливий контрапункт. Мені цікаво, наскільки звук може фізично вибудовувати простір, подібно скульптурі, і як глядач може вибрати шлях у фізичному, але при тому віртуальному просторі» [461, с. 225].

Таким чином, у нас з'являється прецедент говорити про значну трансформацію уявлення про хоровий концерт, про хоровий твір, про функції та ролі композитора, виконавця, а також слухача. У вищезгаданому прикладі слухач вільний сам вибирати те звучання, яке він хоче чути. В аудиторії з'являється можливість слухати «різну» музику в єдиному концерті. Та й саме поняття аудиторії трансформується з пасивного «сприймаючого» в активного «створюючого», у співавтора, що творить в рамках самосприйняття.

Іншими словами, на цьому рівні дослідження синтезованості композиторської творчості, він — синтез — являє себе як об'єднання, з'єднання явищ, предметів дійсності в тому процесі, коли «чуже» виявляється «своїм». У запропонованому контексті ключовими для нас можуть стати такі стислі визначення: *для синкретизму — нероздільність і злитість, а для синтезу — поєднання визначених складових.*

Окремо наголосимо на театральності мислення сучасних хорових композиторів і виконавців, як чи не найвагомішому чиннику в дослідженні явища художньо-інтонаційного синтезу в сучасній хоровій творчості.

Саме поняття театральність не можна розуміти однозначно (і на цей аспект вказано в дослідженнях Ю. Мостової [329], К. Приходовської [382], М. Євреїнова [164] та ін.). Так, наприклад, цей термін можна трактувати надзвичайно широко: «Говорячи про інстинкт театральності («волі до театру») як про властивий людині від початку, Євреїнов визначає театральність як преестетизм, передмистецтво, як властивість, що передує релігійності: [164, с. 46]; ...в історії культури театральність є абсолютно самодостатнім началом, і мистецтво відноситься до неї приблизно так само, як перлина до раковини» (цит. за: [164, с. 44]). В окремих висловах театральних критиків можна почути й таке, що театральність може зливатися з мистецтвом, а може бути автономною від нього, адже театральність — це ще не театр, так само як видовище — не завжди і не обов'язково вистава [164]. А. Сохор розуміє «театральність» як певну суму ознак музики, яка має відношення саме до театральних жанрів [429].

Як ми можемо робити висновки про особливе театральне мислення композиторів? Насамперед завдячуючи авторським ремаркам,

але також при аналізованні партитури та з авторських висловлювань. І важливість цього аспекту варто підкреслити особливо для практичної виконавської діяльності. Так, в ремарках до першої частини хорової картини-диптиха «Притча со-творіння» (1989) В. Степурко перша сторінка партитури являє собою «перелік» авторських ремарок. Далі, в якості «увертюри»-передмови, випереджаючи хорове звучання, автор пропонує використовувати жанр художнього слова — прочитання поезії Олексія Трохименка. Саме ж звучання твору проявляється як фонетично-імітаційне: тут і «імітація криків чайок», «шум моря», «спів морських «сирен», «шум крил птахів» та ін. Крім цього, автор використовує фонізм окремих звуків і певні прийоми звуконаслідування, застосовує звучання дитячих молоточків-свистків (тт. 29—34; 53—55) і маракасів (тт.53—55). І така темброво-фонетична розмаїтість являє собою яскравий, оригінальний інтонаційно-сонористичний фон, своєрідну педаль, на якій з'являється мелодична лінія інструментального типу. Глядач ніби стає безпосереднім учасником «со-творіння» Світу.

В інструментальній музиці також зустрічаємо приклади яскраво-театрального мислення композиторів. Так, В. Холопова вказує на партитуру «із запрограмованим комізмом ситуації» [476] — «Balletto» В. Єкимовських (1974), де основа твору — це партитура для диригента, з виписаними рухами в певному порядку для різних частин тіла. Музиканти нот не мають, а грають лише те, що вони відчувають і бачать, коли дивляться на диригента, який виконує певний рух.

Один з яскравих творів із «запланованим» світлом — «Алілуя» С. Губайдуліної (1990) — семичастинний твір кантатного типу для хору, оркестру, органа, дисконта та світлових проєкторів та інші. А цьому творі ремарка-«побажання» автора стають не тільки вказівкою чи поясненням до вірної і переконливої інтерпретації, але сама ремарка як авторська інтонація стає художньо-сміисловою частиною твору. Зокрема в одному з численних інтерв'ю композиторка розповідала, що в «Алілуї» для неї дуже важлива була ідея веселки, як знамення Завіту між Богом і людством; Небо і Земля — знамення. «Сім кольорів веселки — в моєму творі була спроба зробити з них ніби аналог тональної системи» [478]. У кульмінації «Алілуї» дійсно має проявитися Веселка, яка за задумом С. Губайдуліної має проєктуватися на купол церкви, або якогось іншого будинку. «Найважливіше — це ідея веселки як сенс цього об'єднання, — говорить авторка. — Точка, куди зливається житейська множинність, єдність з Всевишнім. У зву-

ковій субстанції це виражається тим, що під кінець фіналу все вливається в унісон, в один-єдиний звук» [478].

Отже, підкреслюючи значення авторської волі в фіксованому вигляді, нагадаємо відомий вислів Б. Шоу: «Існує 50 способів сказати слова «так» та «ні». Але записати їх можна лише одним способом!» І погодимось з Ержемським, який пише, що шукати музику потрібно не в формальних знаках чи позначках, але в собі самому, у своєму чуттєвому ставленні до музичної тканини [167, с. 202–203].

Підемо далі. Унікальність хорової творчості полягає в необхідності шукати живий зміст та асоціативний смисл в самому процесі творення, своїх внутрішніх суб'єктивних переживаннях і втілювати крізь майстерність володіння інтонаційно-художніми та візуально-просторовими експресивними засобами. Щодо експресивності авторських ремарок (див. термінологічно розгорнуто в роботі О. Сокола [423]), то зауважимо, що в кожному конкретному музичному творі зазначені автором ремарки-емоції слід сприймати як умовність, а не дійсне переживання. Іншими словами, виконавець повинен не особисто переживати всі ці емоції в заданий момент часу, але відображати їх в інтонуванні, звукоформуванні й поданні, а також втілювати в майстерності актора. А от ремарки-рекомендації, ремарки-вказівки потребують вже досить точного дієвого виконання. Наприклад: у книзі Ц. Когоутека можна знайти свідчення про те, що Штокхаузен, працюючи з акустикою залу, як з інструментом для створення певного просторово-звучного ефекту, вказував на певну розстановку в залі 4 оркестрів та 4 хорів для свого твору «Carpe» (1960 р.) [224] та ін. Окремої уваги заслуговують ремарки-дії, що стосуються пересування, мізансцени, використання реквізиту і т. п. В передмові до партитури «Adoratio Sancta Mariae» (1999) для трьох сопрано, хору та симфонічного оркестру дніпропетровський композитор В. Мужчиль чітко програмує елементи театралізації: вказує, коли має бути затемнення на сцені, в який момент звучання на сцену має вийти солістка із запаленою свічкою, як вона повинна рухатися і коли піти [57].

Крім того, композитор за допомогою ремарок може позначати бажані інтонаційні, жанрові синтез-поєднання на рівні звуковидобування, на рівні виконавського стилю. Наприклад, у партитурі «Родная сторонushка» з концерту «Сибирские песни» В. Калістратов вказує на те, що введена у партитуру сольна партія-плач на фоні гармонічної «педалі» академічного хору має виконуватись народним голосом.

Аналіз деяких сучасних українських хорових творів доводить тезу про «запрограмовану» композитором синтезованість на рівні жанру та стилю: композитор у програмному найменуванні сам вказує на поєднання самостійних жанрів, форм тощо. Таким «жанрово синтезованим» виявляється концерт-кант для мішаного хору і дитячих голосів «Оспівуючи Різдво Господнє» В. Рунчака, расподія-кантата «Думка» та опера-ораторія «Золотослов» Л. Дичко, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець, кантата-мініатюра реквієм «Сім сльозин» В. Зубицького, а-капельна хорова опера «Ятранські ігри» І. Шамо, опера-балет «Вій» В. Губаренка та ін. І це явище яскраво простежується, навіть якщо композитор не виводить позначення жанру в назві твору. Наприклад, таким є цикл «Хорові зошити» («Хоровые тетради») М. Кармінського. Увесь цикл «Хорових зошитів» вміщує 15 мініатюр для хору а capella та складається з трьох частин — трьох мікроциклів: в першому зошиті — «Цветущий мир природы» на вірші Ф. Тютчева — вбачаються ознаки концертності; в другому — «Солнечные палаты» на вірші І. Буніна — автор занурюється в тему дитинства та сам називає ці мініатюри романсами для хору; третій зошит — своєрідна сюїта, що під назвою «Тайник вселенной» вміщує п'ять підкреслено різностильових мініатюр на поезію п'ятерох поетів — О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, Лесі Українки, Б. Пастернака. Таким чином, весь твір виявляє форму «мікроциклів у циклі», демонструє своєрідну мозаїчність мислення, завдяки чому формується «об'ємність форми», особлива якість висловлювання, що дозволяє виявити розгорнуту жанрово-стилістичну палітру.

В руслі нашої роботи нам видаються цікавими результати дослідження хорового стилю Анджея Кошевського, котрий характеризується як «багатохорний стиль», а в доробку композитора підкреслюється значення такої сонорної якості хорового звучання як темброфактури (див. докладніше: [526]). Композитор використовує дво- і трихорні склади, що у своєму монументальному стереофонічному охопленні музичного матеріалу алюзійно вказує на зв'язок з венеціанською багатохорною школою епохи Відродження. Крім того, привертають увагу ті риси стилю польського майстра, котрі стали універсальними як для композитора-сучасника, так і для виконавського стилю багатьох сучасних хорових колективів. А саме: розвиток звукопросторових можливостей творів у виконанні хорової музики (стерео або квадрофонічні ефекти, що є результатом відповідної розстановки

виконавців і слухачів, можливе застосування електричної апаратури і т. п.); перехід від традиційної практики хорового виконавства до нового, більш мобільного виконавського стилю, що враховує участь імпровізаційного і тілесно-рухового факторів; безперервність розвитку індивідуального музичної мови шляхом творчого синтезу універсальних і власних композиторських ідей [172, с. 155; 526].

Таким чином, на рівні композиторської творчості відбувається певне програмування складових інтонаційно-художнього синтезу за діалогічною концепцією, коли «чуже» може стати «своїм», а саме:

— застосування фонічних особливостей звуків мови та інтонаційної специфіки мовлення (в тому числі — національні особливості, наприклад — такі близькі, але різні за фонетикою та орфоepією звуки «г» і «Г» в українській мові, тонове мовлення китайської мови тощо);

— запровадження «оркестру людських голосів», з широкими можливостями наслідування та імітації;

— використання просторового світлозвукового комплексу у формування художнього тексту твору;

— формування нових жанрових визначень, що зумовлює певний стилістичний виконавський комплекс;

— підкреслена значущість ремарок щодо мізансценічних рішень, що беруть свій початок в театральній практиці;

— наявність рекомендацій щодо застосування технологічно різних способів звуковидобування протягом одного твору.

Як композиторську, так і *виконавську творчість другої половини ХХ — початку ХХІ ст.* відзначено різноманітністю підходів. Особливої виконавської підготовленості (вокальної, ансамблево-хорової, стилістичної, артистичної тощо) вимагають авторські тексти: звернення до тем і образів Вічного, до історичних та вигаданих подій, до гіперболізовано-трагічних тем, до імітативних та вигаданих прийомів, тощо передбачають пошук та використання особливих, іноді граничних експресивних (або надекспресивних — термін наш [48; 49]) форм втілення.

Як ми вже вказували вище, складне надсистемне мислення синтетичного типу, що притаманне сучасним виконавцям, передбачає відбір виконавських художньо-виразних засобів за допомогою широкої палітри творчих експериментів — «а якщо...». Тут джерелом режисерського та артистичного натхнення можуть служити:

а) рекомендовані композитором вокально-хорові виконавські прийоми (імітація крику птахів у творі Ю. Алжнева «Щедрівка», імі-

тація звучання ударної установки в п'єсі В. Мужчиля «Прощавай ХХ століття»);

б) підходи, продиктовані жанрово-інтонаційною основою музики (репродукування обрядового, містичного, історичного дійства в кантатах Л. Дичко, Є. Станковича, в творах І. Алексейчук та ін);

в) власне бажання виконавців «до-казати», «до-мовити», посилюючи увагу до подій, акцентувати окремі смислові, образні моменти, а іноді важливою постає сама процесуальність творення.

Отже, на сучасному виконавському рівні хоровий твір має бути «відкриттям», воно — відкриття — повинно дивувати, давати слухачеві, глядачеві новий образ, потужні, інтенсивні за силою впливу емоції та почуття.

Кожен з художніх засобів сучасного виконавства володіє своїм обсягом експресивних смислово-виражальних можливостей, «зумовлених як об'єктивними властивостями і життєвими зв'язками даного засобу, так і сформованою в ході музично-історичного процесу здатністю цього засобу викликати певні уявлення та асоціації» [170, с. 17]. Застосування ж кожного із засобів і, відповідно, їх розуміння (розшифровка) залежить від контексту, в якому даний засіб виступає, так само як і від емоційно-образного багажу особистого досвіду слухача. «Мистецтво ніколи не може бути пояснено до кінця з малого кола особистого життя, але неодмінно вимагає пояснення з великого кола життя соціального» [95, с. 113].

Свого часу як до своєрідного «коду» поставилася до музичного тексту твору «Сіріус» Е. Еркяняна і засновник та екс-керівник Миколаївського жіночого хору С. Фоміних. До аналізованої інтерпретації цього твору цілком можливо застосувати термін «постановка», оскільки тембровий живопис, задуманий композитором, був багатозазово посилений і доповнений світловими і кольоровими рішенням (див. Додаток Б, п. 13). У подібних випадках, як ми вже зазначали, композитор і виконавець стають співавторами, їх відносини якісно інші, ніж у створенні та виконанні класичного твору: тут, перефразуючи відомий вислів, принцип «res facto» («зроблена річ») замінюється принципом «non res facto», а отже підсилюється значення самої процесуальності творення. Працюючи в напрямку хорової постановки, хорової вистави, зауважимо, що як до закодованого змісту слід ставитися не тільки до музично-інтонаційної складової творів, а й до поетичного тексту, адже загальний художній образ твору буде знайдено лише в єдності: слово — музика — інтонація і тільки в процесуаль-

ності інтонаційно-художнього втілення. Влучним є вислів угорського композитора Д. Куртага, який у своєму інтерв'ю зазначав, що «слово є тільки поштовхом, це один з ключів, що допомагає відкрити вхід у простір людської душі» [391, с. 39], в простір художніх рішень.

Таким чином, перед сучасним виконавцем (в першу чергу перед диригентом, режисером та ін.), що працює в синтез-напрямку, стоїть непросте завдання: віднайшовши єдність (баланс) слово — музика у виконавському інтонуванні, обрати найбільш переконливі художньо-експресивні засоби з різних видів мистецтв (або всередині одного) для створення унікального яскравого художнього образу. Адже художня творчість, на думку А. Гільдебранда, «полягає у відборі форм впливу» [110, с. 194].

Спробуємо надати «панораму» синтезованості сучасної хорової творчості на першому рівні: взаємодії в межах одного виду мистецтва.

Пристаючи до розгляду синтезу «всередині» такого явища як виконавська хорова творчість, слід окремо розглянути особливості формування репертуару хорового колективу, визначитись з параметрами, які формують виконавський стиль, та виокремити ті творчі методи, які працюють в асоціативному ряді, зокрема з просторово-часовими категоріями.

Виконавський стиль хорового колективу формує його репертуарну політику та виявляється зумовленим нею. У свою чергу, репертуар базується на основі змістовних характеристик діяльності хору: типу та виду хорового колективу, жанрової специфіки функціонування, на відборі технології звуковидобування. В нашій роботі [49] та у Вступі ми вказували на певні тенденції, тому зробимо лише декілька наголосів, зокрема:

а) підкреслимо, що в умовах сучасності кожному з цих колективів підвладні складні виконавські завдання: самодіяльні хори співають духовну музику, в репертуарі церковних хорів може бути поза- або паралітургійна музика, в концертному виступі окремого хорового колективу можуть виконуватись твори лише жіночим (або чоловічим) складом, ансамблем, камерним складом або повним складом хору тощо; за умови зацікавленості керівника всі колективи беруть участь у конкурсах, фестивалях, концертах. Таким чином, статусна назва колективу, тип та вид хору здебільшого залишаються «на папері» та фактично не мають визначального значення для якості виконавської діяльності (виключення — розподіл колективів за конкурсними вимогами);

б) «хрестоматійні» академічний, народний, естрадний напрямок звуковидобування отримують розширення та доповнення: в акаде-

мічному напрямку активно розробляються східнослов'янський та західний (інструментальний) тип звуковилучення, а також активно проявляється інтерес до історично зумовленої стилістики; поняття про народний тип звуковилучення узагальнює два магістральні напрямки: так званий загальноукраїнський стиль та етно-регіональні особливості співу (більш докладно див. в роботах Н. Пиж'янової [370] та ін.). Крім того, за специфікою звукоутворення та буттєвою сферою народний спів може мати визначення автентичного, фольклорно-репродуктивного (більш докладно див. в О. Бенч [36]). Естрадний напрямок формується не лише творами з мюзиклів, рок-опер тощо, але софг-версіями відомих творів та стилістичною палітрою джазової музики. Таким чином, в естрадному напрямку звуковидобування є можливість працювати із виконавською стилістикою популярної, рокової, джазової музики з їх власною розгалуженою стильовою системою. Окремо слід виділити напрямок, в якому необхідно володіти параметрами надекспресивного інтонування в різноманітті прийомів звукоподання (див. більш докладно: [50; 51]).

На сучасному нам етапі розвитку хорового виконавського мистецтва ми зустрічаємось із творчим рухом, в якому колективи намагаються максимально розширити свій виконавський діапазон, а отже в практичній діяльності ми все частіше зустрічаємось із фактами міксування / протиставлення / діалогу типів звуковидобування. Іноді такий підхід стосується концерту в цілому, але ми можемо зустріти такий підхід і в роботі з окремим певним твором. Якщо застосувати наочний підхід, то можемо зрозуміти виконавську складність у синтез-підходах до вокальної технології та наочно побачити ступінь взаємодії генетично різних принципів звуковидобування. Уявімо це у вигляді таблиці або матриці в найбільш простому вигляді, без розподілу за стилістичними особливостями всередині кожного напрямку.

Таким чином, перші чотири рядки демонструють нам колективи з усталеним традиційним єдиним типом звуковидобування (академічним, народним і т. д.). Наступні пункти демонструють володіння «подвійною технологією» співу: колективи демонструють майстерне володіння академічним та народним, академічним та естрадним, академічним та надекспресивним і т. д. Наступні пункти дозволяють наочно уявити володіння «потрійними» можливостями звуковидобування. Останній пункт демонструє найвищу майстерність — володіння чотирма виокремленими тут типами звуковидобування (власне — співацькими стилями).

Типи та принципи звуковидобування			
академічний	народний	естрадний	надекспресивний
+	—	—	—
—	+	—	—
—	—	+	—
—	—	—	+
+	+	—	—
+	—	+	—
+	—	—	+
—	+	+	—
—	+	—	+
—	—	+	+
+	+	+	—
+	—	+	+
+	+	—	+
—	+	+	+
+	+	+	+

Безумовно, володіння «верхівкою айсбергу» виконавських стилів у їх загальних рисах чи «занурення» до найтонших стилістичних глибин — це вибір керівника колективу та питання майстерності. Але вже намічена така виконавська тенденція в діяльності нині існуючих хороших колективів (і не лише в Україні, але у світі) та практичні активні розвідки в цьому напрямку підкреслюють життєздатність та значення процесів глобалізації та локалізації на виконавському рівні, їх дуалістичну єдність в концепції універсалізму.

Відтворення — в сенсі «озвучування» — нотного тексту можна представити як інтонаційно-художнє втілення форм, емоцій, відчуттів і т. д., вже перероблених його (диригента) уявленням про ідеальне звучання, і вже відібраними, «відфільтрованими» засобами і формами впливу. Для диригента найважливішим питанням — в технологічно-хорознавчому сенсі — стає певне протистояння: сприйняття матеріалу, що звучить, із його — диригента — уявленням про ідеальне звучання, постійне порівняння із внутрішнім еталоном. Що ж до рішень, «не запланованих в нотному тексті», то при появі чогось нового з'являється така реакція на подразник, яку ще І. Павлов називав рефлексом «що таке?» — і це виявляється «запланованою» реакцією для всіх учасників творчого процесу. А вибір нових засобів, методів і форм впливу, їх з'єднання тощо стають обумовленими виконавським і слухацьким розумінням, освітою, досвідом диригента,

його художньою інтуїцією тощо. Як справедливо зазначав Є. Назай-кінський, смисловий аналіз художнього тексту твору можна робити тільки з позицій різних індивідумів, які, природно, володіють різними уявленнями про світ. А для того, щоб зрозуміти, як буде сприйнято твір або його фрагмент, необхідно знати, який обсяг досвіду людини [332, с. 75].

З іншого боку, як зазначав Платон у діалозі «Іон», самі поети найменше знають, яким способом вони творять. Але принципово важливим, на наш погляд виконавця, стає наступна позиція: «чим довше ми зможемо утримуватися від бачення речей звичним чином, чим глибше ми будемо усвідомлювати їх справжню природу, яка виходить за межі понять і визначень» [112, с. 76]. Адже широко відомим є твердження, що звичка вбиває творчу інтуїцію і те, що ми називаємо творчим поривом.

На другому рівні — міжвидової взаємодії мистецтв — підключаються насамперед візуальні та просторові параметри (світло, пересувні декорації, слайдофільми, кінематографічні засоби, світложивопис, рух елементів сцени (платформ, конвеєра і т. п.), а також артистично-моторні (рух, акторська гра хористів, хореографічні, сценографічні постановки тощо). Положення про важливість аспектів театралізації, видовищності, візуально-просторових параметрів в актуальній хоровій творчості знаходять підтвердження в дисертаційному дослідженні Ю. Мостової [329]. Зокрема автор наводить таблицю «типології засобів театралізації хорових творів», де пропонує поділ на фонові і мізансценічні рішення, «динамічні» і «статичні» [329, с. 149]. При цьому третій вид театралізації творів — акторські засоби — дослідниця розділяє на дві групи вже за іншим критерієм: індивідуальності або колективності, можливо передбачаючи, що акторська гра за своєю суттю вже є динамічною, змінюваною, неповторною. Хоча в цьому контексті можна також передбачати діалог різних художніх систем: сучасної індивідуально-авторської та архаїчної колективно-фольклорної. «Повернення до національних традицій хорового виконавства, — пише Ю. Мостова, — змусило музикантів звернутися до автентичних форм існування музичного мистецтва, що передбачає активну взаємодію звуку і пластики в їх синкретичній єдності. Крім того, сучасні виконавці активно звертаються до творів композиторів-постмодерністів, у тому числі в жанрі *performance*, який вже за своєю суттю є театральним» [329, с. 16].

Наведемо приклади з концертної діяльності. Так, в одному з концертів 2004 року Миколаївського жіночого хору під керівництвом С. Фоміних виконувались диптих «Острови дитинства» В. Степурка та окремі номери з концерту для хору «Чорний квадрат» В. Мужчиля. В I частині твору В. Степурка знайшов застосування прийом сценічних рухів із певним реквізитом — то були чорні хустки та різнокольорові рукавички; а в частині «Ку-ку» (концерт «Чорний квадрат» В. Мужчиля) — виконавці вразили слухачів не лише імітацією звуків природи, шумів, крику птахів та ін., а також візуальним рядом: «ламані» рухи хористів за підтримки світлового мерехтіння-блмання пластично-моторно та візуально-просторово відтворювали образ лісу в бурю. Особливу увагу отримала «ситуація виключення»: в останній частині концерту В. Мужчиля є запрограмований шокуючий прийом: протягом майже усієї частини хор не видає жодного звуку, а лише артикуляційно та мімично відтворює процес співу. В іншому концерті нашій увазі був представлений цикл М. Скорика «Пори року» і тут знайшов втілення не лише сценічний рух, використання реквізиту (у відповідності до пори року — квіти, білі хустки, гілки з пожовклим листям), але й кінематографічний прийом «зміни кадрів» — виконання циклу йде *attacca* й так само неспинно відбувається зміна реквізиту, рухів, інтонації, настрою.

«Театралізовані видовища — витвір, який захоплює глядацькі маси у процесі координації життєплинів за законами театру, — наголошує О. Кужельний. — Їм притаманне ідейно-тематичне наповнення, конфліктне підґрунтя, образне вирішення видовища, сюжетна лінія, наскрізна дія. Вони можуть мати елементи театралізації або досягати повноти форми театральної вистави навіть в умовах показів, не зовсім притаманних театру» [257]. Відповідно до цього можна говорити про зміни у функціях хорового музикування, адже до інтонаційно-художньої та емоційно-виразної додаються пластично-зображальна та візуально-просторова складові і, відповідно, розширюються функції керівника колективу, як, власне, і артистів хору.

Синтезування інтонаційно-експресивних засобів і прийомів різних видів мистецтв знаходиться «на поверхні»: вказане явище привертає безпосередню увагу своєю яскравістю, видовищністю, «начітністю». Тут, крім інтонаційно-художніх особливостей слова та власне музичної інтонації, параметру гучності, темпових градацій, тембрових нюансів та особливостей звуковидобування, звукоформу-

вання тощо, актуальними постають художньо-стильові засоби інших видів мистецтв та їх єднання.

В найбільш узагальненому теоретизованому вигляді синтез-взаємодію різних видів мистецтва можна представити наступним чином:

Хоровий спів							
Художньо-візуальні (фонові) види мистецтв (дизайн костюмів, декорації, реквізит тощо)	+	-	-	+	-	+	+
Художньо-моторні види мистецтв (хореографія, сценічний рух, пластика, пантоміма, акторська гра, рух декорацій тощо)	-	+	-	+	+	-	+
Художньо-технічні види мистецької діяльності (звукорежисура, світложивопис, відео-інсталяції, віртуальна гра тощо)	-	-	+	-	+	+	+

Таким чином, відповідно до першого рядка — мистецтво хорового співу є можливим в своєму «чистому вигляді» — як інтонаційно-художня, звуковисотна, вокальна, масова форма культури. Яким чином це можливо поза просторовим, візуальним рядом? — абстраговано, ми можемо вимкнути візуальний ряд (наприклад, якщо заплющимо очі); за цієї умови просторовий ряд буде формувати лише акустичні властивості хорового звучання. Відповідно до приєднання засобів з першої графі — слухач зустрінеться з певною візуальною концепцією, яка буде носити фонові статичні функції (використовуючи окремі підходи, запропоновані в таблиці типології засобів театралізації Ю. Мостової [329]). Із залученням засобів художньо-моторних видів мистецтва ми зустрінемось як з фоновим, так і з мізансценічним (статичними — розміщення хору в залі, рухи хористів без пересування по сцені; та динамічними — хореографія, рух елементів декорацій тощо) рядом художнього тексту. Залучення художньо-технічних підходів відкриє можливості до багатомірного існування хорового твору. Чи можливе застосування взаємодії хорового співу та художньо-моторних видів мистецтва без залучення художньо-візуальних статичних видів мистецтва? — гадаємо, що це можливо, якщо використати так званий монохромний одяг в одному з «базових кольорів» (червоний, жовтий, синій) або «нульовий» колір в одязі хористів (чорний як такий, що не відбиває, але поглинає світло). Чи можливе використання художньо-технічних засобів при

уникненні художньо-візуальних та художньо-моторних видів мистецтва? Вважаємо, що так. Прикладом цього є аудіозапис; крім того, це умовно-теоретично можливо і в сценічному форматі: як відомо, колір у спектрі — це білий колір, поділений на елементи. Всі предмети мають колір лише тому, що їх поверхня приймає та відбиває світло і всі інші кольори спектру. Якщо б у світлі не було кольору, то він взагалі не сприймався б людським оком. Тому за умови концертного виступу достатньо буде одягти хоровий колектив в один з відтінків білого — і «екран» для художника по світлу готовий. Чому ми повсякчас застосовуємо словосполучення «умовно», «абстраговано», «теоретично»? — ми розуміємо, що повністю «вимкнути» будь-який ряд, що може сприйматися основними органами чуття людини, неможливо (за умови, що людина фізично здорова), але ситуація «вимкненості» може бути створеною штучно.

Якщо ми зробимо нашу таблицю більш докладною, то горизонталь схеми буде відповідати хоровому співу, як мистецтву художньо-інтонаційного, звуковисотного вокалізування, а вертикаль схеми буде представляти собою «інші» мистецтва в їх «чистому вигляді»: поезію, художній дизайн одягу, художнє оформлення сцени, хореографію, кінематографію (відеоряд, відеоінсталяції), світложивопис і т. д. Таким чином, можна уявити найбільш загальні типи синтез-взаємодії різних видів мистецтв і виявити, що кількість цих типів може бути надзвичайно великою і відкритою до нових параметрів. Крім того, подібним чином можна представити і більш докладний зріз: взаємодію складових різних видів мистецтва.

Що ж до параметрів взаємодії різних видів мистецтв, то пропонуємо такі:

— співвідношення (за критеріями — рівноправна взаємодія, перевага, конфлікт);

— функціональність (за критеріями — ілюстрація, домовленість, заперечення);

— «включенність» (іншою мовою — комплексність або дискретність у підході до вибору складових тих чи інших видів мистецтв);

— пріоритетність (наприклад, відповідно до нашої сфери інтересів традиційно пріоритетним постає хорове мистецтво, але за задумом виконавця, воно може й «поступатися місцем»).

Безумовно, кожен з перерахованих параметрів має своє практичне вираження і в кожному виконавському прочитанні вимагає окремого аналітичного підходу, адже «синтетичного характеру поєднання мис-

тецтв набуває лише тоді, коли в результаті виникає нове явище — музична (хорова) вистава як продукт музично-театрального мистецтва» [323, с. 6].

Безумовно, найпершим декларує своє бачення «синтезу мистецтв» в окремому творі композитор. Але, якщо немає «попереджувальних знаків», то в сучасному мистецькому просторі виконавець має широкий «мовленнєвий діапазон» для художньо-творчого спілкування зі слухачем. Отже можна дійти висновку, що сучасна постать виконавця, диригента стає ключовою, дорівнює співавтору. Дозволимо собі нагадати, що прийнято розрізняти творчість митця, який створює концепцію світу, будь то тлумаченням його сутності або ж втіленням ідеального образу, і роботу художника «наслідуючого», такого, що копіює явища, еталони [89, с. 193], але звернемося до цього питання пізніше.

Продовжуючи роздуми про особливості та можливості виконавської інтерпретації, наведемо висловлювання Г. Шохмана: «Як слухач, я готовий вітати будь-яку інтерпретацію... якщо вона відкриває щось нове в давно відомому, дає свіжу їжу для роздумів чи викликає гостре співпереживання. Однак для музиканта — виконавця, що стоїть на позиціях «вірності композитору», саме розшифровка нотного тексту є базисної проблемою, вирішенням якої повинен визначитися весь характер інтерпретації. Отже, чим ширше можливості такої розшифровки, тим різноманітніше і багатше можуть бути виконавські трактування» [513, с. 10]. І саме музика другої половини ХХ століття, так само як і зазначені вище виконавські тенденції, створюють найбільш багатий ґрунт не тільки для «розшифровок», а й для особистісного концепційного творчого прочитання, в якому можуть знайти застосування різні засоби художньої виразності.

Що ж стає основою для вибору того чи іншого «запрошеного» виду мистецтва? Насамперед це передумови в авторському тексті. Наприклад, як відомо, просторово-рухові образи виникають у зв'язку зі стилевими особливостями звукового матеріалу, інтонаційно-ритмічною «симетрією» (рівністю тривалостей, інтонаційно-висотною повторністю тощо); з образотворчими моментами творів (наприклад, крик чайок у «Притчі Со-творіння» Ю. Алжнева); а також на жанровій основі (наприклад, «Коломийки» В. Волонтира або в обр. М. Гобдича (див. Додаток Б, п. 15) тощо).

Не менш значущим при виборі експресивних засобів постають диригентське бачення та інтерпретативні можливості колективу. Так,

відомо, що компонентами формування враження про широкий, відкритий простір є такі інтонаційно-мистецькі явища як просвітлення тембру, яке асоціюється з віддаленням «джерела звуку», предмета на деяку відстань, уявлення відзвуків або луни, відображення звуків, створення звучного фону, «декорації»¹. Для формування ж особливого акустичного ефекту — враження певного звукового простору, заглибленості у звук цікавим нам уявляється досвід, в якому використовується мізансценічна розстановка хористів у залі — перефразовуючи театральне «глядач на сцені» — «хор в залі», «глядач в хорі» (див. в концертах О. Вацека, М. Гобдича та ін.).

Окремої уваги заслуговує питання про необхідність акторської підготовленості як диригента, так і хористів. Маємо на увазі свободу сценічного руху, мимічного вираження і, звичайно ж, не тільки вірного вузько-хорознавчого, але й образно-сислового наповнення інтонаційно-художнього процесу виконання. Так, прикладом може послужити твір С. Губайдуліної «Присвята Марині Цветаєвій», де відповідно до ремарок автора, два слова — «все пишність» — повинні бути подані: «захоплено, радісно, захоплено до знемоги, святково, вигуком, легковажно, задумливо, з великою гідністю і добре поставленим голосом, ствердно, страхітливо ствердно, ствердно до розлючення» [476, с. 17]. Крім цього, виконання сучасної хорової музики, для якої характерні такі виконавські параметри надекспресивного інтонування як висотно-тонований говір, хаотична мова, свист, гавкіт, завивання, шипіння, вигукування максимально високих (низьких) звуків і т. п., практично неможливо поза акторською грою. Підтвердження цієї думки знаходимо й у колег — авторитетних українських диригентів. Так, Л. Бухонська, оповідаючи про підготовку до виконання твору Л. Дичко «Золотослов», підкреслювала що необхідний «новий підхід до амплуа хору, який би своєю поведінкою, своєю участю в мізансценах створював дію» [243, с. 102]. Зокрема вона розповідала: «Збагатила «Хрещатик» й співпраця з відомими режисерами, разом з якими робили постановки концертних програм, — знавцями не тільки музичних вистав, а й особливостей саме хорового жанру:

¹ Дослідженням просторово-рухових уявлень досить докладно займався Є. Назайкінський [332–334]. Зокрема він зазначав, що з темброво-світловою передумовою іноді діє й асоціативний зв'язок високих і низьких звуків з предметами, відповідно малих і великих розмірів (тобто мається на увазі зміна видимих масштабів об'єкта при його віддаленні або наближенні). І далі він пише про те, що «чим більше джерел низьких частот у звучанні музичного твору, тим більш рельєфно здається стереофонічна просторова картина оркестру або вокального ансамблю» [332, с. 121].

режисер А. Якунін, хореограф В. Вітковський (хорова опера «Золотослов», 1995 р., «Французькі фрески» Л. Дичко, 1999 р.), режисер В. Нестеренко, хореограф А. Рубіна («О. Кошиць. До 130-річчя від дня народження», 2006), режисер М. Крупієвський («Відлуння віків» в Національній опері України, 2003 р.) та іншими» [78].

У цьому напрямку — візуалізації, театралізації — хорового виконавства також вдало працює камерний хор «Київ» під керівництвом М. Гобдича. Так, наприклад, дуже цікава й ефектна прем'єра «Симфонії-диптиха» Є. Станковича прозвучала в 2001 році, коли хорове звучання супроводжував слайдо-фільм «Оптичного театру Г. Нагорного». Також в цьому напрямку працюють в західному світі численні шоу-хори, а також дитячі хорові колективи (наприклад, в Одесі це «Забава» — художній керівник С. Смірнова, хореограф О. Мооль, «Fusion Sound» — керівник Є. Ведмедовська; «Solo musica» — художній керівник Є. Бондар, хореограф Ю. Пуріна та ін.).

Ще одним цікавим аспектом досліджуваної проблеми стає поняття виконавського стилю. Зокрема сучасна виконавська практика показує, що саме зараз інтенсивно відбувається пошук «власного творчого обличчя» у кожному творчому колективі і навіть у кожному творі. Більше того, вважаємо, можна говорити про намічені стильові тенденції у сучасній виконавській творчості:

— дотримання «суворого» академічного стилю, якому притаманно використання виключно академічної вокальної манери звуковидобування, статичності колективу; диригент використовує традиційну мануальну техніку управління колективом протягом усього концерту, вочевидь очолює процес творення;

— формування «експериментального» виконавського стилю: володіння кількома манерами звуковидобування (академічною, народною, естрадно-джазовою), використання різних відеоряду, театралізації, декорації, костюмів, реквізиту; диригент може не керувати колективом «напряму», може частково використовувати традиційну мануальну техніку, може виконувати роль соліста або хориста, знаходячись всередині самого процесу творення;

— становлення «універсального» виконавського стилю. Колективи — представники даного напрямку розвитку володіють можливістю вибирати комплекс художнього впливу в залежності від музики, цільової аудиторії, концепції концерту і т. п. Більше того, колективи, котрі обирають універсалізм як провідну концепцію, демонструють надзвичайно широкий діапазон виконавських можливостей. Але на

сьогоднішній момент не всі випускники мистецьких вузів можуть продемонструвати відповідну компетенцію і тому потребують певного періоду росту та адаптації.

Варто зробити наголос, що поняття «стиль» і «стиль виконавський» в тому числі, наділені безліччю характеристик, граней, і досить складно охопити ці поняття в усій цілісності. Але навіть представляючи такий фрагментарний розгляд, ми не применшуємо творчої свободи виконавця в будь-якій із запропонованих тенденцій, адже керуємось висловлюванням Шохмана: «не може істинно творча людина не привнести щось особисте в будь-яке висловлювання, в будь-яке діяння». І продовжуючи: у музиці слід бачити не просто нотні знаки, що вимагають всього лише грамотного прочитання, а «якусь духовну субстанцію, нехай не завжди визначену словами, але, тим не менше, цілком реальну, з якою можна і потрібно взаємодіяти» [513].

Звернемося до рівня *слухацької творчості* в системному явищі сучасної хорової творчості в синтез-форматі.

Сучасна хорова музика, можливо, менше ніж інші види мистецтв, але все ж потребує певного «перекладу». Власне цей «переклад» може бути прикладним або узагальненого характеру. Художньо-стильовий синтез в хоровій творчості, синтез мистецтв в цілому може бути представлений як спроба не узагальненого перекладу, а надання можливості активного асоціювання в окресленому автором (виконавцями-співавторами) напрямі.

Як відомо, сприйняття завжди є образно-асоціативним: людина мислить комплексно (образно, словесно, емоційно, музично і т. д.), активно зіставляючи, сприймаючи, засвоюючи. Навіть математичне мислення, логіка і діалектика філософа подекуди в першу чергу визначається характером сприйняття. У зв'язку з цим одним із завдань синтезу мистецтв уявляється спрямування цього образно-асоціативного сприйняття в певне русло. «Визначення русла» найчастіше належить думці автора або виконавця, хоча сьогодні ми все частіше стикаємося з відмовою від прямого контролювання творчого процесу.

В якості приклада звернемося до стислого аналізу кантати К. Пендерецького «Stabbat Mater». Програмною назвою композитор апелює до усталеного хорового жанру із певним колом образів, символів, риторикою. Але у творчості К. Пендерецького ця тема знаходить нове звучання, багато в чому завдячуючи синтез-підходам. Крім того, нагадаємо, що пізніше партитура «Stabbat Mater» була включена у великий твір «Страсті за Лукою» як одна з частин, отримуючи значення авто-

цитати. Твір, обсяг якого дорівнює п'яти сторінкам партитури, майже цілком побудований на інтонаційному матеріалі григоріанських мотивів і він далекий від експериментів ранніх творів композитора.

«Stabat Mater» К. Пендерецького написана для потрійного змішаного хору а capella. В партитурі композитор використав, як здається у першому прочитанні, мінімум засобів: три варійованих куплети містять в собі григоріанську псалмодію (устой «ре»), речитацію хору та символ Просвітлення і Віри (акорд D-dur). В обрисах мелодії 1-ї частини виразно постає символіка хреста, що відсилає нас до загальнохристиянської музичної семантики. Провідним прийомом стає остинато, що утворюється з поперемінного виголошення тексту басами трьох хорів. З точки зору виконавця — все ясно, але в слухацькому сприйнятті можна говорити про ефект політекстовості, адже відбувається нашарування різних складів і власне поетичний текст ніби «вислизає» від слухача, залишаючи його наодинці із фактурою-сонором і власним емоційно-образним досвідом.

Привертає окрему увагу такий параметр художньо-інтонаційної експресії, як фактура. Адже саме специфіка побудови звукової тканини цього твору виступає в ролі «інтонаційного резервуара» (термін В. Холопової), носія тематичної функції, ключа до стилістичного та смислового синтезу, здійсненого у творі. Так, в першій частині «Stabat Mater» поступово відбувається динамізація фактури: остинатність інтонаційно-текстової формули проводиться в партіях альтів трьох хорів і у басів першого хору; в інших партіях звучить «автономне» псалмодування: в результаті окремих кварто-квінтових поєднань всіх голосів утворюється звуковий пласт щільного складу з перевагою малих секунд.

Другий розділ починається *attaca*, демонструючи тяжіння до розікненості форми. На зміну математично чіткому остинато першого розділу приходять ритмічна і темброва змінність, емоційна свобода висловлювання: практично кожен такт вирішений в своєму метро-ритмі і відповідному розмірі. Зауважимо, що такий прийом формує у виконавця уявлення про задуманий автором інтонаційно-смісловий наголос поетичного тексту, що є визначним прийомом з театральної практики і бере виток з акторського читання тексту. Крім того, Пендерецький максимально використовує виразові можливості співочого голосу та особливості звукоподання та звуковедення: це спів, фальцетна речитація, псалмодування, говір та інше. Цікаво також драматургічне рішення, в якому представлено два емоційні полю-

си: дві кульмінації побудовані на зіставленні двох граничних проявів гучності — максимальної динаміки і шепоту. Таким чином, можна припустити, що композитор, з одного боку, підкреслює «граничність переживання» (за А. Маслоу), з іншого боку, демонструє діалектичну єдність у вираженні людських емоцій максимального напруження.

Третій розділ повертає тему першого розділу, але вже у виконанні жіночого хору — таким чином, можна простежити елементи тричастинної форми. Наростаюча хвиля призводить до головної кульмінації партитури — вигуку «Christe». У цьому епізоді фактично кожен співацький голос усіх трьох хорів отримує рівноправне значення — лунає 48-тоновий кластер щільного складу, що складається з 12 акордів квартової будови. В зоні максимального напруження спів змінюється на говір. В цій частині композитором також застосована дзеркальна реприза, в якій «таяння» щільності фактури — рух від хорового *tutti* до поступового відключення голосів — сприймається як просторовий параметр. Остання динамічна хвиля демонструє кристалізацію звуковисотного та ладового відчуття — музичний плин веде слухача від нестійкості інтонаційних поєднань до чистого ре-мажор акорду — символу Віру й Світла.

Звісно, «Stabat Mater» К. Пендерєцького має мало спільного з канонічним церковним пісенспівом, але композитор підкреслює глибинний зв'язок не лише з Вічною темою: власна глибока релігійність композитора виявляється на рівні відчуття загальнолюдської трагедії. Коли К. Пендерєцькому задавали питання про зв'язок його творчості з релігією, він відповідав: «Чи були у вашій історії, історії радянського народу, навіть під час війни зрадники? А скільки мільйонів російських, польських, українських, єврейських матерів стояли в узголів'ї убитих синів? Чому цю одвічну тему потрібно пов'язувати тільки з релігією? Ось про що я писав. [...] Перед ними матір у головах вбитого сина, якого зрадили!» [176, с. 135].

Важливою опцією в аспекті синтезованості сучасного виконавського мистецтва є можливість «підключатися» до мислення сучасних нам композитора чи диригента, до їх виконавської та композиторської школи. В якості приклада можна навести участь хорових колективів, композиторів, диригентів у різноманітних практичних майстер-класах та творчих форумах, конкурсах, фестивалях, концертних проектах. При цьому важливу роль відіграє «підключеність» саме до національної школи, взаємодія представників різних творчих шкіл. Так, наприклад, за участю композиторів відбулися такі проєк-

ти: в рамках II фестивалю «Дні української музики у Варшаві» відбулася прем'єра «Слова о полку Ігоревім» Є. Станковича; у Львові за сприяння фонду «Pro Musica Viva» (керівник — Р. Ревакович) було організовано виконання «Credo» К. Пендерецького; хорові твори В. Камінського, М. Скорика, Л. Дичко та ін. у виконанні заслуженої хорової капели України «Трембіта» звучали у Німеччині, Польщі, Данії та ін.; у лютому 2003 року в Луцьку розпочався фестивальний проект «Польський та український авангард», де постійними учасниками є сучасні українські автори та ін.; в 2017 році розпочався великий фестивальний проект презентації музичних академій Європи в Польщі, де зокрема в 2019 році взяла участь і Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Завершуючи наші роздуми про особливості сучасного хорового простору, повернемося до тези про те, що сучасне мистецтво характеризується насамперед як прояв принципу множинності мислення. Категорії складного надсистемного мислення синтетичного типу, «синтетичні судження», неоміфологічне мислення, мислення культурними пластами, поліфонія смислів є визначними складовими в дослідженні та розумінні синтез-явищ у сучасному музичному мистецтві і в хоровій творчості зокрема. Висока оцінка їх змістовних якостей для нашої роботи перегукується з оцінкою закономірностей мистецтва в цілому в роботах таких відомих літературознавців як М. Бахтін, Ю. Лотман, Д. Лихачов.

Так, важливою для нас є концепція «двоголосного слова» (М. Бахтін) — слова, в якому опиняються дві смислові спрямованості, два голоси. Зокрема автор підкреслює, що «чуже слово», введене в нашу мову (тобто в наш твір), неминуче приймає в себе «нове», наше розуміння, нашу оцінку, тобто стає двоголосним [29, с. 161], а сам твір стає полімовленневим явищем, багатовимірним, багатосмисловим. «Полілог» як ознака поліфонічності поетичного тексту за рахунок взаємодії в ньому кількох смислів розглядається також Ю. Лотманом. Зокрема він зазначає, що «поетичний текст живе в пересічному полі багатьох семантичних систем, багатьох “мов”» [279, с. 107]. Таке явище в роботах Д. Лихачова отримало назву «контрапункт стилів» і воно є значущим в дослідженні тенденцій сучасної хорової творчості на етапі розвитку інтересу до інтонаційно-художнього та художньо-стильового синтезу.

Р. Барт [24], продовжуючи ідеї Ю. Кристєвої, стверджує, що текст має не просто безліч, але навіть нескінченність значень. Множин-

ність тексту має на увазі інтеракцію текстів, їх зв'язок один з одним, взаємопроникнення, що повністю стирає кордони між значеннями будь-якої окремо взятої складової. І крім того, кожен текст залежить від мови, всередині якої базується ця множинність значень (див. також: [34]).

Подібна поліфонічність мислення, контрапункт смислів, інтертекстуальність як фактичний прояв складного мислення синтетичного типу знаходить своє місце не лише в літературі, але й у музичному мистецтві, зокрема і в хоровій творчості. Іншими словами, можна говорити, що незважаючи на те, що авторський текст має певний фіксований характер, результат спільної творчості (композитор — виконавці — слухач) у вигляді художнього тексту твору може мати безліч варіантів, але повернемося до поняття про Художній Текст твору в іншому розділі.

Новітня художньо-стильова єдність на основі синтезу може бути побудованою з абсолютно різного матеріалу, може передбачати кінцевий успіх або гучний провал, може комбінувати фактичні деталі, складові або їх включеність, але, як писав Д. Туп: «Оскільки воно (нове, новітнє. — *Є. Б.*) безформне, воно стає джерелом всіх форм, і в цьому — сила» [461, с. 78].

Цікавим і суголосним до нашої роботи є також той факт, що процеси синтезування та дослідження впливу музичних творів на слухача привертають інтерес фахівців з музичної психології та педагогіки, зокрема в галузі синестезії (міжчуттєві асоціації, міжсенсорні аналогії) і насамперед в її конкретному прояві «кольорового слуху». Останнє дозволяє максимально чуттєво відкривати авторський задум (в творах із запрограмованим світлом насамперед); надає можливість максимально повно «висловитись» виконавцю та дає надзвичайні передумови для слухачького сприйняття, розуміння, співпереживання. Зауважимо, що сьогодні існує нова перспективна методика мистецької педагогіки, що спирається на синестетичні здібності втілення музики іншими мистецькими засобами — у барві, кольорі, слові (див. роботи *Б. Галєєва* [100; 101], *І. Ванечкіної* [79; 80], *С. Московської* [328], *О. Rainer* [546] та ін.). Синестетичні підходи цікаві нам також тим, що в них відбувається ніби згорання динамічного процесу сприйняття музики в цілісний симульганний образ, який може сприйматися за допомогою чуттєвої або інтелектуальної інтуїції: «відзначається широке побутування в сьогоднішньому звуковому світі музики, відміченої цими рисами (дисонатністю, тональною багатозначністю і т. д. —

Є. Б.), в першу чергу, знову таки в синтезі з зображенням і словом (кіно, балет, театр, телебачення)» (див. докладніше: [113, с. 136]). В статті Б. Галєєва та І. Ванечкіної знаходимо, що якщо експерименти і наукові припущення про закономірності синтезу, синестезії, «кольорового слуху» (слухозорових асоціацій) доповнити даними з досвіду створення світломузичних фільмів, «з упевненістю можна констатувати такі загальнозначущі слухозорові відповідності:

- динаміка музики — динаміка «жесту» (це і рух його в глибину, і зміна яскравості);

- мелодійний розвиток — динаміка пластики, малюнка;

- темп музики — швидкість руху і трансформація візуальних образів;

- метр, ритм — акценти в динаміці візуальної пластики;

- тембровий розвиток — колірний розвиток пластики;

- зміна тональності — розвиток колориту всієї картини або колірних планів (при політональності);

- зміна ладу — просвітлення колориту;

- зсув по регістрах — зміна розміру і супутньої тому концентрації світла» [80].

Дослідження асоціативних зв'язків та специфіки «візуалізації» музики є надзвичайно актуальним напрямком музичної психології та педагогіки, дотичним до мистецтвознавства і практичного хорознавства, адже дозволить розуміти процеси та механізми формування образів та асоціацій як для виконавця, так і для слухача. В цьому контексті надзвичайно цікавими постають синестетичні методики, що отримують свій практичний розвиток насамперед в галузі дитячої педагогіки. Останнє органічно виглядає в сучасній концепції поліестетичного виховання, а теорія та методи синестезії можуть бути корисними при навчанні та вихованні нового покоління професійних виконавців і слухачів.

ІНТОНАЦІЙНО-ХУДОЖНІЙ СИНТЕЗ У КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

«Музика як вид мистецтва заснована на акустичному феномені, ім'я якому — музичний звук» [433, с. 8]. Дійсно, в музиці в цілому (особливо це стосується сучасного «концепційного» періоду) набувають сутнісно важливого значення усі найкоротші, найтихіші і навіть незвучащі моменти, що служать для творення і розрізнення значущих одиниць та їх форм. С. Шип, розмірковуючи над якістю музичного матеріалу, тобто звуку як матеріальної основи музичного мистецтва, зауважував, що ця матерія не є лише «сировиною», але має певну організацію і має відповідати певним вимогам [511].

Найпершим виокремлюється той факт, що звуки музичні є уживаними за цим визначенням як «відібрані практикою конкретних культурних епох у відповідності з умовами людського сприймання звукових явищ» [510, с. 6]. Крім того, звуки, що створюють музичний мистецький твір, мають відповідати критеріям естетичності, викликати певний емоційний відгук. При цьому не йдеться про красу звучання, адже відомо, що уявлення про «красивість» звуку, про його естетичну, художню, емоційну значущість змінюється з часом, а також залежить від сили та життєздатності звичаєвої традиції: так, горловий спів деяких національних традицій музикування може й не викликати великого захоплення та бажання слухати його тривалий час в європейського слухача, і навпаки — сучасний хоровий спів європейського напрямку може не надихати послідовників етнічної традиції чи популярної музики. Крім того, звук виявляє себе як явище пластичне, тобто здатне змінюватись за різноманітними критеріями, при цьому залишаючи провідну свою якість: акустично існувати в часі та просторі.

У хоровій творчості важливою категорією для будь-якої інтерпретативної стратегії стає робота зі звуком: інтонація та сам процес інтонування, адже кожен музичний твір — це «форма соціального знаходження музики в процесі інтонування», і сама музика — «мистецтво інтонованого смислу» (за Б. Асаф'євим). Наголосимо також, що «за специфікою музичного інструменту» саме в хоровій творчості явища

та поняття про інтонацію, інтонування та інтерпретацію знаходяться в тісному взаємозв'язку і є взаємозумовленими.

Б. Яворський писав: «Найпростіший вдих, слабкий скрик, викликаний яким-небудь раптовим відчуттям, озвучений видих дихання, що супроводжує напруженість мускульного трудового зусилля — суть мовленнєвого прояву, в вищеозначених випадках — одномоментні інтонації» [517, с. 41]. А як відомо, саме поняття про інтонацію має принципове значення в питаннях дешифрування смислового боку музичного тексту, а відповідно до цього й інтерпретації. Теорія Б. Асаф'єва, що пропонує розглядати виконавську інтонацію як «усвідомлене звуковідтворення», має важливе значення для виконавця, оскільки питання інтонаційно-художнього буття композиторського тексту відіграє вирішальне значення в питанні адекватної інтерпретації, а відповідно — зворотного зв'язку із слухачем.

Нагадаємо, що хорова музика є окремим видом музичної мови та формою мовлення, а «творчі аспекти музики підвладні лише інтонаційному аналізу» [179, с. 29]. Якщо звернутися до першоджерел, то терміни «інтонація», «інтонування», «тонування» за етимологією мають спільне коріння — «тон» (з нім. — «звук», з грец. — «напруження»)¹.

Особливістю існування акустичного «звуку» і його смислового вираження — «тону» є природне середовище, а «музичних» — культурне, «штучне» середовище мистецтва; і ці елементи музичної мови є взаємозумовленими і взаємозалежними (див. докладніше: [69, с. 58–72]). Першій групі смислових елементів звучання відповідає їх сприйняття в контексті буденного середовища; другій групі буде відповідати процес вираження художніх смислів в мистецькому просторі сцени.

¹ У «Великій музичній енциклопедії» можна знайти шість позицій визначення терміну «тон» (у тому числі звук, звукоступінь, ступінь ладу, звукоряду, тон, звукоступеневий тон). У своїй попередній роботі [49] ми, погоджуючись з тим, що термін і поняття «тон» має багато значень, виокремлювали такі смислові елементи:

- 1) «звук» — як явище фізико-акустичного процесу;
- 2) «тон» — як елемент інтонування, смислово забарвлений звук певної висоти та протяжності;
- 3) «музичний звук» — як такий, що крім фізико-акустичних має й музично-психологічні характеристики (характер звуковимови, тембр, гучність тощо) і якому властиві такі якості як диференціація та дискретність;
- 4) «музичний тон» — як а) «значущий» звук, тобто наділений змістовною цінністю напругою, що містить суб'єктивне людське ставлення; б) художньо-естетичний звук, в котрому втілюється культурно-історична обумовленість (епохи, національності, конкретної ситуації) [427, с. 9].

Виходячи з визначення музичного тону як значущого звуку, в нашій попередній роботі ми ввели терміни «тонема» та «інтонема» за аналогією до лінгвістичних «фонема» і «морфема», а також склали порівняльну схему основних елементів вербальної і музичної мови [69, с. 67–72]. Представлену «паралель» вважаємо досить важливою з огляду на те, що предметом нашого дослідження є вид мистецтва, в якому поєднуються смислові значення вербального і музичного текстів, висотно-інтонаційного і візуально-моторного мовлення, знаходяться в прямій взаємозалежності інтонація та музичний образ художнього твору (див. докладніше: [190]). Підтвердження нашим міркуванням знаходимо й в інших науковців. Так, Р. Мюррей Шафер пропонує дефініцію «звуковий знак», з метою позначити звук в суспільстві, унікальний або такий, якому притаманні такі якості, задля котрих люди цього суспільства особливим чином до нього ставляться, або вирізняють його» [548, с. 17]. А. Андреев надає визначення терміну «музичний тон» як сутнісно-музичному аспекту продуктивності звуку [4, с. 13]. При цьому серед інших якостей музичного тону автор акцентує увагу на метафоричності. Він поділяє «метафори» музичного тону на сутнісно-музичні, що, за його думкою, є атрибутами стилю (наприклад, висота, тяжіння та ін.) та асоціативно-рефлекторні, що є атрибутами даного контексту, тобто базуються на почутті, на аналогіях (наприклад, затихання звуку, що створює ефект віддалення) [4, с. 14]. Крім того, завдяки метафоричним властивостям музичного тону «мовлення досягає своєї мети: транспонувати зміст в зміст художній» [4, с. 15].

Отже, позначивши основні смислові елементи музичної мови: звук, тон, тонема, інтонема, інтонація (як цілісність), інтонування (як процес, що тяжіє до безкінечності), зазначимо, що для виявлення змістовності будь-якого музичного (зокрема, хорового) твору нам необхідно урахування всіх композиційних елементів, принципів експонування музичного образу, його розвитку та функціональності розділів; прийомів виконавської інтерпретації (звуковидобування і звуковедення, формування інтонаційно-художнього образу, побудова драматургії з диригентської та режисерської позицій), а також — зворотного зв'язку із слухачем. Можна сказати, що взаємодія цих складових працює на образно-змістовному рівні, а їх акустичне втілення призводить до утворення того явища, що ми називаємо художнім текстом музичного твору.

Незважаючи на потужне емоційне наповнення звукових подій, експресивну інформативність інтонаційного висловлювання, все ж

наші стосунки зі звуком складні, неоднозначні і невизначені, особливо що стосується експериментів та творчих пошуків сучасності. Сам звук ніби запрошує нас зрозуміти складну суміш явищ, часто ускладнену чи то підкреслену різноманітними параметрами системи звукопередачі. Зрештою, як справедливо вказує Д. Туп, «критичний момент полягає в тому, ЯК слухати і запам'ятовувати» [461, с. 179].

Досліджуючи специфіку музичного звуку в сучасному музичному просторі, знаходимо таке спостереження: «Ми рухаємося крізь період напружених, хвилюючих і дуже швидких змін. Реагуючи на них, музиканти, композитори і звукові художники досліджують тонкі, діючи на підсвідомість особливості фізичного оточення або створюють музичні діалоги, в яких відбуваються майже надприродні взаємодії» [461, с. 6].

Виконавське інтонування, виконавська інтерпретація відображає саму процесуальність та результативність у вирішенні таких важливих питань як формотворення, драматургія, образні та смислові акценти тощо. Хорові та вокально-хорові твори сьогодення відрізняються жанрово-стильовою відкритістю і сучасні митці виходять за межі вузько-професійних компетенцій і апелюють до категорій Час, Простір, Пам'ять та ін. Кожна з них щільно пов'язана одна з одною, кожна має ієрархічну будову, володіє рисами складної взаємозалежної системи, яка включає велику кількість понять. Більше того, в музичному мистецтві і в хоровій творчості зокрема ці категорії співіснують та координуються з такими поняттями як стиль, жанр, форма, поняттями про інтерпретацію, звуковидобування та звуковедення. Не є виключенням і надбання сучасної нам хорової творчості, адже з цими категоріями працюють/грають композитори, диригенти, режисери-постановники та саунд-режисери. Спробуємо розглянути ці категорії послідовно та у відповідності до мети нашого дослідження.

Так, в найбільш загальному (оглядовому) форматі, категорію Часу в музиці можна представити за ієрархічною схемою: від вияву значущості музики як часового, плинного мистецтва¹, через усвідомлення особливого типу часу — музичного², до філософських концепцій ХХ століття, де проблема музичного часу стала предметом роздумів Е. Гуссерля («час — свідомість»), М. Хайдеггера («час — присутність»),

¹ Має місце в античних, а також у середньовічних мислителів — «Поетика» Аристотеля, «Елементи гармоніки» Аристоксена, «Про музику» Августина та ін.

² Див. у Гегеля. Наприклад, про зв'язок «суб'єктивного внутрішнього життя з часом як таким, що становить загальну стихію музики», про звук, котрий «переводить «я» в рух, завдяки протіканню в часі і ритмі» та ін.

Ю. Лотмана («час — циклічність»), О. Лосєва («час — становлення») та музикознавчих досліджень В. Мартинова (про взаємозв'язок часу і простору в музиці із принципами формоутворення), Н. Герасимової-Персидської (в розкритті стильових та жанрових векторів), Є. Назайкінського (дослідження музики з позицій гри та музичного простору-часу) та ін. — і до стильового календаря «вчора» — «сьогодні» — «завтра» (Т. Чередниченко), що виявляється суголосним і неоміфологічній циклічній моделі Часу і «неоесхатології», яка стверджує нециклічність, лінійність Часу, але з можливістю повертати Час назад (наприклад, в теорії М. Федорова).

Для розуміння творчих процесів в сучасній хоровій творчості важливим буде осягнення того, що категорію Часу можна розглядати у двох художньо-смыслових напрямках. З одного боку, час ніби згортається до періоду звучання твору, до акорду, до звуку, до інтонації, до тонеми; характерною стає короткочасність подачі матеріалу, стислість висловлювання, що певною мірою обґрунтовується можливостями сприйняття (а звідси й потреба в новій символіці, і необхідність використання засобів виразності дещо «інших масштабів» і «іншої ваги»). З іншого боку, час постає всеосяжним, адже все, що звучить, існує «і тут, і тепер, і вічно» [496]. В роботі О. Стоянової знаходимо: «З появою діякронізму картини світу міфічний час і простір існують синхронно і паралельно зі звичайними, реальними простором і часом. Священний простір перебуває «поверх» профанного, або всередині його. Різні в профанному просторі місця можуть здаватися ідентичними у священному просторі.

Але діякронізм також передбачає не тільки і не стільки поділ, скільки аналіз для подальшого синтезу, і обертається присутністю сакрального в профанному, минулого в сьогоденні, вічного в конкретно-часовому, єдиного і загального в окремому і ін.» [436]. Іншою мовою, в сучасній музиці в цілому, і в хоровій зокрема, можна говорити про:

а) появу нового явища — «позачасовий (або понадчасовий, надчасовий) час». При цьому, за свідченням С. Губайдуліної, поняттю «позачасовий» можна надати чотири різних значення — естетичне, етичне, філософське і релігійне: «Якщо мова йде про час або «втрачений», або «знов здобутий» (Пруст), то позачасовим тут виявляється «безглуздий безплідний час / між кінцем і початком», про який говорить у своїх «квартетах» Т. С. Еліот і про який оповідає тибетська «Книга мертвих»; слово «позачасовий» має тут або пра-релігійний,

або естетичний зміст. Якщо час долається, то мова йде про діво-моральну точку зору; слово «позачасовий» набуває етичного сенсу. Якщо час «знято», то ми займаємо філософську позицію. Нарешті, є випадок, коли час не просто втрачено, не просто подолано і не просто «знято». Відмова ще глибше: час поглинено (в тому сенсі, в якому апостол Павел говорить в Посланні до Коринтян: «знищена смерть перемогою»). В цьому випадку ми опиняємося у світі релігійних цінностей» [127];

б) тенденцію до континуальності музичного висловлювання, що виражається в такому явищі як розімкнутість форми, у підкресленні значення виконавської волі, особливо важливого значенні імпровізаційності. Звісно, що темою окремої дискусії щодо Часу та Простору може стати така форма буття музичного твору як аудіо- та відеозапис, але ми зосередимося насамперед на «живому виконанні».

Не менш складною та важливою для хорового мистецтва є категорія Простору, що невідривна від категорії Часу та щільно стикається з питаннями акустики, гучності, тембровості та ін.

«Простір» як філософська категорія «залягає в осередді світорозуміння у всіх виниклих системах думки і зумовлює складання всієї системи. З відомими обмеженнями і роз'ясненнями можна було б навіть визнати простір за власний і первинний предмет філософії, в ставленні до якого всі інші філософські теми доводиться оцінювати як похідні. І чим щільніше спрацьована та чи інша система думки, тим чіткіше ставиться в якості її ядра своєрідне тлумачення простору. Повторюємо: світорозуміння — просторорозуміння...» — і далі — «у мистецтві простір твору є саме ядро, те, що дається творчо; це — сама форма твору. Все інше — матерія, подібна, якщо говорити узагальнено, фарбам і полотну живописця. Художник бере їх і користується ними, дає ж — новий простір, і саме за останнє, за простір, ми називаємо його творцем, автором — тобто винуватцем, причиною, поетом (ποιητής — працівником). Він творить новий простір» [469].

Як об'єкт наукового дослідження феномен Простору в музиці був вперше обґрунтований в діалектико-феноменологічній теорії О. Лосева, розвинений в комплексному (Є. Назайкінський, А. Арановський) та семіотичному (Ю. Лотман, В. Холопова) підходах. За результатами цих досліджень було доведено, що Простір може бути розглянутий за універсальними параметрами горизонталі, вертикалі, глибини, об'єму, структурованості; представлений як символічний, емоційний, соціальний, політичний, географічний, акустичний, се-

зонний, ментальний; як абсолютний і відносний; близький — далекий, обмежений — відкритий, дискретний — безперервний, плоский — об'ємний; зруйнований, пройдений, вигаданий, недійсно пройдений, переміщений, простір-час, коли зовнішня сторона стає виворотом, а виворіт — зовнішньою стороною, і так далі. З усіх численних концепцій, з котрими ми ознайомилися, особливо цікавими нам видалися композиторсько-музикознавчі експерименти П. Булеза із взаємодією різних параметрів, які в підсумку сформували його концепцію звукового Простору і Часу. Зокрема він у такий спосіб систематизує види звукового простору і часу: парній класифікації звукових просторів термінологічно відповідає парна класифікація часів — пряме / зігнуте, регулярне / нерегулярне, гладке / засечене, гомогенне / негомогенне, пульсуюче / аморфне [530, с. 87–88]. Досконале вивчення цих категорій з наукової точки зору було б цікавим досвідом, але не є метою нашої роботи. Тому ми обмежимося тим, що підкреслимо безумовний взаємозв'язок музичного звуку, вихованського інтонування з категоріями Простору і Часу, як особливої технології моделювання у художньому творі [281, с. 443]. Адже, як писав М. Бахтін: «Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [27, с. 235].

У зв'язку з важливими для нас експресивно-просторовими можливостями хорового звуку в практичній діяльності найбільш живаними постають можливості організації простору за допомогою а) театральних та кінематографічних прийомів-планів: крупний план — соло або ансамбль, загальний або дальній — тутті; б) акустичних засобів і насамперед динаміки та звукоформування: гучно/тихо — відповідно близько / далеко; в) прийомів «вокального живопису», а саме щільності і забарвленості звукової картини: насиченості або прозорості звучання (за факторами фактури і теситури, артикуляції і звукоутворення); г) факторів моторності, а саме: напрямку (наближення — прискорення чи віддалення — сповільнення) і швидкості руху (інтонаційно-ритмічного, темпового, агогічного оформлення). Крім того, розглядаючи взаємодію хоровий звук — простір з точки зору співочої манери звуковидобування, в найзагальніших рисах можна припустити, що народна манера звуковидобування, гучний, щільний за динамікою звук, спрямований удалину, може асоціативно свідчити слухачеві про широкий, великий, відкритий простір; академічна манера звуковидобування, певним чином інтонаційно-темброво забарвлений звук, переважання тихої або меццо-

динаміки, спрямованість до центру зібрання людей може свідчити про невелике концертне приміщення, можливо, храм, і буде асоціюватися з ритуальною традицією або камерним світським музикуванням; спрямованість «з точки — на слухача» — акустичний ефект, що асоціюється з традиційним концертним майданчиком, академічним театром; а от виконання в максимально тихих динамічних відтінках, в закритому положенні рота — може трактуватись як звучання «для себе» або «всередині себе», звучання-фон. Справедливо буде вказати на те, що в дослідженні національного виконавського стилю було виявлено, що гучність і забарвленість звуку мала свої етнорегіональні та календарні особливості. Так, наприклад, О. Бенч відзначає, що давні календарні пісні Полісся представляють унісонно-гетерофонну традицію хорového співу: «Вони призначені для співу у відкритих просторах. І їх тут називають «голосними» піснями. У їх звукоутворенні основна роль належить грудним резонаторам. Звук міцний і темброво багатий. У народі кажуть: співати їх треба так, щоб в одному селі заспівалося, а в іншому відгукнулося» [36, с. 65]. Така манера співу використовувалась не в усіх обрядах, а головним чином у тих, які у землеробських суспільствах пов'язуються з отриманням врожаю. Тому взимку, коли земля спить, голосного співу майже не чути, натомість у весняно-літній час «інтенсивність обрядового співу різко зростає» (див. також докладніше в нашій статті [63] з опорою на дослідження О. Лашенка [263; 266], О. Бенч [36], Н. Пиж'янової [370] та ін.).

Відзначимо, що просторово-рухові образи виникають у зв'язку зі структурною і метро-ритмічною «симетрією» звучного матеріалу, із звукообразальними, імітаційними моментами творів; а також на жанровій основі (наприклад, «Скоморошина» В. Калістратова, театралізована кантата «Російські сторінки» А. Кулігіна, «За нашим столом» В. Зубицького, «Хабанера» Ю. Фаліка та ін.).

О. Кужельний [257] вказує, що ті види мистецтва, які залучають театралізацію, мають зважати на особливу типологію в просторових рішеннях видовищ, на місце дії:

1) відкритий простір природного походження — площі, стадіони, де роль куліс і декорацій відіграють самі будови і т. ін.;

2) спеціально організований відкритий простір — сцена, майданчик, створений на відкритій площі, з тематично-символічними елементами: символікою, рушниками, декораціями тощо;

3) закритий простір — концертна зала.

Крім того, компонентами формування враження про широкий, глибокий простір, відкритий простір є такі інтонаційно-мистецькі явища як просвітлення тембру, що асоціюється з віддаленням «джерела звуку» на деяку відстань, уявлення відзвуків або луни, відображення звуків, створення звучного фону, «декорації». Джерелом такого прийому часто стають не виконавські рішення, а композиторські вказівки, ремарки, побажання.

Однією з особливостей хорової творчості є залежність від акустичних ефектів: не дарма перед концертом в новому для колективу залі диригент завжди просить акустичну репетицію. У роботі з живим звучанням голосів від акустичних особливостей залу, глибини і ширини розстановки колективу на сцені або в залі, наявності або відсутності хорових станків, від власне акустично-просторових характеристик виконуваних творів часто залежить в цілому успіх всього концерту.

У будь-якій природі звуку (побутовий або художній, природний, механістичний або музичний) є природна складність — це акустичне втілення, резонанс, рух повітря в просторі й породження гармоній. Людина на підсвідомому рівні може реагувати «на розрив» на те, що вона бачить і що чує. Тут працюють вже не тільки психо-емоційні, але й біологічні чинники, які повідомляють нам про те, в якому просторі ми знаходимося: «Це відбувається на рівні кількох почуттів, і різниця між простором і його вигаданим звучанням може вплив на внутрішнє вухо, споріднене механізму рівноваги, інстинктивним реакціям — апелювати до стародавніх людських механізмів, які підказують, що далека стіна печери не відбиває звук, а отже там сидить великий звір, який тебе з'їсть» [461, с. 121]. І з таким ефектом пов'язана проблема концертних залів, які змушують слухача дивитися вперед. «Найбільша проблема композиторів і причина, чому зали досі будують саме так, щоб виконувати музику перед слухачами, це те, що люди довгий час вчилися так змінювати своє положення, наскільки це взагалі можливо, щоб звук лунав спереду, і таким чином можна було визначити його джерело. Маршалл Маклюен вказав (ще в 60-х роках, коли архітекторів примушували будувати концертні приміщення без авансцени), що звук з будь-якого місця, окрім як спереду, сприймається як загроза. Ми повертаємося обличчям до загрози. Це правило виживання» (цит. за: [461, с. 122]).

Цікавим спостереженням щодо складності організації простору в своїй науковій роботі поділився О. Кужельний: витративши відведену для цього академічну годину, К. Малевич віддав майстрові М. Му-

рашку чистий аркуш паперу, не зумівши розмістити там три крапки, з коментарем: «На жаль, для мене це надзвичайно складне завдання» [257]. Справді, питання організації простору, «вибір точки», у якій відбуватиметься видовище, має настільки важливе значення, що може як піднести подію, так і загубити. Крім того, з огляду на специфіку інструмента «вибір точки» стає важливим на лише для видовищності вистави, але й для акустичного параметру. Таким чином, взаємозв'язок зали і сцени, питання розташування та функціонування колективу під час виступу стає важливим художньо-експресивним параметром в сучасній хорovій творчості.

Європейська традиція у сприйнятті музики розвивалася таким чином, щоб всі почули одне й те саме і одночасно: «Сучасний концертний зал побудований виходячи з концепції, що музична вистава є системою односторонньої комунікації, — писав музикознавець К. Смолл в «Музикознавстві», — від композитора до слухача через виконавців. Виходячи з цього, зал, природно, конструюється таким чином, щоб звуки, вироблювані виконавцями, доходили до слухача так ясно і сильно, наскільки це можливо» [549, с. 42].

Експериментальна розстановка хористів і слухачів передбачає можливість розставляти людей в різні місця в аудиторії так, щоб вони чули різні речі. Хоча подібні інсталяції можливі переважно в певних фестивалях і конкурсах. Але, зацікавившись «Схемою аналізу стилю мислення» за Майерс-Бріггс, ми несподівано виявили дуже цікаву типологію концертних приміщень.

Оскільки нам видається це цікавим і важливим у даному контексті, наведемо її тут у графічному рішенні. Ця схема становить практичний інтерес як для диригентів, так і для режисерів, оскільки в ній системно представлені всі можливі розташування сцени відносно залу та глядачів. При знанні цього аспекту диригент і режисер зможуть готувати виступ під задані просторово-сценічні умови. Відповідно можуть бути запропоновані абсолютно нестандартні та максимально ефективні театральні-візуальні рішення.

В цілому, що стосується таких показників як гучність (динаміка), просторовість та час, то слід зазначити, що в сучасній хорovій творчості ці категорії стають провідними.

Традиційним хорovим «інструментом» категорії Простір є динаміка (гучність) музичної мови. Це питання певною мірою знаходить втілення в цікавому, на наш погляд, дослідженні А. Таганова [441]. Автор застосовує математичні, зокрема геометричні методи.



1. Стена у торці зали



2. Трьохстороння



2а. Трьохстороння античного типу



3. Сцена-арена



3а. Сцена-ринг



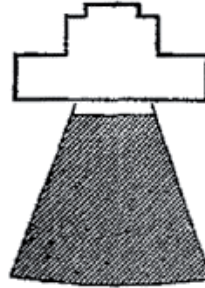
4. Панорамна



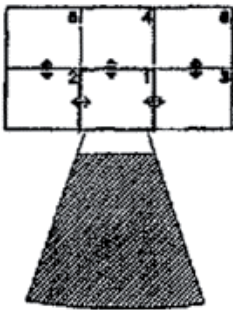
5. Кільцева



6. Дисперсна



7. Глибинна, традиційна



■ — зал

□ — сцена

Схема взаємозв'язку залу і сцени

Так, розмірковуючи над властивостями музичного простору, відзначає, що дослідження в цій області здійснювалися переважно в тривимірності: час (x) — звуковисотність (y) — гучність (z). При цьому дослідник цілком справедливо вказує на те, що площина x — y (вертикальна) якимось негласно завжди була первинною (і в хоровій творчості зокрема: як у практичній репетиційній роботі, так і в параметрах музикознавчих досліджень. — *Є. Б.*). Всь z (гучність) підключалася на другому етапі, при виникненні необхідності опису ефектів видалення — наближення звучання і навіть його маси (гучність вище — маса більше) [441, с. 86—87]. Дійсно, з позиції гучності твору в цілому і окремих його частин, елементів, звуків ми через асоціативні механізми свідомості сприймаємо яскравість образів, їх розміщення в просторі; використання рухомої або процесуальної динаміки в хоровому виконавстві дає можливість збільшення або зменшення музичних «об'єктів», створює відчуття їх рухливості і навіть пересування (наприклад, почергове «включення» в звучання одного тону окремих виконавців у різних хорових партіях в «*Lux aeternam*» Д. Лігетті¹). Згадаємо, що А. Сохор запропонував поняття «динамічний устій», іншою мовою «точка відліку», з котрою «слух співвідносить усі градації звучності. Ці градації... не можуть бути точно виміряні слухом і тому утворюють шкалу без певного кількісного значення ступенів, назавжди встановлених відстаней між ними. Але, хоча й у такому вигляді, шкала динамічних відтінків існує, виявляючи себе логічною основою співвіднесення і пов'язування звучань за їх силою» [428, с. 142]. О. Таганов простежує природний розвиток базових музичних просторових уявлень і звертається до змістового простору. Відповідно до «природного розвитку» базових музичних просторових уявлень, дослідник доводить первинність ритмічної диференціації (тобто протікання і зміни звукового процесу в часі), вторинність динамічного (гучного) параметру звукових сигналів, а звуковисотний параметр називає лише третім за ступенем значущості серед вказаних факторів просторової системи. А розмірковуючи над проблемою смислового простору, приходять до досить цікавих та ґрунтовних висновків: «За аналогією з тривимірністю вимальовується простір з наступними осями координат — «кількість інформації» (x), «енергетичний

¹ Нагадаємо також аналітичні розвідки С. Савенка стосовно фактури: «складається враження, що звукова тканина не стільки рухається в часі, скільки розгортається в просторі, виникає асоціація з чергуванням кольорових плям, площин, об'ємів абстрактного живопису» [401, с. 112].

потенціал» (z), «рівень свідомості» (y)» [441, с. 88]. Термін «енергетичний потенціал» (вісь «гучність») дослідник застосовує для оцінки ступеня напруги музичної події, а відповідно — для визначення рівня слухацької уваги до цієї події, і побічно — для характеристики зусиль, необхідних для її — події — сприйняття і усвідомлення. Таким чином, «енергетичний потенціал» характеризується як інтенсивність внутрішньої зміни, обумовлена «статичною ймовірністю даної зміни, визначеною якісною стороною кожної музичної події (зміни) з точки зору її смислової інтерпретації» [441, с. 88].

У контексті аналізу особливостей інтерпретацій, семантики сучасних хорових творів слід зазначити, що на рівні з іншими також змінюється уявлення про категорію темпу (швидкість та моторність в бутті музичних подій). Так, про темп слід говорити не тільки як про швидкість музичного руху, а й про інтенсивність дії, про тривалість, розвитку (або згасання), одноманітність або унікальність. Ю. Мосцова, відзначаючи емоційне забарвлення темпових параметрів, вказує на їх відповідність фізіологічним особливостям людини. Зокрема вона пише, що «висока частота пульсації, як правило, асоціюється зі станом хвилювання (радісним або тривожним), страху, очікування, навіть афекту, а також чисто фізичними відчуттями людини... низька частота пульсації асоціюється з станами меланхолії, спокою, печалі, фізичними відчуттями людини під час відпочинку, хвороби, повільного руху. Занадто повільна пульсація або різка її зупинка викликає стійкі асоціації з такими станами як шок і смерть» [329, с. 69–70].

А. Сохор вказує, що можна говорити й про «темпову шкалу, про темпові устої, про темпові тяжіння, що сприяють поєднанню в нашій свідомості окремих моментів звукової послідовності» [428, с. 142]. Крім того, про темп варто говорити не лише як про швидкість музичного руху, але й як про інтенсивність дії, що відбувається, її тривалість, розвиток, інерційність чи унікальність. Крім того, відчуття темпових параметрів відповідно до фізіологічних та фізичних відчуттів людини вказує на те, що їх вплив не фіксується розумом; відтак значною мірою художня експресія сприймається на рівні підсвідомості.

Щодо суто виконавських інтонаційно-хорових особливостей, то власне темп подання музичної інформації, динаміка (гучність) мають все ж таки досить умовний характер фіксації, знаходяться у великій залежності від виконавців, від їх відчуття, технічних можливостей, від художнього «бачення» диригента. Більше того, у великій кількості сучасних творів композитори пропонують вимірювати темпоритм за-

собами часу — вказують час звучання або всього твору в цілому, або по тактах (наприклад, в «Aglepta» Arne Mellnäs, що є в репертуарі хору, керівником якого є автор дослідження), в «Pater noster» Х. Кратошвіла та ін.). До цих параметрів з умовною фіксацією слід відносити й тембр, оскільки темброва характеристика є суто індивідуальною.

У своїй роботі «Мистецтво резонансного співу» [324] В. Морозов наводив осцилограми голосу, де показано, що кожна емоціональна інтонація — радість, горе, байдужність, гнів, страх — виражаються особливими, характерними для неї акустично-інтонаційними засобами. Це твердження є експериментально доведеним і правдивим не лише при аналізованні народної вокальної творчості чи побутового людського мовлення, але й для композиторської творчості. Так, спираючись на цю схему, ми дійшли висновку, що, наприклад, ораторія К. Пендерецького «Dies irae» за показниками динаміки, запрограмованої композитором, відповідає емоції страху й гніву (докладніше див.: [69]). В партитурі цього твору у великій кількості присутня надтиха і гучна динаміка, а також багато раптових змін (*sfp*, *spp* та ін.) — «граничні випробування звукової тканини» [205]. При цьому майже немає побутової динаміки людського мовлення, динаміки, звичної для викладення розповіді. Спираючись лише на математичні розрахунки кількості позначок «крайньої» гучності творів (*ppp*, *ppppp*, *fff*, *ffff* і т. д.) можна говорити про «антилюдський образ світу» (термін О. Сокола), що знайшов вираження в музиці К. Пендерецького, про надлюдські переживання та емоції, що знайшли втілення в надекспресивній динаміці як параметрі надекспресивного інтонування (більш докладно див.: [51; 69]).

Звернемо увагу також на багатозаровість, поліфонічність міфологічного часу та простору. Зокрема, працюючи з різними темповими градаціями окремих видів мистецтва, що співіснують в синтез-творах, можна досягти ефекту прискорення чи сповільнення музичних подій. Наприклад, прискорення швидкості зміни світла, уповільнення чи прискорення танцювальних рухів буде створювати певний ефект, навіть якщо вокально-хоровий текст буде подаватися в єдиному темпі. Крім того, використання генетично різних прийомів звуковидобування в одному творі дозволяє «грати» з категоріями Простору та Часу, «переносячи» слухача в єдиний момент в інший історичний час, просторову ситуацію, подієвий ряд.

Звичайно, для програмування слухацького прочитання, для формування виконавської інтерпретації важливою є категорія Пам'яті (хоча б у найвужчому, найпростішому розумінні), адже кожен збері-

гає спогади про звуки, кожен переживав якісь почуття, пов'язані зі звуком, що відчував їх в повсякденному житті: заспокоєння від шуму хвиль, наляканість від раптового сигналу автомобіля, роздратованість від галасливих криків або енергічне піднесення від гучної та веселої музики. Сучасна інтонаційна, звукова робота композиторів, диригентів, режисерів, саунд-дизайнерів, звукооператорів та звукорежисерів звертається до таких спогадів, відчуттів, реакцій безпосередньо. Адже за достатньо великий проміжок часу існування музики як виду мистецтва сформувались сталі уявлення, художньо-музичні символи, семантичні групи.

Процесу запам'ятовування таких «емоційних звукових знаків» (за М. Шаффер [548]) сприяє набір пов'язаних образів і асоціацій, котрий виходить далеко за рамки прослуховування власне звуків в їх звуковисотній, метроритмічній та ін. характеристиках. В дослідженні виконавської діяльності одразу проступає проблема синхронності зовнішніх і внутрішніх звуків, а відповідно — такого важливого для виконавця зовнішнього та внутрішнього слуху. Як вказує Форрестер, ті з нас, хто вирости в культурі Північної Америки чи Європи, прагнуть на передній план вивести зорові образи: «Навіть наше маркування звукових подій підкреслює більше природу об'єкта, що видає звук, ніж явище. Наприклад, в описі ми швидше скажемо «дзвонить дзвін», ніж «дзвін стоїть» [461, с. 179]. І чим глибше ми будемо розглядати це питання, тим чіткіше буде проступати розуміння того, що в нашу вербальну мову закладена насамперед емоційно-просторова орієнтація. І аналізуючи звукові події, найперше ми застосовуємо саме емоційно-просторові та часові асоціації, що ґрунтуються на нашому досвіді.

Дійсно, в процесі втілення різноманітних сучасних художніх ідей в хоровій творчості є багато складових. Проте ми не можемо сказати, що «місце дії» має вирішальне значення. Більш вагомим є наше виконавське вміння «видобувати» необхідний ефект в завданих умовах. Окремий аспект в сучасній роботі з категоріями Простору та Часу — взаємодія з технічними засобами, зокрема з цифровими технологіями. Так, Д. Туп справедливо зауважує: «Цифрові комунікації сплутали уявлення про простір, тому відносини звуку і простору стали дуже творчою сферою досліджень. Мова може йти про резонуючі простори приміщень, звуковий ландшафт міського та природного середовища, і його записи, про безповітряний віртуальний простір комп'ютерного диска... Розуміння того, як працюють людське сприйняття і психофі-

зіологія, розвивається паралельно з нашим захопленням перед тими звуками, що оточують нас, але не рееструються нашою свідомістю» [461, с. 7].

Композиторська творчість в хоровому жанрі здебільшого асоціюється з музикою концертної та прикладної традиції. Проте такий «формат» її існування як художньо-самостійного напрямку культури хоча й залишається провідним, проте вже не є єдино можливим як для композиторів, так і для виконавців. Сучасна хорова музика міцно закріпилася в драматичних театрах, кіно, шоу, в мультимедійних сферах та інтернет-просторі (див.: [359]).

Технічні засоби фіксації і відтворення звучання, самого процесу творення пропонують нам цікаву можливість роботи зі звуком та з категорією Пам'яті, як найпотужнішим елементом впливу на слухача сучасної епохи. У своїй книзі «Століття записаної музики» Тімоті Дей цитує французького композитора Франсіса Пуленка: «Ми всі, — писав той у 1938 році, — стали жертвами зради воску» (йшлося про вінілові платівки. — *Є. Б.*). «Життя — це гра, рух, постійні зміни, — сказав Тінгелі Келвін Томкінс на початку 1960-х. — Тільки страх смерті викликає в нас бажання зупинити життя, «зафіксувати» його навечно. У ту мить, коли життя зафіксовано, воно перестає бути істиним; воно мертво, а тому нецікаве» [533, с. 212]. І ще: «Пам'ять одного разу записаного твору накопичується у зворотній пропорції до таючих спогадів про оригінальне виконання» [533, с. 210]. При цьому, звичайно ж, аудиторія, слухач віддає перевагу безпосередньо живому виконанню або як зараз прийнято писати в афішах — «живий звук, без використання фонограми», бо в технічну епоху, в ситуації механічного відтворення «не виживає» ця неповторна аура твору мистецтва, аура унікального виконання, енергетика залу і відчуття співпричетності.

Разом із тим композитори передбачають можливості застосування обробленого звуку (див. творчість вокальної формації «Camerata» та ін.); використання прийому синтезування живого та записаного звучання (див. приклади в розділах 7 та 8). Запис є моментом фіксації. Можливості оброблювати звук є надбанням ХХ ст. Але чи є запис або обробка хорового співу музикою «мертвою» — питання відкрите до обговорення, адже не завжди «живе» виконання є свідченням спрямованості цього інтерпретаційного рішення в майбутнє, хоча й відповідає моменту сьогодення.

Для більшої наочності нашої позиції залучимо теорію Т. Чередниченко про взаємозворотність вчора і завтра в музиці ХХ століття [495;

496]. Зокрема науковиця пише: «Новизна сучасної Нової музики в тому, що вона не нова. А також у тому, що старе в ній так загострюється, так сканується під лінзами історизованої композиторської свідомості, що вона з даності стає проблемою, з готової відповіді перетворюється на питання, являючись підсумком, постається проектом» [496, с. 134]. І далі: «Музична сучасність — це ніби континуум, на різних ділянках різно напружений: стягнутий в зупинку часу — в точку, в якій історія не рухається, або навколо котрої рухається повільно; або перескакує в глибоке минуле або в таку, що піднімає це минуле на поверхню сьогодення» [496, с. 136]. Чи можна припустити, що на сучасній концертній естраді «первинний традиційний спів автентичних гуртів» (за О. Бенч [36]) — це «вчорашнє вчора», тобто виконавський рівень, який ні до чого не веде потенційно, виконавська манера, за якою нічого не слідує, крім пам'яті в музейному контексті? Можливо, адже саме первинний традиційний спів у своєму природному середовищі майже втрачений, хоча з точки зору музичної культурології, етнографії та фольклористики є найціннішим скарбом. Проте остаточно ми не можемо так стверджувати, адже виконавська практика свідчить, що він — первинний автентичний спів — існує та є актуальним, але зазнали суттєвої трансформації самі умови його буття, сприйняття й відтворення; первинний традиційний спів утратив синкрезис, натомість отримав нове (сценічне) життя у поєднанні з іншими жанрово-стильовими формами. І ця тенденція не є притаманною лише для української національної хорової творчості.

Звернемося до діалогу категорій Звук — Час. Сміливі експерименти та синтез-формування демонструє в своїй творчості одна з найсуперечливіших постатей ХХ століття — Demetrio Stratos — автор текстів, етномузикознавець, музичний дослідник, співзасновник та фронтмен італійської прогресивної групи «Aea». Він також досліджував проблему етнічної вокальності, азійські пісенспіви, співвідношення між психікою та мовленням та ін. Його здібності як виконавця вражали, адже, як свідчать сучасники і дослідники, в своїй творчості він виконувати диплофонію, триплофонію, квадрофонію (одночасне звуковилучення двох/трьох/чотирьох тонів різної висотності), що є притаманним для етнохарактерного співу деяких народностей. Такі його здібності були записані й задокументовані як предмет дослідження; його постать цікавила багатьох науковців, але, як вважав сам Деметрію, його місія полягала у звільненні вокального вираження від мовного рабства і миленьких, легких, повторюваних мелодій [529].

Ще один цікавий приклад — The Ngqoko Women's Ensemble — жіночий вокальний ансамбль з Південної Африки, у творчості якого співіснують і багатоголосний традиційний спів, і композиції, що презентують обертональний спів, історичною батьківщиною якого є творчість народу кóса. При цьому останнє презентується як відтворення звичаєвого музикування, тобто цей вид творчості позиціонується як репродуктивний. Зокрема для широкого загалу вони представили свою творчість на фестивалі в Польщі в 2013 році (Додаток Б, п. 51). Подібні приклади ми знаходимо також і в українських виконавців. Зокрема можна звернути увагу на гурт «Ескампейя» (Кропивницький), київську формуцію «Ot Vinta» та ін., в творчості яких співіснують традиційний народний спів та ритми рок-музики.

Підемо далі. Чи є так званий «універсальний український виконавський стиль» як в народних, так і в академічних хорових колективах проявом «вчора сьогоднішнього» (за термінологією Т. Чередниченко)? Адже новизна тут полягає лише в ініціативі і творчій спрямованості керівника колективу, в спробі знайти відповідність майбутнього в минулому і минулого в майбутньому. Таким чином, перед нами постає ще одна дуальність: Звук — Пам'ять. Провідними ознаками, «інструментами», що апелюють до нашого уявлення, є цитування, звуковідтворення, звукоімітування, музично-інтонаційна символіка тощо. З іншого боку, спроби «осучаснення» чи «переакцентуації» класичних творів чи традиційної народної пісні, рівно як і спроби імітації пісенної традиції, формують «вчорашнє сьогодні».

Дійсно, звертаючись до хорової музики як до інтонаційно-художнього мовлення, до творів, що вимагають їх втілення в рамках правил, в рамках традицій, ми знаходимо безліч прикладів, котрі спрямовані до категорії Пам'яті. І це твори не лише в меморіальних жанрах та звернені до релігійних традицій. Зовсім ні. Це твори, спрямовані до етнічної пам'яті, до пам'яті стилю, жанру, форми, самої побудови музично-інтонаційного висловлення. Такими є хорові твори В. Панченка, М. Сидельникова, К. Дженкінса, А. Пярта, А. Кошевського, Л. Дичко, М. Скорика, Г. Гаврилець, В. Зубицького, С. Луньова та ін. Наведемо влучний вислів композитора і саксофоніста Джона Зорна, оскільки його власна позиція стосовно історичного матеріалу і пам'яті видається нам актуальною: «Є така річ як полювання за скарбами в рамках традиції, вона створює живе ставлення до традиції» [461, с. 64].

У свою чергу, в «рамках традиції» радість гри полягає в тому, щоб дослідити простір можливостей, визначених правилами: «Без правил ми отримуємо щось близьке до театру чистої імпровізації, де в будь-який час може статися що завгодно» [461]. Можна дійти до висновку, що звук і варіативність, імпровізаційність (різних рівнів) стають важливішими побудови, важливішими структури. Так, аналіз твору К. Кард'ю «The Great Learning» (1969) наводив у своїй «Експериментальній музиці» М. Наймен і описував його як приклад «контекстуальних процесів, які пов'язані з діями, залежними від непередбачуваних умов і перемінностей, які з'являються з глибини музичних послідовностей» [545]. Сутність цього творчого експерименту полягала в наступному: за допомогою конфуціанських текстів Кард'ю поставив кілька простих правил для ансамблю з будь-якої кількості нетренованих голосів. Кожен співак вибирає собі ноту, потім співає фрази з окремих слів тексту, поки вистачає дихання. «Для кожної наступної фрази вибирай ноту, яку як ти чуєш, співає колега, — інструктував Кард'ю. — Необхідно переміщатися в зоні чутних нот» [545]. Таким чином виникає можливість говорити про нову концепцію варіативності. Підтвердження знаходимо в статті Брайана Іно «Генеруючи і організовуючи варіації в мистецтві», написаній в 1976 році для «Studio International», де він зокрема зазначив: «Композитор замість того, щоб ігнорувати або придушувати варіації, створювані при виконанні, створює твір так, щоб вони стали невід'ємною частиною тіла музики» (цит. за: [461, с. 334]).

При цьому слід зазначити, що ідея про музику, яку можна створювати за композиторською «підказкою» (ремаркою) або набором правил, не належить виключно нашому часу. У своїх описах інтерактивної системи в розвитку написання алгоритмічної музики відомі дослідники наводять в якості приклада Гвідо Аретинського, котрий в 1026 році «вдався до використання низки простих правил, щоб розмічати літургійні тексти григоріанських піснеспівів, замість приголомшуючої кількості вказівок про те, як повинні звучати його композиції». Він створив «пробну версію» XXI століття із попередженням, що його метод, заснований на гармоніях, може допомогти початківцям, але не замінить справжні заняття музикою [461, с. 324]. Можливо, таким чином, перед нами постає погляд з «учора» в «завтра»?

Продовжимо наш виклад в галереї з подій «календаря» музичних стилів та напрямків, представлений в дослідженні Т. Чередниченко. Так, до календаря «сьогодні», що спрямоване у «вчора», автор від-

носить французський дадаїзм та італійський футуризм з їх тяжінням до примітивного позначення прогресу; неокласицизм, неофольклоризм та неоромантизм як методи «реставрації» (за І. Стравінським) та «пророцтва» з пластів «вічного» можливого майбуття; «нова простота», коли «вчора, завтра і сьогодні Нової музики ніби зупинилися і дивляться один одному в очі, вдивляються один в одного, щоб зрозуміти...» [496, с. 151]. Отже все ж таки існує і «сьогоднішнє сьогодні» — і насамперед це виконавські прийоми, що відповідають сонористиці. Т. Чередниченко зазначає, що «сьогодні», спрямоване в «завтра», є зафіксованим технологічно таким чином, що є направленим в майбуття [496, с. 137–146]. До «сьогоднішнього завтра» вона справедливо, на нашу думку, відносить композиції «серійної техніки», алеаторичні та «варіабельні композиції», сонорику з її технічною ідеєю — створення нового звуку і самоцінність звукової миті, мультисенсорні процеси з їх головною ідеєю компіляції звуків музичних і не музичних (шумів різного походження) і не звуків (кольору, аромату, предметів, дій). Передбачаємо, що саме до цієї когорти слід відносити й синтез-твори, дослідження яких ще тільки починається.

Однією з найважливіших, визначних складових для вокально-хорової творчості постає тембр людського голосу та специфіка звуковидобування, співацький стиль.

Розмірковуючи над теоретичним визначенням єдностей та відмінностей в застосуванні слів «тембр», «фонізм», «сонорність», що є досить актуальними для сучасного хорознавства, Є. Назайкінський дійшов висновку, що тембр виявляється своєрідною природною єдністю — синкрезисом — зі звуком, тобто є невіддільним від звуку, є характером звучання у цілому; фонізм супроводжує вже аналітичну стадію в сприйнятті багатозвучних комплексів, а сонорність виступає як ефект цілеспрямованого оперування колоритом; зокрема як результат свідомого виготовлення за допомогою невластивих тембрових засобів того, що відноситься все ж таки до тембру в широкому розумінні слова [332, с. 72]. Специфічною ознакою соноризму стає часткова або повна недиференційованість тонів на слух, при якій «гармонія перетворюється на фактор тембру». З таким ефектом — перетворенням гармонічних структур на темброфактуру — автор дослідження зіткнувся в практичній виконавській діяльності, працюючи над твором К. Майденберг-Тодорової «Білий килим забуття». Подібна якість хорового письма спостерігається у творчості А. Кошевського, Д. Лігетті, К. Пендерецького та ін. Наприклад, провідною

стильовою рисою визнається гіпербагатоголосся, що створює нову фактурну цінність: гармонію — тембр — фактуру (див. докладніше в нашій статті [60]).

«У голосі укладений важливий парадокс, — пише Стівен Коннор в дослідженні «Онімлі: історія черевомовлення». — Мій голос визначає мене, тому що він приводить мене до внутрішньої гармонії, супроводжує мене в сенсі, який виходить за рамки простої приналежності, асоціації чи інструментального використання» (цит. за: [461, с. 56]).

Багато є праць, присвячених тембровій драматургії, тембровій персоніфікації, технологічним особливостям в різних виконавських манерах тощо. І це питання залишається актуальним і важливим, особливо, коли ми говоримо про вітчизняну хорову творчість, адже виконавські реалії сьогоденного дня надають нам можливість говорити про синтез-єднання «непоєднуваних» прийомів звуковидобування, виконавських манер тощо. Потрібно відзначити, що ми маємо можливість спостерігати з'єднання народної та академічної манери, народного, академічного та естрадно-джазового вокального стилю в межах творчості одного колективу. Прикладом такої життєздатності двох різних співацьких стилів — народного та академічного — в рамках діяльності одного колективу і навіть одного концерту є творчість Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Г. Верьовки під багаторічним керівництвом А. Т. Авдієвського. Зокрема 12 вересня 2013 року в рамках ювілейного концерту, що відбувся в Національній філармонії України, звучали хорові концерти А. Веделя, Д. Бортнянського, К. Стеценка (в академічній манері) та природно в народній манері — українські народні пісні, обробки та фрагменти з фольк-опери Є. Станковича. Як було вказано в анотації до концерту, ще за активної творчої діяльності Г. Г. Верьовки принципи становлення колективу були пов'язані із особливим формуванням художніх і творчих традицій, які поєднують фольклорний народний спів із сучасною манерою виконання і професійною майстерністю... а професор, академік А. Т. Авдієвський практикував органічне поєднання народної і академічної манери співу. Це дало змогу розширити і збагатити репертуарну палітру колективу. Дійсно, й нині діапазон хору сягає від етносу та фольклору до класичних обробок а капела, пісень сучасних композиторів, від вокально-хореографічних сцен, композицій та народних дійств до фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть», в якій народні мотиви вдало синтезуються із сучасними прийомами композиторського письма та аранжування.

Поєднання різних співацьких манер в діяльності одного колективу зустрічаємо також у творчому кредо українських колективів під орудою О. Вацєка, Л. Бухонської, П. Андрійчука. У своєму майстер-класі, котрий проходив в листопаді 2016 року в ОНМА імені А. В. Нежданової, О. Вацєк розповідав, що в нього окремі вимоги до формування звуку, до звуковедення в кожному творі, немає творів в репертуарі, де б він вимагав звукового подання, подібного до попереднього твору.

Лариса Бухонська, котра багато років працювала з відомим камерним хором «Хрещатик», розповідаючи про репертуарну політику хору, зазначала: «Хор починається з репертуару, бо він виховує звук, співацьку манеру, ставлення до музики, до професії», і далі — «сучасні твори, духовна музика — все вимагає особливого звуку. І третій напрямок у нашій творчості, крім сучасної, духовної музики, — це фольк. Є такі хормейстери, що спеціалізуються тільки на якомусь одному жанрі. Може, вони мають рацію. Але це не для мене. Я хочу співати все. ...Як я можу своїх співаків обкратати: ми і джаз виконуємо, і обробки народних пісень, західну музику. Хор росте тоді, коли він багато бачить і чує. ...Є ж різниця, коли ти співаєш музику XVIII століття чи сучасну, — тут треба зважати на глибину прочитання, тембр, звук» [319]. Тобто тут ми говоримо все ж про синтез таких вокально-технологічно різних принципів в рамках однієї національної школи. Але ми зустрічаємо поєднання різних вокальних манер і в одному творі також. Так, у творах В. Калістратова, Ю. Алжнева, Є. Станковича звучання народного голосу соліста з академічним звучанням хору створює надзвичайно цікавий ефект тембрового співставлення.

Ще більш радикальні приклади інтонаційно-художнього синтезування зустрічаємо в творчості болгарського колективу «Angelite», що є уславленим на весь світ насамперед завдяки неймовірному стилістичному діапазону. В репертуарі колективу є класичні твори (і на думку західноєвропейських критиків, колектив бездоганно володіє «класичним» стилем хорового співу), фольклорні твори та опуси сучасних композиторів. Справжньою перлиною в творчості цього колективу є інтерпретаційні версії творів, вміщені в CD-альбом «Fly, Fly My Sadness» (1996). Зокрема в цьому альбомі був представлений стильовий, текстовий, звуковий експеримент-проект: поєднання традиційного болгарського співу та тувинського горлового співу у виконанні колективу The Bulgarian Voices «Angelite» та ансамблю «Huun-Huurg-Tu» (Додаток А, п. 20).

Цікавим нам видається досвід із включення в текст хорового твору на перший погляд зовсім не музичних, тобто не «тонованих» звуків, а відповідно таких, що не можуть бути проінтовновані з особистісним емоційним забарвленням. Більше того, це звуки, які хористи «видобувають» з власного тіла, минаючи голосові можливості. Наведемо найпростіший та найвідоміший приклад: в композиції «Африка» у виконанні «Regretium Jazzile» (Словенія) ми зустрічаємо імітацію дощу: хористи потирають долоні, створюючи шерех, клацають пальцями, хлопають, імітуючи посилення дощу, стрибають, імітуючи гром (Додаток Б, п. 33). Таким чином в художньо-змістове поле виконавської діяльності включаються категорії Простору, Часу, Пам'яті, адже для слухача відбувається гра з асоціаціями та образами.

Особливим явищем в сучасному мистецькому просторі виявляється голосова імітація та звукозображення як звернення до тісної взаємодії категорій Звук — Пам'ять — Уявлення. При цьому, окрім вже традиційного відтворення музичних інструментів, шумів природи і т. ін., ми зустрічаємо єднання можливостей хорового співу із потребами, наприклад, рекламної галузі. Так, цікавою нам видається реклама Honda Civic зі звуковою доріжкою в озвучуванні великого хору а capella: хористи за допомогою голосу відтворюють звучання двигуна автомобіля, зустрічного вітру, шум від стикання колес з різною поверхнею, закривання дверцят та підйом скла, звуки дощу, рух двірників, увімкнення CD-диску тощо (Додаток Б, п. 31).

Важко не погодитись із твердженням С. Коннора: «...мій голос дуже важливий сам по собі, він мій, оскільки є частиною мене або виходить з мене. Ніщо не визначає мене так, як мій голос, бо немає іншої риси моєї особистості, яка в такій самій мірі рухається від мене до світу, і в такій мірі рухає до світу мене самого» [461, с. 56]. Найяскравіше таку позицію декларує своєю творчістю королівський хор Адачі Томомі (Японія). Їх творчі презентації складно назвати музикою в повсякденному розумінні, це експерименти з ритмом, звуками, словами, «людським шумом», та й взагалі з усім, що може відтворити людина за допомогою лише свого голосу. І варто відзначити, що вагому роль тут зіграла звукозаписна компанія Tzadik, що спеціалізується на некомерційній експериментальній музиці, сучасній єврейській та японській музиці, а також на авторській музиці Дж. Зорна. Ми звернули свою увагу на альбом 2003 року: Adachi Tomomi Royal Chorus — Yo (2003). Так, композиція «Ganzin» представляє собою мовний хор, «Kinako» — поєднує відтворення звучання тембро-рит-

му ударних інструментів і мовного скандування, в «Pusu» використовуються специфічні можливості голосового апарату в певній ритмічній організації — клацання язиком, цокання, пирхання, цикання, шипіння, шикання, хропіння; а в «Gu» — звучить ніби просторова картина світу — до четвертої хвилини зображується наростання шуму вітру, потім з'являється звук хвиль, нарешті, в кінці п'ятої хвилини з'являються «крик птахів», потім «звуки тварин» — елементи чи то гарчання чи то горлового співу (див. Додаток А, п. 12).

Підкреслюючи те, що сьогодні до традиційної тріади композитор — виконавець — слухач з повною мірою можна додати ще одного рівноправного учасника творчого процесу — звукорежисера, — наведемо декілька цікавих прикладів. Перший приклад — Джуліанна Барвик — американська співачка і митець. Коли слухаєш її твори, то здається, що кожен твір записано хором а капелла, але все звукове мереживо її творів створено лише голосом Джуліанни Барвик, коли за допомогою «петель» (loops) створюється масштабне звучання (див. Додаток А, п. 18).

Хорові композиції стало можливо виконувати за допомогою медійних засобів. Звичний для нас досвід — викладення в інтернет-просторі запису звучання. Але неймовірним культурним вибухом став проект датського камерного хору «Local Vocal» — зірки, народженої YouTube, де колектив представив кліп 90's Dance a cappella medley mix — хорове попурі на відомі хіти 90-х: Ace of Base, Scatman John, 2 Unlimited, La Bouche, Haddaway, Dr. Alban, Corona та ін. В цьому проекті виконання кожного учасника відбувалося в реальному часі, але в різних приміщеннях (пізніше закачано та зведено). Так, в якості прикладу можна навести композицію «Raindrops» Ханни Шнайдер (Додаток Б, п. 37). А на закритті VI Міжнародного хорового фестивалю в Санкт-Петербурзі в червні 2012 року учасники хору не лише демонстрували темброву появу своєї партії, але в буквальному сенсі свою появу на сцені, тобто учасники колективу з'являлись на сцені тільки в момент звучання своєї партії, ніби імітуючи свою появу «в мережі» (Додаток Б, п. 36).

В нашій статті [63] серед найважливіших питань, що постають перед дослідником музики ХХ сторіччя і творчим мисленням сучасності в цілому, ми відзначали такі: стосунки між творцем (поєднуємо в цьому понятті композитора і виконавців) і аудиторією; запрограмованість або імпровізаційність у створенні музики. Також окремо постає питання: використання технічних та електронних засобів та

механізмів — це шлях до посилення чи послаблення контролю за музичними результатами?

Хорова музика початку XXI століття — це пошук нових шляхів, нових принципів організації художнього тексту хорових творів [106], але також це і сам шлях. Можливо, «сьогодні» це і є технологія. Технології композиторські та виконавські. Технології гри. Гри з категоріями Час, Простір, Пам'ять.

Мінору Хатанака у передмові до каталогу виставки «Звукове мистецтво — звук як середовище» (2000 р., Токіо) писала: «У цьому столітті тональна музика переживає занепад, що відкриває дорогу для музичної революції. В результаті експансії матеріалів і технологічних процесів, здатних створювати звук, зі всіма різновидами звуків можна поводитися як з музикою. Виникли форми експресії, які просто неможливо укласти в традиційні рамки «музики». Це стосується не лише експериментальної і комп'ютерної музики, але навіть популярної музики. Що з музикою відбувається?» [538]. І дійсно, хочеться зрозуміти — що «завтра»? З іншого боку, виникає невпевненість: чи справді потрібно відповідати на питання «куди йдемо»?

Цікаву версію знаходимо в роботі Н. Гуляницької, яка зокрема зазначає, що самі композитори часом готові пояснити «ім'я своєї речі», і наводить як приклад вислів В. Мартинова на фестивалі сучасної музики (квітень 2013): «...У 2012 році абсолютно явно завершилося все те, що було пов'язано з двадцятим століттям і з усім другим тисячоліттям. Закінчився час модерну. Закінчився час постмодерну. Закінчився час, коли можна було писати про кінець часу композиторів <...>. Закінчився час, в який було цілком виправдано і плідно міркувати про проблему кінця взагалі. Настав час, коли пора подумати про Початок. Завершилася епоха *Opus Posth*, настає епоха *Opus Prenatum*. Час *Opus Prenatum* — це час ще не народжених, але таємничо перебуваючих в реальності творів. І я не боюся оголосити про настання цього часу» (цит. за: [140, с. 4]). Але повернемося до головної теми нашого дослідження.

Окремою й недослідженою галуззю постають особливості синтезування на рівні жанрово-стильових особливостей сучасної хорової творчості. Хоча вже зараз можна сказати про те, що з'явилися нові типи синтезу в напрямку музика — журналістика — це хорове звучання і реклама, в напрямку музика — телебачення — це хорове звучання і відеокліп, хорова телеопера, медіа-музика, інтернет-виконавство. Але докладний розгляд цих явищ — це вже завдання для наступного розділу.

Розділ 3

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОГО КОМПЛЕКСУ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Сучасну хорову творчість прийнято характеризувати як перехрестя різних напрямків та стилів, «місце зустрічі» музичного минулого та майбутнього, їх взаємодії. Такі музично-історичні процеси становлення і заперечення, усвідомлення і переосмислення стосуються різних художніх площин, але в нашому дослідженні особливого значення набувають питання жанрових та стильових модифікацій в хоровому мистецтві. Актуальність звернення до цього аспекту проблеми художньо-стильового синтезу можна визначити тим, що питання жанрових та стильових модифікацій чи трансформацій у творчому доробку сучасних хорових композиторів є новим напрямком аналітичних розвідок, котрі зумовлені самою практикою: все більшим зверненням композиторів та виконавців до алузій в «сьогоднішнє вчора», а також до нових жанрово-стильових поєднань, до пошуку нової форми творчого висловлення, й у зв'язку з цим — до необхідності осмислення і, відповідно, відтворення особливостей композиторського бачення інтонаційно-художнього образу.

Сьогодні вже немає необхідності доводити, що хорова творчість в результаті залучення різноманітних внутрішніх та «міжгалузевих» засобів художньої виразності набуває все більш широкої функціональності, стає багатовимірною (користуючись мовою математики). Нагадаємо, що за загальною жанровою класифікацією вся музика поділяється на вокальну та інструментальну. Відповідно хорова музика належить до категорії вокальної музики (в широкому розумінні цього напрямку). У свою чергу, хорова творчість має свої різновиди прояву — суто хорові жанри, формації, що існують на перетині з іншими музичними жанрами (опера, мюзикл, опера-балет, містерія тощо), а також новітні синтез-жанри, пов'язані із напрямком синтезу мистецтв. Таким чином, кажучи про хорову творчість, ми розуміємо, що це одночасно і рід музичної практики (виконавської, композиторської та ін.), і розгорнута система та ієрархія різних жанрів, де саме поняття «жанр» осмислюється як рід музичних творів.

Розуміння загальних закономірностей створення, існування, розвитку жанрової моделі (ієрархії) не дає ясності в питанні про те, як пов'язані між собою окремі складові, а також роди музичної практики на сучасному етапі хорової творчості. У вирішенні цього завдання нам імпонує позиція С. В. Шипа, який пропонує в якості «дорожнього покажчика» в цьому питанні використовувати уявлення про системну цілісність жанрів музичної культури (див. докладніше: [509; 510, с. 348]). Крім того, спираючись на результати його дослідження, можна стверджувати, що кожен жанр являє собою відповідь художньої свідомості на певну культурну потребу, і в цьому проявляється конкретна функціональність жанрової системи.

Як писала О. Торба, українська музична культура, особливо її вокально-хорова творчість, належить саме до такого типу, де «галузь специфічного, національно-«показового» існує поряд з адаптативними, асимілюючими процесами, і в окремі періоди розвитку завжди зберігала сталість художньо-змістовних критеріїв. Носієм же національної стабільності і визначеності виступає жанровий ряд музичної творчості» [455, с. 279]. Тож варто зазначити, що до цього часу будь-яка жанрово-хорова формація (утворення) традиційно отримує свою назву з позиції оцінки виразних способів і сторін музичної форми, у визначенні яких є збіг композиційного і жанрового сенсу (концерт, реквієм, магніфікат, меса й ін.) і музикознавство ще формує систему визначень для творів синтез-формату. Тому ми будемо застосовувати термін «синтез-твори», котрий дозволить об'єднати та виокремити із загального потоку всі твори та їх виконавські інтерпретації в означеному напрямку — художньо-стильового синтезу.

Питання жанру, його трансформаційних процесів, його розбудови постійно фігурує у колі не лише зацікавлених цією темою науковців, але також і виконавців. Основні теоретичні розробки явища музичного жанру здійснено ще в радянському музикознавстві — це праці Б. Асаф'єва, Ю. Тюліна, І. Способіна, А. Сохора, Л. Мазеля, В. Цуккермана, М. Арановського, М. Лобанової, В. Холопової та інших. Українському музикознавству до певної міри належить провідна роль у розробленні вокально-хорових жанрів: дослідження Н. Герасимової-Персидської, С. Грици, Л. Корній та ін., котрі ґрунтовно і докладно розглядають окремі ракурси «жанрової проблеми». Але поки що сформованого уявлення про сучасний стан та розвиток жанрової системи не створено, адже, по-перше, жанр — це явище принципово

не вичерпне і його можна розглядати як вираження всіх ідей твору; по-друге, система жанрів не є усталеною і «законсервованою», тобто для неї постійним є стан змінюваності; по-третє, особливо складним завжди було дослідження явищ сучасності, саме з огляду на її «близькість» до дослідників.

Оскільки нас цікавлять жанрово-стильові трансформації і перетворення в суто хоровій сфері, то окреслимо необхідне термінологічне коло. Насамперед погодимось з авторитетним дослідженням С. Шипа, де дослідник доречно вказує на той факт, що існує досить великий обсяг властивостей і ознак, за яким теоретики-мистецтвознавці об'єднують музичні явища в поняття жанру. Сам він виокремлює 10 критеріїв, за якими відбувається процес усвідомлення й словесного визначення музичних жанрів [510, с. 346]. Далі, розмірковуючи над питанням жанрової класифікації, дослідник вказує на дуже важливий факт того, що у теорії музики взагалі немає однієї загально визнаної і вичерпної класифікації жанрів, але постійно створюються нові моделі і також постійно робляться нові спроби визначити суть жанрового змісту музичної культури (автор наводить приклади та дискутує з приводу систем Боеція, І. де Грохеа, Г. Бесселера, А. Сохора та ін. [510, с. 350–356]).

Якщо розглядати історичні процеси становлення, розвитку, розширення, трансформації жанру, то слід зазначити, що вони вельми заплутані. Один із простих і надійних способів пізнання суті жанрових явищ — інтерпретація їх найменувань. Цікавим є той факт, що з урахуванням часу і етногеографічних умов люди вирізняють одні й ті самі родові ознаки музичної діяльності. Отже і ми погоджуємось традиційно виокремлювати такі показники: кількість музикантів-виконавців, які беруть участь у виконанні твору; характер аудиторії або просторово-акустичні особливості виконання; визначення структури музичного тексту (див.: [2]), специфіку виконання; міру авторської участі в підготовленому до виконання музичному тексті; характеристику звукового матеріалу (більш докладно див.: [509]).

«В жанрі втілюється типізований зміст», — наголошував В. Цуккерман [488]. Стосовно останнього підтверджується його життєздатність в роботі С. Скребкова, де автор визначав як провідні три жанрових витоки, «жанрових типи» як основні форми втілення в музиці життєвих звукових прообразів: декламаційність, моторність і розспівність [417]. На рівні із широким поняттям про жанр загально-живаними є також поняття про жанровий зміст, жанрово-стильові

(та стилістичні) утворення, жанровий фонд епохи, жанрове узагальнення; нерозривним є також дослідження стилю.

Як ми вже наголошували, в сучасній професійній хоровій творчості провідними залишаються два магістральні напрямки: сакральний та профанний (неосакральний та неопрофанний). Також традиційно провідними виокремлюються такі досить широкі галузеві жанрово-стильові напрямки: світська, народна та духовна музика¹. Зберігаючи основну галузеву диференціацію, слід зазначити, що між ними існують діалогічні та діалектичні зв'язки, а також внутрішній розподіл на галузеві підвиди. З урахуванням теми нашої роботи вважаємо за можливе запропонувати більш уточнений розподіл за галузевими та змістовними ознаками, який, на наш погляд, більше відповідає ситуації сьогодення: концептуальний, концертний (авторський, духовний, фольковий) та ритуально-прикладний. Розподіл залишається формально-умовним, бо базується на первісних критеріях соціального функціонування. Основу різноманітних «підвидів», які безперечно будуть утворюватись, складатимуть «мішані» жанри, в яких М. Лобанова вбачає «основну тенденцію жанроутворення ХХ ст.» [275].

Інші критерії жанрового розподілу в хоровій творчості — за принципами загально-образного узагальнення та масштабності композицій. Це відома традиційна «тріада»: хори (п'єси, мініатюри), хорові цикли, жанри великих форм (кантати, ораторії, концерти та додатковий жанр — хорова симфонія) [456], а Л. Пархоменко [362] виокремлює ще четверту жанрову групу — пісні, що, на наш погляд, є цілком правомірним.

А. Сохор запропонував класифікацію музичних жанрів на основі обставин виконання, а не на основі змісту, та відмітив переходи одних і тих же жанрів із класу в клас, назвавши це «міграцією жанра» [429]. Наведемо визначені в цій класифікації чотири класи, виокремлюючи

¹ Визначення галузевого напрямку «світський» відповідає суто «концертному» буттю твору; кореспондує з поняттям про академічний та індивідуально-композиторський стиль.

Напрямок «народного» координується з такими поняттями як «фольклорний», «фольклоризований», певною мірою — «стилізований». Цей напрямок виявляється досить широко представленим у сучасній народній та академічній хоровій творчості: фольклорні пісні та їх обробки, гармонізації, академічні хорові обробки, фольклорні кантати, фольк-опери, хорові цикли тощо.

Поняття «духовна музика» координується з поняттями «сакральна», «релігійна», «церквоно-ритуальна». Водночас реальний стан духовних творів сучасних українських композиторів заперечує усталені формально-системні критерії.

жанри, що притаманні хоровій творчості або з традиційно великою участю хору:

- 1) театральні жанри (опера, оперета, мюзикл);
- 2) концертні жанри (ораторія, кантата, цикл);
- 3) масово-побутові жанри (авторські пісні, обробки народних пісень);
- 4) культові жанри (молитовний спів, літургія, реквієм, меса).

Зауважимо, що А. Сохор до культових жанрів приєднував також і обрядові, але нам видається більш доречним включити ці жанри до третього класу (масово-побутових жанрів), оскільки ситуація сьогодення вказує нам на те, що обрядовість, ритуальність у професійній академічній творчості зберіглася зараз здебільшого як прояв стилізації або імітації народнопісенної традиції. Іншими словами, обрядові жанри, втративши своє місце в ритуалі, первинне значення в духовному житті людини, існують в сучасній хоровій творчості на рівні використання мелодико-ритмічних особливостей народних обрядових пісень в композиторській творчості, у виконанні їх обробок, аранжувань, перекладень тощо.

Зауважимо, що в усіх вказаних вище класах, типах, видах відбуваються внутрішні та зовнішні процеси трансформаційного та синтез-характеру, пропонуються нові напрямки і магістралі. Спробуємо розглянути провідні та вже яскраво виокремлені.

В процесі історичного еволюціонування музичної мови та мовлення, нарівні з закономірним формуванням нових експресивних параметрів, проявляється звернення до старовинних форм музичного мислення, до культурного, художнього досвіду минулого. Це і звернення до фольклорних пластів (наприклад, це досить великий доробок у творчості вітчизняних митців — Г. Гаврилець, М. Шуха, І. Алексейчук, Л. Дичко, Є. Станковича, Ю. Алжнева, В. Зубицького, а також В. Калістратова, В. Гавриліна та інших), і зацікавленість старовинною церковною музикою: «Arcanae» (1995 г.) П. ван Несс, «Cantiones de circulo gurante» (1985 р.) К. Хубера, «Літургійні піснеспіви» (1990) Ю. Фаліка, «Adoratio Sancta Marie» (1999) В. Мужчиля, «Cantus aeternus» С. Луньова, «Молебень на помин душі» В. Успенського, «Pater noster» (1989) І. Швідера; Літургії Л. Дичко та духовна музика О. Козаренка («Пасхальна Утренья» (2005), «Літургія Іоанна Златоуста» (2000), «Акафіст до Пресвятої Богородиці» (2002) та ін.

Н. Герасимова-Персидська справедливо відзначала, що всі ті підходи до роботи зі стародавніми пластами музики, які простежують-

ся по всій Європі — цитати, переробки, стилізації, апеляції до жанрів та форм минулих історичних періодів, — є і на наших теренах. Більше того, саме народна творчість і церковна музика будь-якого періоду гостро сприймаються як знак національної самоідентифікації [107, с. 6–9].

Звичайно, зацікавленість стародавніми пластами культури не може рухатися в одному напрямку і розвиватися в одній площині. Це суперечило б багатолічному і багатогранному простору сучасної епохи. Існування давніх пластів в сучасній хорівій музиці спрямовано, з одного боку, на секуляризацію (де першоджерелом постають процеси комерціалізації), а з іншого — на сакралізацію (або неосакралізацію), що інколи граничить з музичним естетством. Пояснимо: як перший, так і другий напрямок — це насамперед пошук нових музично-художніх граней у втіленні творчої концепції, авторського смислу тощо; це пошук нових експресивних засобів, це єднання та/або «концертування» стилів музичного висловлювання. При цьому останнє відіграє роль драматургічного принципу побудови діалогу в параметрах Часу, Простору, Пам'яті тощо. І в цих процесах іноді переважає милування Грою, заглиблення в емоційні стани та інтонаційно-художні явища. У контексті означеного тут і раніше підкреслюємо, що для творчого мислення сучасних нам композиторів і виконавців характерною є тенденція до синтезування на різних рівнях: інтонаційному, стильовому, жанровому. Наприклад, у сучасному творчому напрямку «фольк-відродження» спостерігаємо не тільки звернення до старовинної обрядовості і пісенності, але взаємодію з іншими формами вираження, іншими видами мистецтв. В цьому аспекті слушною нам видається думка М. Севериної: «Створюючи свій індивідуальний стиль, композитор вибирає ті стильові матриці у вигляді інтонацій, що відповідають його художньо-світоглядним уявленням для створення свого оригінального світу, найчастіше, з одного боку, ламаючи старі традиції, а з іншого боку, зберігаючи у собі художньо-світоглядні традиції свого народу, нації, загальнокультурні традиції» [408, с. 10]. В. Калістратов, розмірковуючи про глибинну сутність і значущість народного мистецтва для творчого мислення, інтонаційно-художнього передчуття, творчої інтуїції художника, підкреслював: «При використанні сучасних композиторських технік, таких, як алеаторика, сонористика, засобів поліметрії, поліритмії, політональності, поліладовості слід враховувати, що вони зовсім не «винахід колеса», оскільки всі перераховані композиційні прийоми здавна існують в народній

творчості. Це з особливою очевидністю виявилось в середині ХХ століття завдяки використанню збирачами фольклору сучасних засобів звукозапису» [451, с. 8].

У наших статтях, присвячених жанрово-стильовим трансформаціям сучасної хорової музики [52; 527], ми вказували на нові характерні для ХХ століття жанрові різновиди (мюзикл, рок-опера); на нові принципи синтезу мистецтв як в суто музично-академічній (фольк опера-балет, опера-містерія тощо), так і в театральній сферах: наприклад, рок-мюзикл, мюзикл-детектив, мюзикл-притча, вистава без слів («Без слів» Т. Кулябіна) (див. також: [323, с. 1]). Зважимо на те, що сучасна концертна практика демонструє нам не лише поєднання різних видів мистецтв та їх складових, але можливість зміщення акцентів: хоровий концерт стає повноцінною хоровою виставою (див., наприклад, творчість українських хорів під керівництвом Л. Бухонської, О. Вацека, С. Фоміних, М. Гобдича, Г. Горбатенко, Ю. Пучко та ін.), а в драматичному театрі з'являються такі жанрові найменування як саунддрама (див. «Морфій» в репертуарі московського театру «Et cetera»), вистава-концерт (див. вистава П. Цепенюка в репертуарі Серпухівського музично-драматичного театру), вистава-балада за піснями В. Висоцького (в репертуарі театру нечуючих акторів «Сінематограф»)¹, де мова жестів и пластики відкриває нові емоційні грані у відомих всім текстах. Щодо останнього, то цікаво, що дійсно, в кожного з акторів є свій голос, хоча й на сцені актори НЕ розмовляють і НЕ співають, але створюється ефект різноголосся, багатоголосся. Адже у кожного своя пластика, а значить своя інтонація, свій «почерк» та власний стиль інтонування — донесення особистісного змісту.

На нашу думку, доречно буде відмітити «барвистість» жанрових утворень в напрямку хорового мистецтва ХХ — початку ХХІ століття більш конкретно. Отже, на сучасному етапі «співіснує»:

1) застосування традиційних хорових жанрів (духовний концерт, реквієм, кантата, ораторія та інші);

2) поява нових та змішаних жанрових форм, наприклад: хорова картина «Ой, гук, мати, гук» В. Губи, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець, опери-ораторії «Вертеп» та «Золотослов» Л. Дичко, «Київські фрески» І. Карабиця, кантата-мі-

¹ Вистави були представлені на Міжнародних театральних фестивалях «Встречи в Одессе» (2006–2014 рр.), й автор дослідження мала змогу безпосередньо з ними ознайомитись.

ніаторний реквієм «Сім сльозин» В. Зубицького, концерт-кантата «Оспівуючи Різдво Господнє» В. Рунчака, опера-балет «Вій» В. Губаренка тощо;

3) введення хору в специфічно-симфонічний або драматичний жанри, для прикладу: мелодрама «Море» Л. Грабовського, симфонії А. Шнітке, Б. Тищенко, «Океан долі» В. Зубицького; музична вистава А. Шнітке «Доктор Живаго»;

4) поява концептуальних хорових жанрів, а саме: а-капельна хорова опера «Ятранські ігри» І. Шамо, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, а-капельна симфонія-діяство «Перезвони» В. Гавриліна та ін.; та експериментальних жанрових утворень: віртуальний хор, хор бітбоксу та ін. (див. розгорнуто: [527]).

Таким чином, можемо зауважити, що в українській хоровій творчості останньої третини ХХ століття динаміка жанрового розвитку спрямована до жанрового розгалуження та накопичення.

Всі означені тенденції потребують дослідження як з точки зору взаємодії традиційного та інноваційного в кожній окремій жанровій формі та більш докладно — в певному творі, так і з точки зору використання новітніх засобів музичної виразності, драматургічної побудови, вокально-інтонаційних труднощів і т. ін.

Окрім цього, слід зважати й на індивідуальні стильові риси композиторів, на можливості стильового синтезу в творчості композиторів.

В певних музикознавчих роботах знайшли свій розвиток ідеї, висловлені М. Бахтіним та його послідовниками. Відмінною рисою цих досліджень є з'єднання специфічної для музикознавства методики інтонаційного аналізу із застосуванням культурологічного підходу. Так, Б. Кац в своїй статті пише: «Музичний твір є не тільки фактом художньої діяльності людини, але і більш широкої сфери — культури. Тому істотні дані аналізу музичних творів повинні отримати не тільки обґрунтування та пояснення з точки зору загальноестетичних закономірностей... а й культурологічне висвітлення» [206]. Як прояв «узагальнюючого» характеру культури ХХ століття розглядає жанрово-стильової синтез Л. Березовчук [38]. Зокрема вона пропонує поняття внутришньокультурних та міжкультурних взаємодій, що є суголосним нашої точці зору: про взаємодію складових споріднених видів мистецтв та міжвидових мистецьких взаємодій. При цьому внутришньокультурна взаємодія — за Л. Березовчук — це «пересмислення відкрystalізованих в процесі еволюції музики виразних засобів», а міжкультурна — «відтворення елементів музичної спад-

щини інших культур в сучасній творчості». До міжкультурних (зовнішніх) взаємодій Л. Березовчук відносить імітацію «чужого» стилю, цитування, колаж, асиміляцію (останнє означає відтворення в сучасному творі різних рівнів музичної вимови, що сформувалися в межах інших культур); до внутрішніх — стилізацію та обробку. Таким чином, поняття про внутришньокультурні та міжкультурні взаємодії кореспондують з категоріями про національне, інонаціональне, наднаціональне, інтернаціональне. До розгляду означених категорій ми звернемося в наступних розділах, а тут зауважимо, що точку перетину цих понять та сутність їх узагальнюючого характеру віднаходимо саме у М. Бахтіна. Зокрема в роботі «Слово о романе» [30] М. Бахтін підкреслює, що особистість автора об'єднує «всі» стилі. «Чуже» слово при вираженні до нього авторського ставлення стає «своїм», перетворюється з «чужорідного тіла» в необхідну складову частину твору, що несе певне смислове навантаження.

Підтвердження цим позиціям знаходимо насамперед в композиторській та виконавській творчості. Наприклад, досліджуючи сучасний фольклорний стиль в хорових творах В. Калістратова, Ю. Тихонова пише, що відмінна риса його фольклорних творів полягає «в «діалозі» минулого і сьогодення, в органічному зіткненні давніх традицій народної культури з сучасними тенденціями музичної творчості. У його музиці «знімається діалектичне протиріччя між ставленням до фольклору як до «свого» матеріалу і як до самостійної системи, яка вступає у взаємодію з системами професійної композиторської музики. Твори композитора дають підставу вважати, що він «виражає себе через фольклор». Фольклорне слово стає для нього «своїм», опора на цитату і принцип цитування — чи не головна особливість стилю В. Калістратова» [451, с. 8].

Яким чином відбувається жанрово-стильовий синтез у сучасній хоровій та вокально-хоровій ансамблевій творчості? Що стає вирішальним в обранні тих чи інших методів художньої взаємодії? Яким чином обирається чи формується новий формат твору? Це «ігри розуму», фантазії чи можливо практика «підказує» напрямки? Вважаємо, що на рівні композиторської творчості все ж таки авторське ставлення є визначальним фактором у виборі «матеріалів» та методів їх взаємодії. Так, Л. Крилова [255] пропонує таку класифікацію відносин «своє» — «інше»:

1) відчуження (термін належить розробнику теорії «епічного (діалектичного) театру» Б. Брехту) — переосмислення художньої спад-

щини минулого, пов'язане з запереченням її загально визнаною культурно-історичною цінністю (наприклад, «зниження» побутових жанрів, «заперечення» семантики духовних жанрів; зокрема діалектичність театру Брехта полягала в тому, що він спонукав до конфлікту між розважанням і навчанням, в цілому — між усталеними речами, що повинно було знищувати «емоційну причетність» у глядачів, досягаючи в такий спосіб «ефекту відчуження»);

2) актуалізація — відтворення реалій музичного мистецтва минулого як близьких світорозумінню наших днів. Основними прийомами, що лежать «на поверхні», стають цитати, алюзії, імітування тощо.

Щодо принципу відчуження, то в якості яскравого прикладу можна навести окремі твори вокально-театральної формації «Dresden Dolls», української групи «Dakh Daughters», що працюють в жанрі «фрік-кабаре» та театрального перформанса. Звісно, це не є виявом суто хорової творчості (зокрема і за кількісним складом учасників), але зрештою це є прикладом ансамблевого музикування на основі єднання вокальної, театральної, пантомімічної, інструментальної майстерності. Цікаву паралель можна провести до драматургії Б. Брехта, де (за книгою — М. Кестінг «Панорама сучасного театру») представлена «завершена в самій собі» концепція, що поєднує філософію, драму і методику акторської гри, теорію драми і теорію театру (докладніше див.: [169]). Отже, в композиціях «Dakh Daughters», зокрема в загальновідомій «Rozy / Donbass», співіснують 35-й сонет Шекспіра, українські народні пісні, англійськомовні тексти, але крім того — декілька прийомів звуковилучення, гра на музичних інструментах і підкреслено гротескна театральність. Можна стверджувати, що «Dakh Daughters» — експериментальний формат, в якому продовжується закладена ще Стравінським традиція «використання потужного імпульсу народної творчості у співставленні з експресією сучасних музичних ритмів, яскравою театральністю та екстравагантною художньою формою» [419]. До речі, в інших своїх композиціях гурт компелює тексти І. Бродського, Т. Шевченка, Лесі Українки, народні пісні з текстами на декількох діалектах української мови, а також англійською, німецькою, французькою; репродукують народний спів, академічний, естрадний (популярний, рок і реп напрямки) тощо.

Але в хорovій творчості на сучасному етапі ми здебільшого зустрічаємось із принципом актуалізації. Так, досліджуючи творчий доробок українських композиторів, Н. Белік зокрема зазначає, що однією з основних рис всієї творчості Л. Дичко є прагнення зберег-

ти й зміцнити зв'язок минулого з сучасним, Ю. Алжнева приваблює світ давніх епох, осягнений через обрядовість та елементи ритуального дійства, у творчості В. Зубицького вбачається відродження жанру хорового концерту на ґрунті сучасної музичної мови і т. д. [42, с. 15]. Далі цей перелік можна ще продовжувати, поповнюючи його новими іменами.

Н. Солоїд [426], використовуючи деякі елементи класифікацій, що належать М. Бахтіну, Л. Березовчук, М. Арановському, запропонувала оригінальну типологію форм стильового синтезу. Приймаємо цю типологію, адже вона заснована на визначенні методів вираження авторського ставлення до елементів «чужого» стилю в умовах застосування конкретних прийомів їх введення. На її думку, синтез елементів різних музичних стилів може відбуватися на двох рівнях:

1) інтонаційному — де мається на увазі інтонація в найвужчому розумінні цього терміна, тобто як найдрібніша структурна і семантична одиниця музичної тканини. При цьому її семантична функція виступає для нас на перший план. Тому рівень інтонації свідомо поставлено нею в один ряд з рівнем концепції (а останнє поняття визначає змістовну сторону музичного твору).

На інтонаційному рівні синтезу відбувається злиття інтонацій, що репрезентують різні стильові комплекси — авторський, національний і будь-який інший. В інтонаціях, властивих стилю автора, матеріалізується його ставлення до притягнутого «іностильового» матеріалу;

2) концептуальному, який виникає в результаті взаємодії вже не окремих інтонацій, а структурно оформлених, відносно самостійних стильових пластів, тобто в умовах полістилістики. Можливе існування «іностильових» пластів в «чистому» вигляді, інакше кажучи, коли вони не містять в собі явних ознак авторського стилю. У цьому випадку відношення до кожного такого фрагменту і, отже, його семантична функція визначаються лише при зіставленні з іншими ланками композиції (при з'ясуванні його ролі в побудові загальної концепції твору). Стильовий синтез тут відбувається, таким чином, на другому, концептуальному, рівні.

Але частіше стильовий синтез здійснюється одночасно на обох названих рівнях.

З метою з'ясування сутнісної функції певного фрагмента твору необхідно розглянути питання жанрового та стильового синтезу спочатку ізольовано, а потім як складову частину полістилістичного контексту.

Звернемо увагу на прийоми введення до музичного твору елементів «чужого» стилю. З нескінченної безлічі конкретних форм стильового синтезу скористаємось основними типами (за Бахтіним [30]):

- цитування (в т. ч. автоцитування¹, а також колаж);
- стилізація;
- гібридизація (або інтеграція) елементів різних стилів.

Зауважимо, що в межах названих типів стильового синтезу по-різному простежуються обидва рівні синтезування — інтонаційний і концептуальний. Розглянемо докладніше.

Цитування та колаж за своєю композиційною роллю і технікою — явища різного порядку: якщо цитуванням ми називаємо включення фрагмента чужої музики в текст твору, то колаж — це компоновка самого твору з таких фрагментів (які можуть чергуватися з оригінальними епізодами). Важливе те, що в основі обох цих прийомів лежить один принцип — використання уривків реально існуючих, конкретних творів. За цією ознакою — використання фрагментів раніше написаних творів — ми і віднесли такі різні прийоми, як цитування та колаж, до одного типу стильового синтезу.

Цитування та колаж являють собою методи найменш опосередкованого використання елементів «чужого» стилю. Як справедливо зазначають М. Бахтін, М. Арановський, цитата виступає в ролі носія більш-менш конкретного, закріпленого за нею у свідомості слухача сенсу. Але в межах даного типу можливо запровадження «іностильового» фрагменту 1) в «чистому» вигляді (концептуальний рівень стильового синтезу), 2) з впровадженням в нього ознак стилю автора твору (поєднання інтонаційного і концептуального рівня синтезу) — в даному випадку це означає цитування, «близьке» до першоджерела, — або 3) навмисну деформацію цитати. Випадки використання фрагментів чужих творів у тому вигляді, в якому вони існували в першоджерелі, зустрічаються досить рідко. Але навіть тоді, коли даний фрагмент переноситься в новий контекст без найменших змін, сприймається він вже зовсім по-іншому. Адже в іншому інтонаційному оточенні він набуває й іншого смислового забарвлення, а, отже, більш-менш відмінної від первісної семантичної функції. Але визначити її можна лише при цілісному аналізі музичного твору, як й у всіх інших випадках прояву стильового синтезу на концептуально-

¹ Широко відомий принцип з часів епохи бароко про включення власної, раніше створеної музики до нового твору (див. докладніше: [8]). Оскільки за технікою виконання цей прийом ідентичний до цитування, то узагальнимо їх під однією назвою.

му рівні. Набагато частіше зустрічається інший вид цитування, коли уривок піддається деформації. Тут відкриваються незрівнянно більш широкі можливості для прояву автором своєї творчої індивідуальності. Ступінь деформації фрагмента чужого твору буває різним — від ледь помітної до такої, яка робить цитату майже невпізнанною. Це може бути пояснено наміром автора наблизити цитату до стилістики своєї музики. Але зазвичай ступінь деформації цитати визначається більш складними міркуваннями, пов'язаними з розкриттям загальної ідеї твору. При будь-якому ступені деформації фрагмента чужої музики його характер змінюється, а сприйняття фрагмента в новому контексті уточнює для слухача мета введення цитати. Таким чином, спочатку відбувається осмислення художнього ефекту інтонаційного синтезу, а потім і концептуального. В якості прикладу можна навести твір В. Мужчиля «Adoratio Sancta Mariae» (1999 р.). Так, в ц. 3 звучить мелодія «Ave Maria» Д. Каччині, а в ц. 8 — цитується матеріал «Ave Maria» Ф. Шуберта. В авторській передмові до партитури знаходимо: «В цьому творі я спробував уявити сучасника в тісному зв'язку з культурною традицією минулих століть. Я виказую поклоніння не лише Святій Марії, Матері Господа нашого Ісуса Христа, але й геніальним композиторам (Д. Каччині й Ф. Шуберту), які відобразили цей святий божий образ в своїх творах» (більш докладно див.: [49, с. 42; 61]).

Автоцитата репрезентує стиль автора одного твору в його ж власному іншому творі, створеному пізніше, ніж перший¹. Синтез стилів різних епох або навіть індивідуальних композиторських стилів в цьому випадку не відбувається. Можна говорити лише про взаємодію стилів окремих творів.

Другий тип стильового синтезу — стилізація. Інша назва цього типу синтезування — робота за моделлю, де власне моделлю служить система виразних засобів найбільш характерних для музики певної епохи або окремого автора. Але «чужий» стиль може бути відтворений з максимальною точністю або з «домішкою» елементів сучасної музичної мови. Якщо таких осучаснювальних рис у стилізованій музиці немає, то її важко відрізнити від справжніх зразків відповідного стилю. Цей різновид стилізації зазвичай називають імітацією. Прийнято вважати, що сама по собі така музика особливої художньої цінності не представляє, адже в ній немає нічого що надає їй унікальності, актуальності, зв'язку старовини з сучасністю і т. п. Як правило, це

¹ Досить докладно ця тема розгорнута в статті О. Антонової «Автоцитатування як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості» [8].

твори навчального характеру, основна мета яких — досягнути стильову гармонію, формотворення, певні прийоми композиторської техніки тощо. Тому твори-імітації, витримані без найменших відступів у стилі музики однієї з минулих епох, як правило, приречені на забуття. Інша справа, якщо «чужий» стиль імітується в одному або декількох епізодах полістилістичної композиції, створюється алюзія іншого стилю, або компіляція сучасного авторського слова зі стилем музики минулої епохи. Стильовий синтез відбувається тут на вищому, концептуальному рівні. Приклади такого ставлення знаходимо в творчості М. Скорика: глибинну спорідненість сучасної музичної мови композитора із різноманітними духовно-інтонаційними джерелами знаходимо в композиції «Літургія святого Йоана Золотоустого» (2005). «... Вся ейдотека української духовної музики, — пише Л. Кияновська, — починаючи від давніх монодій, чия традиція найбільше відчутна в екстеніях, блискучого орнаментального барокового духовного концерту, романтичної піднесеної лірики «перемиської школи», строгої просвітленості духовних шедеврів початку ХХ століття, знаходить своє переосмислення в Літургії» [216].

Інший вид стилізації передбачає безпосереднє вираження авторського ставлення до «чужого» матеріалу шляхом введення «своїх» інтонацій в інше стилістичне середовище. Така стилізація, залежно від позиції автора, буває ідеалізуючою, але здебільшого — пародійною. При цьому ступінь деформації відтвореного стилю може бути різним. Але для визначення рівнів стильового синтезу досить виявити наявність подібної деформації. В такому випадку, якщо музичний матеріал оформлено в самостійний твір, то інтонаційно-художній синтез здійснюється лише на інтонаційному рівні. Якщо ж він входить як складова частина в полістилістичний твір, — на обох рівнях одночасно.

Прикладом може стати твір В. Калістратова «Скоморошина. Блоха». Проаналізувавши твір, у виконанні якого автор дослідження брала участь особисто, ще в складі студентського хору Одеського музичного училища, приходимо до висновку, що саме виконавська інтерпретація визначає якість стилізації: буде вона прочитана як ідеалізуюча чи пародійна (особливо зважаючи на жанр скоморошиної). Крім того, цей твір є інтонаційно-композиційною спробою виходу хорової музики за межі «природної» сонорики. І безперечно, жанрове визначення, композиторський текст та його виконавська художня інтерпретація обумовлюють підвищені вимоги до виконавців не тільки у професійно-технічному сенсі, але і в емоційному плані, вимагають

застосування всіх можливостей інтонаційно-художньої контрастності в комплексі з візуально-пластичними параметрами тощо.

Третій тип стильового синтезу — гібридизація — синтез елементів авторського та іншого стилів без розшарування музичного матеріалу на «свій» і «чужий». Причому якщо в стилізації провідною є «чужа» стильова система, і лише окремі штрихи виявляють авторське ставлення, то при гібридизації обидві стильові системи рівноправні. І специфічні риси більш раннього стилю не стираються в результаті взаємодії з елементами сучасної музичної мови, а навпаки, загострюються і навіть часом набувають гіперболізований характер.

Питання про рівні стильового синтезу при гібридизації вирішується також, як і при стилізації, залежно від того, чи здійснюється гібридизація в цілому творі або у фрагменті полістилістичної композиції; чи відбувається стильовий синтез на інтонаційному рівні, чи на обох.

Гібридизація має глибокі історичні корені, адже еволюція музичного мистецтва завжди супроводжувалася перетворенням елементів спадщини минулого. Але зазвичай відбір цих елементів відбувався на інтуїтивному рівні із сукупності стильових ознак музики, сучасної композитору. Якщо ж автор звертався до музичної спадщини минулого, то в результаті виходило або підпорядкування «запрошеного» матеріалу естетичним нормам сучасної композитору професійної музики, або стилізація «під старовину».

Гібридизація обов'язково передбачає усвідомлення автором часової дистанції між своїм власним і відтворюваним стилями. Цим вона відрізняється від звичайного втілення традицій з використанням інтонаційного словника епохи.

Як приклад художньо переконливого застосування стильової гібридизації можна залучити аналіз твору, що поєднав риси концерту та ораторії, — «Поеторії» (1968) Р. Шедріна. Це твір названо самим композитором «концертом для поета в супроводі жіночого голосу, мішаного хору та симфонічного оркестру». Крім такого виконавського складу, привертає увагу наступне: це синтетичний жанр, в якому наявна виписана партія для світлорежисера (вперше після скрябінського «Прометей»), а також спостерігається оригінальне використання прийомів полістилістики. Розглянемо трохи докладніше.

Композиція кожної з трьох частин «Поеторії» являє собою монтаж контрастних епізодів, різних за своєю стильовою та жанровою спрямованістю. Ці епізоди, не пов'язані між собою сюжетно, утворюють проте єдину лінію драматургічного розвитку.

Основний конфлікт твору виражено в зіткненні двох протилежних за смисловим навантаженням стильових пластів: перший, пов'язаний зі втіленням позитивних образів, являє собою сукупність музичних тем, що містять ознаки різних жанрів давньоруського музичного фольклору. Другий стильовий пласт уособлює негативні образи. Він представлений рядом фрагментів, в яких використані тільки сучасні виразні засоби (алеаторика, сонористика і т. д.). Ознаки різних жанрів давнього фольклору подано у синтезі з інтонаціями, характерними для сучасної професійної музики. Тут відбувається не просто сплав інтонацій, а особливе підкреслення специфічних рис і давнина походження фольклорного пласта сучасними виразними засобами. Таким чином, у наявності та часова дистанція між стильовими комплексами, яка є відмінною рисою гібридизації.

Зрозуміло, три вищеописаних типи стильового синтезу є провідними, проте не можуть вмістити в себе всього різноманіття його різновидів, що виникли і продовжують виникати в художній практиці. Існують різні перехідні і проміжні форми. Наприклад, важко відрізнити стилізацію з високим ступенем деформації стильової традиції від гібридизації. Щоб визначити тип стильового синтезу в тому чи іншому творі, треба виходити насамперед з семантики його складових. Іншими словами, визначивши, чи є провідною і драматургічно більш вагомою «інша» стильова система або обидві стильові системи («чужа» — «інша» і авторська) рівноправні, ми зможемо зрозуміти, до якого типу ближче даний конкретний твір.

Поняття про синтез жанрів, жанрово-стильових елементів та їх ознак — так само важливе, як і питання про стабільність жанрів. Цей аспект може вказувати на те, як розвивається музична культура, а також на те, як соціальний розвиток, зміни дійсно мають вплив на музичну культуру, стають рушійними силами в трансформації музичних жанрів та їх семантики.

Спробуємо висвітлити особливості жанрово-стильових інтенцій в творчості одного композитора. Об'єктом своєї цікавості ми обрали хорову творчість української композиторки, яка своєю працею зробила величезний внесок в сучасну українську хорову музику, — Л. В. Дичко.

Ми припускаємо, що на момент завершення дослідження кількість творів доробку композиторки буде суттєво збільшено, але ми провели систематизацію творів Л. Дичко за якісним складом виконавців і отримали певний каталог творів мисткині (див. докладніше:

[55]). Цей каталог ми сформували з точки зору жанрового розподілу, тобто враховуючи якісний та кількісний склад виконавців.

Спочатку ми вирізняємо два провідних напрямки: співоча та інструментальна традиції. Розподіливши твори та проаналізувавши цей матеріал, ми дійшли висновку, що перше місце в творчому доробку композиторки займають саме хорові твори а capella (за кількісним показником). Отже цей спосіб дозволив нам визначити, що в цьому напрямку творчий доробок Л. Дичко складають 3 Літургії та 1 окремий духовний твір — «Псалом 67», кантати «Пори року» та «Карпатська», 4 концерти, 2 поеми — «Лебеді материнства» та «Голод 33», окремі хорові твори.

Друге місце належить вокально-інструментальним жанрам, тобто творах для голосу з оркестром. Такий вибір не є дивним, оскільки для українського мистецтва характерним є синтез вокальної та інструментальної музики. В цьому напрямку мисткинею створені 2 цикли — «Пейзажі» та «Настрої», окремі пісні та романси, а також духовні твори на канонічний текст для голосу в супроводі інструмента.

Наступними ми розташували інструментальні та ансамблеві твори, котрі також представлені циклами, партитами, окремими творами для органа та ансамблю органа та скрипки. Ця позиція зумовлена не лише якісним, але й кількісним складом виконавців. Саме тому наступними ми вмістили назви творів в напрямку симфонічного, оркестрового музикування. Тут перелік творів значно менший, він включає симфонії, сюїти та окремі симфонічні твори, до цього пункту ми також внесли балети.

Наймасштабнішими за кількістю виконавців та найбагатшими за якісними показниками є симфонічно-хорові твори: кантати «П'ять фантазій за картинами російських художників», «Ода Довженкові», «У Києві зорі», «Ода музиці», «Червона калина»; ораторії — «І нарекоша ім'я Київ», та «Індія — Лакшмі». Окремої уваги заслуговує творчість Л. Дичко для дітей. Важко назвати сучасного українського композитора, творчий доробок котрого включав би 4 кантати для дитячого хору!

І останніми ми розмістили твори, що репрезентують новий жанровий та музично-експресивний напрямок — це змішані, концептуальні твори: опери-ораторії «Вертеп», «Золотослов», «Різдвяне дійство», де композиторка поєднала жанрові ознаки опери й ораторії; симфонія-кантата «Ти починаєш з очей»; рапсодія-кантата «Думка»; концерт-кантата «Слава робочим професіям»; а також сюди ми від-

несли сценічні версії хорових концертів «Французькі фрески» та «Іспанські фрески».

Таким чином, ми можемо дійти висновку, що сучасна нам мисткиня працювала майже в усіх хорових жанрах: від мініатюри до ораторії; створила нові, змішані, або концептуальні жанри опери-ораторії, симфонії-кантати, рапсодії-кантати, концерта-кантати.

У творчому доробку Л. Дичко:

— духовна музика;

— твори неофольклорного напрямку. Так, вміщення фольклорно-обрядового світосприйняття відчувається в кантатах «Чотири пори року» та «Червона калина», в хоровому диптиху «Дві колядки», а в опері-ораторії «Різдвяне дійство» зустрічаємо діалог фольклорно-обрядових традицій та урочистої літургійності;

— твори, присвячені історичним подіям тощо, в яких відбивається яскрава національна інтонаційна та образна палітра: концерт «Краю мій рідний», кантата «Карпатська», ораторія «І нарекоша ім'я Київ», кантата «У Києві зорі»;

— зацікавлення культурами різних країн, інтонаційно-образне уявлення про їх звукові «портрети» втілено в хорових концертах-фресках («Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески»), окремому хоровому творі «П'ять прелюдій у стилі Шаньшуй», ораторії «Індія — Лакшмі» та кантаті «П'ять фантазій за картинами російських художників».

Яскравим прикладом збереження традицій та відкриттям «нового» в усталеному жанрі літургії¹ стала музика Лесі Дичко. Користуючись прийнятою термінологією, можемо сказати, що одним з найяскравіших прикладів гібридизації (як стильової техніки), де синтез відбувається на інтонаційному і на концептуальному рівнях, є «Урочиста Літургія» — один зі знакових творів для українського хорового мистецтва, своєрідний підсумок тисячолітньої історії української духовної музики (докладний аналіз див.: [3; 371]).

¹ Протягом багатьох років і навіть століть формувалась «модель» написання літургії. Таким чином, склалися усталені жанрові ознаки літургії: визнаний церквою текст служби: церковнослов'янський, староболгарський, грецький; усталений порядок піснеспівів; особливість у ставленні до динамічної специфіки (іншими словами, майже відсутність граничних зіставлень); драматургічні рішення у підпорядкованості слову; ясність гармонії та мелодики. Крім того, багато композиторів як першоджерело використовували «взвані» розспіви: знаменний (у А. Чеснокова, С. Рахманінова, де розспів «передається» з одного голоса в інший), грецький (у О. Гречанінова), болгарський, малий знаменний та великий знаменний тощо.

За дослідженням Н. Александрової можна відзначити дві головні причини, чому композиторка звернулась до літургії [3]. Перша з них — потреба створення цілісного образу Людини як «героя свого часу» і всіх часів, що в творчості Л. Дичко означає пошук основ духовності, серед яких головні — Пам'ять і Віра. Прагнучі втілити музично-історичну «картину світу», Дичко створює складні форми стилістичного синтезу.

Друга причина полягає в бажанні розвинути українську галузь православної літургії, хоча композиторка демонструє і спирається на досвід творчості видатних російських майстрів, насамперед — С. Рахманінова. А опора на україномовний варіант службового тексту спонукає Дичко до пошуку і музичної «україномовності», до піднесення національної інтонаційності.

Якими саме засобами користувалась композиторка для створення яскраво вираженого національно-стильового характеру Літургії? Які складові визначають явище стильового синтезу в окремому творі мисткині? — можемо, спираючись на узагальнення з досліджень багатьох музикознавців, виокремити:

— використання стилістики канта в трьох його різновидах: ліричному, панегіричному та танцювальному;

— опора на фольклорно-обрядові інтонації. Саме використовуючи поспівку «Щедрика», композиторка прагне злиття фольклорного та церковного, згладжуючи межу між кантовими і пісенними мелодіями;

— Л. В. Дичко акцентує принцип паралелізму верхніх голосів, таким чином підкреслюючи народну манеру багатоголосся. А також постійно використовує так зване «педальне» звучання, застосовує принцип бурдону та фобурдону, традицію підголосків.

Н. Александрова наголошує на тому, що ідея стильового синтезу надихає Дичко на особливий метод композиції, який ми можемо визначити як авторську реінтерпретацію жанру. Іншою мовою, значущим постає не тільки оновлення співацької традиції, але й свідомі «самоповтори» в межах використовуваної нею моделі канонічного жанру [3].

Дійсно, в «Урочистій Літургії» органічно поєднані середньовічна монодійність, вишукана бароковість, строгість класичних форм та романтична схвильованість. Крім того, з сучасною музикою Літургію пов'язує: кластерна техніка, широке використання акордових дисонансів, що існують на рівних правах з консонансами, сонорна техніка [372].

Л. Серганюк пише: «Релігійна тема творчості Лесі Дичко органічно відобразила особливості сучасного етапу у відродженні та розвитку канонічно-літургічної музики у професійному українському музичному мистецтві (як, зрештою, і в усьому духовному житті українського суспільства) — повернення до відкинутих попередньо цінностей, передусім до релігійних ідеалів як до найвищого символу духовності в їх національно-ментальному прояві. З одного боку, це — медитативність, особистісний, інтимний характер сприйняття Божества, вишукана простота й просвітленість колориту, рівною мірою властиві як музичним, так і живописним культовим полотнам, і особливе тяжіння до чуттєвої краси, здебільшого вираження через неоромантичні тенденції, фольклорні орієнтири та демократизм музичної інтонації» [411, с. 192].

Таким чином, Л. Дичко ніби розширює внутрішнє і зовнішнє відчуття «традиційного» жанру літургії: з одного боку — це яскраві барви образного світу, пов'язаного з фольклором, а з іншого — дисонантна стихія музики ХХ століття. При цьому, якщо останнє є цілком природною даниною часу, його найбільш загальною ознакою, то перше, а саме яскравий фольклоризм, «сучасна гетерофонія» та національна інтонаційність у суто церковному жанрі — глибини, обумовлені індивідуальністю композиторки.

Інший яскравий приклад жанрово-стильового синтезу — взаємодія опери, ораторії, вертепу, містерії та їх визначних складових простежується в «Різдвяному дійстві» Л. В. Дичко.

«Різдвяне дійство» (1997–1998 рр., з присвятою Є. Савчуку)¹ — то опера-вертеп (за визначенням Л. Дичко) для читця, солістів, дитячого та змішаного хорів, труби, органа та перкусії. Щодо виконавського складу, то Л. Дичко так пояснювала свою позицію: «Мої опери написані лише для вокально-хорового виконання. У «Вертепі» я ввела лише дзвони та ударні, оскільки український спів — це основа української ментальності. Саме на цьому я й прагнула акцентувати найбільше уваги. Оркестр мені просто був не потрібен» [288].

¹ Спочатку тільки одна — перша — частина опери була представлена в концертному варіанті національної хоровою капелюю «Думка» (2007). Повне прем'єрне виконання ця опера-вертеп отримала в Одеському національному театрі опери та балету в 2015 році за участі студентського хору ОНМА імені А. В. Нежданової (керівники — В. Регрут, Г. Шпак), дитячого хору школи педагогічної практики ОНМА імені А. В. Нежданової (керівник Є. Бондар) та ОССМШ ім. П. С. Столярського (керівник — Т. Яковчук), солістів та ансамблю перкусії театру опери та балету (ОНАТОБ) (диригент — Валерій Регрут, режисер — Оксана Тараненко).

Драматургія твору в цілому тяжіє до епічного типу драматургії, що відповідає жанру, який Дичко визначила у підзаголовку як жанрову програмність («опера-вертеп»). Номерна структура опери-вертепу (14 номерів) утворює 5 розділів, які можна трактувати як 5 картин або 5 фресок. Зокрема, згадуючи написання цього твору, композиторка вказує, що її надихали фрески та мозаїки Софіївського собору (див. докладніше: [286]).

Отже, в цьому творі тісно переплетено сакральну тематику, євангельські образи із музично-фольклорними уявленнями та обрядами, представлено новий композиторський простір через синтезування осучаснених жанрів сакральної драми, опери, містерії та вертепного дійства. «У ній, — говорила Леся Василівна, — я взяла за основу релігійний сюжет. Її оригінальність — у співвідношенні фольклорної складової з національно-сучасним світовідчуттям. В образах Ірода, солдатів, Рахілі, котра залишилась без дитини, відтворюється символ кінця світу. Ми сьогодні, так само, як і люди в давнину, переживаємо страх перед різними катастрофами. Сюжет вертепного дійства залишається актуальним за всіх часів, бо апелює до загальнозначущих понять. Постаті Діви Марії, маленького Христа я намагалася виписати за поетичними, але разом із тим і релігійно-церковними канонами, до того ж — із відчуттям національного колориту, тобто біблійний сюжет обігрувався в національному ключі» [288].

Велика роль досить масштабних хорових номерів і незначна роль сценічної дії, наявність імітаційно-поліфонічних форм та драматичних речитативів споріднює твір з жанром ораторії. Разом з тим сценічне акторсько-виконавське втілення, безпосередній синтез музики, слова та сценічного дійства, де саме музика виявляє свої провідні події, смислові функції у формуванні загальної драматургії та форми твору, вказує на «першість» опери. Вертепні риси знаходимо у звертанні до лаконічного інструментального супроводу, в широкому застосуванні фольклорних обробок колядок. З містерією чи духовною драмою твір зближує: наявність традиційних для цих жанрів персонажа Ведучого, хору Ангелів; застосування антифонних розділів-діалогів між хорами, хоровими групами, хором і солістами, використання канонічних текстів і наспівів різдвяного Тропаря і Кондака, наслідування ознак духовних кантів у ряді хорових номерів [286, с. 94–95], а також прийоми відтворення-алюзії до дзвонів інтонацій тощо. І разом із цим в якості поетичної складової мисткиня обрала традиційні народні тексти та використовує інтонаційно-образну

традиційність обрядів зимового фольклорного циклу. Крім того, на риси містеріальності вказує той факт, що в творі немає відкритого протистояння різних драматичних ліній, а є характерне для містерії епічне висвітлення подій. Є. Пахомова зазначає, що «при аналізі та виявленні містеріального елемента в оперній творчості Лесі Дичко виникають цікаві паралелі з розвитком та трансформацією сакральної тематики в композиторів різних національних шкіл у XX–XXI столітті, зокрема з оперною творчістю Карла Орфа» [364, с. 115].

Отже, з одного боку, авторка безпосередньо апелює до просторовості та об'ємності, до акустичних властивостей храмового звучання (жанр різдвяної проповіді, антифонність двох хорів, імітації дзвонів (як в ударному ансамблі, так і в хоровому звучанні), протиставлення ведучого та хору тощо). З іншого боку, важливого значення набуває традиція вертепного театру та темброво-кольорове осягнення різдвяних мініатюр (образи Марії, Рахілі, Ірода, Ангела та ін.).

Аналіз музичної драматургії, тематизму, засобів виразності, прийомів хорового викладу дає підстави виділити декілька драматургічних комплексів. На думку О. Лукіної [286], це — славільний, драматичний, ліричний комплекси, кожному з яких притаманні певні ознаки. Так, славільний комплекс характеризується за допомогою: жанрових ознак (опора на кант), особливостей фактурного викладу (поліфонічний склад) та засобів інтонування (скандування, дзвоновість в хоровій партії, а також розспів та юбіляційність у заключних номерах), гучної динаміки, опори по вертикалі на тризвук (іноді з секундовим затриманням), мажорного ладу, інтонацій кварта в мелодичному русі. Драматичний комплекс характеризується декламаційністю у вокальній партії, досить частими низхідними рухами мелодії та символічною інтонацією кварта, хоровою педаллю переважно на дисонуючій гармонії, мінорним ладом, закінченням фраз на глісандо, напруженою динамікою, поліфонічно-імітаційним викладом. Ліричний комплекс перш за все відрізняється своєю вокальною природою інтонування, а також інтонаціями квінти як символу, мелізматикою у партіях солістів, розспівами на паралельних співзвуччях. Велике значення надано зображальній функції в партії хору (наприклад, ефект «заколісування» у «Колисковій Ісусу») [286, с. 91].

Як зазначає сама авторка, «трансформація духовних ідей та національної традиції (зі збереженням поетичних першоджерел) відбувається в світлі сучасного світосприйняття та модерного композиторського мислення... Така трактовка робить твір ніби існуючим поза

часовим і просторовим хронотопом, а вічні символи і театральні образи ніби виходять крізь віки, крізь народну пам'ять до наших сучасників на театральні підмостки» (цит. за: [365, с. 113–114]).

Композицію твору можна трактувати як багатомірну синтетичну, адже в ній співіснують стилістика вертепної та містеріальної драми, академічної опери та хорової ораторії; взаємодіють прадавній мелос та інтонаційні структури сучасної музичної мови; використовуються прийоми цитування (дві колядки, що складають центральний, третій розділ), імітування-стилізація мелосу стародавніх пісень; застосовуються різностильові поліфонічні прийоми роботи з фактурою (зокрема співіснують старовинна фугета та сучасний принцип мислення сонорно-тембровими пластами).

Опера-вертеп «Різдвяне дійство» — то втілення «адаптації національного синкретичного мистецтва в умовах сьогодення» [250; 249, с. 17]. «Цей твір, — пише Т. Кривицька, — не лише одна з перших в українському професійному мистецтві спроб стилізувати театральний різдвяний жанр на грані традицій шкільної духовної драми і фольклорного вертепу. У ньому знайшли своє продовження пошуки композиторки в опосередкуванні фольклорних джерел у найрізноманітніших якостях: обробки стилізації та семантики на рівні жанровості та виразових засобів» [251, с. 258–259].

«Різдвяне дійство» є зразком діяння з позицій сучасного авторського бачення канонічних явищ і являє собою новітнє і симптоматичне явище для української музики. Твір демонструє глибину осмислення української культурної традиції Різдва на рівні універсалії. Так, в одному зі своїх інтерв'ю композиторка розповідала: «Я сприймаю народну спадщину, з одного боку, з позицій мислення людини ХХІ століття, а з іншого — крізь призму давніх, уже неіснуючих культур минулого. Старовинні українські обряди і звичаї я осмислювала крізь призму єгипетських та грецьких містерій, Трипільської культури. Уявити, якою була Трипільська культура, можна лише маючи відомості про шумерську, вавилонську, асирійську цивілізації. Вивчаючи їхню історію та мистецтво, я порівнювала й подумки конструювала модель української культури, тим самим виявляючи й акцентуючи увагу на її індивідуальності» [288].

Щодо слухачього сприйняття, то композитор апелює до надзвичайно широкої палітри образів [114; 115]. «...Кульмінаційні точки «Вертепу», — писала Ю. Гомельська, — стають емоційно-енергетичними сплесками, які миттєво відчуває слухач, співпереживаючи

і переймаючись урочистими і трагічними подіями сюжетної канви. Грона простих акордів-тризвуків шикуються в неповторній гармонійній мові, використовується різноманітна хорова техніка, що створює особливий, непростий архітектонічний орнамент. Проте відчувається, наскільки органічно композитор знаходиться саме в своїй природній стихії, розмовляючи з аудиторією своєю авторською живою мовою. Різдвяна історія Лесі Дичко дивує і радує своїм позитивним зарядом, імпульси від якого, розходячись як кола по воді, поглинають весь простір навколо» [115].

Привертає увагу також жанр хорового концерту в творчості Л. Дичко, а саме авторський його вид — «Фрески», назва для якого була запозичена зі сфери живопису¹ (маємо на увазі хорові концерти — «Французькі фрески», «Швейцарські фрески», «Іспанські фрески»). Саме тому введення в програмну назву творів слова «фреска» вже підсвідомо готує нас до картинності, яскравості і чистоти барв у музиці, а рівно й до специфічної техніки написання. Але повернемося до певного аналізу цих творів в одному з наступних розділів.

Таким чином, щодо жанрово-стильового аналізу творчості мисткині відмічаємо:

1. Трансформаційні тенденції, що стосуються жанрово-стильового комплексу, можуть розглядатися не лише на загально-музичному або галузевому рівні (маємо на увазі безпосередньо хорову творчість) як музично-історичне явище, але на рівнях розвитку окремого жанру, напрямку або історичного стилю, а також як ознака національного та авторського стилю. В даному випадку — в межах творчості певного композитора.

2. Хорова творчість Л. Дичко дійсно являє собою «перехрестя», на якому зустрічаються віки й країни, стилі та жанри, окремі інтонації та сонорні барви — зустрічаються завдяки індивідуально-авторському феномену, його потужній новаторській енергії. В хорових творах Л. Дичко звертає на себе увагу гостре відчуття Часу та Простору. Причиною цього явища стає не лише тематика, але той комплексний підхід у створенні образів, де, здається, вже стираються грані між театром, музикою, живописом, архітектурою — «все включається в якийсь мистецький вир» і кожний твір «нагадує мікрокосмос». Від-

¹ Фреска — від іт. *fresco* — свіжий — техніка живопису фарбами по свіжій ще сирій штукатурці, котра при її висиханні створює тонку прозору плівку. В наш час терміном «фреска» іноді називають будь-який настінний живопис, поза врахуванням техніки (а секко, темпера, акрил тощо).

повідно і музична лексика творів Л. Дичко увібрала в себе розмаїття інтонацій обрядових та церковних, ліричних мелодій, плачу, виразну декламаційність дум, епічність розповіді.

3. Поняття жанру в творчості мисткині характеризується як зовнішньою, так і внутрішньою ієрархічністю; воно пронизане горизонтальними та вертикальними зв'язками. Специфіка ж суто хорових жанрів виявляє свої особливості в першоджерельній для цього типу творчості синтетичності «подвійного типу» — наявність словесного ряду та вокально-темброве розшарування на партії; у включенні прийомів стилізації та гібридизації, цитування як на суто музично-інтонаційному плані, так і на рівнях жанрів та стилів; у сміливому експериментуванні, в прагненні відтворити інтонаційні та візуально-синестезійні явища. Саме синестезію художнього мислення та тенденції до синтезу різнорідних явищ, видів мистецтв підкреслює як домінантні риси стилю творчості Л. Дичко і дослідниця Є. Пахомова [366, с. 88].

Все означене стає першоджерелом у створенні як новітніх концептуальних творів (симфонія-кантата, рапсодія-кантата), так і синтез-творів де жанрове визначення у вербальному контексті поки що недосягне та знаходиться на етапі формування.

Синтез-формації, експериментальні твори і окремі проекти — такі цікаві явища, де «складовими» постають різні рівні взаємодії жанрово-стильових показників, привертають увагу сучасних та успішних хорових та вокально-хорових колективів зі світовим ім'ям. Так, на теренах колишнього СРСР першим таким експериментальним колективом був ансамбль Д. Покровського, в творчій діяльності якого відбулося рівноправне, рівнозначуще поєднання народної, національної музичної культури із сучасними виразними засобами, з інструментальним супроводом джаз-року (Додаток А, п. 1). Але це не поодинокий приклад: в попередньому підрозділі ми вже згадували відомий болгарський колектив «Angelite», у творчості якого представлені не лише поєднання традиційного болгарського співу та тувинського горлового співу, але надзвичайно цікаві симбіози — поєднання традиційного болгарського співу із роком (співпраця з італійським рок-гуртом «Elio E Le Storie Tese»), джазом (співпраця з М. Альперінім та Я. Гарбареком), соул (співпраця зі Стіві Уандером), канте фламенко (співпраця з Енріке Моренте) та ін. Також в якості приклада вкажемо на а-капельну етно-групу з Південної Африки, володарів премії «Греммі» «Ladysmith Black Mambazo» (кер.

Дж. Шабалала). В 2005 році ця вокальна формація¹ випустила альбом — результат своєї співпраці з англійським камерним оркестром. В результаті ми отримали надзвичайно цікавий синтез камерної класичної музики та винайденого групою стилю під назвою «ісіка-тамія», що є досить наближеним до південноафриканської народної музики (Додаток А, п. 19).

Але пошуки нових поєднань зачіпають не тільки звукову, тонову частину музики, але й вербальну сторону. Приклад цього — вокальна формація «Elull Noomi» — якісний а-капельний колектив і творець власної мови — засновник стилю Цойль (zeuhl) Magma. Так, в результаті довгої співпраці Оділь Фаржер (Odile Fargère) і Ерве Акнена (Hervé Aknin) та їх колег було створено секстет, співаючий маршево-циклічні «цойлеві» твори, текст для яких пише Оділь Фаржер на мові, яку вона розробляє самостійно (Додаток Б, п. 25). Приклад створення власної мови знаходимо також і в хоровій творчості (див. «Фонетичні етюди» Едлунда).

Ще один цікавий досвід — епатаж у хоровій творчості. Так, у 1987 році був організований фінський чоловічий хор «Mieskuoro Huutajat». Вони зробили анонс своєму першому виступу — сфотографувалися в костюмах, краватках, в афішах значилося: пісні патріотичні до Дня Незалежності. Проте слухачі були шоковані — вони отримали участь в перформансі. Так, виконавці на концерті почали не співати, а кричати, фактично горлопанити пісні, з яскравою експресією, з мімікою. Втім, слухачі перфоманс оцінили. «Хор» цей існує і тепер. Він збільшився кількісно, розширився і «репертуар», де значаться гімни різних країн, просто популярні пісні. Зокрема одна з останніх робіт — російська пісня «Калинка» (Додаток Б, п. 32).

Ми постійно стикаємось з експериментами в галузі створення нового звуку, що формує новий інтонаційний образ світу. Яскравим прикладом цих експериментів із голосовими можливостями можна вважати творчість американської авангардної співачки та перформансистки Diamanda Galás (зокрема із альбомом «The Litanies Of Satan» (Додаток А, п. 15).

Цей альбом можна назвати суцільним експериментом: нашаровані вокальні партії та трохи електронної обробки пропонують слухачам вражаючі можливі і навіть неможливі екстремальні голосові явища. В недосвідченого слухача, навіть можуть з'явитися сумніви щодо

¹ В складі гурту сім басів, тенор та контральто.

того, що усей цей неймовірний інтонаційний простір створено лише людським голосом та його електронною обробкою.

В попередньому підрозділі ми наголошували на тому, що серед найважливіших питань, що постають перед дослідником музики ХХ сторіччя і творчим мисленням сучасності в цілому, є: відносини між творцем¹ і аудиторією; запрограмованість або імпровізаційність у створенні музики; використання технічних та електронних засобів та механізмів та ін. Дійсно, в ХХІ столітті поширенню таких «технічних» ідей чимало сприяв Інтернет, павутиння, що розвивається саме по собі, система, позбавлена центрального управління. В дослідженні Д. Тупа знаходимо: «Комп'ютери можуть підштовхнути на створення нових форм, хоча деякі з них виявляються дуже далекими від новизни, якщо прослідити історію авангарду в ХХ столітті. Цифрові програми можуть робити для вас звук...» [461, с. 5].

Дійсно, комп'ютерні програми можуть не лише створювати нові звуки, але й трансформувати записані з живого звучання та інтегрувати ці звуки в композицію або живий виступ. Так, одна з програм створює середовище, в якому звук може бути трансформований під час концерту, прямо перед глядачами. Наприклад, такі можливості сучасної звукової техніки активно використовує білоруська вокальна формація «Камерата» (див. дебютний альбом «Снега...» та ін.). У своєму альбомі 2006 року — «Miracle» — вони створили справжнє диво: перед слухачем постають справжні звукові картини, створені людським голосом (Додаток А, п. 14). В творах цього вокального гурту переплітаються, взаємодіють слов'янський фольклор, етнічний звичаєвий спів і академізм, джазові прийоми, відтворення інструментального звучання, говір, елементи імпровізаційності. Саме такий мікс художньо самостійних і рівнозначущих вокально-хорових прийомів дає можливість говорити про існування інтонаційно-художнього синтезу на різних рівнях і насамперед на рівні звуковедення, звуковідтворення, звуковидобування. Крім того, як свідчить цей приклад, і наша власна концертна практика, рівноправним учасником концертів є також звукорежисер та його митецька майстерність. Також поступово на авансцену виступають технічні засоби (мікрофон, мікшерський пульти) та програмне забезпечення, котрі своїм першим призначенням мали лише підсилення голосу, але сьогодні виявляють себе як повноправні музичні інструменти, тобто такі, за

¹ Поеднуємо в цьому понятті композитора, виконавців (диригента, хористів), звукорежисера, хореографа, режисера та ін.

допомогою яких відбувається виявлення, формування та буття звуків, тембро-інтонацій, образів.

Ще один представник новаційного напрямку в хоровій та ансамблевої творчості — бітбокс. В концертній практиці ми зустрічаємо звучання хору із бітбокс супроводом (див. Хор Смольного собору і бітбокс (Додаток Б, п. 10), але ще більше цей стиль розповсюджено в бутті вокальних формацій, аж до створення віртуального хору з семи бітбоксерів (сучасна інтернет-мережа запропонувала сайт, за допомогою якого передбачається можливість створення та керування таким хором, надаючи кожному «учаснику» певний звук (див.: www.incredibox.com). Отже, перед нами ще один напрямок — «ілюзія» хору чи ансамблю. Одним з найбільш своєрідних представників бітбоксингу, неоднозначних і яскраво-талановитих музикантів сучасності є Докака (Японія). Музика Докаки записується лише ним: він послідовно записує партії усіх інструментів (гітари, бас-гітари, ударної установки), імітуючи усі специфічні особливості звучання своїм голосом. В результаті такого нашарування ми отримуємо неймовірні композиції (див., наприклад, альбом «Human Interface», де аж 88 треків (Додаток А, п. 16), але більшість своїх записів Докака розміщує на власному веб-сайті). Серед творів Докаки — власні композиції, а також незвичні кавери на хеві-метал, прогресив-рок, джаз, на музику з відеоігор тощо. Для пересічного слухача Докака більш відомий завдяки участі в записі альбому «Medúlla» (2004) — п'ятого сольного альбому ісландської співачки Björk (Додаток А, п. 13). Особливістю цього альбому власне і є те, що практично уся музика — це оброблені за допомогою комп'ютера вокальні партії, котрі й утворюють складний поліфонічний інтонаційно-художній простір кожного треку (див., наприклад, Додаток Б, п. 53). Хоча заради правдивості, слід вказати, що все ж таки в одному з треків Бьорк залишила справжні ударні та фортепіано.

Крім Докаки також в якості прикладу можна навести творчість метра джазового співу Б. МакФерріна, рівно як й інших біт-боксерів, наприклад, Б. Стенфорда, більш відомого як Dub FX (Додаток А, п. 17), чия майстерність у відтворенні інструментального звучання знайшла застосування не лише в ансамблевому, але й у хоровому музикуванні також. Цікавий підхід здійснює також пітерський музикант Кирило Комаров, а його альбом «Sensense» (2008), мабуть, зможе відкрити новий жанр (зокрема на теренах пострадянського простору такої а-капельної музики, здається, досі не записувалося). Так, користуючись секвенсором, Комаров проспівує-промовляє всі партії, включа-

ючи партії інструментів, але на відміну від звукоімітаторів, звуковий простір створюється саме з осмислених слів, які варіюються за тривалістю, ритмом і тембром. Закільцьовані, ці слова цілком замінюють і бас-гітару, і ударні, і клавішні і т. д. (Додаток А, п. 8). Крім того, створюється широкий простір для іронічних зіставлень і гри слів.

Зовсім протилежних приклад — «*Vauchklang*» — австрійський а-капелла-бітбокс проект з п'яти чоловік, що створюють своїми голосами електронну музику. Саме в їх творчості вимальовується ще один оригінальний музичний шлях-образ пост-електроніки: якщо раніше з допомогою аналогових синтезаторів, комп'ютерів та інших пристроїв створювалося звучання, подібне до того, що може видати живий інструмент, то в цьому проекті усе змінено: живий звук наслідує електронний (Додаток Б, п. 26). В цьому ж напрямку в 2008 році був представлений дебютний альбом «Болтун» Сергія «Галун» Галуненка — московського бітбоксера та пітерського IDM-колективу¹ «Ёлочные Игрушки». Всі «електронні» звуки створені лише голосом. В якості прикладу можна звернутися до композицій «Киберпространство», «Замбези», «Косово» та ін. (Додаток А, п. 6).

Вкажемо ще на один цікавий приклад — британець під псевдонімом Shlomo в 2006 вирішив зібрати хор з бітбоксерів і запросив до участі всесвітньовідомий «Swingle Singers». Через 6 тижнів репетицій хор виступив на Beatbox Convention (зліт бітбоксерів), ставши найбільш неординарним виступом на цьому заході. А в 2007 році був знятий навіть документальний фільм (Додаток Б, п. 50). Слід зазначити, що у цьому бітбокс-хорі вийшла незвична пропорція ритму та мелодії: ритмічних угруповань та барв там виявилось не менше, а місцями навіть більше за мелодію. І цей досвід можна вважати також цікавим і можливо новим шляхом не лише у напрямку художньо-стильового синтезу, зокрема в інтонаційно-художньому просторі, ім'я якому музичний звук, а також у жанрово-стильовій сфері.

Продовжуючи наші роздуми, не можна оминати й той факт, що нового звучання набули й умови існування музики в цілому, і хорової зокрема. Найбільш великомасштабною та найпершою звуковою інсталяцією, організованою за допомогою системи Інтернет, був «Sound drifting». Автори цього проекту Колін Феллоуз і Хейді Грундман для *Ars Electronica*'99. Сутність його полягає в наступному: павутину підпроектів, зроблених в шести різних країнах, можна було одночасно

¹ IDM — Intelligent Dance Music — жанр електронної музики.

чути або наживо в Лінці, або у вигляді віртуальної інсталяції, або в ефірі по Австрійському центральному радіо. Хоча слід зазначити, що це не була хорова інсталяція: тут використовувалися звуки вентиляторів, піску, оркестровані звуки подачі повітря, насосів тощо. Але показовим є те, що «Sound drifting» — це не «музика» в звичному розумінні, цей проект не був задуманий для концертної зали. «Sound drifting» — проект, присвячений мережам, комунікаціям та співробітництву; розділенню управління між артистами, користувачами і машинами; тому, як відмовитися від персонального мистецтва й «екологічно» використовувати вже існуючі речі; як слухати світ і нічого до нього не домішувати; різним концепціям тривалості й розвитку процесів у матеріальній і нематеріальній реальностях, частиною яких ми є; естетиці різних, але поєднаних звуків, образів, текстів, що з'являються в мережі — в ефірі — наживо як невлітими інтерфейси складної, невидимої та незрозумілої системи обробки даних (інформація за: [461, с. 330–331]).

Але експериментальні проекти є відображенням оригінальних творчих ідей і не можуть позиціонуватись як усталені тенденції або жанрові утворення. Наголосимо ще раз на тому, що категорії жанру та стилю мають спрямованість до саморегуляції і видозмінення, трансформації, а експериментальні проекти «прокладають шляхи» в цих спрямуваннях. Провідним чинником цієї властивості — саморегуляції і видозмінення — виступає традиція, канон. Під впливом конкретних художньо-стильових зрушень у жанрово-стильовий фонд не лише включаються нові складові, а й відновлюються уже «відпрацьовані» елементи.

З огляду на вищезначене зауважимо, що окрему цікавість викликають способи фіксації сучасного художньо-музичного тексту. Як доведено практикою, починаючи з другої половини ХХ століття, партитура як об'єкт вміщення інформації може мати різний вигляд: як нотний текст, вербальний текст, графічний малюнок, і навіть аудіозапис може стати «матеріалом» для партитури, або в її створенні може брати участь велика кількість людей. Крім того, загальна партитура музичного твору може складатися з декількох окремих партитур: композиторської та виконавської, музичної та вербальної, графічної та світлової та ін. Цікавим постає питання про співвідношення цих складових, а також про взаємодію категорій текст та партитура; композиторський текст та виконавський текст, композиторська та виконавська партитура щодо синтез-творів. Розглянемо ці питання в наступному розділі.

ХОРОВИЙ СИНТЕЗ-ТВІР ТА ЙОГО ПАРТИТУРА

Відомо, що людина розрізняє багато реальностей: повсякденну, ігрову, мистецьку, наукову, міфологічно-фантазійну. У художньому контексті музичного мистецтва реальність представляється як відповідність епох, жанрів, стилів, форм і т. ін. І кожна з цих реальностей відокремлена від інших кордонами певних «домовленостей» про зміст та сутність. Так, В. Розін пише, що мистецька реальність це «не тільки особливий світ, буття, але і конструкція (сміслова, знакова, текстова), створювана активністю, роботою психіки людини» [396, с. 12]. І далі — «людина, яка увійшла в мистецтво, відчула його, оцінює твір, з одного боку, як реальність (предмет, подія, дія), з іншого — як нереальність, фантом (твір мистецтва — це лише звуки, слова, барви)» [396, с. 13].

Однією з аксіом в теорії постмодернізму є поняття світу як тексту, що призводить до неможливості поділу дійсності і тексту, твору і реальності, об'єкта і суб'єкта. В. Курцін так коментує це положення: ««Текст» описує «світ» так само, як і «текст» описується «світом» «Текст» і «світ» знаходяться всередині один одного — така собі інвертована матрешка, кожна з двох частин якої містить в собі іншу... Як немає в постмодернізмі фіксування об'єкта і суб'єкта, так немає в ньому і «результату»: постмодерністський текст — не готова річ, а процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури, з матерією духу, тексту з художником і з самим собою» [258, с. 226]. Іншими словами, характерна риса сучасної художньої реальності — відносна текстова обумовленість, з відповідною організацією, складанням конвенціональних засобів. При цьому наголосимо, що в першу чергу маємо на увазі експресивні засоби як композиторські, так і виконавські; умови і можливості взаємодії різних видів мистецтв у практичній діяльності сучасного хорового колективу. Перефразовуючи вислів Є. Назайкінського, ми можемо виокремлювати: важливі інтонаційні фігури і їх зв'язки, слово і його значення, але крім того — відношення всього цього музично-художнього ряду до асоціативного ряду [334, с. 64].

А що ж формує художню образність та сутність сучасного музичного висловлювання? — Комплексність всіх виразних засобів: інтонавання як процесуальність у виробництві музичної думки, його якісна сторона — експресія, оскільки відомо, що інтонація і експресія як прийоми комунікації оформляються одночасно (за О. Лосевим), а також семантика поетичного слова, театральні засоби, світлорежисура і, в цілому, візуальний ряд. Останній можемо розглядати в двох проєкціях: як статичне явище (костюм, декорація, базове освітлення сцени) та динамічне (пластика, сценографія, мізансценування, світлорежисура) і т. д.

Що стає виконавським першоджерелом, основою при обранні, компіляції, синтезуванні експресивних засобів із вельми розгалуженої системи усталених, новітніх, новаційних та експериментальних прийомів? — Першоджерелом для виконавської творчої дії, для будь-яких узагальнень та аналітичних висновків стає аналіз тексту твору, аналіз партитури, а також вивчення особистих висловлювань і коментарів композитора.

У своїй практичній діяльності текстом музичного твору виконавці часто називають партитуру, як письмово зафіксовану авторську ідею. Однак поняття про текст і про партитуру виявляють себе як складні, системні, багатовекторні й активно взаємодіючі, а точка перетину цих понять є новою і цікавою галуззю аналітичного і практичного музикознавства та хорознавства.

Як же трактувати поняття «текст» в художній системі хорової творчості? Наскільки поняття партитури співвідноситься з поняттям тексту в хоровому жанрі? В чому полягає особливість інтертексту — як поняття, що базується на ідеї взаємодії текстів на знаковому (семіотичному) рівні, внаслідок чого утворюється власне смислове поле? Спробуємо розібратися.

В статті О. Протопопової знаходимо: «3 70-х рр. ХХ ст. почав формуватися новий синтезований тип художнього мислення, що пов'язано з певною кризою сучасних засобів висловлювання в музичній мові. На зміну поняттю «художній текст» приходять «інтертекст»¹, у якому новий постмодерністський принцип діалогічності став проявлятися у синтезованому сплаві новаторського та традиційного, в активному поверненні до вже готових форм, в змішуванні та взаємопроникненні жанрів, в загальній еkleктиці на всіх рівнях художнього тексту» [383].

¹ Термін, вперше введений в 1967 р. французьким філологом Ю. Кристевою.

Є. Ручьєвська, досліджуючи специфіку музично-сценічних жанрів, відзначала складність формування загального художньо-музичного тексту. Зокрема: «У всіх жанрах, де музика з'єднується з немусичними елементами — словом, дією, танцем, візуальним рядом театру, — «збіжність» музики з усіма цими елементами відносна, залежність часткова, нерівноправність очевидна. Завжди в таких випадках присутня «вільна» зона, галузь не тільки нещільного прилягання, але часто область протиріччя, «поле брані» (Б. Асаф'єв) ...яке визначається неможливістю повної смислової тотожності і неможливістю повної матеріальної (мелодійної, ритмічної, тембрової) тотожності» [400, с. 115]. Продовжуючи і підкреслюючи цю думку, наведемо висловлювання Ю. Лотмана про те, що музично-сценічний твір в єдності всіх його складових «являє собою текст значної складності, що використовує знаки різного типу і різного ступеня умовності» [280, с. 589]. По суті, мова йде про багаторівневий вплив на слухача цілої системи текстів: інтонаційного, поетичного, візуально-просторового та ін.

В музикознавстві феномен «текст» існує на перетині кількох областей: інтерпретації, стилю, жанру, форми, структурно-сміслових функцій і закономірностей, музичної психології і т. ін. Проблеми музичної текстології можуть досліджуватися в різних форматах: фіксованому (партитурі, аудіо- / відеозапису та ін.), процесуальному (виконавському інтонуванні, сценічному втіленні), результативному (в інтонаційно-художньому образі, сформованому в пам'яті слухача і вираженому в аналітичних і критичних статтях та ін.). Ці форми буття музичного твору є для нас джерелами інформації про становлення твору — в них так чи інакше «фіксується унікальність твору в системі художньої творчості» [325, с. 96] і, відповідно, дані форми набувають значення Тексту (у визначенні В. Москаленко [325]). Таким чином, текст музичного твору — це комплексне явище, яке проявляє себе на рівнях взаємодії ідеї та знакової фіксації: композиторській (авторській), виконавській, слухачькій (глядацькій). Відповідно до означених категорій формуються дуалістичні (і навіть діалектичні за своїм буттям) пари явищ: авторська ідея (інтонаційно-художній образ) — партитура, інтонаційно-художнє сценічне втілення — запис (аудіо / відео), емоційно-асоціативна пам'ять (інтонаційно-художній образ в пам'яті слухача) — аналітична стаття, есе тощо.

Звернемося до взаємодії понять авторського і виконавської тексту. Обидва ці тексти є складовими явища Художній Текст Твору. Обидва

відзначаються процесуальністю: авторський — в ході становлення ідеї, пошуку інтонаційно-виразних засобів, відбором знакової системи та ін.; виконавський — в аналітичному пошуку способів ведення звуку, тембро-барви та ін., в формуванні інтонаційно-художнього еталону, а також безпосередньо в самому виконавському процесі.

І авторський і виконавський тексти у своєму фізичному вимірі виражені у вигляді фіксованого матеріалу: авторський — у вигляді партитури нотної, а також ремарок, вказівок тощо; виконавський — у вигляді аудіо-відео записів, а також у вигляді позначок, «дописів», ремарок в партитурі, де останні носять характер «домовленостей» про магістральні художні рішення.

Е. Ліберман [273] вважає, що текст будь-якого твору складається з двох частин: об'єктивно-композиційної (внутрішньої) і суб'єктивно-інтерпретаторської (зовнішньої). Автор підкреслює, що чіткого поділу бути не може, тому що одні й ті самі знаки і позначки (в першу чергу це стосується динаміки, ритміки, акцентування і т. д.) можуть відноситися то до однієї, то до іншої групи, і, відповідно, є властивими як композиторському, так і виконавському текстам.

Важливою для нашої роботи виявляється також наукова концепція тексту Є. Дулової [161] в таких музично-сценічних жанрах як опера і балет. Зокрема, авторка пропонує дослідити етапи формування твору на креативному (генетичному) і художньому (функціональному) рівнях [161, с. 68]. В її досить розгорнутій і аргументованій роботі нам імпонує дослідження значущості параметрів системності та процесуальності в створенні кінцевого продукту — художньо-музичного твору, а також розгалужена і докладна класифікація системи текстів, що формують остаточний Художній Текст Твору.

Зокрема, на її думку, на креативному рівні формування твору вибудовується така система текстів: «1) джерела — нариси, ескізи, фрагменти тексту...; 2) авантекст — системний комплекс (сукупність) всіх першоджерел; 3) контекст — стадія роботи між джерелом і остаточним тестом; 4) редакція — авторські та неавторські (виконавські, постановочні та ін.) зміни тексту; 5) основний текст — текст як вираження останньої авторської волі; 6) метатекст — авторські коментарі, пояснення, що вказують на процеси і особливості становлення тексту» [161, с. 68–69].

На художньому (функціональному) рівні визначається така система текстів: «1) задум — фрагментарний або цілісний образ твору; 2) авантекст — інтелектуальна конструкція або логічна система, що

організує всі стадії роботи над текстом; 3) контекст — система багатосторонніх зв'язків текстів; 4) інтертекст — контекст пам'яті даного тексту; 5) фенотекст — кінцевий текст в єдності структурно-семантичних закономірностей; 6) метатекст — парадигматичні зв'язки всіх авторських текстів» [161, с. 69].

Так чия ж творча ініціатива є домінуючою у формуванні комплексного явища Тексту: авторська, виконавська, а може слухацька? — Питання дискусійне, що не має однозначної відповіді, але підкреслює спрямованість всіх творчих зусиль до єдності — до створення унікального художнього тексту і образу твору. Крім того, однією з найскладніших в аналітичній роботі з партитурами, як і раніше, залишається проблема виявлення авторських і редакторських компонентів тексту. Зауважимо, що дослідницьке та виконавське бажання працювати з «автентичним текстом», з першоджерелом завжди буде пов'язане з необхідністю його багатоетапного і багатоелементного осягнення: з дослідженням стилю епохи, школи, авторського стилю письма і т. ін. Таким чином, уявлення про художній текст музичного твору, як про певний інтонаційно-смісловий простір авторської думки доповнюється усвідомленням наявності в ньому різноманітних елементів з інших текстів, зокрема виконавських.

Відповідно до теми нашого дослідження зауважимо, що похідним текстом хорového твору, його «точкою відліку» є синтез «основного тексту» та «метатексту» (за Є. Дуловою), або інакше — партитура, яка являє собою системну єдність музичного, поетичного, ремаркового текстів.

Якщо ми звернемося до етимології, то виявимо, що в усіх енциклопедичних визначеннях підкреслюються дві основні функції партитури: 1) розділяти матеріал на певні відрізки; 2) фіксувати. Візьмемо на себе сміливість і додамо ще одну — 3) архівація, тобто збереження інформації шляхом її кодування в загальновідомих музичних символах. В музичному мистецтві (і в хоровому зокрема) вказаним функціям традиційно відповідає насамперед композиторська (авторська) партитура (див. докладно: [528]).

Композиторська партитура являє собою фіксований в нотних знаках, символах і ремарках унікальний інтонаційно-художній задум, при цьому залишаючи можливим прояв виконавської інтерпретації з її широким полем дії від образно-психологічної інтонації, смислових акцентів до сценічно-постановочних рішень. Надзвичайно цікаві результати спостережень специфіки та значення партитур в сучасно-

му танцювальному жанрі з власної практичної діяльності були представлені Діною Хусейн в рамках фестивалю «Перформанс в ЦИМе» [483]. Враховуючи матеріали лекції Д. Хусейн, а також проаналізувавши різновиди сучасних композиторських партитур в хоровому жанрі і специфіку їх виконавського прочитання, ми дійшли висновку, як можна представити певну типологію партитур. Зокрема пропонуємо розглядати:

— партитура-«модель», яка передбачає, що виконавець максимально точно відтворює все, що зафіксовано в нотному тексті та ре-марках відповідно до жанру, стилю (наприклад, це духовно-ритуальна музика, класичні зразки);

— партитура-«ескіз» пропонує досить широке поле для інтерпретації в рамках жанру і стилю: на рівні з вимогою до незмінності музичної частини тексту, така партитура не обмежує можливостей у виконавському прочитанні (образно-психологічної інтонації, тембрових забарвлень, агогічних відхилень тощо), а також надає широкі можливості для роботи в напрямку хорової вистави, перформансу шляхом залучення засобів експресії інших видів мистецтв;

— партитура-«вказівка» або партитура-«план» — це, як правило, поєднання нотної (графічної) і вербальної партитур. Тут автор, вступаючи в пряму «переписку» з виконавцем, відкриває широкі можливості для творчої імпровізації. Це відкрита система, це партитура, в якій поєднується графічне зображення музичних знаків; велике значення надається символам (більш докладно про значення символів у музиці, їх типологію див.: [69, с. 48–57]), містяться вербальні вказівки/пропозиції до дії, розташування на сцені та ін.; можуть міститися вказівки для світлорежисерів або пропонуватися паралельна світлова партитура. Як правило це партитури сучасних нам композиторів, які експериментують в пошуках нової експресії, зокрема використовують надекспресивні засоби інтонування (термін наш, див.: [48; 51]) та художні впливи, що будуть програмувати граничні переживання (за А. Маслоу), формувати загальний «емоційно-експресивний стиль» висловлювання (за Д. Лихачовим) (див. докладніше: [271]).

В цілому, інтерес до таких перформативних партитур починається там, де задум, зміст і образ твору відкривають простір для виконавської гри, задаючи якісь загальні правила. Така партитура дозволяє, не порушуючи права композитора, виявляти роль виконавця як творчого співавтора і таким чином стійке визначення «авторства» в музичному мистецтві також зазнає певних змін.

Звісно, запропонована типологія є досить умовною, і в ситуації сьогодення авторська партитура стає швидше не «правилом», але «грою» за певними правилами.

Чи можна виокремити подібну типологію виконавських партитур? Чи володіє виконавська партитура якостями розділяти, фіксувати, архівувати? І взагалі, чи можна говорити про існування виконавської партитури відповідно до хорової творчості? Спробуємо розібратися.

Насамперед погодимось із тим, що виконавці стикаються з нотно-фіксованим авторським текстом як об'єктивною (матеріальною) формою буття авторського тексту.

Дійсно, на перший погляд, виконавська діяльність проявляє себе як вторинна відносно композиторської. Але разом з тим, як зазначав Л. Бутенко, було б помилкою вважати, що цей шифр (партитура) — тільки гола схема твору: «...це не схема, а справжня голограма. Уміння сприймати її в «двомірному» або «тримірному» (об'ємному) вимірах залежить вже від виконавців-інтерпретаторів. ...Потрібно йти не від конкретної виразності музики, за якою може ховатися другий, третій план (підтекст), а від її загального контексту, тобто музичної драматургії» [77, с. 17–18]. Дійсно, саме у випадках неординарного прочитання та інтерпретації авторського тексту площинне поверхнєве бачення партитури змінюється об'ємним і, відповідно, має більшу експресивну та інформативну якість у впливі на слухача. Погодимось з Л. Бутенко також в тому, що саме в таких випадках «об'ємного прочитання» партитурної «голограми» народжується постановочне виконавське мистецтво [77, с. 17–18].

Давно стало аксіомою твердження про те, що музичний твір знаходить життя саме у виконавському процесі, а кожне виконання неповторне, що і є, власне, сутнісною ознакою музичного мистецтва. Абсолютно підтримуючи цей погляд, все ж дозволимо собі невелику ремарку: кожна виконавська інтерпретація (особливо зафіксована за допомогою технічних засобів аудіо- та відеозапису) не є чимось ефемерним і може бути певною мірою досліджена. Адже в сучасному хоровому творчому просторі все більше утверджується підхід до прочитання нотного тексту з позиції музиканта-художника, «режисера-постановника» музичного твору, а не «виготовлювача» і «настройщика» хору [171]. Іншими словами, диригент-хормейстер стає не тільки інтерпретатором музично-інтонаційної складової композиторського тексту, але повинен запропонувати слухачеві «хорове дійство» з пов-

ноцінним і цікавим візуальним рядом. Відповідно, у творчому процесі формування музичного твору не тільки використовуються окремі прийоми і виразні засоби інших видів мистецтв, але все частіше співтворцями стають режисери, хореографи, світло- і звукорежисери. Подібна синтезованість художнього процесу стає джерелом натхнення для композиторської та виконавської думки.

Отже композиторська партитура стає першоджерелом у формуванні виконавського тексту. Таким чином, виконавський текст постає обмеженим тільки нотним і ремарочним текстом композитора, і сучасність все активніше демонструє відкритість до множинності текстових пластів. Хочеться звернути увагу на те, що в сучасній виконавській практиці активно існує і є значущим один з фундаментальних принципів постмодернізму — відмова від істини. «Істинність інтрепретації, істина — це просто слово, яке має тільки те значення, що представлене в мовній системі. Важливіше при цьому — не саме значення слова, дії, інтонації, звуковисотності, прийому і т. ін., але зміст, значення, концепція. Постмодерністи бачать істину тільки як елемент тексту, як сам текст. Текст замість історії. Історія — не що інше, як історія прочитання, інтерпретації тексту» [399, с. 294].

Отже сьогодні процес виконавської інтерпретації — це відкрита структура, що з готовністю вслухається у голоси контекстів, що формує гіпертекст і сама, по суті, є гіпертекстом.

Безпосередньо у виконавському втіленні хорового твору є можливим виокремлювати такі види тексту — вокально-інтонаційний (в єдності всіх компонентів музичної мови і мовлення), вербальний (поетичний чи фонетичний), просторово-моторний (хореографічний, сценографічний та ін.), просторово-візуальний (костюми, реквізит, світло та ін.). При цьому закодованість виконавських складових художнього тексту стає, дещо перефразовуючи Ю. Лотмана, виявленим чинником авторської побудови і слухачько-глядацького сприйняття тексту.

З боку виконавця-практика підкреслимо, що в хорових творах ми акцентуємо увагу на співіснуванні кількох текстових пластів (та їх джерел) і працюємо безпосередньо з ними: а) власне нотний текст; б) літературний текст: поезія, ремарки, вказівки (постановочний сценарій); в) документальний: епістолярій, документально-інформаційні джерела, що стосуються творчості композитора, поета; г) «текст у тексті» (згідно з термінологією Ю. Лотмана [282, с. 104–122]) як введення в оригінальний авторський текст «чужого» («іншого») тексту.

Щодо нашої роботи останню позицію пояснимо докладніше: художній текст сучасних хорових постановок представлений з'єднанням (сплавом) щонайменше трьох концепцій — композиторської, диригентсько-хормейстерської, постановочної (в цілісності та єднанні диригентської, хореографічної, режисерської думки). Таким чином, важливим аспектом розгляду поняття про текст художньо-музичного твору стає уявлення про нього як про комплексний результат, як «слідство редукуючого і узагальнюючого синтезу» (згідно з концепцією М. Арановського) [11, с. 27].

Дійсно, при такому глибинному підході площинне поверхнєве бачення партитури змінюється об'ємним, що дозволяє сприймати не тільки зовнішній бік, але допомагає знайти дію, образ, асоціацію, приховану в глибоких шарах поєднання слова, звуку, інтонацій, руху тощо.

Відкидаючи живу атмосферу концерту, співтворчості і т. д., відзначимо, що одним з методів аналізу виконавської інтерпретації може стати створення виконавських партитур. Крім того, виконавські партитури будуть істотною допомогою в реконструкції інтерпретаційної стратегії; вони здатні допомогти у вивченні і порівнянні різних виконавських інтерпретацій, сприяти розвитку аналітичних навичок, виведенню репетиційного процесу на новий раціонально-логічний рівень. Таким чином будуть здійснюватися основні функції партитури, що виявляють себе як загальні для всіх типів: фіксація та архівація. І в цьому ракурсі важливим постає питання мови як певного шифру, коду в «діалозі» композитора і виконавця, диригента і режисера, диригента і хористів, виконавця і дослідника і т. д.

Що ж таке виконавська партитура і чи є в неї власна знакова система? На нашу думку, цей вид партитури покликаний графічно зафіксувати виконавську інтерпретацію (диригентську, режисерську, хореографічну та ін.), виявити зв'язок між вибором певних інтонаційно-експресивних засобів і реалізацією емоційно-образного змісту. Вивчення подібного роду партитур дозволить судити про інтерпретаційну стратегію виконавця, зрозуміти, «як це було зроблено».

Можливість зафіксувати музичний матеріал включає в себе певний творчий акт — вибір способу нотації. В академічній музичній практиці склалися певні символи, знаки, які відображали і відображають стан нотації в конкретний історичний проміжок часу і відповідають певним творчим завданням (про знаки сучасної нотації, їх сприйняття, методики та підходи виконавського відтворення див. докладніше: [46; 69; 157; 166; 224]). Однак слід пам'ятати не тільки

про композиторський текст музичного твору та його знаковий семантичний ряд, але й про комплексний виконавський: диригентський, режисерський, хореографічний та ін., де кожен з текстів вимагає своєї нотації, своїх мовних знаків. Зауважимо, що виконавський тип партитур як явище став відомим починаючи з 60-х років ХХ століття, коли він почав поширюватися на театральні, перформативні і танцювальні практики.

Так, у хореографічному мистецтві функціям фіксації й архівації інформації відповідають партитури графічні (з використанням малюнку, схем в якості символів, знаків), а в театральному превалюють вербальні (текстові або перформативні). В лекції Д. Хусейн ми знайшли цікаву інформацію про специфіку хореографічних партитур. Авторка вказує на те, що перша хореографічна партитура з'явилася в 1700 році, коли був опублікований трактат Рауля Оже Фейє «Chorégraphie» (грецький корінь слова означає «запис танцю»). Це був переломний момент, тому що ці партитури дозволили людям, які не бачили цих танців, самостійно їх вивчати і виконувати. Таким чином відбулося значне розширення інформаційного поля. І друге, що зробила поява тогочасних партитур: надала авторам танців можливість відзначити своє авторство.

Партитури Фейє стали широко відомими. В цих партитурах можна побачити музичний ряд, який знаходиться в прямому зв'язку з хореографічним матеріалом: символами рухів, які певним чином розташовуються відносно простору (тут рух відбувається за півколом, тут — змійкою і т. ін.) [483]. Але в історії хореографії відомі також й інші принципи «нотації»: записом хореографії також займався Рудольф фон Лабан, який запропонував власну графічну нотацію — «нотацію Лабана»¹ і винайшов свої графічні способи фіксування композиції.

В хоровому мистецтві можливими стають обидва типи партитур — графічна та вербальна, в залежності від творчого завдання. Пояснимо. Диригент користується суто індивідуальними позначками в самостійній роботі над партитурою; хористи також часто використовують індивідуальні позначки, коли диригент пропонує хору: «позначте цей звук (акорд, тему) в своїх партитурах якимось чином, як нагадування, що я прошу заспівати так... (штрихом, кольором тощо)...». Отже

¹ Нотація Лабана — це комплекс дуже складних графічних малюнків, і потрібно багато часу, щоб навчитися їх розшифровувати. Зокрема в Лондоні існує школа Лабана, в якій навчають складати та розшифровувати партитури в цій нотації (докладно: [483]).

безпосередньо в репетиційній вокально-хоровій роботі превалює графічний тип партитури. Таким чином, поняття про виконавську партитуру та виконавську інтерпретацію виявляються певним чином взаємозумовленими і взаємозалежними.

Великий інтерес представляє запропонований Е. Ліbermanом розподіл виконавської інтерпретації на три зони: емоційну, емоційно-інтелектуальну й інтелектуальну, де вказані поняття «відносяться не до характеристики художнього світу музики, а до психологічної активності виконавця в процесі роботи над твором» [273, с. 194]. При цьому виконавська інтерпретація в емоційній зоні, як правило, не матиме зафіксованої будь-яким чином виконавської партитури, адже в своєму крайньому прояві буде виявляти спонтанність та певну імпровізаційність. На нашу думку, найбільш докладною буде партитура в зоні інтелектуальної виконавської інтерпретації, а от найбільшу збалансованість та гармонійність у побудові музичного висловлювання отримає інтерпретація в зоні емоційно-інтелектуальній.

Синтез, як свідомо обрана стратегія в хоровому виконавському мистецтві, безумовно в найближчому часі буде вимагати впровадження певних форм фіксації й архівації комплексної виконавської інтерпретації. Як приклад, ми можемо звернутися до власної практичної діяльності: виконання дитячим хором «Фуги сміху» (Laughingfugue «Ridiculous») L. Maierhofer на Міжнародному фестивалі «Два дні і дві ночі сучасної музики» (2012). У партитурі твору автором була вказана відносна звуковисотна і чітка метро-ритмічна організація. Таким чином, хористи мали деякі можливості тембрової, динамічної, звуковисотної, художньо-інтонаційної свободи, а відповідно виступали організованими співавторами. Більше того, цей твір потребував «домовлення», «доказування» пластикою, мізансценою, мімікою. У тісному творчому співробітництві з хореографом Ю. Пуріною народилася театральна-хорова вистава «Ridiculous», а сам процес пошуку, вибору засобів вираження на певному етапі вимагав фіксації варіантів яким завгодно способом. І для фіксації елементів театралізації та хореографічних рухів в означеному випадку ми обрали вербальний тип партитури: буквально записували всі рухи та мізансценічні перестановки по тактах та фразах.

Безумовно, виконання творів подібного складу вимагає окремої аналітично-підготовчої роботи диригента, хормейстера, режисера і т. ін., спеціальної постановочної роботи і певної фіксації знайдених рішень. Отже можна дійти висновку, що формування сучасного вико-

навського тексту художньо-музичного твору спрямовують диригента (як автора проєкту) до активної взаємодії з театром, пантомімою, перформансом, до застосування їх експресивних засобів мовлення, до творення власної (індивідуальної) системи знаків/символів для фіксації творчих рішень, тим самим народжуючи новий продукт — синтез-жанр.

Коли ми зустрічаємося з виконанням музично-перформансової партитури або з текстом, що вимагає синтез-формату, наш мозок постійно знаходиться в режимі питання — «що зробити?» та «як, яким чином це зробити?». Слухачі ж здебільшого намагаються знайти раціональне пояснення тому, що відбувається на сцені, хоча «ключ» до нього знаходиться в сфері емоційно-образного. Як приклад запрограмованого (зрежисованого композитором та виконавцями) граничного слухацького переживання можна привести одноактну оперу «Перехід» Л. Беріо («Passagio», 1962, лібрето Е. Сангвінеті) для безіменної героїні («Вона») і двох хорів. Авторське жанрове визначення цього твору — «сценічна меса» — вже є прямою вказівкою на жанрово-стильовий синтез як провідний композиційний прийом. «Passagio» складається з декількох частин, деякі з яких носять назви розділів католицької меси *Ontroitus*, включають в себе тексти псалмів і молитов латинською мовою, але при цьому твір має драматургічні основи опери: розгорнуту сюжетну лінію, певний подієвий ряд, характеристику головної героїні та персоніфіковану функцію хорів. Один з хорів за вказівкою автора розташовується в залі серед глядачів, розподілившись на 5 груп, інший в оркестрі; на початку партитури автором чітко виписані всі мізансценічні рішення щодо всіх 5 частин — композитор надає малюнок-схему.

Прем'єра твору викликала скандал (Піккола Скала, 1963 р.). але Л. Беріо у своєму інтерв'ю пояснив особливість своєї техніки: «Я знав, що глядачі втратять голови, тому я відповідно повідомив хор. Я сказав хору, що вони повинні приєднатися, як тільки глядачі почнуть кричати, виділяти останнє слово й імпровізувати на ньому. І саме це сталося. Деякі люди кричали «*Buffoni*». Хор негайно повторив слово, розігнав, прошепотів, подовжив «о» і перетворив імпровізацію на частину спектаклю. Публіка стала повністю істеричною, тому що вони втратили шанс протестувати» [525]. Крім цього, в фіналі опери-меси героїня навмисно провокує публічний скандал, кидаючи в публіку: «Геть звідси! Все!» (докладний аналіз опери-меси можна знайти в роботі Л. Кирилліної [211, с. 106], в дослідженні К. Брейді [531]). Безумовно, виконання такого твору вимагатиме окремої аналітично-підготовчої роботи

диригента, хормейстера, режисера і т. д., спеціальної постановочної роботи і, можливо, певної фіксації знайдених рішень, окрім вже вказаного мізансценічного плану, запрограмованого автором.

Як ми вже з'ясували, на сьогоднішній день можливості виконавських хорових партитур обмежені застосуванням індивідуальних позначок, а також системи загальних знаків музичної нотації і словесними ремарками, що за ступенем об'єктивності ставить їх в один ряд з нотним композиторським текстом. Таким чином, багатоаспектність проблемного поля такого явища як «сучасний хоровий твір» проявляється на рівні мови: від прийняття нотації (давньої, класичної, модерної) в якості метамови в музиці до визнання суб'єктивності окремих складових процесу та характеру творення / сприйняття / відтворення окремих характеристик та якостей.

Чи потрібно створення спеціальної знакової системи для фіксації виконавської партитури? На наш погляд, зараз немає однозначної відповіді на це питання. Звертаючись до свого виконавського досвіду, а також спираючись на результати спілкування і співпраці з різними диригентами-хормейстерами, можу відзначити, що всі диригенти користуються своєю індивідуальною системою виконавських ремарок, знаків і т. д., але чи можна це назвати новою знаковою системою? Навряд чи. Можемо припустити, що знакова організація виконавської мови в хоровій творчості знаходиться на етапі формування, так само як і нова жанрова система синтез-творів.

А. Хуторська одним з продуктивних способів роботи із виконавськими партитурами вважає порівняння різних вокальних інтерпретацій, а також вказує на необхідність створення певної «моделі виконуваного твору» [484, с. 219]. У вищезгаданій статті ми також знаходимо посилання на вкрай цікаву для нашого дослідження розробку О. Котляревської, яка пропонує таку модель твору, в основі якої лежить ідеальний композиторський інваріант, що складається зі сфери «позначеного» у «непозначеному». При цьому «позначене» виражене за допомогою графічного кодування і реалізується в точних і неточних вказівках. Неточні вказівки в свою чергу діляться на стильову ясність (визначеність), що представляє собою «своєрідну заданість умов і певний процес вирішення інтерпретаторського «надзавдання», та свободу трактування образності, яка пов'язана з багатозначністю засобів виразності. Крім неточних авторських вказівок з цією свободою пов'язано «непозначене» — «різні форми взаємодії тексту, підтексту і контексту» (цит. за: [484, с. 219]). За аналогією мож-

на запропонувати таку модель твору, в основі якої буде лежати саме виконавський інваріант, що буде складатися зі сфери визначеного в композиторському тексті та у вимогах диригента, а також у феномені «невідомого маестро» («несведущий маэстро» за І. Талгамом), сутність якого можна виразити гаслом: «Я віддаю перевагу слуханню команди, а не тому, щоби давати вказівки; моє вміння слухати — запорука загального успіху»¹ [442, с. 28].

Яким чином партитура, як форма існування тексту, поняття про модель виконавського твору співвідносяться із глядацьким уявленням про художньо-музичний текст твору, а отже — із сприйняттям та розумінням? Наступне судження Ю. Лотмана проливає світло на багато аспектів сприйняття музики: «Сприйняття художнього тексту — завжди боротьба між слухачами та автором. Сприйнявши деяку частину тексту, слухач «добудовує» ціле. Наступний «хід» автора може підтвердити цю гіпотезу або спростувати, загадавши з боку слухача нової побудови» [331, с. 171]. Дане положення набуває особливо-го значення в нашій роботі, оскільки сучасність диктує важливість зворотнього зв'язку, такого підходу до твору, коли увага звернена не тільки на відтворюваний текст, а й на реакцію, яку він викликає, на прогноз сприйняття, який він в собі містить.

Отже, з глядацької точки зору виконавська партитура може:

1) Мати вигляд *відкритого повідомлення* — на сцені відбувається візуалізація / театралізація музично-поетичного змісту твору. Прикладом може стати постановка хорового обрядового дійства В. Зубицького «Гори мої» у виконанні Галицького академічного хору (дир. В. Яциняк), сценічна версія «Реквієму» Дж. Верді Михайлівським театром в Санкт-Петербурзі в 2000 р.² та ін. (Додаток Б, пп. 14, 52).

Коли ми зустрічаємося з виконанням музично-перформансового твору відкритого типу, то отримуємо комплексну інформацію, що сприймається нами легше, адже ми, як «герої свого часу», вже звикли

¹ Вказаний вислів має своїм джерелом ексцентричну теорію французького педагога Жана-Жозефа Жакото, котрий наголошував на необхідності штучного створення «пауз», «пустот», які будуть сприяти креативності мислення учня. Зокрема він висловив таку неоднозначну думку: «Невіглас може навчити іншого невігласа того, чого не знає сам» (цит. за: [442, с. 38]) — але, звісно, мається на увазі свідомо обраний шлях невігластва.

² Примітно, що на відміну від концертного академічно-статичного виконання Реквієму, коли традиційно вказується склад виконавців і диригент, в афіші сценічної версії на рівних правах були відзначені режисер-постановник і художній керівник — С. Гаудасінський, художник-постановник — В. Окунев, художник по світлу — М. Меклер, головний машиніст сцени — А. Юсов, художник декорацій — Г. Галицький.

до багатозадачності, до широкого потоку інформації: ми одночасно можемо спілкуватися телефоном, проглядати документи чи відео, при цьому може ще «фоново» може звучати музика і т. ін. Коли ж ми потрапляємо в ситуацію «виключення» одного з потоків інформації, то намагаємось «заповнити тишу», в будь-якому разі цей факт несвідомо загострює нашу увагу. Але цей ефект існує в побутових ситуаціях. Коли ж людина приходить на концерт чи на виставу, то комплексний підхід в рамках синтезу мистецтв розширює емоційно-експресивний вплив художнього твору, дозволяє, з одного боку, «пояснити», а з іншого — проакцентувати (або переакцентувати) образи, стани, уявлення.

2. Партитура може бути *прихованою*, тобто мати, користуючись логічною теорією інформації Р. Карнапа та І. Бар-Хіллела, надзвичайно високий рівень інформативності (неочікуваного) (докладніше див.: [49, с. 125]). В таких творах один або кілька складових стають компонентами смислового контрапункту, тобто не претендують на всебічне зображення обставин, атмосфери, але створюють деякі умовні сигнали, що вказують на неоднозначність того, що відбувається. Певний ефект «прихованої партитури» або «прихованого сенсу» ми зустрічаємо при сприйнятті іншомовного хорового твору (більш докладно див.: [53]). Ситуація, в якій зрозуміла жанрова сторона твору, ясний візуальний ряд, але ми не розуміємо вербальний текст, створює ефект прихованого сенсу. Як приклад можна навести знайомство з виконавською сценічною інтерпретацією будь-якого хорового твору мовою (вербальною чи музичною), якою не володіє слухач, наприклад, виконання «Фонетичних етюдів» Едлунда чи надекспресивних творів (див. більш докладно: [49]). Таким чином, «прихована» від глядача партитура дозволяє акцентувати окремі змістовні пласти синтетичного твору, виявляючи тим самим власну інтерпретацію митця як співтворця художньо-музичного тексту.

Найчастіше прихована або «внутрішня партитура» — це «надзавдання» (користуючись театральної риторикою). Приховану виконавську партитуру ми не можемо прочитати як «пряме слово», і у нас завжди виникають питання: чому хористи так рухаються? Чому таке розташування колективу? і т. ін.

Прихований вид партитури може бути запрограмований автором у вигляді ремарок і побажань, вказівок у нотній партитурі. Але найчастіше це втілення особистісного сенсу виконавця (кола виконавців). Тобто прихована партитура надає можливість насолодитися поліфонією текстів, смислів, що в своїй взаємодії утворюють загальний

художній текст твору, формують його унікальний інтонаційно-художній образ.

Отже виконавська партитура покликана графічно та/або вербально фіксувати виконавську інтерпретацію та виявляти зв'язок між вибором певних технічних і виразних засобів і реалізацією емоційно-образного змісту; дозволяє об'єктивно судити про інтерпретаційну стратегію співака або колективу. Виконавська партитура архівує матеріали та дозволяє проникати у творчу лабораторію музиканта-виконавця, допомагає фіксувати та архівувати «відносини» з композиторським і поетичним текстами, а отже виконавські партитури можуть стати ще одним кроком на шляху до розуміння індивідуальних виконавських стилів та заasad формотворення в системі синтетичного мислення.

У той же час, про окремих хорівий твір як про синтез-феномен, на нашу думку, слід говорити тільки тоді, коли всі інтонаційно-художні, жанрово-стильові складові, візуальна й аудіальна сторони співвіднесені як явища рівноправної «творчої співпраці», а співіснування безлічі різних текстів — композиторського, диригентського, режисерсько-хореографічного та ін. — і їх смислів актуалізуються в єдиний художній текст.

Таким чином, сучасний підхід до партитури лише як до фіксованої волі автора зазнає серйозних змін і дозволяє трактувати партитуру як відкритий ресурс. Іншими словами, авторство як ключова позиція в хорівій творчості зберігається тільки в незмінності суто музичної частини при широких можливостях постановочних рішень. Таким чином, авторська партитура дозволяє композитору перебувати в «прозорих» відносинах з виконавцями, партитура виконавська — з публікою; іншими словами, партитура може надати відкритий доступ до створення художнього тексту і образу твору (звичайно, за умови, що володієш «кодом»). І якщо буття музично-сценічного твору на концертному майданчику швидкоплинне, то його текст, зафіксований у всіх своїх етапних станах, є свідченням не лише художнього процесу творчості, прояву «авторської волі», виконавського креативу, але являє себе як достовірне, ілюстроване і документально зафіксоване явище культури.

Таким чином, сучасні хоріві партитури відповідають тенденціям про створення текстологічної поліфонічності: розширення кількості виконавських текстів за рахунок їх взаємодії на міжмистецькому рівні (тексти хореографічні, сценографічні, режисерські і т. д.); пошук нових підходів до текстових взаємодій; підкреслення значення процесуальності в формуванні смислів і значень.

НОВА САКРАЛЬНІСТЬ
ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ
ХОРОВИХ СИНТЕЗ-ТВОРІВ

Терміни «сакральне» і наближені до нього «духовне», «релігійне», «церковно-ритуальне» широко використовуються у релігієзнавстві, культурології та мистецтвознавстві, а відповідне явище є визначною категорією хорової творчості: «Укорінена в культурних шарах минулого духовно-релігійна музика забезпечує надійний зв'язок з національною традицією і, разом з тим, творить значну перспективу нових творчих шукань, суб'єктивних інтерпретацій, тлумачень форми і змісту з позицій моральних запитів нового часу» [449, с. 455].

Широко розповсюдженою є думка про чотири основні періоди осмислення сакрального в контексті європейських підходів: 1) сакральним визнається тільки те, що є благом та відповідає античному ідеалу калокагатії (Античність); 2) сакральним визнається те, що суттєво пов'язане з релігією та Богом (зокрема християнське світобачення Середньовіччя); 3) сакральне пов'язане із взаємодією розуму людини і авторитету релігії (світобачення Ренесансу, німецька класична філософія з її уявленнями про чистий розум та абсолютний дух); 4) сакральне виходить за межі суто релігійного світосприйняття (посткласична філософія) (див. докладно: [75; 506; 522]).

Спеціальний аналітичний розгляд понять про сакральне і профанне (неосакральне і неопрофанне) дозволяє по-новому поглянути на процеси, що відбуваються в хоровій музиці зокрема та в людському суспільстві, і в цілому (див. докладніше: [225]). Визначення заявлених поняттєвих категорій як магістральних допоможе в нашій роботі виявляти, розрізняти й аналізувати основні світоглядні форми, їх втілення, взаємопроникнення і взаємоперетворення і, в зв'язку з цим, — в сучасній хоровій музиці зробити певні кроки до розуміння того неоднозначного феномену, що засобами художньо-стильового синтезу формує новий синкретизм.

У дисертації О. Федоровських вказується, що сакральне «сполучається і перетинається з поняттями священного, прихованого, божественного, надприродного, небесного, трансцендентного, вічного,

істинного, високого, але не збігається з ними» [467]. Інваріантними ознаками сакрального називаються:

« • зв'язок з вищою цінністю, благом, ідеалом, авторитетом, котрий обіймав вищий щабель в ціннісній ієрархії суспільства і зводився в ранг святині;

• зведення сакрального в сферу надчуттєвого, надлюдського, божественного, що перевищує собою звичайний людський світ, де воно є незвичайне, чудове, приховане, позамежне (езотеричне, окультне, містичне);

• вимога від людини особливого досвіду, готовності і можливості для зустрічі з сакральним, що перевищує звичайні людські здібності;

• зв'язок з колективною свідомістю або несвідомим, з колективними архетипами, віруваннями, почуттями;

• переживання благоговіння, захоплення, священного трепету, і / або жаху, ірраціонального поклоніння, поваги, містичного страху;

• входження у сферу повсякденного через одкровення, медитацію, молитву, сповідь, проповідь, ритуали, священні предмети культу» [467].

Крім того, на думку автора дослідження, в парі сакральне і профанне домінуючим поняттям виступає саме сакральне; профанне ж розуміється як протилежне сакральному, як відсутність сакрального (священного), а також як мирське, буденне, повсякденне, те, що сприймається чуттєво, посястороннє, минуше (за О. Федоровських). Але до поняття про профанне повернемося пізніше.

Сакральне виявляє себе через дотичну до будь-якої релігії комунікативну функцію, а також завжди виконує роль структуротворчого начала: відповідно до уявлень про сакральне формуються інші фрагменти картини світу і складається їх ієрархія; сакральне є основою, фундаментом, на якому розміщено поняття про духовну музику — твори на канонічні, релігійні за змістом тексти або сюжети та релігійну музику — твори на канонічні тексти, призначені для виконання під час культових відправ, у тому числі і в народній традиції (більш докладно про специфіку, етимологію та значення терміна (див.: [506]).

У визначенні терміна «*сакральне*» найпоширенішим є таке визначення: сакральне — «наділене Божою благодаттю. Такими є релігійна віра, таїнства, церква, особи, зведені у священницький сан, речі й дії, що відносяться до релігійного культу. Сакральне на відміну від мирського є релігійно санкціонованим» [393, с. 453]. Термін «*неосакральне*» (або нове сакральне) пропонуємо вживати як об'єднуючий:

а) для всіх категорій хорової музики, що стосується трактовки тем та образів божественного, релігійно-духовного порядку; б) для наступних форм існування професійної хорової творчості академічної традиції: церковно-ритуальної, духовно-релігійної, світської духовної або за духовною тематикою.

Терміни «сакральна», рівною мірою як і «неосакральна музика» в хоровій творчості, мають складну ієрархічну будову. Так, неосакральне в хоровій музиці виявляє себе як: а) комунікативна структура, що використовує в якості «кодів» своїх повідомлень синтез усталених в релігійній практиці музично-риторичних символів та сучасне музичне мовлення, авторські надбання; б) як ментальна структура — це образи, форми, «інтонаційний образ світу» (за О. Соколом та Ю. Чеканом), що існує у свідомості (насамперед) композитора, це стиль мислення сучасного митця в площині вічних цінностей.

Неосакральна хорова музика являє себе прояв неоміфологізму, як результат складного надсистемного мислення синтетичного типу, що актуалізується: а) на зовнішньому (прийоми цитування, рефлексії на теми тощо) та внутрішньому (внутрিতেкстова рефлексія та демонстративний вихід за межі усталеного, орієнтованість на відкритість власної концепції) рівнях композиторської діяльності; б) у формотворчому (прийоми тембрової драматургії, технології алюзії на стиль тощо) та художньо-інтонаційному (взаємодія усталеного-академічного та сучасного співацього мовлення) виконавських функційних параметрах.

Таким чином, ми можемо говорити про діалогічну природу неосакральної музики, а також зауважити, що цей напрямок може стати окремою темою дослідження в теорії художньо-музичного мислення.

Саме діалогічне рівноправне єднання дозволяє говорити про інтонаційно-художній та жанрово-стильовий синтез як провідні категорії та технології сучасного творення, про художньо-стильовий синтез формування цілісного художнього тексту нового формату.

В сучасній композиторській творчості сакральна тематика розвивається насамперед в напрямку основних християнських деномінацій — православ'я, католицизму, протестантизму. «Традиція, — пише О. Ярош, — це збереження деякої когнітивної системи, загальної для великої кількості людей. Вона підтримується всіма доступними культурі засобами, а якщо йдеться про релігійну культуру — всіма доступними релігії засобами. Музика є одним із таких засобів. Таким чином, ми говоримо про православну музичну традицію, музичну традицію

християнства західного обряду та про протестантську музичну традицію. Формування і підтримання релігійної традиції – це одна з універсальних якостей, притаманних сакральній музиці» [522].

Досліджуючи неосакральну музику, ми маємо зважати на те, що: а) вона вміщує універсальні якості, які здатна сприймати кожна людина; б) музика різних конфесій і напрямків містить свої особливості, які спричинені певними культурними чинниками; в) «якість сприйняття» завжди зумовлена особистим досвідом людини (релігійним, емоційним, інтелектуальним тощо). Завдяки музичному твору в канонічній традиції ми можемо визначити, до якої саме конфесії належать учасники творчого процесу. Таким чином, християнська сакральна музика була і є визначним, ідентифікуючим фактором, що тісно пов'язаний з церковною культурою та суспільством.

В сучасному нам періоді поняття про сакральну музику розширюється та охоплює як канонічні піснеспіви, так і позацерковні (паралітургічні) жанри, а також сюди віднесемо духовні твори для світсько-концертного виконання. Тобто поняття про релігійно санкціоновані засади розширюється до «релігійно спрямованих» принципів відбору, втілення й організації інтонаційно-художнього матеріалу. Щодо останнього, то однією з прикметних особливостей неосакральної музики слід вважати: а) її певну позаситуативність (мається на увазі виконавське буття твору: виконання в ритуалі та/або в концерті); б) позаконфесійність (або всеконфесійність), виражену у поєднанні всього корпусу релігійного музичного мистецтва, що є суголосним до теорії про універсалізм як сучасної концепції художнього мислення.

Спробуємо виявити та окреслити параметри для систематизації неосакральних творів. Дійсно, творчість сучасних композиторів віддзеркалює уподобання у творчому осягненні традицій різних церков, у спробах їх протиставлення та поєднання, у художньо-стильовому, жанровому, інтонаційному синтезуванні тощо. Так, якщо навіть стисло оглянути панораму творчості лише вітчизняних композиторів, то виявимо, що М. Скорик, В. Степурко, С. Луньов, Г. Гаврилець, Л. Дичко та ін. звертаються до літургійних текстів; О. Козаренко та Є. Станкович звертаються до характерних ознак пассіонів (більш докладно див.: [64]), а В. Рунчак у традиційно пассіонному жанрі використовує джаз-рокові інтонації та залучає мультимедійні засоби (відеоряд, діапроектор та ін. (див.: В. Рунчак «Страсті за Владиславом»); М. Шух та О. Щетинський звертаються до поліфонічної обробки протестантських хоралів тощо. Але все ж таки провідними, хоча б за

кількісним показником написаних творів, залишаються західноєвропейський (католицький) та східноєвропейський (православний) конфесійні напрямки. Отже найперший розподіл стосовно нашої роботи зробимо саме за цим принципом і окремо розглянемо більш докладно саме ці напрямки.

Визначальною категорією неосакральної музики у втіленні будь-яких конфесійних напрямків стає вербальний текст. Відмітимо, що ступінь повноти втілення канонічного вербального тексту знаходиться в тісному зв'язку зі сферою виконання твору. Відповідно до цього можна запропонувати таку типологію:

— суто релігійні або церковно-ритуальні твори, які спираються на канонічний текст та в яких відтворюється традиційна модель, відповідно до усталених жанрів;

— неорелігійні твори, в яких використано канонічний текст у поєднанні із новим музичним мовленням, при цьому твори є прийнятними до виконання як в концерті, так і в ритуалі (наприклад, див. твори А. Грінченка, В. Мартинова, Л. Дичко, В. Камінського та ін.);

— позацерковні (або паралітургічні).

В останній категорії — світські, позацерковні твори — можемо спостерігати широкі текстові взаємодії:

а) твори зі збереженим канонічним текстом, але із музичним мовленням, спрямованим на концертне виконання. Тут об'єктом творчості стає сам текст, а інтонаційно-художні образи втілюються у зверненнях до іншостильової, іншожанрової моделі, як то симфонія для хору (наприклад, див. твори А. Шнітке, А. Пярта, К. Орфа, В. Сильвестрова, В. Польової);

б) твори, в яких канонічний текст виступив за межі однієї церковної традиції (див. М. Шух «Via dolorosa», Е. Денисов «Requiem»);

в) твори, в яких композитори звернулись до поєднання канонічного та поетичного текстів;

г) твори, в котрих композитори свідомо відмовились від канонічного тексту, зберігаючи жанрове, образно-смісловне наповнення конкретного різновиду церковного пісенспіву (див. К. Пендерецький «Dies irae»).

Сучасні принципи роботи з поетичним текстом — збереження сутності та послідовності канонічного тексту в творах традиційно-ритуального спрямування, його взаємодія та міксування з поетичними чи з канонічними текстами інших конфесій, використання вільного поетичного перекладу, поезії «за образом та сюжетом», відсутність будь-

якого вербального тексту (хоровий вокаліз — за умови збереження загально-образного духовного наповнення) тощо — формують новий вербальний текстовий параметр неосакральних хорових творів.

В коло нашої уваги в цій роботі будуть потрапляти насамперед твори другого та третього типу (в нашій типології — неорелігійні та позацерковні (паралітургічні), тобто такі, буття яких пов'язано безпосередньо із концертною практикою).

Іншою визначною категорією неосакральних хорових творів постає музичний текст, який на сучасному етапі вирізняється множинністю підходів, тенденцій, композиторських технік та прийомів. В цій категорії ми можемо виокремити такі магістральні напрямки, а також пропонуємо їх назву:

а) твори-імітації. Основний принцип: імітація чи стилізація старовинних жанрів та стилів, композиторських технік, «розчинення» в каноні, тяжіння повернутися до давнього церквно-ритуального спі-ву тощо;

б) твори-функції, що представляють собою єднання жанрового канону із сучасною музичною мовою і формують тенденцію «нове прочитання старовинних форм» із дотриманням закономірностей усталеного жанру;

в) твори-трансформації, котрі являють себе як експерименти із формою та структурою твору, при загальному збереженні жанрових характеристик (меси, концерту тощо);

г) твори-концепти, які формуються через використання іншостильової чи іншожанрової моделі (основні прийоми — цитування, формування нової жанрової моделі на основі синтезу, «сплаву окремих параметрів» різних жанрів та стилів);

д) твори-деструкції (наслідуючи М. Хайдеггера) чи твори-деконструкції (наслідуючи Ж. Дерріда)¹, де основним засобом творення

¹ Не вдаючись до філософських розвідок, зауважимо, що поняття деконструкції є продовженням та розвиком поняття про деструкцію. Деструкція виникає як питання про початок, який не перебуває в рамках традиції обчислення часу, історичного чи наукового — якого завгодно. З цим витоком ми стикаємося не як з чимось, що було колись, до чого ми повинні довго йти через архіви, знання і так далі, а як з тим, з чим співіснуємо тут і зараз. Це — феноменологічне розуміння витоків, позаісторичне розуміння «початку». Деконструкція (як ми її тут обговорюємо) — це момент виходу за рамки певної логіки, на який ми самі не здатні, але за нас це робить текст. Обидва поняття вміщують позиції про особистісність, про особисту присутність в моменті. Цікаво, що в цьому контексті фундаментальну онтологію Хайдеггера прийнято вважати останнім оплотом метафізики присутності, а Дерріда говорить про «відсутню присутність» [14].

стає процес руйнування стереотипів, включення сталих прийомів та символів у новий контекст; іншими словами — запрошення до поєднання із образно-жанровими характеристиками і сюжетами, створення творів-викликів, творів-провокацій.

Щодо першого з окреслених напрямків — творів-імітацій — то зауважимо, що в цій роботі ми не будемо активно залучати їх до подальшої розробки питання, адже вони становлять самостійну гілку, пов'язану насамперед із тенденціями та буттям богословської науки, з тяжінням повернутися до статутного богослужбового співу тощо. В результаті активного жанро-стильового розвитку в цьому напрямку можемо відмітити декілька провідних тенденцій: з одного боку, жанр прагне стилістично і конструктивно «злитися» з богослужінням, формуючи нову синкретичність, з іншого — трансформувати самий стиль богослужіння. Цей процес можна спостерігати у багатьох сучасних композиторів. Наприклад, виникають авторські стильові концепції в творчості С. Трубачова, С. Толстокулакова, А. Грінченка, арх. Йонафана (Єлєцьких) та ін. Ці твори не порушують канон, більше того — вони міцно ввійшли в репертуар рекомендованих до вживання богослужбових співів. Наприклад, одним з улюблених жанрів для сучасного російського композитора А. Корольова стає мотет. Так, його «Ave Maria» написана в традиціях, техніці та стилі майстрів епохи Відродження — це семиголосний мотет.

Тож наша увага буде зосереджена на останніх чотирьох позиціях.

Одним з визначних питань хорової творчості є співвідношення поетичного і музичного текстів (див.: [45]). Не стають виключенням і твори неосакральної категорії. Для систематизації хорових творів в напрямку нової сакральності, що розвиваються на базі художньо-стильового синтезу як основного принципу еволюції в цій галузі, ми пропонуємо схему-таблицю (або ж можна запропонувати роботу з координатними осями — абсцисою та ординатою). На наш погляд, такий наочний підхід може сприяти систематизації, досить докладному розумінню провідних процесів та їх градацій, демонструє можливі взаємодії вербального та музичного параметрів неосакральних хорових творів.

Використавши цей табличний метод (на рівні загального теоретизування) та за результатами музикознавчого та хорознавчого аналізів, ми можемо виокремити, наприклад, твори-функції на канонічний текст, твори-концепти на основі міжконфесійного синтезу канонічних текстів і т. д. та заповнити таблицю назвами композицій.

Вербальний текст / Текст музичний	Твори-функції	Твори-трансформації	Твори-концепти	Твори-деструкції
Канонічний текст				
Міжконфесійний синтез канонічних текстів				
Синтез канонічного та поетичного текстів				
Поетичний текст (за умови збереження загальної сакральної спрямованості)				

Звісно, представлена концепція не передбачає існування означених тенденцій в «стерильному» вигляді, але такий підхід дозволяє наочно уявляти палітру сучасних проявів та ясніше розуміти тенденції в розвитку нової сакральної хорової музики. Звернемося до прикладів.

Нова сакральна музика західноєвропейської традиції.

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

Отже, *перший напрямок — твори-функції; відтворення жанрової моделі з текстом Vatican, або «нове прочитання старовинних форм».*

Провідним жанром західноєвропейської традиції є меса. Так, в одному з найвідоміших творів кінця I половини ХХ століття — в Месі I. Стравінського використано канонічний латинський текст; представлена техніка «варіацій на стиль», де композитор апелює до інтонаційного контексту старовинної музики («відлуння» старовинних ладів, поліфонія строгого стилю, псалмодування, техніка імітації, відтворення мелізматичного стилю григоріанського співу). Тут модель середньовічної меси постає в контексті дванадцятиступеневої хроматичної системи та ритмічної нерегулярності — «рід варіацій на жанр і стиль без тіні іронії та ігрове начало» (цит. за: [162, с. 98]). Слід зазначити, що в цьому творі

витримана низка специфічних структурних закономірностей канонічного жанру: головною формоутворюючою будовою стає строфічний принцип поетичного тексту; слід також вказати на антифонне співвідношення хору та ансамблю духових, респонсорне зіставлення хорového тутті і сольного розспіву (в частинах Gloria, Sanctus); прийоми тембрової персоніфікації, зокрема це стосується божественних «персонажів» у Gloria (альт — Бог Отець і дискант — Бог Син), тощо (докладний аналіз твору див.: [162, с. 67–85]). Таким чином, ми спостерігаємо застосування сучасних підходів у втіленні авторського змісту, але в традиційній жанровій моделі з використанням особливостей старовинної композиторської техніки, риторичних елементів та повного латинського тексту.

Численними є звернення сучасних композиторів до жанру реквієму. Цього жанру, на наш суб'єктивний погляд, найбільше торкнулися тенденції трансформації та експерименту. Але в напрямі буття творів-функцій він трактується насамперед як жанр меморіальний: твори писали в пам'ять загиблих у Великій Вітчизняній війні, в подіях Голодомору чи в результаті сталінських репресій. Саме в цьому ключі трактовано жанр реквієму в творі для змішаного хору і оркестру В. Артемова (пам'яті жертв сталінських репресій (1987)). Хоча композитор використав традиційний канонічний текст, досить ясну, прозору музичну мову, але твір насичено різноманітними колористичними ефектами, яскравими гармонійними поєднаннями, хроматизмами. В роботі Ю. Євдокимової знаходимо: «...Ми відчуваємо спадкоємність Реквієму В'ячеслава Артемова з кращими творами цього жанру у світовій музиці, глибокий, кореневий зв'язок з музикою Баха. Ілюзія безмежного звукового простору, космічного масштабу «дії» має зону асоціативних аналогій — з космосом Скрябіна. Променисте світло Sanctus відсилає пам'ять слухача до сторінок «Сказання про град Китеж» Римського-Корсакова. А сама концепція твору — спокути, тихого прощення, підвищення 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 і об'єднані точним драматургічним задумом» [163].

Окремий різновид пов'язаний зі зміщенням акцентів. Так, відомим «театральним» реквіємом став опус В. Мартинова (1995)¹. Як

¹ Реквієм, написаний на канонічний латинський текст, з традиційною музичною мовою, спочатку не призначався для богослужіння, ставши частиною музичної тканини драматичного спектаклю «Моцарт і Сальєрі» (у постановці О. Васильєва).

пишуть дослідники, «судячи з переважаючої світлої «тональності», автор не прагнув до музичного втілення скорботних почуттів. У концертному виконанні музиканта Мартинова багато втрачає в порівнянні з початковою (театральною) версією і суперечить традиційному літургійному трактуванню жанру» [192, с. 500].

Прикладом звернення до творів латинської традиції також може послужити творче надбання канадського композитора Іманта Рамініша (див. його «Magnificat», «Ave verum corpus», «Stabat mater»). Варіаційний виклад теми, як провідний декларується в «Stabat mater»¹, що була написана в 1979 році на повний текст версії Vatican для соло меццо-сопрано і змішаного хору а cappella. В своїй передмові, у зверненні до виконавців композитор підкреслював неприпустимість розподілу твору на окремі номери, наполягав на вибудовуванні цілісної структури.

«Нове прочитання старовинної форми» демонструє і «Stabat Mater» К. Пендерецького (аналіз див. в розділі 2). Цей твір не використовують в церковно-ритуальній практиці, хоча композитор залучив особливості старовинної музики і повністю зберігає канонічний текст та образно-змістовну якість. Погоджуючись з М. Кушпілевою [260], зауважимо, що в результаті поєднання голосів усіх партій потрібного складу хору утворюється багаточаровий за фактурою та сонорний за звучанням об'єкт-текст. Це цілком новий інтонаційно-художній образ. Отже в цьому творі К. Пендерецького вбачаємо художньо-стильовий синтез, як провідну концепцію та техніку, котрий:

а) спостерігається всередині хорового жанру та впевнено вибудовується на двох рівнях: інтонаційному та концептуальному;

б) як тип стильової взаємодії демонструє цитування (автоцитати, григоріанські мотиви, типи фактур тощо) та гібридизацію (синтез елементів авторського та іншого стилів без розшарування музичного матеріалу на «свій» і «чужий»);

в) на рівні дослідження питання про взаємодію стилю та жанру виявляє синтез-підхід (як взаємопроникнення жанрів та стилів без втрати чи деформації семантики провідного образу);

г) буде вимагати від виконавців відмови від традиційно-виконавського музичного стилю та натомість потребувати залучення компіляції різноманітних прийомів звуковилучення, в тому числі побутового звуковидобування, тобто буде вимагати виконавської концепції твору синтез-формату;

¹ З присвятою ванкуверському камерному хору і його диригентові Джону Вашбурну.

д) буде викликати враження інтонаційно-художнього синтезу в слухачів, адже апелює до всієї широкої історичної палітри інтонаційно-художніх образів.

Якщо ми будемо розглядати твори-функції, в яких традиційним стало єднання канонічного та поетичного текстів, то насамперед маємо назвати жанр Пассіонів¹.

Так, «Страсті за Лукою» К. Пендерецького (1965) можна вважати першим сучасним пассіоном, який став свого роду «класичним». Вплив цього твору в подальшому простежується в багатьох зразках жанру. Творчим завданням Пендерецького стало з'єднання традиційних жанрових канонів з мовою музичного авангарду.

Звернувшись до тексту Євангелія, композитор обрав окремі епізоди біблійної історії. Як зазначав сам композитор, «Страсті за Лукою» для нього стали не просто вираженням його віри, а й відгуком на сучасні події, зокрема на трагедію Освенцима: «Страсті» — це і муки Христа, але також — муки та смерть ув'язнених Освенцима, свідоцтво трагічного досвіду людства в середині ХХ-го сторіччя. І в цьому сенсі «Страсті» мають — у відповідності з моїм замислом — універсальний гуманістичний характер, подібно «Трену пам'яті жертв Хіросіми» (цит. за: [187, с. 35–36]). К. Пендерецький фактично одним з перших запропонував твір, що відображає переосмислення жанрової традиції в ХХ столітті. В певному сенсі наслідування цієї тенденції спостерігаємо в «Страстях за Іоанном» А. Пярта (1982), де композитор об'єднує в собі риси кількох жанрових типів, найбільше наближаючись до мотетного (див. докладний аналіз в дисертаційному дослідженні Е. Токун [453]).

Другий напрямок — трансформація жанрової моделі.

До цього напрямку ми включаємо твори, що склалися на основі змін окремих жанрових ознак; твори, що є відображенням авторського тяжіння до експериментів зі структурною побудовою, до переосмислення/переакцентування образно-змістовного наповнення, до синтезування сучасної техніки мовлення зі старовинною формою викладення матеріалу, і таким чином ми можемо говорити про створення нових смислів, нових семантичних функцій, а відпо-

¹ Як відомо, жанр «Страстей Господніх» у музичну концертну практику прийшов з церкви. Нагадаємо, що починаючи з IV століття на Страсний тиждень у храмах читаються ті глави Євангелій, які розповідають про події останніх днів земного життя Ісуса Христа. У 1724 році Й. С. Бах створив загальновізнані еталони цього жанру. З того часу цей жанр став одним з провідних у сакральній хоровій композиторській творчості.

відно про перегляд усталеного та про творення нової музичної сакральної традиції.

Серед прикладів переосмислення жанру назвемо «Траурну пісню» А. Пашенка — шестичастинний твір, що фактично написано в жанрі реквієму; Месу in D московського композитора Г. Дмитрієва на канонічний текст для солістів і хору а капела (1993), що з одного боку, апелює до форми а-капельної меси, традиційної для нідерландської поліфонії епохи Відродження а з іншої — композитор застосовує серійну техніку в рамках роботи з вокально-хоровим багатоголоссям та ін.

Спробою переосмислення жанру реквієму, його структури, образів сприймався написаний в 1975 році «Реквієм» А. Шнітке на церковно-канонічний латинський текст¹. Звернення до канонічного тексту надало автору можливість, з одного боку, «підключитися» до традиції, канону, а з іншого — музично-стильово та образно-тематично єднати віддалені музично-історичні епохи. Крім того, як відомо, композитор надавав велике значення самому звучанню латинської мови.

Взаємодією різних прийомів поліфонічного письма вирізняється вокально-інтонаційна складова «Реквієму» А. Шнітке. Вона є досить складною, містить виконавський діапазон від псалмодування, хоральних стовпів до скандування. Особливим, «підкреслено не канонічним» є інструментальний склад виконавців (електрогітари, труба, тромбон, челеста, рояль, орган та велика група ударних інструментів, що створюють всілякі «театральні» ефекти: дзвони — як церковний символ, удари гонга та ін.).

Разом із тим, відмічаємо досить вільне трактування структури цього духовного жанру, спробу його образно-змістовного «переакцентування». Пояснимо останнє: відомо, що канонічна заупокійна меса окреслена звучанням двох наріжних постулатів — «Вічний спокій» (*Requiem aeternam*) і «Вічне світло» (*Lux aeternam*). Автор вилучає *Lux aeternam* та *Libera me* — саме ті частини, що стосуються ідеї «вічного світла», — та вводить «Credo», підкреслюючи значення християнського постулату віри (див. докладніше: [248]). Крім того, А. Шнітке

¹ Нагадаємо, що в творчості Альфреда Шнітке створення Реквієму стало однією з найважливіших віх: цей твір знаменує перехід композитора до полістистістики. Як відомо, особисті відчуття композитора збіглися з вимогами замовлення Театру імені Мосради на музику до вистави за драмою Шиллера «Дон Карлос», де режисер Є. Завадський плекав ідею про введення в звукову драматургію вистави звучання «невидимої заупокійної меси», і визначили концепцію твору: в жанровому арсеналі хорової музики з'явився театральний реквієм (див. докладно: [512]).

робить цю частину кульмінаційною (Додаток А. п. 3). Коли звучання «Credo» обривається, композитор знову занурює слухача в медитативну, немов існуючу поза часом інтонаційність першої частини — «Requiem aeternam». Таке завершення «Реквієму» апелює до нового образного змісту: нова структура твору канонічного жанру утворює коло, що підкреслює нескінченність переходу життя й смерті.

Впевнено демонструють перегляд певної структурної побудови творів, відмову від усталеного порядку номерів також інші композитори. Так, у творчості Д. Лігетті зустрічаємо Реквієм (1965) без *Ofertorium* і наступних розділів; у Реквіємі «*Lux aeterna*» М. Шука обрано старовинну форму реквієму — з «Credo» і без «*Dies irae*». О. Щетинський у своєму творі «Фрагменти з латинської літургії» (1991) для мішаного хору та органу звертається до католицького реквієму. Зокрема щодо останнього — композитор звертається до середньовічної моделі, до жанру *missa brevis*, обирає форму реквієму без «*Dies irae*», осучаснюючи її за допомогою прийомів вільного комбінування вербальної основи твору, вилучаючи і додаючи рядки окремих піснеспівів, окремі текстові фрагменти (див. докладніше: [19, с. 115]).

Зразок «гри» з формою, а також яскравий приклад концертної духовної музики знаходимо в іншому творі Єфрема Підгайця — «*Missa Veris*» («Весняна меса», 1996). Це десятичастинний твір для дитячого хору, органа та ударних інструментів, написаний на канонічний текст (твір присвячено дитячому хору «Весна»). Ця меса являє собою вільне семантичне трактування жанру, адже самі сакральні тексти розглядаються автором як певні символи, котрі вміщують в собі загальнолюдські, загальнокультурні цінності. Автор розташовує номери у власній послідовності: *Sanctus*, *Agnus dei*, *Benedictus*, *Kyrie*, *Miserere*, *Gloria*, *Credo*, *Osanna*, *Dona nobis pacem*, *Alleluia*. Частини — *Osanna* та *Dona nobis pacem* виконуються без перерви та повертають текст перших двох частин — *Sanctus* та *Agnus Dei*. Крім того, музичний матеріал *Dona nobis pacem* повністю повторює *Kyrie*. Драматичими кульмінаціями меси стали частини *Miserere* та *Credo*. В завершенні меси лунає радісна, віртуозна *Alleluia*, в котрій до хору та органу залучаються ударні інструменти (*Tom basso*, *P-tto sosp.*, *Triangolo*, *Tamburino*). Різноманітність фактурних рішень (від псалмодування до сонористичних пластів), яскравість співставлення контрастних епізодів, темпові зміни — все це вимагає від виконавців високого рівня майстерності. І хоча прем'єра твору відбулася вже в 1997 році, проте цей твір може увійти до репертуару досить досвідче-

ного хорового колективу: так, окремі номери цього твору увійшли до репертуару відомого київського дитячого хору «Щедрик» (кер. Маріанна Сабліна).

Також продовжує своє буття тенденція до використання семантики окремих частин циклу меси (реквієму) у творенні масштабних самостійних композицій кантатно-ораторіального складу (наприклад, це твір Й. Мартіна (Швейцарія) «Libera me», І. Стравінського «Introitus», К. Пендерецького «Dies irae» тощо). Зворотній процес спостерігаємо із *Stabat Mater*: нерідко ця поема ставала частиною більш великого твору: ораторії, циклу, Страстей, або циклом творів про земне життя Діви Марії (наприклад: Лендвай (Угорщина) — № 6 ораторії «Via Crucis», Сволькін (Польща) — меси «Mater Dolorosa», Сісакс (Естонія) — гімн з циклу «Gloria Patri» та ін.).

Ще один цікавий приклад жанрово-специфічної композиції пов'язаний з перетворенням поняття «композиторський стиль» — проект для хора та віолончелі «Nordic Stabat Mater» (2000 р.). Твір був замовлений камерним хором «Camerata» у зв'язку з культурним проектом «Голоси через 1000 років». Це колективна праця декількох композиторів задля створення масштабного твору та підкреслення загальних ідей та цінностей: творчості, людяності, страждання, радості та ін. Зокрема були обрані п'ять сучасних композиторів: Свен Нільсен (Данія), Арне Меллнас (Швеція), Бент Лоренцен (Данія), Свен-Давід Сандстрем (Швеція), Іб Норхольм (Данія) в надії на загальну музичну мову, а також на те, що скандинавські ідіоми будуть поєднувати всі частини. Всі композитори отримали мелодію оригінального розспіву на текст ватиканської традиції з правом використовувати цей інтонаційний матеріал або ні, але обов'язковими умовами стали такі: розпочати свою частину та завершити звуком «а»; кожен прийнятий текст має 4 строфи і композиція має тривати від 5 до 7 хвилин; склад учасників — хор та віолончель [544].

Означений твір являє собою приклад трансформаційних змін в засадах авторства, адже в цьому випадку з рівною відповідальністю можна говорити про нівеляцію індивідуальності композитора як єдиного автора твору; водночас про підкреслення значення індивідуально-авторського мовлення як частини діалогу (насамперед маємо на увазі «очевидний» план обміну думками та смислами засобами музики); про підкреслення тези про звучання інтонаційного простору смислів, загальнозначиме явище мовлення засобами музики.

Отже трансформаційні процеси торкнулися не тільки художньо-стилістичних, образно-сміслових, але й структурологічних аспектів існування жанрів, і питань авторства.

Стирання прямих зв'язків із канонічною традицією, спробу «нового прочитання» жанру, трансформацію мовлення, ставлення до канонічного тексту виявляємо в «Реквіємі» для солістів, двох мішаних хорів і оркестру Д. Лігетті. Відомо, що автор назвав свій твір «реквіємом по всьому людству». Але цей твір, рівно як і «*Lux aeternam*» для змішаного хору а сарелла, виокремлюється не заявленою в назві духовною спрямованістю, але композиторською технікою, яку сам композитор назвав мікрополіфонією. За словами Д. Лігетті, — це «потовщена, складна мелодична тканина, в якій зникають окремі голоси, а музичними елементами виявляються їх сплетіння» (цит. за: [25]). Водному з інтерв'ю угорський композитор говорить, що «зафіксована в партитурі поліфонія не повинна чути, ми чуємо НЕ поліфонію, а те, що вона породжує... Мої твори і спосіб запису — неекономічні, вони марнотратні. Я позначаю багато деталей, які самі по собі не чутні. Але сам факт, що ці деталі позначені, істотний для загального враження... Я зараз подумав про величезні будівлі, де багато деталей невидимі, проте вони грають роль в цілому, в створенні загального враження» (цит. за: [274]). Побудова всієї звукової тканини здійснюється за рахунок нашарування самостійних голосів: наприклад, в I частині одночасно звучать 12 хорових та 2 сольних голоси; в II частині — це вже 20 хорових голосів. Подібні прийоми є притаманні для сонористики, що є суголосною напряму синестезії як кольорово-чуттєвому сприйняттю простору. Як вірно відмітив С. І. Савенко, в кульмінації цієї частини, коли «величезна звукова маса доходить до динамічного межі — ff, то створюється враження, що «звучить вселенський крик про милість і співчуття» [402].

На структурному рівні цей твір також не втілює канонічні традиції. Так, композитор виокремлює лише чотири частини з канонічної форми реквієму та прискіпливо обирає тексти католицької заупокійної меси: це *Introitos*, *Kyrie*, *De Die Judicii Sequentia* і *Lacrimosa*. Крім того, Д. Лігетті вносить зміни і в сам хід канонічних текстів: наприклад, в *Lacrimosa* відсутнє заключне «Amen». Також привертає увагу той факт, що протягом усього поетичного тексту ми зустрічаємось зі зміною пунктуації: коми замінені на крапки, двокрапки або крапки з комою, а крапки і коми подекуди змінені на окличні знаки — в даному випадку особливо насичена знаками оклику III частина — в роз-

ділах *Rex tremendae*, *Recordare* і *Confutatis* (тт. 85—147). Таким чином, автор презентує слухачам не лише жанр-трансформацію, але комплексне переосмислення сюжетів, образів, інтонацій, смислів канонічного тексту. Але одночасно і не відмовляється від засобів канонічної семантики означеного жанру.

Цікаво, що Д. Лігетті передбачає застосування в реквіємі двох п'ятиголосних змішаних хорів, однак другий хор за задумом композитора потрібен лише фрагментарно. При цьому в своїх рекомендаціях до виконання композитор пише про те, що «необхідне число хористів в першому хорі повинно бути як мінімум 60, а по можливості 80—100 співаків. У складі другого хору бажано до 120 і більше хористів» [25, с. 51]. Таким чином, на думку Д. Лігетті, бажана кількість хорових співаків для виконання реквієму має досягати 200 осіб.

У багатьох своїх творах Лігетті вступає в переписку з виконавцями — дає вказівки про те, як твір має виконуватись. Зокрема в партитурі реквієму, окрім вказівки на чисельність хористів, є особливі авторські побажання з приводу сценографії, а саме — розміщення колективу: другий хор повинен розташовуватись довкола першого; а також щодо специфіки виконання: «...в усіх випадках ці пасажі повинні бути проспівані, а не бути виконаними як *Sprechgesang*», тощо. Тут можна відзначити один з найважливіших феноменів сучасної музики: композиторська партитура-план передбачає максимальну деталізацію вимог щодо роботи виконавця і разом із тим при точному виконанні всіх деталей та вказівок партитури слухачі отримують парадоксальний ефект «непрослуховуваності» (нечутності) окремих партій.

Таким чином перед нами яскравий приклад сонористики — ми чуємо яскраві кольорово-просторові співзвуччя, рухливі висотні недиференційовані пласти, але не можемо чітко визначити структуру та будову цих утворень без авторської партитури; ми також чуємо, коли одне співзвуччя змінюється іншим, але знову-таки не можна з точністю сказати, що саме змінилося в його складі.

Цікавий прийом застосовується в останній, IV частині — вона звучить дуже тихо: динаміка цієї частини не перевищує рівень *pianissimo*. Однак цей прийом не створює ефекту просвітління. Навпаки, розрізжена за фактурою музика передає відчуття спустошення та страху в дусі атеїстичного екзистенціалізму: людині дано лише дізнатися про страх і розпач смерті до того, як зникнути в порожнечі небуття. «Панічний жах не може бути переможено або подолано, він може лише

розсіятися в сірому ранковому світлі *Lacrimosa* — безслізному кінці світу» [25, с. 53].

Зовсім іншим зразком полістилістичного опусу зі сміливими трансформаціями традицій реквієму став, на думку музикознавців, «Реквієм» Ендрю Ллойда Уеббера [463]. Щодо вербального тексту, то композитор використав повний канонічний текст з єдиною заміною: замість *Agnus Dei* він ввів проникливу молитву «*Pie Jesu*»¹.

В цілому твір — зразок серйозного переосмислення семантики жанру: в цьому опусі немає картин страждання чи гніву. І. Гулеско визначає цей композицію 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. Е. Л. Уеббер протиставляє грані одного стану — світла, добра в одвічних космогонічних позачасових категоріях [135]. Дійсно, в «Реквіємі» домінує контрастний, але безконфліктний тип драматургії². Щодо композиторської техніки, то визначним стає принцип стисненого викладу матеріалу, що відповідає світосприйняттю сучасної людини. Автор віддає перевагу мінімалізму в стилістиці цього твору: тут і розімкнення форм, і майже відсутній розвиток та розроблення тематизму: домінують його експозиційне начало і принципи варіантно-остинатного розвитку, повторюваності інтонаційно-ритмічних фігур. Але разом з тим автор використовує барочну лексику: фігури *catabasis* та *anabasis* поєднані в творі у повній відповідності до вербального ряду; значна частина музичної риторики належить фігурам, що передають емоційний стан та найбільш характерні для музики бароко: *passus duriusculus*³ та *saltus duriusculus*⁴ [177, с. 365]. В «Реквіємі» Е. Л. Уеббера також широко застосовуються кварто-квінтові висхідні та низхідні інтонації, котрі, з огляду на їх достатньо велику кількість та повторюваність, можна трактувати як

¹ Нагадаємо, що подібний крок до нього робив Г. Форте у своєму «Реквіємі».

² Це твердження базуємо на теорії про традиційний розподіл на безконтрастний, контрастний та конфліктний типи драматургії (за так званим якісним показником втілених в музиці душевних рушійних сил), котрі в музичному мистецтві, як градації «конфлікту музичної образності», розроблено в статті: М. Тараканова: «...В музиці зазвичай розкривається не сама конфліктна ситуація, але втілюється ставлення до неї, та внутрішньо-психологічна реакція, котра виникає в людини, що знаходиться в такій конфліктній ситуації» [443, с. 212].

³ З лат. «жорсткуватий хід» — невеликі фрагменти хроматичної гами, що мають передавати невпевненість, шемливість, сумнів.

⁴ З лат. «жорсткуватий стрибок» — стрибок на широкий, часто хроматичний інтервал, що відображає рішучість та невідворотність події.

риторичні фігури, пов'язані з духовним піднесенням та сходженням (занепадом духу), і насамперед — це провідна вокальна інтонація, контролюю наскрізь пронизано увесь твір, — *Requiem aeternam*.

Окреме місце займає інтонація *interrogatio* — риторичне питання, відмінною рисою якого є хід мелодії на велику чи малу секунду наприкінці побудови: «Ці питання ставляться не для того, аби отримати відповіді, але щоби привернути увагу до того чи іншого предмета, явища, емоційно висловити ствердження» [188].

Таким чином, перед нами приклад полістилістичного освоєння жанру зі значними трансформаційними процесами на інтонаційному та концептуальному рівнях; семантичним переосмисленням жанру, що проявляється на макрорівні як зміщення семантичних акцентів в межах заявленого жанру, на медіумрівні — як синтез двох крупних музичних жанрів та їх провідних ознак (реквієма і меси); на мікрорівні — як синтез різноманітних музично-риторичних фігур та принципів роботи з викладом музичного матеріалу.

Цікавий факт в контексті нашого дослідження: на найвідоміший номер з «Реквієму» — «*Pie Jesu*» майже одразу був знятий відеокліп, а також за «Реквіємом Е. Л. Уєббера було поставлено декілька балетів. Зокрема, хореограф Ентоні ван Ласт навіть запропонував окремий сюжет — про автомобільну катастрофу. Отже стосовно цього твору ми можемо говорити не лише про трансформаційний процес, але про вихід за межі означеного жанру, про формування синтез-жанру, про пошуки нових смислів в усталених образах та діях.

Розширення семантики жанру та відкритість до оперування поліконфесійними музично-стильовими ознаками спостерігаємо в ораторії Олександра Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (1995) та в інших творах митця (див.: [226–228]). На перший погляд: можна стверджувати, що це є твір в напрямку відтворення/відродження жанру бахівських Пассіонів. Але музична складова «Страстей» цілком побудована на основі української інтонаційності. О. Козаренко в одному зі своїх інтерв'ю сказав, що він вже упродовж 23 років постійно звертається до інтонаційності нашої духовної традиції. І наслідком цього постало декілька творів, передусім маючи на увазі ораторію «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа», в основу якого було покладено особливості острозького наспіву, а також — кафонічну літургію, написану на замовлення владики Лостена, та український реквієм, написаний з благословення Блаженнішого кардинала Любомира Гузара.

Що стосується твердження про поліконфесійність «Страстей», то зважимо на взаємодію параметрів, характерних для усталених традицій. Так, поетичний текст твору викладається українською мовою, що є характерним саме для протестантської традиції, а також акцент зроблено на пісенних національних зворотах. Разом із тим — музична мова твору О. Козаренка побудована на матеріалі острозьких наспівів, а в музичній мові Євангеліста традиційно для католицької традиції застосовується ладово-мелодична формула григоріанського хоралу; яскравим надчасовими параметром є використання музично-риторичних фігур епохи бароко, але разом із тим автор демонструє переосмислення музично-виразних особливостей тематизму та поліфонії бароко в унікальному авторському стилі; інструментальні принципи оркестровки свідчать про підходи, характерні для романтичної доби, а з іншого боку, композитор розкриває національний генезис твору, звертаючись до варіаційного розвитку матеріалу, що слідує з традицією острозьких наспівів. Переосмислення подій, викладених у біблійному тексті, в музиці композитора передано з відтінком певної зображальності. Вони дають уявлення про почуття головних героїв та емоційно-експресивне ставлення автора до кожного знакового образу. Загальній драматургії твору притаманна контрастність у зіставленні хорових, ансамблевих, сольних номерів.

«Страсті» О. Козаренка розкривають євангельську тему страждань Христа на рівні синтезування тих складових, що дозволяють говорити про цей зразок як про твір позачасового, позаконфесійного та позанаціонального масштабу. Обраний жанр Пассіонів забезпечує формотворчу та програмну функції, викликаючи низку конкретних асоціацій в текстовому, образному, змістовому плані. Таким чином ми можемо дійти висновку про те, що «Страсті» О. Козаренка являють собою яскравий приклад жанрово-стильової трансформації, переосмислення художньо-музичної та художньо-стильової специфіки жанру при збереженні програмної семантики.

Окремою значущою характеристикою трансформації неосакральних хорових творів варто відмітити взаємодію «свого» та «чужого» слова. В галузі як ансамблевого співу, так і сучасного хорової творчості тотальна цитатність виявляє себе як особливий тип художнього мислення; знаходить значення певної естетичної універсальності, однією з наріжних підстав теорії та практики інтертекстуальності. В першу чергу виділимо автоцитовання. Тут хорова музика складається в окрему сферу творчості, різноманітну за формами, що має внутрішній

«сюжет» свого розвитку, який можна порівняти з роботою художника-живописця: від етюдів — до картини. Певні «ескізи» у формі невеликих камерних композицій виливаються у твори великої форми; і навпаки, твори великої форми розшаровуються на окремі твори-картини (див. приклади в творчості Г. Гаврилець та ін.). Є в цьому плінні і свої «сюжетні» лінії, відмічені жанрово-тематичною спільністю творів, спорідненістю задумів. Наприклад, у творчості Е. Денисова знаходимо: невеликий жіночий хор з музики до вистави «Злочин і кара» переріс у «Світло тихе» для змішаного хору, а вже «Світло тихе» знайшло своє вміщення в «Історії життя та смерті Господа нашого Ісуса Христа». «Подібне «продовження» торкнулася і жанру Пассіона, який, спочатку «проявившись» в «Реквіємі», вилився в грандіозну ораторію «Історія життя і смерті Господа нашого Ісуса Христа» — один з перших прикладів Страстей в російській музиці (на думку Ю. Холопова [475], В. Ценової [485], В. Холопової [497]). Те ж саме можна сказати про жанр меси і реквієму, які присутні не тільки в останніх двох вищевказаних творах, а й в опері «Піна днів» [380, с. 11].

Дуже цікавий досвід роботи з «чужим» текстом представлений у творі Е. Денисова «Кугіє» для змішаного хору і камерного оркестру (1991)¹. Ідея замовника полягала в завершенні недописаних або частково втрачених партитур віденського класика. В даному випадку вибір Денисова припав на 37-тактовий уривок Кугіє C-dur (KV 323)². Ці 37 тактів стали початковим поштовхом для написання нового Кугіє. Залишаючи недоторканим оригінальний текст і навіть на деякий час зберігаючи манеру письма 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 (середній розділ). Повернення до моцартівського матеріалу відбувається тільки в репризі, де спостерігається синтетичне злиття музики Моцарта і Денисова (див. докладніше: [514]).

Зовсім інший приклад співіснування «свого» і «чужого» представлено в творі Е. Денисова — «Три уривки з Нового Завіту»

¹ Твір було написано на замовлення Бахівського фестивалю в Штуттгарті до 200-річчя з дня смерті Моцарта.

² Зауважимо, що згідно з дослідженнями Г. Абертей, в цьому уривку Кугіє всього було п'ятдесят три такти, причому, на його думку, такти з тридцять восьмого по п'ятдесят третій написані абатом М. Штадлер, і саме в такому варіанті твір було видано під загальною назвою «Regina coeli».

(1989)¹. Ідея полягала в такому: взяти одну з мес а *capella* Окегема і написати для неї своєрідні музичні вставки-ремарки також на духовні тексти, які мали б виконуватися безпосередньо між окремими частинами меси як своєрідний музичний коментар до подій, що відбуваються в самій месі.

Тексти з «Нового Завіту» обирав сам Е. Денисов — це в основному фрагменти з «Послання до коринфян» (цікаво, що поетичною мовою викладення була обрана французька). Що стосується музичної мови та принципу загальної композиції, то наведемо слова самого автора: «Я не намагався моделювати тут: якось писати музику в стилі самого Окегема, хоча зробити це було дуже легко, відверто кажучи, і це було перше, що спало на думку. Ні! Ці всі три фрагмента написані звичайною для мене мовою...» — і далі, щодо вибору складу виконавців та введення музичних інструментів: «Справа в тому, що, оскільки месу Окегем написав а *capella*, то для того, щоб якось трошки зробити більш ясним вторгнення чужої музики в цю месу, я взяв не тільки його а-капелльний склад, тобто контртенор, два звичайних тенора і баритон, але додав до цього складу флейту-соло і дзвони. Так що ці мої три фрагмента написані для такого невеликого, камерного, вокально-інструментального ансамблю» (докладніше див.: [514]).

Цікаві приклади роботи з «чужим» словом знаходимо також в естонського композитора Арво Пярта. Наприклад, в масштабному творі «*Misereere*» (для солістів, хору, інструментального ансамблю та органа — 1989–1992 рр.) Арво Пярт не обмежується канонічним текстом покаянного псалма, але додає до нього *Dies irae* (з повним текстом, включаючи *Tuba mirum i Rex tremendae*) — автоцитату з реквієму (1976). В іншому хоровому творі — «*Statuit ei Dominus*» (1990) — цитований григоріанський наспів Арво Пярт проводить в незмінному вигляді і навіть зберігає автентичну квадратну нотацію, при цьому введення строф авторської *tintinnabuli*-музики побудовано за принципом контрасту (образного, динамічного, фактурного).

Але прийоми цитування не є дуже притаманними музиці А. Пярта. Навпаки, ми стикаємось з іншими принципами роботи — творенням власної техніки і стилю *tintinnabuli* — алгоритмічного методу композиції, що є суголосними до старовинних принципів контрапункту, але, звісно, є «новим витком історичної спіралі». Музика Пярта єднає, здавалося б, непокєднуване: раціональність сучасного авангарду

¹ Цей твір було написано за ідеєю та на прохання гобоїста, композитора, організатора музичних проєктів у Швейцарії Хайнца Голігера для «*Hilliard-Ensemble*».

з диханням мелосу ранньої поліфонії¹. Таким чином, навіть не прибігаючи до принципів цитування чи стилізації, у А. Пярта створюється ефект алюзії на стародавній поліфонічний стиль, ефект творення картини на старовинний сюжет сучасними фарбами, прийомами, засобами та на сучасному холсті.

Третій напрямок — твори-концепти.

Для цього напрямку актуальним стає формування нової жанрової структури в результаті «сплаву» окремих параметрів різних стилів, у тому числі характерне звернення до іншостильової та іншожанрової моделі. В роботах Ю. Лотмана [282; 283] знаходимо цікаву концепцію, яку залучимо до нашого дослідження дещо перефразуючи: коли в семіотичному просторі тексту виникає певний перетин семантик, або «смісловий вибух», — результатом стає народження нового контексту, нового виміру художньої реальності.

Цікавий приклад переакцентуації в жанрі реквієм знаходимо у творчості американського композитора уругвайського походження Мігеля дель Агіла (докладний аналіз див.: [64]). 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-смісловій наповненості твору. Наприклад, в № 12 «Sanctus» — одному з традиційно найсвітліших і урочистих номерів форми композитор вимагає від виконавців, щоб звучання поступово досягло стану *хаотичності та істеричності* (див. авторські ремарки). 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 викликає дисонанс між традиційним образно-смісловим наповненням тексту та музично-виконавським поданням. Композитор поєднує полярні явища: медитативність та істерію, сувору метроритмічну впорядкованість і хаос, висотно-інтонаційний спів та шепіт. Особливий інтонаційно-експресивний ефект у виконавському аспекті досягається взаємодією численних засобів музичного мовлення: параметрами звуку (тембр, динаміка тощо), синтаксичних систем (прин-

¹ Так, нагадаємо, що в музиці Пярта кожен тон підпорядкований числу, а структурною основою твору і джерелом простих числових рядів стає текст з усіма його параметрами: «в техніці Пярта можна вважати рівноправними методи роботи з інтонацією як з числовою прогресією і з прозовим текстом як числовою структурою (тобто текст «диктує «числові ряди»)» [453].

ципами організації музичної мови та вимови), а також виконавською артикуляцією¹, як одним з найактуальніших сучасних засобів хорової виразності (див. докладніше: [50]).

Особлива специфіка існування і значення фактури виявляється у сучасній надекспресивній музичній парадигмі творчості. Так, в творі В. Штокмаєра «Vater unser» («Отче наш») автор повністю зберігає канонічний текст молитви, а в своїй партитурі вимагає від виконавців докладного розуміння всіх образів молитовного стану, але щодо інтонаційно-художньої складової тексту цього твору, то ми можемо сказати про співіснування мовленнєвої гетерофонії, внутрішньокластерної алеаторної поліфонії, кластерного псалмодування, поширюючогося кластерного скандування (див. докладніше в нашій монографії: [69, с. 185–189]). Крім того, штокмаєрівська партитура — це приклад партитури-плана, або інструкції: по-перше, партитура складається з двох частин — графічно-звуківисотної та пояснювально-вербальної, по-друге, за зовнішньою свободою прийомів алеаторної поліфонії, кластерних співзвуч тощо приховані від слухача жорсткі настанови для виконавців: часовий проміжок виконання («ця частина має звучати 4 хвилини», «пауза 3 секунди», «після 10 секунд звучання...» тощо), емоційно-образні витоки при плануванні наступної частини, вимоги щодо характеристики звукоформування та звуковедення, діапазон кожної партії у вільному кластері. Таким чином, за суворим дотриманням програмної, поетичної та авторсько-ремаркової складової виконавці стикаються з жорстким розрахунком та інструкцією в дотриманні вільних фактурних засобів та прийомів музикування, а слухачі — з новою концепцією жанру молитви: надекспресивне втілення авторського змісту традиційно-канонічного тексту у жорстко організованій формі-структурі. Звісно, цей твір не може використовуватись в церковному ритуалі, але за своєю програмністю, поетично-текстовими та внутрішньо-емоційними складовими він може зберігати значення молитви.

Прикладом жанрово-стильового синтезу, спробою створення нового концепційного надконфесійного твору є Концерт М. Шука «І промовив я в серці своєму» (1992) на тексти Еклезіяста і латинських частин реквієму — «Kyrie eleison», «Lacrimosa» і «Agnus Dei».

¹ Зауважимо, що ще в роботі В. Холопової знаходимо твердження про те, що артикуляція є провідним елементом в комплексі «параметр експресії», куди вона включає опозиційні якості фактури — континуальність та дискретність, контраст вузьких та широких інтервалів, протилежність моноритмії та поліритмії. Вищезначені якості вона групує в дві опозиції: консонанс та дисонанс експресії [479, с. 452].

Насамперед звертає на себе увагу вибір поетичного тексту: автор позначає свій твір як жанр концерту, але разом з тим вводить номери з канонічним латинським текстом з реквієму. Такий підхід вказує на широкі трансформаційні процеси в розумінні та трактуванні жанру і стилю обраного напрямку, що граничать із виходом на створення твору нового концепту, хоча в своєму одиначному варіанті його можна трактувати як жанрово-стильовий експеримент.

Про широкі синтез-процеси свідчить і музична частина твору. Так, музично-стильовими ознаками західної християнської традиції стали цитування тропованого у XII століття «Agnus Dei», але насамперед — наслідування широких юбіляцій¹. М. Шух пропонує слухачу стилізацію поліфонічних обробок протестантського хоралу у бахівській традиції. Разом із тим шуми та синтезовані «підкладки» до живих інструментів і голосів надають твору концептуальної оригінальності: в першу чергу маємо на увазі поєднання синтезованої композиторської техніки твору із заявленою програмною назвою — звернення до жанру концерту духовного напрямку — та із суто релігійними поліконфесійними текстами. Таким чином, в означеному твору віддзеркалено поліконфесійний образ світу не лише в сприйнятті одного композитора, але поліконфесійність у відчутті сучасного культурного (українського) простору.

Окремо треба відзначити твори сучасних композиторів, де латинські канонічні тексти поєднано з текстами українською та російською мовами, де інтонаційний образ утворюється українським мелосом (наприклад, жанр з програмною назвою «Український реквієм» в творчості О. Козаренка, В. Птушкіна, Ю. Шамо, «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Сім сльозин» В. Зубицького, «Lacrimosa» В. Мужчиля, «Стражденна мати» А. Гайденка).

Твір О. Козаренка «Український реквієм» присвячено усім «жертвам репресій, депортації і Голодомору». Він являє собою масштабну композицію — це 12 частин латинської заупокійної меси, поетично осмислені львівським поетом Назаром Федораком. Вірші Н. Федорака відбивають змістовну складову канонічних текстів, але разом з тим уособлюють національну складову в розумінні вічних образів. На думку українських музикознавців, такий підхід дозволяє говорити про «Український реквієм» О. Козаренка як про своєрідний еквівалент «Польського реквієму» К. Пендерецького чи «Військового рек-

¹ За блаженним Августином, юбіляція — це музична форма, що виникає безпосередньо з емоційних глибин души й надає співакові більші можливості для творчості (див.: [133]).

віему» Б. Брітена, звучання яких спрямовано на загальнолюдське осягнення національних трагічних подій [228].

«Український реквієм» О. Козаренка створено для симфонічного оркестру, хору, квартету співаків, солістів, органу¹. Композитор поєднав жанрову основу західноєвропейської церковної традиції з національними інтонаціями: інструментальний склад доповнений українським народним інструментарієм (цимбали, флюяра, тилинка, трембіта); крім того, співвідношення європейського та національного начал проявляється і на музично-інтонаційному рівні: музичні інтонації поєднують елементи європейського бароко та слов'янського фольклору, зокрема інтонаційність плачів. Зазначимо, що ведення до складу симфонічного оркестру групи народних інструментів відображає — за словами Блаженішого кардинала Любомира Гузара — уособлення єдності українського народу — від Карпат до Слобожанщини, бо за невинно убієнними плакала-ридала вся Україна, незалежно від того, хто гинув — чи лемки, чи полтавчани [228].

За словами доктора мистецтвознавства, професора Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка Стефанії Павлишин «Український реквієм» Олександра Козаренка є гідним національним відповідником знаменитих заупокійних мес європейських композиторів, 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 (цит. за: [228]).

Приклад роботи композитора із поетичними текстами різного походження знаходимо в одному з найбільш знакових творів Е. Денисова — «Реквіємі» (1980) для сопрано, тенора, хору та оркестру, що був написаний на замовлення Гамбурзького радіо. Поетична основа твору — цикл віршів Франциско Танцера, тексти з канонічного латинського реквієму та з Біблії. «... Я став шукати різні тексти... — пи-

¹ «Український реквієм» має підназву «Лемківський» і був написаний 2008 року. Перше виконання відбулося за участю Заслуженої академічної капели «Трембіта» у жовтні 2008 під час XIV Міжнародного музичного фестивалю «Контрасти», а згодом було виконання в Києві (Ансамбль класичної музики імені Б. М. Лятошинського Національного будинку органної і камерної музики). Остання редакція твору 2010 року прозвучала у тому ж виконанні у травні 2011 року в Києві під час фестивалю «Музичні прем'єри сезону» та була трансльована і записана Національною радіокомпанією України. Крім того, «Український реквієм» отримав гаряче схвалення публіки і зацікавлене сприйняття критики; вийшов у світ у вигляді компакт-диску в серії «Духовна музика України» та неодноразово транслювався Українським радіо, радіо Ватикану; був виконаний в Соборі Паризької Богоматері для вірних діаспори за єпископства владики Михайла Гринчишина (інформація за: [228]).

сав автор, — і зовсім випадково напав на віршований цикл Франциско Танцера, який якраз і називався (за дивним збігом) «Реквіємом», і складався з п'яти частин... Але тільки цих віршів мені явно десь не вистачало, особливо в останньому розділі, і я зробив монтаж його віршів з іншими текстами» (цит. за: [514]). Зокрема ми бачимо, що другий, третій і четвертий вірші Танцера — це цілком друга і третя частини «Реквієму»; в першу частину введена фраза з «Нагірної проповіді» Христа: «Я — світло землі, і хто піде за мною — матиме світло життя» (Євангеліє від Іоанна — 8, 12); в фіналі — в п'ятій частині — «мені довелося текст Танцера сильно урізати і, навпаки, ввести багато інших. Там є тексти з католицької літургії (по-моєму, 33-й і 25-й псалми) і з канонічного реквієму три частини — *Requiem aeternam, Confutatis* (*Confutatis* я взяв у варіанті французькою мовою. Тут його співає тенор соло з дзвонами — останнє велике соло тенора перед самим кінцем твору) і потім *Lux aeterna*, на якому вибудована вся коду «Реквієму». Ну, і, крім того, в загальний текст іноді ніби вриваються окремі латинські фрази типу «Врятуй мене» (*Salvo me*)» (цит. за: [514]).

Цікаво зауважити, що в останній частині текст представлений на трьох мовах: в одній фразі одне слово написано французькою, в іншій — німецькою, в третій — англійською. Наприклад, *light — Licht — la lumière*. Більше того, в такий виклад вторгається ще й латинська мова. Е. Денисов говорив в інтерв'ю: «...я вибудував всі тексти таким чином, щоб вони перш за все працювали на певний кінцевий висновок. Зокрема у фіналі, наприклад, є антитеза між текстом Танцера, який говорить, що сьогодні все більше і більше забуваються всі десять заповідей Христа, і що навряд чи зараз можлива віра в Бога як Творця всього суцього, і тим, що говориться в 33-му псалмі арії сопрано — «все найкраще, що є на землі, в серці людини і сама її безсмертна душа — все це зроблено тільки руками Бога». І ця антитеза є і в тексті, і в музиці. І таких антитез тут багато і в окремих деталях, і в самій драматургічній ідеї циклу» (цит. за: [514]). Таким чином, на прикладі цього твору ми можемо говорити про єднання, мовну та мовленнєву діалогічність різного рівня, власне, про синтез-підхід у вибудовуванні вербального тексту реквієму.

В музичній мові твору поєднуються різні підходи та принципи музичного мовлення: вільна атональність і полігармонія, додекафонія і сонористика; в фіналі знаходить місце хроматична тональність. Слід зазначити і зразок зверхбагатоголосся — дванадцятиголосний канон фіналу, в якому враховані три виміри, характерні для нової техніки

хорового і оркестрового письма — горизонтальний, вертикальний та діагональний (в діагональному ракурсі в почергових вступках голосів — від верхнього до нижнього — вибудовується цілотнова гама). Цікаве рішення спостерігаємо також щодо текстової драматургії — маємо на увазі розподіл текстів: солістам з самого початку і до кінця доручені тільки духовні тексти, в той час як хору доручені тексти світського змісту (тільки в фіналі, після цитати з моцартівського «Реквієму», хор виконує канонічний текст).

Таким чином, важливою рисою уявляється культурна багатомовність сучасного творця, проявляється тенденція до підкреслення загальнолюдської єдності мислення та універсалізації висловлення.

«Реквієм» Е. Денисова — це приклад вміщення заявленого жанру в іншожанрову модель. Пояснимо: за жанровими ознаками «Реквієм» Е. Денисова визначають як невелику ораторію [192, с. 381]. Як вказують дослідники, таку аналогію можна підтвердити кількома факторами, а саме: наявна у творі узагальнена сюжетна канва, не властива жанру реквієму; використання арій і речитативів, тобто характерних ораторіальних форм, а також особлива функція солістів — сопрано виступає як суть солюючий голос, а от тенор має персоніфіковане значення як quasi-євангеліст або уособлює голос-образ Христа. Але тут слід все ж зазначити, що хоча в партитуру фінальної частини вплетені молитви з католицької заупокійної меси, цей реквієм не належить до літургійних творів і розвиває характерну для ХХ століття традицію синтезування рис світської і духовної музики в одному творі, а об'єднання такої мовної і мовленнєвої палітри в одному творі формує наднаціональний рівень художньо-поетичних узагальнень — ніби ефект загальнолюдської мови: «Його Реквієм — лірико-філософський, і аж ніяк не культовий твір» [192, с. 499].

Наведений приклад не є поодиноким. Так, в кантаті-реквіємі М. Шука «Lux aeterna» (авторське визначення жанру — реквієм (1986) поєднано канонічний латинський текст з вільною поетичною формою (вірші російських поетів-символістів М. Мінського, В. Соловйова, К. Бальмонта). Художньо-стильовий образ твору складається з синтезу музичних інтонацій католицького григоріанського хоралу, поліфонічних обробок протестантських наспівів, звучання православного партесного співу у поєднанні з авторським стилем, що уособлює гостро-персоніфіковане ставлення до ідеї та образності твору. Співвідношення синтезованих звуків із «живими» інструментами й голосами надає твору сучасне звучання і створює медитативний

ефект надчасового континууму між різними століттями, культурно-історичними традиціями. У статті «У пошуках гармонії» знаходимо такі слова, адресовані творчості М. Шука: «Властивість і мета всіх видів медитації — в піднесенні над буденним, в прагненні до єдності, цілісності, Гармонії. Медитативна музика наближає до досягнення цієї мети в будь-якому часі, будь-якій культурі, епосі, стилі, індивідуально-авторському середовищі» [82, с. 30–35].

Схожий принцип роботи з поетичною складовою твору поєднання канонічних текстів з іншими поетичними творами — знаходимо в «Реквіємі для Лариси» (1999) В. Сильвестрова (див. Додаток А, п. 4). Цей 7-частинний твір для мішаного хору, солістів та оркестру включає латинські канонічні тексти та вірші Т. Шевченка українською мовою. Крім того, повертаючись до питання про жанрові трансформації: майже всі частини твору позначені не латинськими назвами частин реквієму, але темповими вказівками, як у симфонії: I ч. — *Introitus (Largo)*, де слова *dies irae, et lux...*, ...*dona eis Domine, dona...* лунають ніби виврані з контексту, як окремі семантичні символи; II ч. — *Adagio — Moderato — Allegro*, що в драматургічному плані відповідає частині *Dies irae*, фактично являє собою монтаж словесних уламків різних частин реквієму. III ч. — *Largo — Allegro — Moderato* — якнайбільше відповідає *Lacrimosa*, адже повністю передає сенс слова, характер плачу. IV ч. — *Largo* — фрагмент поеми Тараса Шевченка «Сон». Крім того, на словах «Прощай світе, прощай земле» автор використовує автоцитатування (фрагмент з циклу «Тихі пісні»), що вміщується в партії тенор-соло у супроводі хору *a capella*. V ч. — *Agnus Dei* (символічно слова з меси, а не з реквієму) — частина, що найбільше відповідає класицистським стилістичним рисам, і разом з тим — знов використовується автоцитата: «Вісник-1996». VI та VII частини відтворюють матеріал двох початкових, які подані у скороченому варіанті. По закінченню твору ще довго не затихає свист, шум синтезатора, як символ вічності.

Зазначимо, що використання текстів, написаних різними мовами в одній композиції сприймається як заглиблення в образно-змістовну складову, як пошук інтерпретаційних можливостей та множинностей смислу біблійних текстів, як знаходження нових ракурсів його тлумачення, що збагачує сучасну музичну творчість.

Карл Дженкінс в своїй «Месі миру» («*The armed Man*» (1996)¹ звертається не лише до різножанрових (світських та духовних) текстів,

¹ Відомо, що К. Дженкінс написав цей твір на замовлення Королівського музею зброї і присвятив його жертвам війни в Косовому.

але й до полімовленневих чинників, поєднуючи різні національні та стильові культури. Докладний аналіз цього твору знаходимо в статті Ю. Кучурівського [259]. Для нас важливими стають висновки автора, в яких знаходимо певні підтвердження нашої теорії. Зокрема автор статті пише, що «на рівні музичної мови принцип синтезу в Мессі К. Дженкінса реалізується в моделюванні музично-стилістичних знаків, що належать до епохи Середньовіччя та барочної музики і взаємодіючих з «ною простотою» сучасного музичного мистецтва» [259, с. 347]. Дійсно, в «Месі» К. Дженкінса присутні інтонаційні та ритмічні параметри, притаманні григоріанському у мелізматичного типу, вражає алюзія-відтворення стилістики Й. С. Баха: хоральна лексика та ламентозні інтонації, особливості фактурно-драматургічних рішень. Таким чином, в означеному творі явище синтезу можна виявити на декількох рівнях: в першу чергу, на жанровому, а також на вербальному (текстовому), фактурному, інтонаційно-стильовому, композиційному.

Окремим напрямком в розвитку неосакральної музики латинської (католицької) традиції стали твори, які містять окремі строфи-символи або зовсім не містять канонічного тексту, але за своєю тематикою, драматургією розвитку, образно-тематичними характеристиками відповідають жанровим категоріям меси або реквієму.

Яскравим прикладом цього напрямку постає «Dies irae» (1967 р.) К. Пендерецького для солістів, хору та оркестру (докладний аналіз див.: [69, с. 94–104]). Ця ораторія стала свого роду «енциклопедією» нової хорової техніки (в аспекті як композиторської, так і виконавської діяльності), її можна вважати «словником» у дослідженні параметрів надекспресії, але крім того, це гостро авторська концепція осмислення образів та смислів старовинної секвенції. Тут традиційне знаходить вміщення 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 одинірність, але набули понадчасового виміру, отримали значення загальності, універсальності. Більше того, змістовність поетичного тексту ораторії не є описом фактів, не є «переказом» тексту Vatican, але це емоційно-асоціативна, інтуїтивна палітра образів, станів, афектів.

Композиція «Dies irae» К. Пендерещького, як і середньовічна секвенція, упорядкована за допомогою божественного числа три: композитор обирає 3-частинну форму твору, дотримується цього числа у складі виконавців (солісти, хор, оркестр) та у складі солістів (сопрано, бас, тенор), у відборі поетичних текстів (використані тексти трьох різних історичних, стильових періодів, національних шкіл), у вокально-хоровій техніці звукоподання (спів, речитатія (за рівнями типології — шепіт, псалмодування, скандування), крик).

Крім того, слід відмітити різні рівні діалогічності: взаємодію, суперечність, протиставлення, синтез різностильових, різночасових форм звукоподання; поліфонію прийомів: серійність, сонорика, монодія, сонорно-кластерний свист, звукозabarвлена мелодизація («Klangfarbenmelodie», за А. Шенбергом, причому, як вказує В. Задерацький, поняття «мелодія» тут досить умовне, оскільки кожен звук знаходить власне оформлення в своєму тембрі і, як наслідок, — виникає «полірегістрова інтервальна розсіяність уявляємої лінії» [174, с. 537]) тощо. «Найважливіші за все, — стосовно цього твору зауважував В. Задерацький, — ті модифікації малосекундових інтонаційних щеплень, котрі ведуть до ефекту сонорного *«lamento»*, заснованого на мелодичній напрузі і на мелодичному нівелюванні голосів, що розкриває найвищу напругу громадського переживання як особистісного, тобто *здатність митця ХХ століття сприймати людство як єдину особистість»* [174, с. 156–157].

Яскравий жанрово-концептуальний твір ХХ століття — кантата Луїджі Ноно «*Il canto sospeso*» («Перервана пісня», або в англійській оригінальній версії «*The song unsung*» (1955–1956), що апелює до жанру реквієму та ораторії. Маємо зауважити, що до знакових хорових творів Ноно (та в контексті нашого дослідження) так само можна віднести «Епітафію Федеріко Лорці» (1952–1953) та ін., але кантата «*Il canto sospeso*»¹ виокремлюється особливою яскравістю музичного

¹ Нагадаємо, що назва твору була запозичена з італійського видання поеми «Якщо ми помremo» Етель Розенберг — дівчини, яка разом зі своїм чоловіком була засуджена до страти за звинуваченням у шпіонажі. Їх страта в липні 1953 року в Америці викликала збурення та гнівний відклик по всій Європі. Офіційним же приводом для створення кантати «Перервана пісня» для солістів, хору та оркестру послуговувало знайомство Ноно з книгою «Листи засуджених до смерті учасників європейського Опору» (видання італійською мовою в Турині в 1954 році, і німецькою — в Цюріху в 1955-му (з передмовою Т. Манна). На думку автора, а також дослідників-музикознавців та літературознавців, рядки цих документів ніби дозволяють почути голоси закатованих молодих людей — жінок і чоловіків, юнаків та дівчат, котрі нічого не знали один про одного, говорили на різних мовах, але у свою останню годину були вражаюче єдиними за духом, за вірою в остаточну перемогу добра.

матеріалу, образів, композиторської техніки та ін. і служить прекрасним зразком концептуально нового хорового твору.

Відомо, що як вербальну складову в своєму творі Ноно обирає окремі рядки з листів засуджених і втілює їх в унікальному музичному звучанні кожної частини: в II і VI частинах окремі слова речення розбиваються по різних партіях, і жодна фраза не звучить цілком в одній партії; в VII частині поетичний текст доручається партії соло сопрано, а жіночий хор виконує роль тембро-фону; в IX частині слова розбиваються на склади, які в пуантилічстичній манері передаються різним голосам (партіям).

Дійсно, у творі Л. Ноно не кожне слово легко сприймається слухачем. Навпаки, складається враження, що сенс тексту від нас вислизає, і автор свідомо переводить вербальний зміст у площину чуттєво-звукову: слова розосереджені по вертикалі і діагоналі, розбиваються на склади і фонеми. Розсіювання і затушовування вербального тексту відбувається також і за рахунок контрастності і рухливості динамічних відтінків — динамічної поліфонії. Так, найбільшого ефекту «затемнення» сенсу слів композитор досягає в IX частині, де склади одного слова передаються різним голосам, а динамічна серія максимально насичена змінюваними відтінками. Подібний ефект «приховування» слова максимально наближує до естетики явища сонорик — музики звучностей, в якій важко виокремити складові, але автор пропонує зосередитись на чуттєвому сприйнятті «цілого» — звукового образу, тембро-барви. Підсумовуючи вищесказане, можна говорити про те, що композитор поставився до вербального тексту (фонації окремих звуків, специфіки італійської вимови тощо) як до особливого виразного засобу композиторської техніки, що спрямована на «підсвічування» емоцій та образів. В статті Л. Кирилліної знаходимо: «Композиторська техніка Ноно озвучує не так прямі смисли, скільки емоційні і поетичні обертони слів» [210]. І в того ж автора знаходимо ще одне цікаве спостереження, що адресує нас до поняття про синтез мистецтв та синестезію. Зокрема дослідниця пише, що «фонізм голосних має свою виразність і семантику: скорботне «о»; криваво-червоне «а»; «е» та «і» ніби висять на одній нитці» [210].

За формою кантата складається з дев'яти частин¹. В ній також працює принцип упорядкування за допомогою «божественного» числа 3:

¹ Цікаво відзначити: у виконанні «*Il canto sospeso*» Берлінським філармонічним оркестром і хором Берлінського радіо під керуванням Клаудіо Аббадо 9 і 10 грудня 1992 року, присвяченому об'єднанню Німеччини, кантата ділилася на два великих розді-

три солісти (сопрано, альт, тенор); склад виконавців (хор, оркестр, солісти), загальна форма твору, де I, IV і VII частини інструментальні; III і V — сольні, а VII частина написана для сопрано соло, жіночого хору і оркестру; II, VI та IX — хорові. Італійський музикознавець Массімо Міла вказує на те, що кантата має чисто класичні, ідеальні для сприйняття розміри і пропорції. Зокрема він висловив думку про те, що в основі всього циклу лежить структура католицької заупокійної меси, де немає *Gloria*, але є *Dies irae*. Цю концепцію високо оцінив і сам композитор. Крім того, в роботах М. Міли [541] знаходимо цікаві аналітичні розвідки щодо кантати. Зокрема, на його думку, I частина має «смутно-сірий» колорит та за своєю змістовністю нагадує *Kyrie*. II частину — хор *a cappella* — можна трактувати в якості *Credo*, адже текстова частина за своїм змістом виконує функцію символу віри всього твору. III частину можна порівняти з розділом *Crucifixus*: в цій частині використовуються фрагменти листів трьох грецьких юнаків чотирнадцяти, дев'ятнадцяти і двадцяти двох років; три солуючі голоси, безсумнівно, вміщують сакральний сенс троїчності. IV частину можна співвідносити з *Et incarnatus*. V частину за змістом літературного тексту і за тембровим рішенням (тенор-соло в супроводі оркестру) 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 «прощавай» 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: «Прощавай, мамо, твоя дочка Любка йде в сиру землю» — співвідносяться за М. Мілою 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 за аналогією до *Lux aeternam* (див. докладніше: [541]).

Як ми вказували в нашій статті [64], спираючись на свідчення композитора, у «Перерваній пісні» відчувається зв'язок з поліфонією

ли — I–IV і V–VII частини — за допомогою читання повних листів загиблих. В даному виконанні твору два читця читають перед I частиною німецькою мовою листи, рядки з яких використовуються в II і III частинах, і перед V частиною, відповідно, листи, які лягли в основу V, VII і IX частин. Такий спосіб виконавського рішення, на наш погляд, дуже вдалий, оскільки він, звичайно, полегшує сприйняття твору, допомагаючи слухачам зрозуміти зміст тексту та образів, які надихнули композитора на написання цього твору та на вибір певних засобів виразності. З іншого боку — це приклад виконавського ставлення до фіксованого тексту музичного твору як до партитури-ескізу.

епохи Відродження та раннього бароко і навіть з політекстовими мотетами ХІІ століття. І разом з цим, це музика, що відповідає законам і естетиці алеаторичної музики. Зокрема Е. Денисов [148] виокремив низку особливостей звуковисотної серії в «Перерваній пісні»: «Серія... побудована як ряд концентричних звукових кіл, що розходяться від вихідної точки, і мають своєю основою протилежний рух двох хроматичних ліній». Зробимо уточнення — вихідною точкою слугував звук «а», а протилежний рух двох хроматичних ліній виглядає як послідовність постійно хроматично розширюваних інтервалів. Дійсно, весь твір Л. Ноно побудовано на невеликих перестановках в цьому ладі. До того ж, як пише Картер, «до того часу як система з дванадцяти тонів прийшла до Луджі Ноно, вона вже не була тією річчю, про яку ми казали в Шенберга, — вона більше не була тематичним матеріалом, тому що він (Ноно) не писав тематичної музики... його музика — повністю суголосна ідеям алеаторики — тотальна серіалізація» [532] (докладний аналіз серійної побудови всіх частин кантати див. в роботі Л. Кирилліної [210]).

Відомо, що свою улюблену ідею множинності, неоднозначності, стереоскопічності сам Ноно порівнював з творчим методом німецького поета Фрідріха Гельдерліна (1770–1843): над вихідним рядком вміщуються інші строфи, записані поетом іншими чорнилами грецькою або французькою мовами. Таким чином, над одним словом починають нашаровуватися два, три, чотири, п'ять слів, кожне з котрих має власну семантику, вміщує певне коло образів та асоціацій — таким чином, думка залишається відкритою, не маючи завершення. У творчому методі Л. Ноно досягнення єдиного рішення — творення художнього тексту — відбувається саме завдяки принципу відкритості або множинності значень, що втілені насамперед в партитурі.

Як меморіальний твір пам'яті жертв Голодомору 1933 року трактована ораторія «Тридцять третій»¹ Олександра Яковчука. В інтерв'ю з художнім керівником хорової капели «Почайна» Олександром Жигуном знаходимо: «Для відтворення трагічних подій 33-го року автори знайшли такі засоби, які викликають у слухачів не лише болісний спогад, а й змушують замислитися над зв'язком між поколіннями, коли «і мертві, і живі, і ненароджені» єднаються в одному ланцюзі пам'яті:

¹ Аранжування для симфонічного оркестру в 2003 році зробив відомий сучасний композитор Віктор Степурко. Прем'єрні виконання Ораторії відбулися 22 листопада 2003 р. в Національній опері України та 13 грудня 2003 р. в Національному будинку органної та камерної музики.

«Встань, народе, без ліку й числа, хором траурним, пам'ятним колом. Стань вінком, стань Життя ореолом»... (цит. за: [353]).

За структурою, за смисловим та драматургічним вирішенням ми можемо говорити про синтетичне поєднання рис заупокійної меси, панахиди, симфонії та ораторії. Досить умовно можна провести паралель до образів канонічного латинського тексту окремих частин реквієму.

Перша частина відкривається тривожними інтонаціями в партії оркестру, що супроводжуються символічним дзвоном — погребальним дзвоном за померлими. На фоні хорової педалі лунає басова псалмодія: «Господи, помилуй». Особливо проникливо лунає «Господи, помилуй» у виконанні другого соліста — хлопчика-дисканта. Поступово відбувається розширення фактури, наростання гучності аж до заповнення усього діапазону хору сонорними утвореннями низхідних кластерних послідовностей. Таким чином темброво ніби охоплюється увесь віковий діапазон — «від старого до малого» — від чоловіків, жінок і до діточок.

Друга частина розпочинається своєрідним діалогом між солісткою меццо-сопрано та хором. При цьому композитор створює ефект двохоровості: спочатку лунає жіночий хор, а за другим разом — чоловічий. В наступному фрагменті — «Ой, і в діжку зазирала...» — О. Яковчук застосовує цікавий прийом, завдяки якому створюється враження людської розмови, коли одна людина продовжує та доповнює розповідь іншої, поступово такий «діалог» поширюється на увесь хор, адже порядок вступу партій — від верхніх голосів до нижніх. Створюється враження «кола на воді», коли з одного-єдиного «камінчика» відходять інтонаційні темброві кола все ширшого діаметру. Така хорова розповідь поступово набуває підвищеного емоційного накалу та «вибухає» скандуванням — «Тридцять третій рік!» В завершенні цієї частини знов лунає голос солістки, яка ніби підсумовує все сказане в цій частині. Відповіддю їй лунає басове псалмодування — «Господи, помилуй».

Третя частина відкривається малотерцовим «набатним передзвоном» в оркестрі, інтонаційність якого знаходить продовження в хорі. Саме ця інтонація (особливо у хоровому звучанні та разом із глісандованими закінченнями фраз) нагадала автору цієї роботи перші інтонації української народної пісні «Ой, побреду, побреду по коліна в лободу» та підсилила символічне значення звучання народної пісні. Іншою змістовною лінією виступає оркестрова партія, де імітується лиття води на фоні тривожного передзвону.

Контрастом до цієї картини раптово, як глузування вривається тема української народної пісні «Ой, що ж то за шум учинився?» (перше проведення доручено трубі). На фоні хорového танцювального супроводу ця плакатна тема показової «підготовленої» радості та веселощів тричі проводиться в оркестрі (основна мелодія — у духових інструментів). Остання частина повертає перший інтонаційний матеріал: лунає поліфонічне переплетіння двох тембрових пластів жіночих голосів (сопрано та альти).

В четвертій частині провідним тембром стає звукобарва солюючої флейти. Вона «досказує», «допонує», «запитує» і «відповідає»; її звучання лунає як людський голос, що вже не стане явним, живим. Серед інтонаційно-художніх особливостей хорової партії слід відмітити хроматичні ходи, кластерні нашарування майже до крайніх теситурних меж; вокальну імітацію дзвону та ін. Заворожуюче враження жакливого невідворотності складає поступовий хроматичний підйом усіх голосів у суворому акордовому викладенні та щільній ритміці. На найвищій межі, коли здається, що вже не можна витримати більшу напругу, — несподівано лунає звучання солюючого голосу (меццо-сопрано). Його партія підкреслено самостійна — тут звучання хору темброво й функційно єднається з оркестром, «підсвічуючи» одинокий жіночий голос.

Для п'ятої частини композитор знаходить унікальне вирішення: він використовує жанр маршу — масової «хвалебної» пісні; образ демонстрацій з вигуками «Ура!» та лозунгами «Слава великому Сталіну!»; образ з'їздів з їх радісними проголошеннями щодо «Успішного закінчення заготовки зерна на Україні». При цьому зовсім полярним, контрастним, конфліктним шаром до музично-інтонаційної частини звучить вербальний текст, створюючи ефект «діалогу глухих», ефект багатомірності, підкреслюючи полісмісловість того, що відбувалося зовні та відчувалося всередині. З особистих відчуттів хотілося б підкреслити, що при прослуховуванні цієї частини твору складається шокуєче враження, адже на першому плані сприймається бравурний образ лозунгового маршу (хор а капелла в супроводі маршового ритму ударних). Але разом із вслуховуванням в поетичні рядки, в жакливу невідповідність — до кінця номеру не покидають моторошні відчуття.

Шоста частина єднає усі прийоми та художньо-виразні засоби, застосовані в творі, — ламентозні інтонації, хроматизовану мелодичну лінію, темброву поліфонію, сонорне кластерне нашарування.

Але кульмінація номеру — величний траурний марш — звернення до живих з вимогою пам'ятати: «Встань, народе, без ліку й числа...». Кода повертає нас до псалмодичних інтонацій початку всього твору: прозоре, й невпинно лунає «Господи, помилуй» в єдності звучання дитячого дисканта та баса — за своїм смисловим навантаженням ми можемо вказати на те, що це є своєрідний синтез меморіальних жанрів християнських конфесій: «Requiem aeternam» та «Со святыми упокой» (Додаток А, п. 11).

Зверненням до складного поєднання меморіального та гімнічного жанру можна назвати баладу для хору а капелла харківської композиторки Лариси Донник на вірші Віри Чугунової «Небесна сотня»¹. Слід відзначити, що музична мова твору поєднує ламентозні інтонації народного плачу, імітацію передзвонів, терпкі щемливі грона акордів, складні фактурні нашарування, просвітлені славилльні «вигуки» — «Героям слава!».

Взаємодією зі старовинними, зокрема бароковими, жанрами підкреслена діалогічність та синтетичність художньої творчості в «Requiem-quartett» Є. Петріченка для флейти, скрипки, віолончелі, фортепіано та фонограми автентичної музики (2007). Твір було написано у загальному річищі нової релігійності та відродження християнських ідей у сучасній культурі: звернення «постмодерністської людини до минулого, зокрема, до минулого сучасних релігій, є спробою створити нову релігійність, що змогла б усунути протиріччя історичних релігій» [108, с. 11]. У системі музично-виражальних засобів «Requiem-quartett» композитор широко використовує різноманітні стильові інтонаційні звороти, певні музичні символи-асоціації, що відсилають слухача до різних історично-музичних пластів. Так, у багатьох частинах провідними стають інтонація «зітхання» (низхідна мала секунда), музично-риторична фігура *circulatio* (коловертальний мелодичний рух), що походять з барокової музики, тощо. Разом з тим привертає увагу неофольклорна стилістика, зокрема специфічні прийоми гри: так, у першій частині циклу на фортепіано слід грати пальцем по струні, а поєднання з квінтовими остинато в партії віолончелі викликає асоціації зі звучанням цимбал; в другій частині містяться ритмо-стилістичні ознаки коломийки тощо. Дослідниця О. Ушапківська справедливо зазначає: «Таке поєднання різностильових еле-

¹ Прем'єра твору відбулась 30 вересня 2014 року на XXV Міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест-2014» у виконанні академічного камерного хору «Хрещатик» під орудою П. Струця.

ментів, що походять з народної та професійної музики, свідчить про синтетичність та асоціативність природи художнього мислення Є. Петриченка, в якій взаємодіють небарокові та неофольклорні тенденції... Синтетичність та асоціативність природи художнього мислення Є. Петриченка проявляється не лише у сплаві стилістичних елементів барокових та фольклорних жанрів, але й у поєднанні у драматургічному розвитку твору принципів реквієму, сюїти та симфонічного мислення» [466, с. 353].

Крім того, особливість «Реквієму» Є. Петриченка виявляється не лише у повній відсутності канонічного латинського тексту, але насамперед — у використанні фонограми із записом автентичного співу — похоронного голосіння. Таке поєднання «живої» та «мертвої» музики утворює самобутній художній образ художнього тексту твору. Оригінальність творчого втілення індивідуального в контексті всезагальної духовної тематики відтворює загальнокультурну тенденцію до взаємодії минулого і сучасного, традиції і новацій, національного і загальномузичного, християнського і язичницького.

Окремий інтерес представляють твори, написані групою авторів. Так, в рамках проекту «Страсті-2000»¹ була зроблена спроба пересмислення жанру Пассіону з позицій представників різних світоглядів і культур.

У китайсько-американського композитора Тан Дуна об'єднуючим чинником постала вода. Композитор «пожертвував» великим оркестром, але ввів водяні інсталяції й різноманітне світло: два десятки великих прозорих чаш розташовані великим хрестом посеред хору, підсвічуються і виконують декілька функцій: сценічно-декоративну, музично-перкусійну, беруть участь у сценографічній постановці.

Інструментальна частина твору розподілена таким чином: скрипка-соло і віолончель-соло іноді використовуються і в якості ударних інструментів (удари долонею по грифу, по верхній деці, гра на закритих струнах, штрих *Col legno* та ін.). Три ударники-перкусіоністи грають на численних дерев'яних і металевих інструментах, періодично, за вказівкою композитора, опускаючи їх у воду. В центрі сцени роз-

¹ До 250-річчя від дня смерті Баха і 2000-ліття християнства німецький диригент Хельмут Ріллінг, засновник *Bach-Collegium Stuttgart*, замовив великий цикл Страстей: американцю китайського походження Тан Дуну (за Матвієм), російській композиторці Софії Губайдуліній (за Іоанном), німцєві Вольфгангу Риму (за Лукою) і аргентинцеві Освальдо Голіхову (за Марком). Таким чином зійшлися великі музичні традиції з усіх континентів, великі мови християнського світу (англійська, російська, німецька, іспанська) — і вийшло музичне Чотириєвангеліє сучасного дня.

ташовано перкусіоніста, який протягом всього твору «грає на воді». Таким чином, як постійно присутній тембр Тан Дун використовує плескіт води. Навіть у фіналі хористи тихенько розходяться до чаш і плещуть по воді руками, милуючись краплями (загальне світло на сцені вимикається і підсвічуються тільки чаші з водою, розставлені в хрестоподібній формі, а також, відповідно, в освітлення потрапляють руки і обличчя хористів).

Вода у Тан Дуна набуває значення надчасового (позачасового) широкого релігійного і філософського символу: це життя, це вода як течія часу, це і хрещення водою, це і ходіння по воді, це і перетворення силою віри води у вино, а вина у кров, це і символ життя, символ природи, крім того вода апелює до одного з символів Христа — Риб. Таким чином, у творі Тан Дуна зливається власне музика і «не-музика», вірніше — «конкретна музика», *musique concrète*. Крім того, в *Water Passion* окремих номером представлено «Спів каменів» і фрагмент — забивання цвяхів на Голгофі. Після картини смерті Христа композитор вдається також до засобів «не-музики»: хористи просто струшують гнучкі металеві пластини, а це звук іншої стихії — зневодненої, стихії без життя. Діє такий прийом з великою художньою силою.

Якщо зосередитись на звучанні хору, то, по-перше, практично всі хорові номери призначені для хору а *capella*; по-друге, у хорі використовується практично весь стилістичний «арсенал» — скандування, псалмодування, спів паралельними квартами і квінтами, що адресує слухача до «архаїки» (стилізація візантійського співу, середньовічного «фобурдон» тощо), сонорні прийоми, спрямовані на милування фонізмом приголосних, вигуки, шепіт і інші прийоми надекспресивного інтонування. У партіях чоловічих голосів, а також в партії баса-соло поряд з академічним співом використано перехід на так званий горловий спів, що характерно для традиційної (особливо культової) музики Монголії, Тибету, а також деяких народів Сибіру. Цікаво, що такий стиль співу призначався для виконання довгих епічних оповідей, а у тибетців горловий спів використовується для речитації буддійського канону. Таким чином, у цьому творі ми можемо спостерігати формування нового жанру на базі вже синтетичного єднання ораторії-дійства. Крім того, цей твір демонструє художньо-стильовий синтез на декількох рівнях: зовнішньому і внутрішньому; композиторському й інтонаційно-виконавському, а свідоме слухачке сприйняття вимагає володіння широким культурним і музичним

словником. Фактично «Страсті» Тан Дуна — це своєрідний виклик як для виконавців, так і для слухачів.

«Водні Страсті за Матфеєм» представляють собою «буддійський погляд» на проблему страждання, смерті і відродження. Музика композитора — оригінальна концепція поєднання Сходу і Заходу.

Пассіон німецького композитора Вольфганга Рима «Страсті Господні» написаний на текст Євангелія від Луки. Подібно до інших авторів проекту Рим пов'язує євангельські події з трагедіями ХХ століття, зокрема з Голокостом. Але справжнім «культурним вибухом» стали «Страсті за Марком» Освальдо Голіхова¹.

Цей Пассіон, на думку критиків, яскраво відображає музичну специфіку Латинської Америки, вміщує ідеї загальнолюдських проблем та віри. Так, крім страждань Христа, червоною ниткою проходить крізь «Страсті за Марком»² тема страждань латиноамериканців від диктаторських режимів ХХ століття. Твір «відкривається шквалом латиноамериканської музики: шурхіт бразильських маракасів, лякаючий стогін акордеона, що втілює голос бога, пристрастні інтонації хору, який пронизливо співає африканізованою іспанською під супровід афрокубінських барабанів. Слухач уявляє себе наче закинутий в бразильський карнавал, чий святковий настрій прикрашено філігранню напруги та жаху. Твір знаходиться десь між оперою та ритуалом, в дусі «Весіллячка» І. Стравінського. Там же спостерігаємо перемінливі мінімалістичні канони в стилі Стива Райха і темброві шурхоти, як в Лучано Беріо і Джорджа Крама. Але Голіхов перевершує свої моделі в тому, що регулярно передає контроль над музикою співакам, музикантам та барабанщикам, запрошуючи до імпровізації на своєму матеріалі» [397, с. 491].

Канонічний текст твору подано іспанською мовою, а також є невеликі фрагменти арамейською і латиною; окремі фрагменти з

¹ Освальдо Голіхов — народжений в Аргентині композитор, нащадок руських та східноєвропейських євреїв, родовід якого йде з Росії та Румунії, звідси його родина емігрувала в 1920 рр.

² Прем'єра *La Pasión según San Marcos* (2000) відбулася в Штуттгарті 5 вересня 2000 і було широко проголошена критиками як «встановлення нового стилю, нового напрямку для класичної музики і світанок 21-го століття». Починаючи з її прем'єри робота була представлена в різних містах, включаючи Бостон (2001 і 2014), Сідней в Сіднейському оперному театрі (2002 — Сіднейський фестиваль), Майамі (2007), Нью-Йорк (2002, 2006, 2007 і 2013), Рим (2008), Мілан (2008), Амстердам (2008) і Лос-Анджелес (2010). Це було зареєстровано Класикою Hänssler (2001) і німецьким Grammophon (2010).

іудейського Каддіш, Плачу Ієремії, Псалмів 113—119, а також поезію Розалії де Кастро. О. Голіхов обирав фрагменти поетичного тексту серед численної кількості різних перекладів, що дало літературний діапазон від високого поетичного стилю до буттєвого, і що відображає розмовну мову зрізу латиноамериканського суспільства. З метою покращення розуміння такого підходу, наведемо частину коментаря Рейнольдса Прайса, який був суттєвим для композитора і який він сам неодноразово наводив: «В Євангелії від Марка в максимальному темпі викладається його імпульсивна, дуже своєрідна історія, причому, здається, першими словами, що приходять на розум, — за допомогою маленького і скромного словника. Однак останні дві тисячі років показали, що слова Марка, завдяки їх енергії та ефективності, відразу викликають живу реакцію в розумі уважного читача...» (цит. за: [392]). В цьому «журналістському» характері «Євангелія від Марка» є відчуття усної традиції, тобто розповіді, на протигагу більш літературному і філософському тону інших Євангелій. Концепція Голіхова відповідає прямоті розповіді св. Марка, особливо завдяки використанню латиноамериканської народної і танцювальної музики.

Коли у О. Голіхова запитали, чи думав він про те, щоб використовувати якусь африканську мову, то автор відповів: «Так, фактично я зробив наступне: протягом усіх «Страстей» — африканізована іспанська, щоб забезпечити відповідність ударним: я попрацював з 10 або 11 різними перекладами Марка іспанською від найбільш вченого до найбільш популярного. ...Так що це все — іспанська, вона «африканізована» в тому сенсі, що фрази завжди закінчуються акцентом на останньому складі. Мені вдалося зробити так, щоб все фразування було іспанською, але звучало, як африканське» [536].

В 2002 році була проведена бесіда у формі інтерв'ю між Освальдо Голіховим і Девідом Харрінгтоном, яка дозволяє відкрити певні погляди та задуми композитора (зокрема ця розмова використовувалася в якості нотаток у програмці на світовій прем'єрі) (див.: [536]). Зокрема О. Голіхов заявляв, що для нього з цим проектом пов'язано набагато більше, ніж просто написання ще однієї п'єси: «По-перше, з особистої точки зору, а по-друге — з трансцендентної. З особистої точки зору, привабливість полягає в тому, що я хочу зробити осмисленим своє власне життя, — зрозуміти, а також реагувати. Я хочу зрозуміти, чому там, де я народився, люди іноді такі, які вони є. І я думаю, що корінь — там, в Біблії, в Новому Завіті. Таким чином, я зміг просто прочитати його, але мені також потрібно відразу реагувати, це — частина суті му-

зиканта. Так що це — особисте. По-друге, є те, що я називаю «трансцендентальним». Подивіться, це — сильна, сильна історія. Її постійно адаптували музиканти і художники, і ми успадкували від них їхні образи Ісуса і те, як він співав. Я відчуваю, що повинен представити того Ісуса, який такий же справжній, як бахівський, але який залишається поки що здебільшого не почутим. Ісус може бути дуже блідий і виглядати дуже по-європейськи, але в Гватемалі він — чорний!» [536].

Як свідчать матеріали інтерв'ю, Освальдо Голіхов абсолютно не користувався жодним керівництвом або шаблоном у написанні Пассіона. В бесіді з ним знаходимо, що планувалась розповідь про останні дні Ісуса на землі з точки зору латиноамериканського досвіду і того, що з нього випливає: «Що я хочу зробити, Девід, — це зв'язати «Страсті» з образами з історії Латинської Америки. Наприклад, є певна схожість між життями Ісуса і Че Гевари. Коли Ісус зберігає мовчання перед усіма, хто ображає його, плює на нього і кидає каміння, він журиться і не може повірити, що його власні послідовники покинуть його, але одночасно він говорить: «але так написано». По суті, він пише свій власний смертний вирок. Я прочитав уривки зі щоденників, які Че Гевара написав незадовго до того, як був убитий: він знав, що його сили закінчуються — він знав, що вмирає, але у нього все-таки дістало мужності написати, як це буде, і саме так це відбулося. Коли він помер, ті ж люди — ті ж люди, які здали його ЦРУ і болівійським солдатам, якісь селяни, прийшли відрізати пасма його волосся як реліквії». І далі композитор продовжує: «Так, саме в цьому весь сенс — зрозуміти, чому люди живуть в Латинській Америці так, як вони живуть. У чому полягає корінь їх смирення?.. Таким чином, в цьому Пассіоні я просто намагаюсь зрозуміти, звідки все пішло» [536].

Що стосується музичної складової, то автор розповідає історію через діапазон латинських музичних лексем, включаючи кубинську, бразильську музику і фламенко. Так, у творі використано широкий спектр перкусії та ударних. Автор пояснює це так: «На Кубі і в Бахі, Бразилії, які є латинськими географічними центрами мого Пассіона, існує дуже сильна традиція повідомляти новини і розповідати історії голосами і барабанами. Як Ви знаєте, ця музична традиція прийшла з Африки, і саме так розповідаються ці «Страсті» — головним чином, голосами і барабанами» [536]. Крім того, в інструментальній групі є також дві труби і два тромбона; рояль і акордеон; струнна група вміщує по декілька виконавців — скрипки, віолончелі, контрабас, але особлива роль відведена гітаристу, який виконує роль оповідача і грає

на різних типах гітар — від триструнних, чотириструнної і каваквінхо до іспанської гітари.

Цікавий підхід автора до «розподілу ролей» і в баченні тембрових характеристик, а також в персоніфікованих характеристиках і вимогах звукоформування і звукоподачі: «Голоси представляють людей, які не розуміють і бояться, і самого Ісуса, який розуміє, але також боїться, а потім не боїться. Є соліст, солістка і хор. Я використовую ці голоси тому, що, на відміну від бахівських «Страстей», в моїй п'єсі соліст не ототожнюється з Євангелістом, якому завжди належить найбільше тексту. У Ісуса в «Страстях» мало тексту, тому Ісус у Баха — завжди бас в оточенні струнних, а Євангеліст — тенор. У цьому Пассіоні я думав, що більшу частину часу голос Ісуса буде представлений хором, тому що для мене Ісус уособлює людей, це перетворення в колективний дух. В інших випадках його голос буде представлений солістом, а іноді — солісткою. У мене є розділи, де беруть участь три хори, — вони діляться на три, — тому що значна частина моєї п'єси пов'язана з псалмами, виконуваними під час релігійних процесій. Я уявляю хори з трьох сіл, що спускаються з вершин гір, — це засноване на південно-американській пасхальній традиції. Є розділи, поділені на два хори, особливо коли один представляє Ісуса, а другий — народ, натовп, а потім будуть розділи, де вони є одним цілим».

Концепція Голіхова така, що кожна дійова особа може бути представлена будь-яким артистом з ряду солістів або навіть хором, в залежності від характеру тексту. Наприклад, слова Ісуса «Pero, ay, ay, ay, robe traidor!» («Але горе тій людині, хто зрадить Сина Людського!») звучать у виконанні жіночого тріо з хору. Покаянний плач Петра після його триразового зречення Христа співає сопрано: Голіхов використовує небіблійний текст — поему Розалії де Кастро.

Таким чином, в цьому творі ми вбачаємо перемінність в персоніфікації головних образів. Такий розподіл та перемінність ролей є унікальною та складною для сприйняття.

На відміну від протестантського Пассіона, який присвячений молитві й коментарям, цей присвячений сценічному поданню і ритуалу: «Це — синтез латиноамериканських традицій: католицизму і релігії йоруба, принесеної африканськими рабами. Так що це — зовсім інший підхід, і деякі люди стають спочатку одним персонажем, а потім — іншим» [536].

Крім того, за задумом, в партитурі «Страстей» є ударник, який грає на берімбо і одночасно є також танцюристом капоейра та має

представляти військове мистецтво, яке раби принесли до Бразилії з Африки¹.

Що стосується жанрових характеристик, то, враховуючи продуманість і запланованість дії, світла, костюмів тощо, можна припустити, що О. Голіхов виходить за рамки «Пассіонів», по суті наближаючись до опери або до жанру містерії (Додаток Б, п. 9). В роботі І. Апанович можна знайти цікаві й докладні аналітичні розвідки щодо «Пассіону» О. Голіхова: структурні, стильові, композиційні тощо. Нас зацікавив аспект, що характеризує виконавську специфіку твору. Дозволимо собі навести окремі фрагменти з дослідження І. Апанович, які, на наш погляд, є важливими для розуміння складності та багатосторонності художньо-стильової концепції твору: «...сторінки партитури показують, що солістка сопрано, наприклад, повинна співати в стилі ранньої музики, в той час як солістка контральто повинна виступати в бразильському стилі джазу.. Голіхов вимагає конкретного стилю співу від кожного з солістів» [524].

У творі спостерігається взаємодія трьох різних музичних стилів, що представляють три релігійні та позарелігійні практики. В першому хорі — «Підручник для початківців (Оголошення)» — знаходить вираження музичний вплив ритуальних практик *Lucumí* — лексикону інтонацій, слів та коротких фраз, що були притаманні мові йоруба на Кубі, а також використовувались як літургічна мова сантерії на Кубі та в кубинській діаспоре². І. Апанович вказує, що вплив лукумі від-

¹ В «Страстях» спочатку планувалися три танці капоейра для подання трьох частин: «Перший — це танець самопожертви, який представляє бачення останніх хвилин Ісуса на землі в людському вигляді. Він заснований на одному танці капоейра, який завжди танцюють в Бразилії на пляжі. Другий танець виконується під час арешту Ісуса після того, як Юда приходить з солдатами і цілує його. У Марка є цей дивний епізод про невідому молоду людину, що загорнута в одне тільки простирadlo, — імовірно мова йде про самого св. Марка. Він — єдиний, хто замість того, щоб втекти, слідує за Ісусом доти, поки один з солдатів не помічає, що він йде за ними, і не знімає з нього простирadlo, і тоді ця людина тікає оголеною, так що другий танець виповнюється з білим простирadлом. Третій танець виконується в самому кінці, біля розп'яття, коли солдати в насмішку дають Ісусу пурпуровий плащ. Плащ стає плащаницею».

² В цілому мова йоруба розуміється як «мертва» мова і може прирівнюватися за цією своєю характеристикою до латини. Крім того, сантерія (в перекладі з іспанської «святість») являє себе як синкретична релігія, що поєднує в собі католицизм і вірування африканського народу йоруба, поширена на Кубі, а також серед кубинців, які проживають в США й інших країнах. Сантерія має рідинне коріння з іншими афро-карибськими релігіями, такими як вуду, макумба і кандобле — в Південній Америці. Невільники, яким насаджували католицьку віру, були змушені поєднувати свої релігійні обряди з християнськими. Таким чином, виникло зіставлення африканських божеств

чувається насамперед завдяки інтонаційності номеру та перкусійній групі, зокрема через використання барабану бата, що супроводжує виконання всього номеру.

В другому хорі — «Ми дякуємо» — композитор зосереджується на характеристиках літургійного гімну, в основу якого покладено популярну мелодію аргентинського музичного активіста Віктора Ередіа. Вивчення третього обраного хорового твору — «Розп'яття (Crucifixion)» — демонструє інтеграцію музики самби з бразильського карнавалу.

Отже цей твір має декілька музично-стилістичних, текстових, драматургічних, смислових пластів. Шокуючи та захоплюючи слухача таким різнобарв'ям тембрів, ритмів та надихаючи виконавців до імпровізації, композитор наполегливо вибудовує власну концепцію: «він досягає того, що звуки вибудовуються в могутню наративну лінію, і розміщує в фіналі тихий плачучий кадиш по людині на хресті. Несподівано мова стає арамейською, читання на розспів — іудейським, і століття вислизують, як пісок» [397, с. 492].

Таким чином, цей твір є прикладом не лише застосування іншостильової, іншожанрової моделі, формування нової синтез-жанрової структури тощо, але в ньому вбачаємо руйнування стереотипу жанру «Пассіонів» та творення нового художньо-стильового напрямку, нового інтонаційно-смислового контексту: це твір-концепт, твір-синтез і в певному сенсі — твір-деструкція.

Автор четвертого «Пассіона» з проекту «Страсті-2000» — російська композиторка Софія Губайдуліна. Як зазначає Є. Рау, в «Страстях за Іоанном» С. Губайдуліної поліфонічно переплетені події з Євангелія від Іоанна і з Апокаліпсису [392]. «Страсті за Іоанном» Софії Губайдуліної викладені російською і церковнослов'янською мовами і презентують можливість представити погляд на тему «Страстей» з точки зору іншої гілки християнства, а також власної пошани до музики Баха.

В анотації до виконання твору в 2000 році знаходимо свідоцтво про авторське ставлення до участі в проекті: «З самого початку я усвідомлювала, що писати «Страсті» по-російськи буде особливо важко:

(Оріша) з пантеону йоруба з католицькими святими. Іспанці думали, що негри ревно моляться святим Петру, Лазарю, Варварі й ін., але ті насправді звертали свої молитви до своїх духів. Експлуататори в насмішку обізвали таке захоплене поклоніння «святістю» (сантерія). Самі шанувальники сантерії не люблять цю назву і називають свою традицію — лукумі (інформація за: [142, с. 145–150]).

традиція російської православної церкви не допускає застосування музичних інструментів — ні в богослужінні, ні в інших церковних ритуалах. Жодних зовнішніх технічних посередників між людиною і Богом — тільки твій голос і свічка в руці. Головне ж: в російській церковній службовій практиці немає історичної традиції «Страстей». «Мистецтво вистави» завжди було для російської свідомості вторинним у порівнянні з «мистецтвом переживання». І церковна практика уникає найменшого натяку на «дійство в особах», на будь-яку театральність» [127].

На думку композитора, якщо її Страсті Христові, віддаючи данину російській православної церкви, не можуть бути ні драмою, ні кантатою / ораторією, ні виставою, то вони можуть бути представлені як епічне оповідання, рівне і майже безпристрасне (як то личить в церковному ритуалі). Однак тут, як зазначає С. Губайдуліна, перед нею постало ще одне питання: цю рівну оповідальність, що протікає в певному часі, хотілося порівняти з абсолютно позачасовою концепцією: «вона повинна бути для текстового матеріалу «Страстей» не іншорідною і якісно рівноцінною. Бажано, щоб в обох текстах відчувалися б не тільки одна рука, а й один дух. На щастя, таке існує. Це «Одкровення» св. Іоанна Богослова, або «Апокаліпсис» [127].

Прийнявши концепцію поєднання двох розділів Євангелія — розповідь про Страсті Христові і розповідь ясновидця Іоанна Богослова про його бачення Страшного Суду, С. Губайдуліна зазначала: «Мені залишалось небагато: зробити в музиці те, що давним-давно і багато разів робилося до мене засобами архітектури і фрескового живопису. У своєму творі я теж постаралася з'єднати два цих тексти так, щоб постійно співіснували і перетиналися два типи подій — події на землі, що протікають у часі (Страсті), і події на небі, які розгортаються поза часом (Апокаліпсис)» [127].

Твір йде без перерви; в цілому представляє велику двочастинну форму і складається з 11 епізодів. В цілому вся композиція побудована за принципом своєрідного «респонсорія», де роль питань відіграють епізоди «Страстей за Іоанном», а роль реакцій і коментарів відведена відповідними розділами «Апокаліпсису» за Іоанном.

«Представлений мною на суд публіки твір, — пише в анотації С. Губайдуліна, — це спроба так розкрити Слово, щоб його плоть (часова, подієва «горизонталь», тобто Страсті) і його дух (позачасова смислова «вертикаль», тобто Страшний Суд) були б возз'єднані, взаємно співвіднесені і взаємно врівноважені. При цьому всі страшні, тобто остан-

ні, питання Страстей не повинні бути відсунуті; таке естетичне відсунення в сторону — неправда. Вони, ці питання, настільки великі, що не можуть бути і морально подолані; таке моральне подолання — ілюзія. Тим більше не можуть ці питання бути «зняті»; «зняти» таке — значить взяти гріх на душу. Ні першої ні другої, ні третьої відповіді недостатньо. ...Дійсно, часова горизонталь повинна бути поглинена смисловою вертикаллю — інакше останні питання залишаються. Бо тому-то питання ці останні, що відповісти на них в розмові або в обговоренні неможливо; вони повинні бути поглинені і втілені Відповіддю, як свічка в храмі поглинена і втілена вогнем» [127].

Таким чином, ці чотири «Пассіона», об'єднані в одному проекті, втілюють безліч естетичних і культурних впливів, одночасно починаючи або відновлюючи древній обмін між цими різними, але, в кінцевому рахунку, родинними культурами.

Схожу думку знаходимо в роботі Євгенії Рау, де зазначається, що ці «Пассіони» представляють собою різні грані єдиного цілого і разом з тим, сама світоглядна концептуальність і структурна складність «Пассіона» «дозволила сучасним композиторам збагатити традиційний музичний жанр новим ідейним змістом» [392, с. 22].

Цікаво, що С. Губайдуліна, надихнувшись цією роботою, продовжила біблійну тему у творі «Пасха за Іоанном»¹. Так, у 2002 році С. Губайдуліна представила своє бачення великого проекту в концерті: в першому відділенні прозвучали «Страсті за Іоанном», а в другому — «Пасха за Іоанном». Саме в такому поданні творів, на думку мисткині, їх можна трактувати як цикл, диптих. В «Страстях» головним персонажем мислиться Петро, його зречення Ісуса; в «Пасхе» це Фома, його нездатність поставити віру над віданням. Композитор так пояснює загальну драматургію: «Поворотний пункт «Страстей», після якого зовнішній хід подій вже не зупинити, — триразове зречення Петра: від Слова, від Любові, від своєї особистості. Поворотний пункт «Пасхи», після якого не можна зупинити зумовлений внутрішній хід подій, — триразова відмова Фоми: від віри — на користь уявно ясного відання (знання); від надії — на користь надійності; від любові — на користь уявно твердого знання. Порятунком тут виявляється страшна і невідомна благодать, послана Фомі, — дозвіл «вкласти пальці в рану» [128].

¹ «Пасха за Іоанном» написана для чотирьох солістів (сопрано, тенор, баритон, бас), двох мішаних хорів, органа, великого оркестру. Текстова основа — біблійний канонічний текст російською мовою. Прем'єра відбулась 16.03.2002 в Гамбурзі; диригент — В. Гергієв.

Таким чином, цей твір у творчості С. Губайдуліної не лише демонструє переосмислення релігійних тем, жанрових та формотворчих питань, але це дослідження часових (позачасових) вимірів та смислів, це пропозиція власної композиторської, мистецької, філософсько-релігійної концепції.

Четвертий наприклад — твори-деструкції або твори-деконструкції, твори-виклики; твори, що полемізують з канонічними параметрами релігійних (духовних) творів через актуалізацію в жанровій, інтонаційно-художній складових; тобто — твори, де розуміння досягається крізь руйнування стереотипа чи включення традиційних прийомів в новий контекст.

Єфрем Підгайц написав «Нью-Йоркську месу» в 2001 році, за кілька днів до жакливної трагедії, що забрала життя невинних людей 11 вересня 2001¹. До річниці трагедії композитор створив нову редакцію «Нью-Йоркської меси» для дитячого хору, струнного оркестру та органу². Твір написано на канонічний текст, і в цілому він відповідає всім належним структурно-жанровим характеристикам, але за смисловою формою, за присвятою (хоч і передчасною) цей твір можна визначити як реквієм. Крім того, кожна частина твору представляє «інший» образний зміст, музичне подання руйнує сталі уявлення, полемізує з традиційним колом характерів та образів.

Головна тема першої частини одразу виділяється динамічною експресією в першому ж щільному звучанні шестизвучного поліакорда. Ця тема в стрічковому багатоголосі різновисотних та різнотембрових варіантів звучання буде виконувати роль рефрену, що пронизує всю молитву *Kyrie eleison*, невідступно супроводжуючи мелодію. Друга частина — *Gloria* — відкривається схвильованим органним пассажем і це відчуття неспокою підкреслюється щемливим і метушливим псалмодуванням хору: інтонаційне, гармонічне, драматургічне вирішення номеру контрастує зі звичним нам піднесено-радісним смислом слів «*Gloria in excelsis Deo*». Контрастує до скандуючої теми «*Gloria in excelsis*» широка легатна «благальна» мелодія «*Glorificamus te, benedicimus te, adoramus te*». Ці дві теми концертують, протиставляються, поєднуються і врешті завершуються викликом-питанням —

¹ Прем'єра відбулася в травні 2002 року в католицькому соборі Нью-Йорка у виконанні Нью-Йоркського Російського камерного хору під керівництвом М. Качанова.

² Виконання відбулося у Великому залі Московської консерваторії 11 вересня 2002 в рамках міжнародної акції «The Rolling Requiem» дитячим хором «Весна» і Камерним оркестром Московської консерваторії.

«Gloria?!». В цілому звучання цього номеру залишає враження не славлення Бога, але благання про допомогу, як усвідомлення останньої надії.

Третя частина — Credo — розпочинається «медитавним» викладом мелодичного матеріалу. Декілька висхідних щемливо-хроматичних хвиль піднімають емоційну напругу до граничних можливостей і так само швидко скидають її майже до шепоту. Врешті залишаються на роздум слухача два плани: легатна медитативна складова в низьких голосах та рефрен в техніці *suspiratio, passus duriusculus* «Credo in unum Deum» у високих. Поступово затихає звучання, не залишаючи слухачам традиційно ствердного та радісного проголошення Символу віри.

Четверта та п'ята частини — Sanctus та Benedictus — також контрастують із усталеними уявленнями про інтонаційно-експресивну складову цих номерів в канонічній месі. Так, Sanctus являє себе не піднесено гімнічним твором, але лірично-споглядальним, а номер Benedictus вражає своєю безтурботною «грою» між хором, оркестром та органом: виконавці, ніби граючись в м'яч, «пасують» один одному мелодію. Але це лише перше враження: поступово ця гра отримує інтонації тривоги і починає повсякчас перериватись гучним вигуком «Osanna!».

Остання, шоста частина — Agnus Dei — стає вміщенням інтонаційного матеріалу всього циклу, який проходить перед поглядом слухача як в прискореній відеозйомці і затихає в перегукуванні окремих голосів та щемливому кластері-педалі — композитор майстерно відтворив ефект «дзвінкої тиші», яка приголомшує в усвідомленні незворотності миті.

Отже, композиторське рішення «Нью-Йоркської меси» залишає по собі відчуття сумнівів в начебто очевидному і звичному, відчуття невпевненості — «не вір очам своїм». Таким чином, означена меса вийшла за межі свого жанру, впевнено відсунувши рефлексію з приводу образів та демонструючи заклик до множинності змістовних пластів, до створення нових смислів в сталому образі, до мислення в синтез-форматі.

Цікавим прикладом творення своєї мови, свого стилю, що полемізує із усталеними техніками знаходимо у А. Пярта. Зокрема звернемо увагу на великий твір «Te Deum», який розрахований на три хори (жіночий хор, чоловічий хор і змішаний хор), підготовлене фортепіано, струни для *divizi* і арфу вітру. Арфа вітру схожа на еолову арфу, її струни вібрують через вітер, що проходить через інструмент. Манфред

Ейхер з ECM Records записав цю «музику вітру» на плівку і обробив її акустично. Два звуки (D і A), що виконуються на духовій арфі, повинні відтворюватися на двох окремих CD. Таким чином, відповідно до передмови партитури, арфа вітру виконує роль гудіння протягом всього твору, виконуючи функцію, яку можна порівняти з функцією іссона візантійської церковної музики — повторюваної ноти, яка не змінює висоту тону. Але зауважимо, що такий ефект досягається «антагоністичним» засобом, як для візантійської співацької традиції, з одного боку, так і для живого музикування, як діалогу Богоспівкування — з іншого.

В дослідженні Хіллера можна знайти інформацію про те, що на листочку з записами в ECM Арво Пярт написав, що в тексті «Te Deum» є «непорухливі істини», що мають нагадувати про «невимірну безтурботність, властиву гірській панoramі». Його твір прагне передати настрій, «який може бути нескінченним у часі — з потоку нескінченності. Мені довелося м'яко малювати цю музику з тиші і порожнечі» [537, с. 140].

Латинський текст «Te Deum» А. Пярта складається з 29 рядків вірша, кожен з яких утворює своєрідний розділ твору, хоча вони й не розділені мовчанням або паузами. Таким чином, ми можемо говорити про переосмислення строфічної будови, адже у Пярта кожен рядок тексту виводиться як звичайна пісня перед її збільшенням в хорівій або інструментальній текстурі.

Щодо музичної будови, то в «Te Deum», відповідно до принципів авторської техніки *tintinnabuli*, мелодія прив'язана до складових і граматичних особливостей тексту. Всі слова починаються або закінчуються в запрограмованому тоні, а кількість складів в кожному слові визначає, наскільки далеко від цього тону відхиляється мелодія. Таким чином, мелодійні контури «Te Deum» строго прив'язані до ритму тексту. Текст не тільки забезпечує семантичне значення, але стає витокком мелодії, гармонії і форми в цілому — тобто процес формотворення виглядає таким чином, який не характерний для традиційної музичної практики після давніх часів поліфонії епохи Відродження [540, с. 132]. Загальне враження від інтонаційності мелодики наближує слухача до традицій григоріанських розпівів, що підкреслюється метро-ритмічним оформленням, структурою, діапазоном, а також фактурою, що одночасно нагадує органум католицької традиції та наближує до іссону візантійської традиції (в ефекті двоголосся).

Головним виконавським принципом розробки матеріалу обраний антифон — протиставлення солістів, складів хорів, груп хорів, оркестру. І хоча у відеозаписі 1999 Талліннського камерного хору та оркестру під керівництвом Тину Кальюсте хори розташовані фронтально з досить умовним візуальним розділенням на 3, але сама композиторська ідея з трьома хорами дає можливості втілюватися різним сміливим пропозиціям і просторовим постановкам.

Погодимось авторами коментаря до каталогу творів Пярта, що випускається видавництвом Universal Edition, що «вже залишився позаду той час, коли tintinnabuli-стиль супроводжували всілякими «етикетками», такими як, наприклад, нова простота, мінімалізм і т. п. Tintinnabuli — новий феномен, який важко піддається аналізу і класифікації з позицій існуючого музикознавчого інструментарію. Твори Арво Пярта втілюють зміну парадигми в сучасній музиці, і вивчення цього явища ставить перед аналітиком складне завдання пошуку нового підходу» (цит. за: [453, с. 11]). Дійсно, тональна статика цієї музики 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 і підкреслення тривуччя» не дозволяють назвати цю музику «неосередньовічною» [453, с. 53].

У своїй книзі «Арво Пярт» Пол Хіллер дає корисні поради щодо виконання творів Пярта. Зокрема він визначає труднощі плавного співу тінтінабулярної музики: ефект зупинки руху повсякчас виникає через часті появи довгих тривалостей в середині фрази. На думку Хіллера, «ці довгі ноти можуть легко «померти», а потім, коли наближається кінець ноти, виникає невеликий поштовх, коли голоси «готуються» до наступного кроку» [537, с. 204]. Хіллер радить диригенту-хормейстеру приділяти пильну увагу налаштуванню чистих інтервалів, а також занадто повільно репетирувати музику, щоб зрозуміти, що потрібно висловити. Він пише: «Можливо, це не збіг, але я запозичив ці прийоми зі свого досвіду роботи з ранньою музикою» [537, с. 205].

Таким чином, прозорість музичної мови tintinnabuli — це лише первинний шар музичного матеріалу. Tintinnabuli-стиль хорових творів А. Пярта — це рухлива рівновага архаїчного і сучасного компонентів; що виражається на різних рівнях. «Сучасність звучання цих давніх засад в музиці tintinnabuli стає можливою завдяки необхідності

їх нового «слухання», найновішої технічної «обробки» за допомогою особливого числового методу, що виражається, перш за все, у сфері гармонії, а також в інструментуванні, досвіді роботи композитора зі стилями» [453].

Як особливо яскравий прояв стилю постмодернізму, як надзвичайний зразок твору-деструкції сприймається проект «Страсті за Матфеєм-2000»¹.

Як і «Страсті за Матфеєм» І. С. Баха, цей твір складається з 32 окремих номерів (арій, речитативів, хорів; інструментальних номерів), але час звучання перевищує 4 години, а в якості автора виступає цілий колектив. «Ідея проекту, який об'єднав музикантів, поетів, хореографів і художників, приголомшує своєю простотою і зухвалістю, — стверджує Майя Крилова, — мабуть, ще ніхто не створював колективний твір на основі «Страстей за Матфеєм», відтворюючи структуру опусу і зберігаючи порядок чергування речитативів, арій, аріозо і т. ін. Зроблений в наші дні «коментар» до Євангелія виник на основі синтезу музики, поезії, відео та сучасного танцю. ...Характерний для постмодернізму прийом складання цілого з розрізнених фрагментів проводить ідею: скільки людей, стільки уявлень про тип сакрального висловлювання» [256].

Об'єднуючим матеріалом всього циклу Страстей стають речитативи. Їх музична складова належить одному автору — В. Гайворонському. У речитативах використовується канонічний текст — Євангеліє від Матфея (Мт 26:17–27:66). Речитативи виконують роль «переходів» від одного номера до іншого та звучать *attaca*. У виконанні цих номерів провідна роль традиційно належить Євангелісту, але також це і діалоги, і великі театральні постановочні фрагменти, які за своїм змістом, драматургією, образністю можна дорівнювати оперно-театральним сценам. Цікава також вимога В. Гайворонського до

¹ Проект був створений за ініціативою Культурного центру імені Гете в Росії на честь музичного року пам'яті Й. С. Баха. Прем'єра відбулася 16 та 17 червня 2000 року.

Автором-упорядником «Пассіона» виступив провідний московський музичний критик П. Поспелов. На роль музичного керівника проекту запросили Т. Грінденко, віддавши в її розпорядження 136 музикантів з шести колективів. Так, серед виконавців були академічні музиканти (Ансамбль давньоруської духовної музики «Сірін», Капела музею «Московський Кремль», Ансамбль ударних інструментів Марка Пекарського, хор Марії Струве та ін.), авангардні композитори-виконавці (А. Айгі, В. Гайворонський, С. Загній, І. Юсупова та ін.), радикальні поети (Г. Айгі, Псой Короленко, Д. А. Пригов, Л. Рубінштейн та ін.) разом з медіа (О. Шульгин) та відео (А. Сільвестров, П. Лабазов) артистами.

виконавців: на його думку, партія Євангеліста повинна виконуватись «фольклорним голосом», а партія Ісуса — академічним басом.

«Хорали», за мисленням авторів проекту, мають співатися усіма учасниками дійства (не тільки хорами і співаками). Колективно-авторська задумка така, що в перший момент сприймається як саркастично-знущальна: в «хоралах» в якості музичної складової використані всім відомі мелодії, на які покладені нові слова¹. Фактично це прийом зі студентських «капусників». Так, I написано на мотив «То не ветер ветку клонит» (новий текст: Псой Короленко); II — на мотив «Сурка» (слова П. Короленка); III — на «В лесу родилась елочка» (слова: Марії Степанової); IV — на мотив «Славное море, священный Байкал» (слова Єкатерини Поспелової, Михайла Шульмана); V — на мелодію з фільму «Хресний батько» (слова М. Степанова); VI — на мотив похоронного маршу Шопена (слова П. Короленка); VII — на «Суліко» (слова М. Степанової); VIII — на «Хасбулат удалой» (слова П. Короленка); IX — на мотив «Вечернего звона» (слова М. Степанової).

Однак, зберігаючи емоційне ставлення до подібного методу «студентських капусників» або «сакрального караоке» (термін Ю. Бедерової) в контексті високого жанру, стає ясно, що таким гротескним прийомом автори домоглися приголомшливого ефекту: можливості імітувати спів пастви. Так, органіст імпровізує вступ і грає акомпанемент. Всі співають тихим побутовим голосом, в дуже повільному темпі, як паства в церкві. Для їх виконання не треба навіть нот — бо мелодії пісень всім відомі, так само, як в епоху І. С. Баха всієї пастви були відомі наспіви певних творів, а слова виводяться на великий екран. Слухачі можуть приєднуватися до виконання і фактично їх провокують на цей крок. Отже іронія та самоіронія стає смислоутворюючим та формотворчим принципом в проекті «Страсті за Матфеєм-2000», як яскравому зразку естетичних принципів музичного постмодерністського мистецтва.

Таким чином, в цьому проекті ми стикаємось з однією з провідних рис постмодернізму — іронізування над художньою традицією

¹ Наприклад, новий текст хоралу на мотив «В лесу родилась елочка» носить відверто саркастично-знущальний характер (вірші Марії Степанової).

*«Пойдем на площадь плятятся,
Заламывая бровь, —
Там Божий храм развалится
И выстроится вновь...»*

минулих культур у сплаві із вшануванням цієї традиції; основним художнім принципом проекту можна назвати деструкцію — як спробу розуміння шляхом руйнування стереотипу або включення провідних рис історичного джерела в новий контекст (повний поетичний текст див.: [420]).

Для нас важливим виявляється погляд музикознавців (див.: [85; 232; 403 та ін.) та відчуття учасників цього проекту: композиторів, поетів, виконавців. В буклеті «Страстей» знаходимо: «Цей проект здійснює певну пробу: де ми знаходимося і що ми можемо зробити? Тут все об'єднується і знаходиться в стані можливості перевірки». Іншими словами, «пам'ять жанру допомагає створити збірний портрет художника нашого часу» [378].

Таким чином, розглянуті неосакральні твори демонструють ідеали естетики постмодернізму, а саме: інтертекстуальність; пародіювання, (само-) іронізування, переосмислення елементів культури минулого; багаторівневу організацію тексту; принцип слухацької (глядацької) співтворчості; невизначеність, культ «натяків» та фрагментарностей; жанрово-стильовий синтез, що дозволяє говорити про формування нової синкретичності; плюралістичну естетичну парадигму, що спричинює розхитування і внутрішню деформацію категоріальної системи та понятійного апарату і критеріїв естетики в цілому.

Нова сакральна музика східнослов'янської традиції

За багатомісячну історію розвитку хорової музики в галузі музики православної (східнослов'янської) традиції була створена складна і різнопланова система жанрів культової й обрядової музики: служби добові, тижневі, річні, цикли або «круги» зі співом тропарів, кондаків, стихір, ірмосів, заснованих на системі осьмогласся тощо (див. [56; 64; 67; 104; 184; 264; 355; 459; 471] та ін.). На межі ХХ—ХХІ століть цей напрямок хорової творчості отримав нове життя, нове дихання. Якщо зробити навіть оглядовий екскурс, то можна виявити, що починаючи з 80—90-х років ХХ століття до сакральної (релігійної, духовної) тематики звертаються чи не всі відомі українські та європейські композитори, поєднуючи традиції національної духовної музики із сучасними засобами організації музичної тканини, інтонаційною сферою фольклорного або побутового музикування, стилістикою різних шарів музичної культури (пісні-романсу, думи, партесного концерту, давньоруського знаменного розспіву, монодійного співу тощо).

Як в дослідженні особливостей розвитку традиції західноєвропейського зразка, так і при аналізуванні сучасних партитур творів східно-

європейського напрямку, в залежності від функціональної спрямованості творів, можна диференціювати твори літургійно-прикладного (ритуального), паралітургійного та концертного призначення.

Звичайно, розвиток неосакральної музичної думки є різновекторним та неоднозначним. Але вважаємо, що і до сучасних творів східнослов'янської неосакральної традиції можна застосовувати метод типологізації, запропонований нами вище: на основі взаємодії вербального та суто музичного текстів та їх трансформаційних, модифікаційних та синтез-явищ.

Зауважимо, що в православній традиції послідовно в композиторську, виконавську, відповідно в концертну творчість повернулися літургія, духовний концерт, цикл духовних піснеспівів, а також окремі твори-молитви (в формі мініатюри). В цьому контексті згадаємо композиції Є. Станковича (Псалми, Літургію святого Іоанна Златоустого (Додаток А. п. 7), В. Сильвестрова («Отче наш», «Літургійні піснеспіви»), хорві концерти В. Степурка, В. Зубицького, В. Польової, Г. Гаврилець, М. Шука та Ю. Алжнева, О. Козаренка («Острозький триптих», «Чотири молебні пісні до Діви Марії») та ін.

Щодо напрямку, який ми позначили як буття «творів-імітацій», то дійсно з'являються композиції, побудовані на спробах реставрації (реконструкції) традиції давньоруських піснеспівів, відтворення барокового концерту тощо. Одним з прихильників такої стратегії розвитку духовної музики є В. Мартинов, який активно ратує за відновлення в службовій практиці традицій давньоруського співу — знаменної монодії, стрічного багатоголосся та ін.

Крім того, окремий пласт неосакрального напрямку складають твори-присвяти, або твори *in memoriam* за умови «наслідування стилю».

Цікавим нам видається «Концерт пам'яті Миколи Леонтовича» (1996 р.) В. Степурка, де поряд з неорелігійною стильовою тенденцією у відборі поетичного матеріалу та параметрів інтонаційно-художнього мовлення спостерігається своєрідний «діалог композиторів», що межує зі стилізацією, адже образно-змістовним наповненням концерту є релігійно-сповідальний характер, музично-інтонаційним орієнтиром постає хорове письмо М. Леонтовича (див.: [269]). До цього ж напрямку слід відносити й концерт Г. Гаврилець¹ для голосу та мішаного хору пам'яті М. Березовського «Мій

¹ Див. докладний аналіз хорової творчості Г. Гаврилець у контексті відродження національного музичного мистецтва в роботі Т. Сухомлінової [440].

Боже любий, заступись» (1991) — це один з перших духовних концертів in memoiam: твір-молитва, твір-сповідь після багатьох років масового зречення Бога.

Літургію св. Іоанна Златоуста на повний канонічний текст українською мовою пам'яті «великого певчого Іоанна Козловського» знаходимо у творчості Валерія Кікти (1994) (Додаток А, п. 5). «У наш скорботний і неспорядкований час Валерій Кікта зумів, «тверезий тілом і духом», створити світлий і одухотворений твір, зумів зв'язати слово і звуки в унікальному духовно-музичному образі», — так оцінює твір Н. С. Гуляницька [138, с. 271].

Структура твору в цілому відповідає канонічному порядку (включення складають лише урочиста «Многая літа» (№ 19) та повторювані номери «Дзвін» (№ 1 та 20), що виконують роль своєрідної арки-символу, або прелюдії та постлюдії твору. Літургія дуже ясна і проста за музичною мовою, в якій вміщується відчуття безмежності часу і простору. Автор підкреслює особливу роль хору хлопчиків у змішаному складі виконавців. Мотив «ангельського голосу» — один з улюблених в багатьох хорових жанрах композитора — неодноразово звучить не тільки у Божественній Літургії, а й у малих хорових формах. Це своєрідне вшанування майстерності стилю написання творів для хору хлопчиків, до партитур наших великих попередників — Бортнянського, Березовського, Веделя... [487]. І безпосередньо в цьому творі В. Кікта виявив себе дійсно як дослідник, наслідувач та продовжувач української композиторської та співацької традиції.

На наших теренах особливо яскраво представлено напрям *творів-функцій*.

«Нове прочитання» жанру молитви демонструє цикл «Три хори» (1984) Альфреда Шнітке — єдиний твір в доробку композитора на канонічні православні тексти (див. Додаток А, п. 2). В «Трьох хорах» повною мірою проявляється установка про те, що «...цитування або псевдоцитування стилістично обмежує, але є обов'язковою річчю, не тому, що це лицемірна демонстрація твоєї толерантності, а тому, що по суті справи це означає, що ти усвідомлюєш необхідність моральних обмежень, які ти сам собі повинен ставити. Ти повинен щомиті бути вище себе» (цит. за: [83, с. 192]). Знаходимо прояв цієї авторської установки і в інтонаційній узагальненості квазізнаменної мелодики, котра неспішно розгортається в рамках середнього регістрового діапазону голосів, і в строгій діатоніці, і в простоті «підголоскового» голосоведення («Богородице діво, радуйся», «Отче наш»), і в макси-

мальній консонантності «традиційної» вертикалі з використанням архетипових побутових гармонійних послідовностей або безпосередніх алузій на «Всенощну» С. Рахманінова. Авторське «втручання» в неспішне розгортання квазістаровинної мелодики майже непомітне. Проте цей твір все ж не є прикладом абсолютної імітації стилю. Шнітке презентує слухачу антифонне «концертування» двох хорів в політональному співвідношенні, що справляє надзвичайне враження: ніби сам музичний простір розширюється і стає об'ємно-поліфонічним, адже «старовинна» горизонталь звучання одного та другого хору у зоні перетину «раптово» утворює складну сонорну вертикаль.

Зразками цілісного відтворення канонічної Служби Божої, прикладами єднання жанрового канону із сучасними композиторськими підходами стали «Архиерейська Божественна Літургія», «Літургія св. Іоанна Золотоустого», «Пасхальна Утренья з Архиерейською Божественною Літургією» в творчості галицького митця Віктора Камінського (див. докладні аналізи: [214; 217; 218]). Всі вказані твори спрямовані на можливість звучання у храмі згідно з усіма канонами богослужбової практики.

Нашу більш прискіпливу увагу привернув «Акафіст до Пресвятої Богородиці» (2002). Ця робота В. Камінського стала ще одним кроком в сторону втілення новітнього музичного мислення в богослужбовій практиці. В дисертаційному дослідженні Т. Кривицької можна знайти докладну аналітичну розробку цього твору, ми лише звернемо увагу на важливі в контексті нашої роботи та цілком аргументовані висновки: «По-перше — це новаторськи-особистісне прочитання жанру, по-друге — поєднання прикладної цілі, канонічної структури, драматургії і мелодики з духом сучасності, і по-третє — збереження доступності, демократизму музичної мови» [250, с. 91–92]. І далі щодо індивідуального творчого методу композитора: «...залишаючи непорушну канонічність літургічної структури та конструкцію форми основного розділу з численними повторами однотипних побудов, композитор досягає величезної різноманітності викладу, різноплановості прочитань тексту, пластичності драматургічного розвитку, наскрізності та гнучких трансформацій інтонаційних зв'язків, реалізуючи на сучасному рівні принцип «динаміка в статиці», притаманний духовним хоровим творам П. Чеснокова, і ще в більшій мірі С. Рахманінова. Звертання ж до оркестрових засобів виразовості у літургії східного обряду свідчить про прояв у творчості митця загальноєвропейських інтеграційних культурологічних процесів» [250, с. 93]. Таким чином,

«Акафіст до Пресвятої Богородиці» В. Камінського не є творчим експериментом, але на прикладі цього твору можна простежити один зі шляхів зближення прикладних вимог церковного ритуалу і сучасних принципів композиторського мислення, поєднання канонічного і концертного. І саме така множинність інтерпретаторських версій — характеризує сучасний творчий простір в неосакральному хоровому напрямку.

Наступний приклад в цьому напрямі — «Літургія святого Іоанна Золотоустого» (2005) М. Скорика, що була написана на замовлення художнього керівника хору «Київ» Миколи Гобдича (див. Додаток А, п. 9) [493]. Юрій Чекан стверджує, що «Літургія» попри гармонічні новації та індивідуально-стильову неповторність музики, що підкоряється своєму внутрішньому розвитку, музичній драматургії, повністю відповідає канонічним вимогам — 18 номерів утворюють її музичну канву [491, с. 9], а М. Гобдич зауважує стильову дотичність хорového письма М. Скорика до «нової школи» сакральної музики: «Деякі номери «Літургії» сприймаються як «народні» — настільки вони демократичні. ...«Херувимська» М. Скорика — яскравий приклад такої відправи» (цит. за: [491, с. 5]). На глибинну спорідненість композиції з різноманітними духовно-інтонаційними джерелами вказує і Л. Кияновська: «...вся ейдотека української духовної музики, починаючи від давніх монодій, чия традиція найбільше відчутна в екстенах, блискучого орнаментального барокового духовного концерту, романтичної піднесеної лірики «перемиської школи», строгої просвітленості духовних шедеврів початку ХХ століття, знаходить своє переосмислення в Літургії» [213, с. 569].

Єднає ознаки церковної та концертної (світської) духовної музики «Урочиста Літургія» (1999) Л. Дичко, характерною особливістю якої є звернення до традицій, що походять від європейської та української духовної спадщини. Так, відомо, що для створення Літургії Л. Дичко звернулася до текстів «Служби Божої» К. Стеценка (молитовні тексти від Іоанна Златоуста), виданої Всеканадським ювілейним комітетом в 1972 році за редакцією доктора Павла Маценка, але потім і композиторці і редакторам довелося докласти багато зусиль, аби вибудувати текст частин за ритуалом проведення церковної служби ([123, с. 114–116], а докладний аналіз див. в роботах Н. Александрової [3], С. Грици [123], О. Письменної [371; 372] та ін.).

Цей твір стає «порубіжним», як пише С. Грица: «В українському просторі «Літургії» Л. Дичко зруйнували мур поміж духовною церков-

ною музикою і світською музикою сакрального змісту» [123, с. 118], і далі — «вагоме місце у цьому грандіозному сольо-хоровому концерті посідають значущі каданси з використанням лейтгармоній на словах «Господи, помилуй», «Алілуя», «Амінь». Мов архітектурні ордери, вони маркують стильову належність твору, увиразнюючи в ньому синтез класичних і модерних елементів та часово-просторового вирішення композиційної структури» [123, с. 122]. І хоча мисткиня зробила «Урочисту Літургію» в спрямуванні на храмову практику, проте духовні особи Київського патріархату дозволили виконання лише окремих частин «Літургії» Л. Дичко в храмах. Певно, що для осягнення молитовності духовної музики Л. Дичко потрібна певна підготовленість прихожан та часова дистанція.

Окремий напрямок складають твори, в яких простежують *трансформаційні процеси*. На першому плані — єднання традиційної а-капельної православної співацької традиції із загальноєвропейськими підходами.

Твори саратовського композитора Олени Гохман вирізняються модерною мовою і тяжіють до надекспресивних форм інтонування. Але найбільш «ортодоксальним» з її творів стала «третя ораторія нового століття» (А. Демченко) — духовні піснеспіви «І дам йому зірку ранкову...» для чоловічого хору та камерного оркестру (2005). Це масштабна тричастинна композиція, смислову фабулу якої можна визначити як «рух від сподівань через драматичні перипетії до надії, при цьому головним драматургічним аспектом стає загострене почуття катастрофічності сучасного буття» [147, с. 23]. Твір цілком побудовано на естетичних звукових образах та звукових формулах слов'янського православ'я, безпосередньо наслідуючи його релігійно-обрядові форми. В цьому прикладі показовим є звернення до інтонаційного фонду знаменного розспіву, а також темброва стратегія — апеляція до чоловічого хору, що нагадує про архетипові традиції ритуального співу. Разом з тим автор залучає до формування художньо-музичного тексту твору камерний оркестр, підкреслюючи його темброво-інтонаційними можливостями значущі смислові фрагменти і тим самим демонструючи вихід за межі канону.

Експериментуючи, здійснюючи пошуки «своєї» молитви, композитори також звертаються до жанру Всеношного бдіння. Один із прикладів — «Всенічне бдіння» Г. Дмитрієва для змішаного хору (1990). Основні труднощі, на думку автора, полягали в тому, щоб, «відмовившись від стереотипних каденцій, банальних оборотів і типових кліше

церковної музики, проте зберегти зв'язок з віковими традиціями кліросного співу і синтезувати їх з виразними засобами сучасної музики. Автору вдалося здійснити такий синтез, насамперед за допомогою оригінальної гармонії — строго тональної. З вкрапленнями поліmodalності і переважанням дзеркально-симетричних інтервальних структур» [192, с. 504–505].

В сучасних творах східнослов'янської православної духовної традиції знаходимо також приклади міжконфесійного синтезування, що відбивається на усіх рівнях музичного мислення: жанрово-стильовому, інтонаційному, програмно-вербальному, формотворчому та ін. Так, у Валентина Сильвестрова, серед безлічі духовних творів («Псалми Давида», «Цілонічні піснеспіви» і т. д.)¹, звернемо увагу на «Літургійні піснеспіви» (2005).

Побудова Піснеспівів (9 частин, *attaca*), їх образно-семантичний ряд дозволяє відчувати особливе ставлення автора до цієї тематики, відкрити завісу світосприйняття, образу світу митця. Композитор сам так пояснював свій задум: «В основному тут тексти Іоанна Златоуста, але ці піснеспіви не призначені для богослужіння, тут немає дияконів і порядок не завжди відповідає службі. Назви частин — на слов'янському і на латині. Тобто в самих назвах є якийсь екуменізм» [415, с. 296].

Перша частина названа композитором «літанія»². Наступні чотири номери композитор об'єднує в єдиний розділ. Це «Різдвяна» на текст народної колядки «Ой на річці, на Йордані»; номер з канонічним текстом «Слава Отцю і Сину і Святому Духу» названо композитором «Дифрабмічний», а продовжують цей розділ «Херувимська» та «Алілуя».

В наступний розділ автор пропонує об'єднати номери «Благослови, душе моя, Господа», «Святий Боже» і «Credo». В якості єднальної ланки В. Сильвестров вводить номер «Gloria». Потім пропонується крупна і фундаментальна «Херувимська пісня» та передостання час-

¹ Сам композитор неодноразово жартома казав про те, що цілу серію своїх духовних творів він вважає багателями або такими, що вийшли з багателів. При цьому «багательністю» в музиці називає піднесену «незначність» і вважає, що це пов'язано із дзенівською ідеєю подолання дуалізму «високе — низьке». На думку В. Сильвестрова, в багателях є «інший план», ті самі «ледь-ледь», деформації, що приховані у фрагментарності, паузах, особливому типу звуковилучення, де стає зрозуміло, що цей вислів не є прямими текстом, але «іншомовою» [341, с. 6].

² «Єктенія» — грецьке слово, для слов'янського вуха воно ніби «тикає», — пояснює композитор. А слово «Літанія» я знав по одній шубертівській пісні. Потім саме слово звучить як мирна молитва, яка йде ніби по всьому регістру життя. Такий фундаментальний текст, який вбирає в себе всю Літургію, в ньому ніби все є» [415, с. 296].

тина — «Блаженство». В якості останньої частини композитор запропонував «Ave Maria» з незвичною організацією поетичного тексту. За словами самого автора: «тексту для неї я не знайшов, тому я сам поставив слова української молитви, анонімні» [415, с. 297].

«Літургійні піснеспіви» В. Сильвестрова справляють враження своєрідної сповіді, особистої молитви автора. Крім міжконфесійного вербального тексту всього твору, звертає на себе увагу особлива «позачасова» або «надчасова» композиторська мова: тут на рівні інтонаційно-художнього, художньо-стильового синтезу взаємодіють стрічковий терцовий рух, що апелює до традиційної української пісні, колористичні акорди сонорного типу, віртуозність мелодії на фоні басової педалі, що алюзійно переносить нас в епоху бароко, гострі інтонаційно-гармонічні переходи тощо.

В статті О. Піхтар та Ю. Кедіс знаходимо цікаві узагальнення про трансформаційні явища в творчості С. Луньова. В якості прикладів наводиться аналіз творів «Страстная Седмица» (2011) — симфонії для мішаного хору без супроводу — та концерту для хору на теми традиційних різдвяних пісень «The Noel Concert» (2013) (докладніше див.: [373]). Зокрема привертає увагу жанрове визначення першого твору — «симфонія для хору». Але крім того, автори статті наголошують, що в цих творах простежується трансформація хорového мислення, що виявляється за такими параметрами: симфонізація хорових партій, які набувають більш інструментального трактування; трактування тембру хорових голосів подібно до інструментів симфонічного оркестру; використання текстової поліфонії, як особливої тембробарви (йдеться про взаємодію різних вербальних текстів) тощо. Значущими є узагальнення стосовно виконавських вимог: «Значно розширюються вимоги до співацького діапазону вокалістів. Чималі трансформації пов'язані з технікою дихання, яка застосовується в творах Луньова. Чималу складність мають питання, пов'язані з орфоєпією, адже використовуються тексти як старослов'янською мовою, так і латиною, староанглійською, французькою. Особливості вимови справляють безпосередній вплив на становлення художнього образу та його вірної передачі...» [373, с. 161].

Привертають увагу своєю будовою та взаємодією стилів «Київські розспіви»¹ (1997) Віктора Степурка. Цикл написаний для чоловічого хору без супроводу та складається із чотирьох частин: «Услиши мя,

¹ Пізніше цикл увійшов до більш крупного твору — «Фрески Києва».

вступ «Святий Боже»; «Отче наш» — із сопрано соло (т. 5); Хорова екстенія «Господи, помилуй»; екстенія «Господи, упокой душу раби Твоєї» (т. 28); «Псалом 90» — «Хто живе під захистом Всевишнього» (т. 70) — хор із тенором-соло; трикратна хорова «Алілуя» (т. 129); «Святий Боже» (т. 133) та «Блаженні непорочні» (т. 141) — із дуєтом солістів в техніці вокального канону на фоні хорової органної педалі; «Псалом 50» — «Помилуй мене, Господи» (т. 193) — із соло сопрано; «Чи житейська насолода» — фрагмент тексту з Гласу 1 (Самогласні Івана Монаха) — завершується надривним «Плачу, плачу і ридаю» (т. 283); «Отче наш» — на матеріалі першої частини; кода — «Вічная пам'ять» — завершує твір цікавим прийомом: в хорі лунають «пусті» та дзвінки квінти в темброво-регістровому потроєнні (звуки «а»- «е»), а у солістів — сопрано й тенора — звучить збільшена октава, розщеплення (звуки «cis»- «ces»). Таким чином, ми відчуваємо акустичні коливання мажору-мінору.

Не зупиняючись докладно на музикознавчому аналізі окремих складових «Реквієму», підкреслимо, що тут ми спостерігаємо не лише авторське індивідуалізоване ставлення до форми, але також і певне образно-змістове синтез-єднання: програмна назва — «Реквієм» — апелює до католицької традиції, поетично-канонічний текст твору відповідає східноєвропейському літургійному чину похорону, а за формою викладення твору — це духовний концерт.

«Українська кафолічна літургія» (2005) Олександра Козаренка була створена як архієрейська Служба Божа з нагоди 50-ліття Стемфордської єпархії у США з благословення владики Василя Лостина. Прем'єра твору викликала неоднозначну реакцію, адже цей твір не вкладається у стереотипи літургійної музики. Зокрема літургія написана для досить незвичного (в канонічному розумінні української церковної музики) виконавського складу: мішаний хор, солісти, орган та симфонічний оркестр. Таким чином, у творі можемо спостерігати єднання східного богослужбового канону (структури, мелодики тощо) і західних композиторських технік, а також певний синтез виконавських засобів. Національна сутність цієї літургії простежується на рівні інтонаційного матеріалу (давні українські літургійні піснеспіви), а також на рівні композиторського опрацювання, що демонструє тяжіння до стилю українських класицистів (насамперед Бортнянського). Водночас автор вносить елементи сучасних європейських стилів, тобто він свідомо обирає шлях синтезування національного та європейського мистецьких

просторів, зберігаючи при цьому православну сутність літургійних творів. Композитор об'єднує досить різні напрями в єдину композицію. Це єднання відбувається на мелодичному, гармонічному, фактурному, драматургічному, формотворчому рівнях. Тож можна говорити про те, що автор дуже вдало урівноважив релігійну та мистецьку парадигму Схід — Захід, час минулий та час теперішній, простір релігійний та концертний.

Ознаки п'яти великих вокально-симфонічних жанрів, що історично належали до різних християнських конфесій — Різдвяної ораторії, Пасіонів, православної Літургії, кантати на біблійний сюжет і, нарешті, Великодньої кантати, знаходять музикознавці в творі для тенора, баса, змішаного хору та оркестру «Історія життя і смерті Господа нашого Ісуса Христа» (1992) Е. Денисова. Крім того, у твір вбудовано автоцитати (як ми на це вже вказували вище) та підкреслена діалогічність різних рівнів: автора із самим собою через «ескізи» попередніх років, із історично-стильовими епохами музичної думки, із канонами різних релігійних напрямків, із Часом тощо. Спробуємо розібратися більш докладно.

Літературною основою ораторії послужили два джерела: Євангеліє та тексти піснеспівів православної літургійної служби. Денисов докорінно переробив євангельські тексти, скоротивши і об'єднавши їх в необхідну для ораторії літературну основу (зустрічаємо строфи з Євангелій від Матфея, від Марка, від Луки, від Іоанна).

Структура твору за колом своїх образів охоплює весь життєвий шлях Ісуса Христа; по суті — це своєрідна духовна антологія. Зокрема в композиції сім частин: I. «Народження Христа»; II. «Поклоніння волхвів»; III. «Нагірна проповідь»; IV. «Видіння»; V. «Гетсиманський сад»; VI. «Голгофа»; VII. «Воскресіння» (музикознавчий аналіз див.: [380]). За думкою композитора, така будова має символічне значення: кількість частин твору відповідає ідеї про створення світу — шести дням тижня з головним днем, що за церковнослов'янською мовою має назву Воскресіння. Завдяки тому, що тематика охоплених подій виходить за рамки будь-якого традиційного жанру, вона являє собою приклад складного жанрового синтезу. Розглянемо докладніше.

I частина складається з двох великих розділів, розмежованих речитативом соліста. Початковий розділ («Господи, помилуй», «Слава, і нині») виконується хором без супроводу або з мінімальним супроводом у вигляді педалей литавр і низьких струнних. Речитатив — пер-

ший вступ протагоніста. Заключний розділ — хоровий гімн «Єдинокродний Сину».

II частина включає в себе два нерівномірних за часом звучання розділів: 1-й присвячений подіям, що відбулися відразу після Народження Христа, 2-й прославляє пришествя Сина Божого («Прийдіть, поклонімся», «Святий Боже», «Достойно естъ», «Алілуя»).

III частина (бас і тенор з оркестром) вміщує в собі заповіді блаженств з Нагірної проповіді. Денисов використовує тут тексти восьми заповідей.

IV частина — євангельська розповідь протагоніста про Преображення з епізодичними репліками Христа (солісти й оркестр) і хор без супроводу на текст гімну «Вірую» — своєрідний катехізис ораторії, один з центральних епізодів літургії. Саме тут Денисов використовує унісон басової партії, що дублюється чотирма фаготами, можливо, з метою створити унікальний тембр, який міг би уособлювати звуковий образ Бога. Хор «Вірую» представляє собою концентричну форму з центральним розділом «Нас заради чоловік...», який відрізняється від інших найбільшою інтенсивністю розвитку і присутністю в ньому восьмиголосного цілотонового хорового канону.

V частина становить внутрішній мініцикл («Страсті» всередині «Страстей»). Тут, подібно до бахівської традиції пасійних жанрів, зосереджені головні моменти «Страстей»: Таємна вечеря, молитва в Гефсиманському саду, зрада Юди, суд Пілата, хресні муки Христа.

VI частина — кульмінація ораторії. У точці золотого перетину настає переломний момент, який вінчає земне життя Христа і відкриває сутність його небесного буття. Хор «І ось завіса у храмі розверзлася надвоє» стає семантичною вершиною всього циклу.

VII частина являє собою по суті Великодню кантату.

Хор бере активну участь у п'яти частинах ораторії і відіграє одну з провідних ролей. Якщо виокремити хорову партитуру, то можемо відзначити, що письму хорових номерів притаманні такі прийомисимволи, котрі викристалізувалися в процесі багатовікового буття сакральної музики: майже всі унісонні вступи починаються з партії басів; велика кількість хорових номерів написана в складних розмірах, традиційно властивих як фольклору, так і редакційно впорядкованому знаменному співу, орієнтованому на нерегулярну метрику вірша; превалюючою є тембральна барва чоловічих голосів, справдана «санкціонована» та бажана для виконання священного тексту в храмі.

В загальному звучанні «Історії життя і смерті Господа» Е. Денисова гармонійно зливаються поліфонічні пласти хорového та інструментального звучання, побудовані за загально-музичними принципами розвитку і вміщені в форму рухомих кластерів. Таким чином, ми можемо спостерігати не тільки взаємовплив і взаємодоповнення музичних матеріалів різного історичного та жанрового (маємо на увазі спів та гру) походження, але й злиття об'ємних звукових масивів. В «Історії життя і смерті...» досягається художньо-музична рівновага між ритмо-інтонаційністю фольклору, знаменною мелодією, технікою розгортання матеріалу типу епохи Відродження, композицією та специфікою інтонаційно-музичного мовлення кінця ХХ століття.

Цікаві розвідки та узагальнення щодо ораторії Денисова «Історія життя і смерті Господа» знаходимо в роботах Н. Гуляницької (зокрема [137; 138; 140]). Так, в II частині «Поетики» (5-та глава — «Nova música sacra: жанрова панорама» [139]) дослідниця доходить висновку про наявність семи оповідних рівнів в ораторії Денисова «Історія життя і смерті Господа»: «...всі сім оповідних рівнів суть двопланова з точки зору наративного структура, в якій задіяні так звані розповідні інстанції у специфічній для кожної з них музичній формі» [139, с. 302].

Окремий пласт сакральної хорової музики утворюють і духовні піснеспіви малих форм — окремі хори на церковно-канонічні тексти, «паралітургічні» твори храмової та концертної практики, духовні хоріві концерти, хори на позавжиткові, позаканонічні тексти, але зі збереженням загальної тематики та художньо-образної структури. Відмітимо, що палітра цих композицій також цілком відповідає окремим магістральним напрямкам розвитку нової сакральної музики.

Експерименти з поєднання різних шарів християнської культури притаманні також творам для дитячого хору. Так, з початку 80-х років творчість В. Польової характеризує активне звернення до духовної тематики: літургічні піснеспіви різних конфесій, а саме православний розспів, григоріанський — складають основу її сакральних творів. Наприклад, у 1988 році з'явився твір «Кугіе eleison» для дитячого хору, челести, фортепіано, дзвонів і дзвоників; канонічні тексти стали основою для синтез-жанру «Missa-symphonia» (1986—1993) також для дитячого хору.

Окремий інтерес представляє для нас жанр духовного концерту. Так, цікаві розвідки та узагальнення щодо буття сучасного духовного

концерту¹ знаходимо в роботах Ю. Паїсова [356; 357], Н. Осипенко [352], С. Хватової [471] та ін. Ми обрали декілька духовних концертів, що, на наш погляд, є найбільш показовими серед творів у цьому жанрі; окрім того, вони є репертуарними і цікавими ще й з точки зору виконавської трактовки (див. також: [52]).

Так, знаковими для II половини ХХ ст. стали хорові твори А. Шнітке. І серед багатьох виокремлюємо Хоровий концерт на релігійні вірші середньовічного армянського поета Григора Нарекаци (1984 р.). В цьому творі знайшов втілення принцип діалогу в його культурологічному значенні — співрозмова різних поколінь, культур, епох, традицій на відстані простору та часу. Дійсно, поєднання різних музичних засобів може трактуватись як відтворення давнього певного універсального літургійного «праритуалу». Наведемо вислів Н. Гуляницької, в якому вона, розмірковуючи про стилістику сучасних духовно-музичних композицій, зазначала, що, з одного боку, можна спостерігати запозичення окремих готових елементів форми, традиційно-канонічних рис музичної системи; з іншого — потяг сказати «своє слово», сполучаючи з «чужим» [140, с. 8].

Інший приклад сучасного хорового концерту — твір Є. Станковича «Господи, Владико наш» (1988), що був створений на прохання художнього керівника капели «Думка» Євгена Савчука. Розмовляючи з Ю. Чеканом про історію написання та виникнення самої ідеї створення духовного концерту, Є. Станкович говорить: «В концерті я не

¹ Ю. Паїсов писав: у 70-х роках минулого століття можна визначити три основні напрямки в розвитку жанру хорового концерту: 1) фольклорний або фольклоризований; 2) програмний концерт нефольклорного походження; 3) безтекстовий — як правило, не програмний — концерт-вокаліз. Автор дослідження вказує на час приблизно з середини 80-х років як на період відродження жанру духовного концерту [356]. Про це свідчить і творчість наших композиторів-сучасників Є. Станковича, М. Скорика, Ю. Алжнева та ін.

С. Хватова також пропонує цікаву теорію щодо чотирьохфазного бачення у розвитку духовного концерту, де перша — «технологічна», епоха бароко, коли формувалися й освоювалися основні принципи концертнування; друга фаза — фаза «освоєння більшості» — епоха класичного концерту; третя фаза — кінець ХІХ—початок ХХ століття. Саме в цій «фазі», на думку автора, композитори вперше синтезували архаїчні стильові риси з відносно новими, концертними (ці характеристики властиві «Літургії» П. Чайковського, С. Рахманінова, «Демественій Літургії» О. Гречанінова). Остання фаза — на рубежі ХХ—ХХІ століть — фаза «плато», не лише об'єднала традиції і новаторство нашого часу, але в ній «охоплюються минулі періоди, змиваючи їх колишні семантичні знаки і надаючи їм нові смислові значення». І тут композитор, на думку дослідниці, вимушено вже переходить ту межу, за якою його твір потрапляє в розряд позацерковних духовно-концертних творів (див. докладно: [471]).

хотів бути ані новатором, ані консерватором, не хотів писати з орієнтацією на традиційний церковний спів, який, на мою думку, придатний лише для служби. Я вирішив: якщо буду робити концерт, то робитиму так, як це важливо для мене, для людини, що живе в цьому світі» [490, с. 8] (див. також: [492]). Таким чином, ми можемо знов наголошувати на тяжінні композиторів до рівня надчасового, надконфесійного, надісторичного простору.

У хоровому концерті «Я люблю тебе, Господи» (Псалом 114) (2004) В. Зубицький продовжує традиції, закладені попередніми поколіннями композиторів, але при цьому привносить дуже багато особистого, індивідуального. Щодо вербального тексту, то композитор залучає текст 114 псалма в церковнослов'янській традиції (в перекладі на українську сучасну мову). Композиція духовної мініатюри спирається на тричастинний принцип.

Інтонаційна «формула» першої частини — темброво-регістрові поліфонічні нашарування із секундовими інтонаціями-тонемами, котрі утворюють певні темброві «грона», а вже нашарування останніх формує звуковий простір сонористичного типу. Закінчення першої частини композитор підкреслює зміною фактури: весь звуковий простір об'єднується в могутньому tutti на фрагменті: «(буду призивати) Його во всі дні мої». При цьому в розв'язанні затриманого звуку останнього акорду відчувається вплив західноєвропейської, навіть бахівської духовної музики.

Друга частина твору складається з декількох контрастних фрагментів. Перший ми б характеризували як експресивно-інтонаційну картину, котра підкреслює значення слова: «Обійняли мене болі смертельні, і муки пекельні найшли на мене: я зустрів скорботу й утиски». Так, на фоні поліритмічного остинато в чоловічих партіях лунає тривожна тема в жіночих голосах, вириваючись на крайні звуки хорового діапазону твору. В спробі максимально експресивно висловити свої почуття і думки за допомогою слова лунає щільний акорд-крик, акорд-стогін — це приклад відмови від провідного значення вербального слова задля експресивної, і навіть надекспресивної інтонаційності музичного вислову. Другий фрагмент II частини твору — псалмодування (бас соло) тексту 114 псалма церковнослов'янською мовою. Антифонним супроводом лунає хорове «Господи, помилуй».

Остання, третя частина поєднує музично-інтонаційний матеріал, фактурні прийоми попередніх частин. Закінчується твір просвітле-

ним, підкреслено-мажорним «Я люблю тебе» — сопрано соло, «Я люблю тебе, Господи» — лунає у відповідь в партії тенора соло, та тихим, але ствердним «Я люблю» — звучить хор.

Дійсно, слухаючи цей твір у виконанні різних хорових колективів (в тому числі й хору Одеської музичної академії), можна дійти висновку, що в духовній мініатюрі В. Зубицького відбувається єднання, синтез давніх та сучасних традицій православного співу, які органічно переплітаються з особливостями сучасного музичного мислення-мовлення та індивідуального композиторського стилю.

Хотілося б коротко розглянути ще один твір — Концерт А. Корольова «Слава Богу за все» (1988). По-перше, звернемо увагу на те, що концерт для хору написаний на текст акафісту, але він не є канонічним — він авторський (автор тексту — Г. Петров); по-друге, за формою, відповідно до жанру акафісту як циклу піснеспівів, концерт являє собою три «куплети» кондакарних заспівів і приспівів-ікосів із заключним четвертим кондаком, що відіграє роль коди.

В концерті простежується синтез фактур та композиторських технік: тут знайшли втілення речитатива і декламації (Ікос 3), одинадцятиголосся та триголосся (Ікос 2), хоральність, поліфонія, стрічковий рух, терцове нашарування голосів, бурдон, фобурдон, мажоро-мінорні й гострі дисонуючі поліфункційні гармонійні поєднання.

Щодо художньо-музичного задуму Концерту, то протиставлення типів фактури, драматургічних принципів розгортання матеріалу (декламація, мелодекламаційне, наспівно-мелодичне нашарування зі скандуванням і колокольністю; розчинення в часі і просторі з суворою метроритмічною організацією висловлення); інтонаційних особливостей мелодики (складної хроматизації з простотою народно-пісенного наспіву або «читка» на одній висотності звуку); динамічних властивостей (гучності, агогіки, темпу викладення художньої думки — від сталості і декларування до рухливості і гнучкості) утворює провідну жанрову ознаку — концертування, в сенсі «змагання» при багатьох складових.

Звернемо увагу на «Духовний концерт» (1998 р.) М. Скорика, в основу якого було покладено тексти молитов з Євангелія. Принципова позиція композитора полягає в стильовій орієнтації на традиції вітчизняної школи у поєднанні з прагненням осучаснити її. У Концерті поєднуються дві тенденції, перша з яких базується на еталонних зразках духовно-хорових жанрів минулого, друга — на їх трансформації, насамперед в інтонаційно-мовленнєвому напрямку, у дусі україн-

ської релігійної ментальності. Як вказує Н. Кириленко, композитор, орієнтуючись на усталену модель духовно-концертного жанру, використовує комбінаторику його глобальних (загальноєвропейських) і національних модусів-станів [208, с. 4]. В цьому творі дійсно можна спостерігати діалог епох на жанровому, інтонаційному, структурному рівнях. Насамперед маємо на увазі жанрово-інтонаційні витоки хорової вокальності (пісенність, речитативність, декламаційність), що співвідносяться/співставляються із поліфонією та гармонічною хоральністю у фактурному викладі. У своєму інтерв'ю композитор М. Скорик сказав: «Релігійна музика є дуже консервативним жанром... Ця музика не любить усяких новацій та експериментів. Зараз багато композиторів пишуть у так званих «духовних» жанрах. Але за стилістикою це музика така, що її не будуть співати в храмі. ...Я хотів би, щоб мої релігійні твори виконувались у церкві... Я хотів наблизити свою музику — за гармонією, мовою — до канонів і разом з тим знайти якийсь новий підхід» [493].

Н. Кириленко, досліджуючи особливості авторського стилю композитора, зауважує: «Використовуючи українські тексти відомих молитов, М. Скорик йде не від мовної інтонації, а від музики, керуючись формулою «музика — узагальнює, слово — деталізує». У результаті жанрова форма Концерту набуває рис симфонічної фресковості, при якій хор і голоси солістів трактуються як інструменти загальної темброво-звукової маси, подібної до оркестрової. Концерт-молитва М. Скорика містить і жанр другого плану (О. Зінькевич) — концерт-поему, що підкреслює концептуальність як головний атрибут духовно-хорового концерту. Водночас світська — яскрава, екстатична, пафосна образність, міцно пов'язана з національно-мовними джерелами, — активізує і такий атрибут хорової концертності, як сценічна репрезентативність» [208, с. 4].

В хоровій творчості І. Алексійчук спостерігаємо вільне використання кластерів, сонорної фактури, також можемо спостерігати певні прийоми алеаторичної техніки: «Все це споріднює її музичну мову з авангардом середини ХХ ст. Досить цікавим є поєднання цих технік композиції з елементами знаменного розспіву, використання якого є сутнісною рисою вітчизняного хорового письма. Тобто інтонаційний шар композиції взаємодіє з традиційним початком, у той час як технічний рівень відповідає новаторському західноєвропейському началу» [373, с. 161]. Прикладом означеного підходу є хоровий диптих «Давидові псалми» (2000) на біблійні тексти для змішано-

го хору а cappella; яскраво імітуються дзвони, відтворюється молитовний стан в «Свят, свят, свят Господь Саваоф» для мішаного хору а cappella (2010 р.), зокрема в репертуарі студентського хору ОНМА імені А. В. Нежданової. Цікавим є також той факт, що серед виконавських прийомів І. Алексійчук надає належне колористиці хорової педалі. Цей прийом знаходить втілення у різних формах: від «приготованих затримань (із подальшим утворенням коротких кластерів), до повноцінної основи, своєрідної звукової матриці для подальшого розвитку матеріалу. В цілому поліфонічні засоби у розглянутих псалмах І. Алексійчук мають достатньо класичний вигляд як хорових канонічних імітацій, так і сонорної поліпластовості, у традиціях післявоєнного авангардного письма» [90, с. 49].

Особливе місце в сучасній духовній хоровій музиці займають твори на поетичні переклади, поетичні переосмислення канонічних текстів. Наприклад, такими є два концерти Олександра Яковчука: Концерт «На ріках круг Вавилону» на слова Т. Г. Шевченка для солістів та мішаного хору а cappella (2011 р.) та Концерт «Чи Ти мене, Боже милий, навек забуваєш» на слова Т. Г. Шевченка для солістів та мішаного хору а cappella (2011 р.). Ці тричастинні твори демонструють єднання української інтонаційності із сучасною поліфонічною мовою та насиченими гармонічними утвореннями. Як зазначається, «тут складні дисонуючі акордові структури спокійно виливаються у м'яку кантилену, побудовану на оригінальних авторських мелодіях, до дна просякнута народним мелосом» [272]. Дійсно, при прослуховуванні концертів створюється відчуття єднання релігійного змісту із народним співом, з ритуальною сакральністю народної пісні, чого, можливо, і прагнув композитор, працюючи над цими творами.

Духовний концерт М. Шука «Возроди мене, утверди» на слова вірменського поета Н. Шнуралі вперше був виконаний на Київському «Музик Фесті» в 1995 році (Державна академічна хорова капела «Думка» на чолі з Є. Савчуком). В газетній рецензії О. Летичевська писала, що це новий напрямок української хорової культури — спроба створення сучасного містеріального дійства, вільного від будь-яких канонів. І на підтвердження своєї думки наводила фрагмент інтерв'ю з автором — Михайлом Шухом: «Для мене — Бог один для всіх народів; і об'єднання різних релігій я вважаю ознакою нової якості в сучасній свідомості. В моїй творчості, що складається з творів духовного змісту, я застосовую різні культурні стилістичні пласти — монодію, григоріанський, знаменний розспів, і, звичайно, мене ціка-

вить їх сполучення з сучасною естетикою» [272]. І далі композитор висловлює ще одну цікаву думку, котра підкреслює інформаційну щільність кожного фрагменту музичного мовлення: «Я намагаюсь застосовувати мінімум виконавських засобів, але кожен з них повинен бути максимально виразним, руйнувати саме поняття «виконання», створюючи самостійний музичний час і простір» [272].

Ще один приклад в напрямі *експериментування-деструкції* — ідея поєднання православної храмової музики з модерним інструментальним звучанням. Прикладом звернення до такої жанрово-стильової синтетичної взаємодії вважаємо вокально-симфонічний осьмогласний цикл «Богородичні догмати» (за визначенням автора — «Українська православна меса») для хору та оркестру Віктора Степура, котрий був написаний на канонічні тексти та мелодії з Ірмологіонів. Увага В. Степура до жанру богородичних догматів пояснюється тим, що насамперед цей жанр є одним із кульмінаційних у богослужінні. Звернення його до першодруків (1700, 1709, 1757 pp.) розкриває прагнення автора до осягнення старовинних канонів, до оновлення музики відправ, і не лише хорового співу, а й увиразнення й розспівів священнослужителів. За допомогою оркестру й хору композитор створює монументальний твір, що об'єднує в собі і традиції західного культу і східнослов'янські канони, смислову значущість богослужбового тексту із сучасним мовленням в оркестровому звучанні. Також в цьому творі вбачаємо дотримання єдності у поетико-стилістичній та музичній драматургії твору, збереження основних смислових акцентів у авторському трактуванні літургійного жанру.

Окрему частину доробку українських композиторів складають твори, безпосередньо не пов'язані з релігійним культом, але які своїм змістом, назвою або лише композиторською інтенцією мають духовну спрямованість або полемізують з нею. Яскравими прикладами паралітургічних позацерковних творів, які мають релігійну тематику, є молитва «Слава тобі, Господи» Ю. Алжнева для мішаного хору на народні слова, «Гімн Богородиці» Г. Ковальова на слова Л. Лазар, «Нагірна проповідь» В. Рунчака та ін.

Позацерковним, провокативним, і скоріше світським твором антисакрального напрямку є «Історія ересі» (2007) — один з нечисленних хорових творів К. Цепколенко. У своїй кантаті для змішаного хору а capella К. Цепколенко звертається до поетичного тексту О. Забужко — однієї з найвідоміших і яскравих представниць сучасного літературно-поетичної творчості України, чиє ім'я незмінно пов'язане

з дослідженням творчої спадщини Лесі Українки та створенням міфологізованого образу видатної української поетеси [173]. В основу кантати покладена мікропоема-триптих «Історія ереси» (жанрове визначення О. Забужко) зі збірки «3 Нових віршів», яка виступає своєрідною алюзією до драматичної поеми Лесі Українки «Одержима». Як відзначають дослідники творчості О. Забужко, цей поетичний опус «є плетивом інтертексту драми на ідейному, стилістичному, композиційному рівнях» [322].

Зазначена інтертекстуальність виступає головним фактором формування смислового контексту поезії О. Забужко, пов'язаного з авторською інтерпретацією релігійної тематики, біблійної образності, християнських етичних мотивів — полемікою з ними, аж до їх заперечення. Останнє органічно впливає з антихристиянських мотивів «Одержимої», які літературознавці порівнюють, з одного боку, з модерністським антихристиянством Ф. Ніцше, з іншого — з ідеологією фемінізму, яка багато в чому показова для творчості О. Забужко. «У розумінні Ніцше поняття «Син Людський» не є конкретна особа, належить історії, щось одиничне, єдина, але «вічна» дійсність, психологічний символ, звільнений від поняття часу. Леся Українка подає постать Месії як «сина людського», олюднюючи, навіть натуралізуючи «сина Божого», і водночас не вдається до повної ідентифікації його з реальною людиною» [322]. Подібна художня подача образу Сина Божого в «Одержимій» пов'язана з біографічними мотивами цього твору: переживанням смерті коханої людини (С. Мержинського, який помер від туберкульозу на руках у поетеси у віці 30 років), яке народжує паралелі з жертвним образом Ісуса Христа і його стражданнями в момент моління в Гефсиманському саду і розп'яття. На думку О. Забужко, в «Одержимій» Лесі Українки «...розпочався трагічний бунт проти самої серцевини християнської чуттєвості — проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послуху Волі Бога-Отця» [173, с. 87].

Власне цей смисловий підхід «Одержимої» як джерела поетичних рефлексій О. Забужко й утворює їх основну ідею, укладену в тумаченні біблійних сюжетно-образних ситуацій, пов'язаних з фігурою Ісуса в дещо іншому ключі, ніж прийнято в християнстві. Боже-ственна сутність його дій підміняється експресією людського страждання — тілесного і душевного. Таким чином ми бачимо поліфонію смислів-образів: релігійно-етичний пафос всепрощаючої жертви Сина Божого відступає на другий план перед людською трагедією,

персоніфікованою в особі Христа, що зазнає хресні муки; Марія Магдалина, що замість Діви Марії оплакує його; єврейський народ, що відчайдушно очікує на Місію. Таке уявлення про основні «персонажі» християнства і його етичні засади повною мірою відповідають поняттю ересі, винесеному в назву поеми О. Забужко: «Єресь — від грец. «вибір», «обраний спосіб мислення». Свідоме й умисне ухилення від ясно вираженого і сформульованого догмату християнської віри...» [22, с. 534]. Так авторська концепція О. Забужко відображає в поетичній образності шлях європейського релігійної свідомості від богоборства й атеїстичного заперечення Бога (початок ХХ століття) до усвідомлення неминучої потреби людини в сакральних підставах і цінності буття, їх переосмислення на сучасному етапі.

Поетична основа, обрана для кантати К. Цепколенко, вміщує в собі релігійну тематику і образність, які зазвичай музикознавці виокремлюють в якості найбільш показового критерію оцінки стильової специфіки «нової сакральності» в музичному мистецтві. Більше того, в текстовій основі цього хорового твору закладено передумови та важелі для переосмислення цієї образності. Звертаючись не до канонічних християнських текстів як «репрезентантів сакрального» [184], а до авторської поетичної інтерпретації релігійної тематики, К. Цепколенко значно розширює смислове поле як музичної виразності, так і етичного посилу музичного твору в цілому. Хорову кантату К. Цепколенко можна віднести до «творів-деструкцій», що презентують усталені образи-сенси, які в даному випадку не стільки переосмислюють жанровий канон кантати, скільки полемізують з образно-змістовим наповненням духовної музики християнської традиції [68, с. 385; 64, с. 263]. Це, в свою чергу, дозволяє віднести твір К. Цепколенко до того типу, який дає максимальну свободу композитору в класифікації Ю. Паїсова [355, с. 150], — концертних творів релігійного змісту, що не підкорюються гімнографічним канонам і дають можливість самовираження автора.

Визначаючи свою «Історію ересі» як кантату, К. Цепколенко вказує на зв'язок зі старовинним жанром, історична еволюція якого невід'ємна від церковної практики та, відповідно, духовно-релігійного сенсу, але, разом з тим, презентує напрямок світського музиковання: як відомо, кантата як камерний варіант ораторії розвивалася переважно в італійському світському середовищі (див.: [268]). Відомі також і духовні кантати в Італії — твори на релігійні теми, не призначені для виконання під час церковної служби. «Тема багатьох зі

страсних кантат — споглядання Хреста та заклик до покаяння, — відзначають музикознавці. — Мабуть, місцем їх звучання були не тільки приватні будинки, а й каплиці (oratorio), в яких під час Великого посту було прийнято виконувати духовну музику» [338]. Але в Німеччині XVII—XVIII ст. широко була відома церковна кантата, яка спочатку була ідентична духовному концерту, а пізніше функціонувала як спеціальний музичний жанр, виконання якого відповідало церковному календарю (духовні кантати Г. Ф. Телемана та І. С. Баха, пізніше — масонські кантати В. А. Моцарта та ін.). Зауважимо, що відмінною рисою церковної кантати була її текстова основа, в якій поєднувалися канонічний біблійний текст, строфи з протестантського складу, речитативні фрагменти й арії. Також міг значно варіюватися виконавський склад — хор і солісти, тільки хор або тільки солісти, соліст і оркестр. Така творча свобода була спрямована на більш зрозуміле і живе сприйняття релігійного змісту прихожанами, що в свою чергу зміщувало акцент з молитовно-заспокійливого стану на емоційне переживання тексту: «В їх музиці виступає невимовно багатий світ людських почуттів — ліричних і драматичних, радісних, спокійно-споглядальних і трагічних» [268, с. 698]. В даному випадку можна говорити про звернення композитора сучасності до «пам'яті жанру», за допомогою якої актуалізуються вихідні жанрові ознаки — такі, наприклад, як синтез канонічного літургійного і неканонічного текстів і необов'язковість виконання в церкві. Більше того, кантата в цьому сенсі є носієм протилежного сакрального змісту художньої форми, яка, тим не менше, генетично пов'язана з літургійної практикою і релігійною тематикою. Подібний синтез надзвичайно показовий для сучасної хорової музики, яку можна віднести до напрямку нової сакральності.

Серед специфічних жанрових ознак кантати дослідники також називають відсутність драматизації сюжету і ліричний зміст [448], що начною мірою відрізняє її від більш масштабного і об'єктивного музичного змісту ораторії як великого хорового жанру. У цьому сенсі твір «Історія ересі» К. Цепколенко багато в чому пов'язана з жанровою традицією, оскільки вона дуже скромна за своїми масштабами (цикл з трьох частин загальна тривалість якого не перевищує 15 хвилин), а на рівні музичної мови в ній переважає інструментальна експресія, що покликана втілити тонкі нюанси психологічних станів і емоцій. Загалом складається досить виразна в своїй інтонаційній рельєфності хорова партитура, яка в кульмінаційних моментах звучить

насправді драматично. Тому говорити про те, що художня ідея кантати це музичне втілення всім відомих християнських істин в найзагальнішому сенсі (як чергове нагадування про непохитність духовних підстав людського життя), — неможливо, оскільки тут йде мова про більш детальну, глибоку, неоднозначну розробку релігійних образів, смислів і тем. І розробка ця йде по лінії емоційно-людського осягнення їх етичного сенсу, що неминуче пов'язано зі світосприйняттям сучасної людини та її релігійних уявлень. Таке розуміння принципово відрізняється від умиростворено-споглядального і безумовного прийняття цих образів і істин віруючим християнином. Тому деяка «умовність» та епічність сюжетної розробки, яка характерна для класичної кантати, в творі К. Цепколенко заміщується «впровадженням» та поліфонізацією прихованих смислів, звичних тим і образів, що, безумовно, провокує слухацьке сприйняття на активність і усвідомленість сприйняття матеріалу, що в свою чергу апелює до вічних питань буття. Композитору повною мірою вдається занурити слухача в атмосферу переживання «історії ересі» (яка і є «сакральна історія»), змушуючи вслухатися в кожну деталь хорového звучання.

К. Цепколенко зберігає у своїй кантаті тричастинну структуру, задану поемою О. Забужко, тим самим зберігаючи і принцип триптиха, спеціально позначений поетесою. Таким чином, поетична структура, а також яскрава фресковість музичного висловлювання підкреслює релігійно-сакральні витоки авторського задуму: триптих, як відомо, є однією з найбільш розповсюджених форм іконопису в європейській традиції. Композитор також йде шляхом максимально повного збереження поетичного тексту (незначного скорочення зазнала лише перша частина).

В основу перших двох частин кантати покладено текст відповідних частин поеми О. Забужко («Страсті Христові» — в поемі не мають підзаголовка), третя частина «Pieta» — відповідає заключній частині поетичного триптиха: «(Pieta) Марія Магдалина: оплакування Христа».

У «Pieta» образ Марії, що оплакує розп'ятого Ісуса, замінений на персонаж Марії Магдалини — фігуру вельми полемічну для християнської історії, з якою нерозривно пов'язана історія земного життя Сина Божого в апокрифічній літературі. Ця заміна багато в чому виявляється суттєвою для загального змістовного сенсу кантати, в центрі якої виявляється образ людського страждання, особиста трагедія переживання смерті. І обумовлена вона, звичайно ж, смисловим підтекстом драми Лесі Українки, за яким стоїть згаданий раніше біогра-

фічний момент. Таким сюжетним поворотом заперечується усталений в християнській традиції сакральний мотив материнської скорботи й оплакування Сина Божого, який приніс велику жертву Своєю смертю з волі Всевишнього. Замість нього пропонується інший погляд на завершення трагедії, занадто людську в певному сенсі смерть Бога-Сина, «еретичний» за своєю суттю стосовно релігійної догматики.

Одразу відзначимо, що в цьому творі хор виступає як активний учасник поетичного сюжету: темброва різноманітність хорового звучання спрямована на персоніфікацію окремих «дійових осіб», хор є активним учасником того, що відбувається, — це багато в чому відрізняє хорову партитуру К. Цепколенко від медитативного звукового простору хорових творів, які представляють напрямок нової сакральності (А. Пярт, Д. Лігетті, Г. Гаврилець, Ю. Алжнев та ін.). Звичайно ж, цьому сприяє в першу чергу відрив автора від канонічного літургійного тексту, який завжди є носієм сакрального і безумовно «програмує» композитора на уникнення драматизації текстової основи музичного твору. В даному випадку ми маємо справу з яскраво вираженим «сценарним» мисленням К. Цепколенко: «... хор постає дійовою особою, узагальненою особою, яку інакше можна назвати як «Людство». Композитор (а через нього и виконавці, і слухачі) переосмислюють інтонаційні образи, їх художні функції, а також смислові «портрети» вічних тем» [68, с. 391].

Вокально-інтонаційний профіль «Історії ересі» відрізняється яскравою рельєфністю, яка втілює різноманітність емоційних нюансів і експресію інструментального підходу до вокально-мовного вираження. Очевидна авторська установка на симфонічне мислення в формуванні яскравого й динамічного хорового звучання, що, в свою чергу, спрямоване на передачу «драматичних колізій» сюжету (якщо під такими можуть розумітися «фрагменти» земного життя Ісуса...). І якщо можна тут говорити про певну статику звучання, яка виявляється характерною для нової сакральності (можливо, несвідомо, утворюючи зв'язок із барочною афектацією), — то вона утворюється за рахунок багаторазового, за принципом репетитивності, повторення коротких мотивів (початковий вигук «Боже» в першій частині) або будь-якого прийому хорового звучання (*Sprechstimme* у другій частині і дроблення слова на окремі звукотембри в третій частині в повільному темпі).

Драматургічне рішення кантати складається з протиставлення образів «особистого» (в крайніх частинах) і «загального» (в середній): окрема людина і натовп, суб'єктивне й об'єктивне, страждання люд-

ської душі і драма народу. Перший подібний зріз персоніфіковано в постатях Ісуса (молитовне звернення до Бога-Отця в першій частині) і Марії Магдалини (оплакування Христа в третій), другий — в образі єврейського народу, який чекає Місію (друга частина). Очевидно, що і в поетичному джерелі кантати, і в самій кантаті відсутнє традиційне для художнього втілення християнської релігійної тематики протиставлення людського і Божественного, сфери земного і Небесного, низу і Верху, матеріального і духовного. У музичному мистецтві це протиставлення зазвичай виражено на рівні фактурних, тембрових, ритмоінтонаційних показників, що утворюють спеціальну семантику музичної мови у творчості того чи іншого композитора (серед композиторів, які представляють стильову лінію нової сакральності, — С. Губайдуліної, А. Пярта, О. Козаренка, В. Камінського та ін.). У кантаті К. Цепколенко ми не знаходимо подібного прийому: і в графічному, і в звуковому відношенні хорової партитури не має контрастів «верху» і «низу», що символізують людське і Божественне. Відсутні також і всілякі музичні знаки і символи сакрального, вироблені європейською музичною традицією — маємо на увазі інтонацію хреста, наприклад, або хорову монодію тощо.

Попри це композитор використовує символіку іншого роду, що апелює до сфери ліричного в музичному мистецтві: так, наприклад, в основі великої інтонації кантати (заклику: «Боже») лежить інтервал сексти (чергування великої і малої), за яким з часів музичного романтизму закріпилася стійка семантика «романтичного питання» або «ліричної сексти», складової інтонаційного базису української пісенної лірики. Озвучуючи таким чином молитовне звернення до Всевишнього, композитор принципово змінює смисловий вектор звучання музики, зміщуючи акцент з трансцендентно-сакральної сутності звернення Сина до Отця на суб'єктивність емоційного вираження. У цьому ж сенсі показове і виокремлення тенорового тембру в хоровому і сольному звучанні в тих фрагментах поетичного тексту, які прямо або побічно пов'язані з образом Ісуса (соло тенора в середньому розділі першої частини «Поможи, о Боже, цей хрест нести...»; початкове проведення тексту у тенорів і «зойки» на тритонах на словах «прийде», «кине», «світу», «думка» у другій частині; заключна фраза тексту кантати, що проходить у соло тенора «Світло з твого чола» — в третій частині). Теноровий тембр як знак «ліричного героя» (нагадаємо, що в еталонних творах Й. С. Баха партія Ісуса доручена басу), що асоціюється з європейською оперною традицією, ліричного вираження за

типом камерної вокальної виразності в цілому — тут також спрацьовує як «деконструкція» сакрального сенсу того, що відбувається, оскільки репрезентує безпосередній зв'язок вокальної інтонації з чуттєво-емоційним світом людини. Цікаво, що до яскраво вираженої алюзії на літургійну музику православної традиції композитор звертається лише раз у своїй кантаті, що лише підсилює її виразність: в кінці третьої частини звучить соло баса, яке за своєю мелодикою і ритмікою абсолютно не співвідноситься з церковним співочим стилем, але загальний звуковий вигляд якого в своїй експресивній стриманості може асоціюватися з храмовою вокальною інтонацією («*Так і перебуде вовік: Камінь відвалений вбік*»). Сенс поетичного тексту, який озвучено басом соло, зосереджено на центральній для християнського релігійного світогляду темі Воскресіння Сина Божого. У загальному контексті напруженого хорового звучання кантати цей фрагмент може сприйматися як відсторонений коментар подій, як «глас згори», як пророцтво, що звучить досить переконливо у своїй емоційній стриманості та інтонаційній ясності вокальної вимови. Цей прийом контрастного зіставлення досягає максимального виразного ефекту: цей басовий «вислів» розкриває істинний сенс земної, «людської» історії Сина Божого — її сакральну сутність, яка подарувала вічне життя всьому людству.

Коло музично-виразних засобів в кантаті органічно пов'язане з поетичним вербальним текстом, його фонетичним звучанням; говорити про те, що за кожною образно-змістовною сферою поезії О. Забужко закріплений комплекс певних виразних засобів, не зовсім вірно. Тут, на наш погляд, більшою мірою застосований принцип «проростання» експресії з смислового поля поетичного слова до вокально-хорової інтонації. Це обумовлює певну складність даної хорової партитури, пов'язану, в першу чергу, з певними прийомами звуковидобування, дикцією зі артикуляцією, а також співвідношенням горизонталі і вертикалі (гармонія — мелодійна лінія), фактурним рельєфом в цілому і динамічними градаціями.

В першій частині кантаті зіставлені дві контрастні інтонаційні сфери, що утворюють різні за своєю мелодійною щільністю фактурні фрагменти. Форма першого розділу — тричастинна, де в основі крайніх розділів лежить коротка інтонація сексти («Боже»), яка ніби розпорошена за пуантилістичним принципом по хорових групах. Треба відмітити, що в цьому номері спостерігається цікавий просторовий ефект: за умови невеликого динамічного діапазону першого розділу — від *pp* до *p*, за рахунок поступового наростання фактурної

щільності можна спостерігати за «наближенням» та «ущільненням» вельми експресивного звучання. Остинатне повторення одного слова, омузичненого інтонацією одного і того самого інтервалу на тлі поступового підключення нових витриманих звуків у соло голосів сопрано, альт, тенор, бас, — створює певне відчуття медитативності, заглибленості в пульсуючий сонорний простір. При цьому наступна спадна мелодійна лінія на основі розбитого по складах слова «по-можи» також утворює інтервали сексти.

Цікава асоціація, але єдиний вербальний елемент цього звукового поля — слово «Боже» — уподібнено в даному випадку до мантри, яка концентрує в собі божественну енергію; це «вслухування» в слово, в кожен фонетичну складову до повного розчинення в його звучанні. Проте кінцева мета цього занурення в енергію слова істотно відрізняється від молитовно-медитативного процесу: це не споглядання і не заглибленість «в себе», навпаки, це поступове нагнітання експресії музичної інтонації, яка в кінцевому рахунку розряджається в декламаційній вимові без певної звуковисотності на слові «хрест» (бас-соло (тт. 13, 20)). Цей прийом буде збережено протягом усієї частини за принципом остината (тематична лінія якого від т. 49 переміститься в партію тенорів, підкреслюючи виразність образу страждання людини).

Середній розділ змінює, перш за все, динамічний рівень звучання (в межах *mp* — *ff*), основний виразний потенціал якого укладений також в «підвищеній» емоційній рельєфності, а також контрастує з попереднім розділом та релігійним каноном — нічого спільного не має з статикою літургійного співу. Яскраві перепади від *ff* до *pp* в межах одного-двох тактів (тт. 53, 56–57, 62 і далі) «розхитують» досить однорідну в ритмоінтонаційному плані мелодійну хорову фактуру. Цьому ж сприяють раптові вкраплення надривного причету в верхньому регістрі у сопрано (тт. 28–29, 36–37 і т. д.), що передають натуралістичні образні нюанси поетичного тексту, що малює фізичні страждання Ісуса («...і задирки в шкіру встигли вп'ястись...»). Підсумком стає кульмінація першої частини кантати на слові «хрест», озвученому «вигуками» всіх хорових груп і солістів на педалі басів і витриманим унісоном — «*шлях*», — який одночасно переходить в якості педалі в заключний розділ (принцип *attaca*). Заключний розділ значно скорочений і побудований за принципом затухаючого звучання — і на динамічному рівні, і на тематичному: надривне голосіння «Боже, Боже, Боже...» (тт. 59–60) раптово обривається і змінюється тихим «розчиненням» слова «*поможи*» в нашаруванні тембрів соло басу, тенора і

альта. На цьому тембро-інтонаційному фоні звучать заключні слова сопрано соло: «ти є мій Господь», — і лише від виконавиці, її виконавсько-артистичної інтонації буде залежати, прозвучать вони останнім плачем, словами надії, питанням чи зневірою.

Поетичний текст другої частини поеми О. Забужко змальовує умовно-узагальнений образ єврейського народу, блукаючого в пустелі в очікуванні Месії. Відповідну частину кантати К. Цепколенко цілком можна розцінювати як яскравий приклад хорового театру — настільки виразна і зрима тут музично-художня образність. Цьому сприяє диференціація хорової фактури на два контрастні пласти: в одному з них розгортається дієва сюжетна лінія, в іншому створюється її сонористичний контекст, який надає хоровому звучанню напружений характер. Останнє досягається шляхом застосування прийому *sprechstimme* (наближення до речитації) і авторської ремарки *ordinare* (наближення до *sprechstimme*). Уникнення вокальної кантилени і мелодії як основного носія музичного сенсу в даному випадку спрямовано на ідею підкреслення експресії мовного висловлювання — достовірного за своєю інтонаційно-емоційною наповненістю і позбавленого будь-якої умовності музично-художнього вираження. Описуючи інтонаційну природу *sprechstimme* (дослівно — «мовоспіву»), запропонованого А. Шенбергом в якості альтернативи традиційному європейському вокальному мелосу, Р. Насонов вказує на його експресивну загостреність, збагачену інтонаціями, що знаходяться на межі між співом і яскравою емоційно забарвленою промовою, на інтонаційну деталізованість [338].

Вперше прийом «мовоспіву» К. Цепколенко фрагментарно використовує в кінці першої частини кантати; в другій частині він стає основним елементом — і структурним, і виразним. Експресивність і напруженість звучання, певна театральність мислення задаються з самого початку частини, коли у сопрано й альтів стрімко проноситься багаторазово повторюване слово «думка»: композитор буквально «вириває» окреме слово з поетичного тексту, яке символізує вчення Ісуса Христа — Месії, якого не впізнав і не прийняв єврейський народ («*А думка — немов оглав, В якому чуття косіє... Прийде як нагорний сніг, Що блиском погляди сліпить, І кине до наших ніг Всі царства й народи світу!*»). Переставляючи фрагменти тексту, композитор вибудовує чітку словесну послідовність, яка на вербальному рівні фіксує загальнолюдську цінність місії Христа — «*прийде*» — «*кине*» — «*світ*» — «*думка*». Саме такий текст прозвучить в завершальному куль-

мінаційному фрагменті другої частині кантати у чоловічих голосах подібно остинатній формулі: скандована вимова басів і тенорів наполегливо стверджує сенс та послідовність цих слів. У процесі ж розгортання розповіді, яку по черзі озвучено в партіях то жіночих, то чоловічих голосів, фрагменти «мовоспіву» чергуються в верхньому і нижньому регістрах, і відповідно виникає відчутна рухливість хорової фактури (ущільнення — розрядженість). До того ж композитор одночасно проводить різні фрагменти тексту, накладаючи їх один на інший, у сопрано й альтів (тт. 91–96). Це створює яскравий акустичний ефект гомону натовпу — центрального поетичного образу тексту О. Забужко — і підкреслює в кантаті риси театральності.

Діалог медитативності і статики формує магістральну лінію в драматургії третьої частини кантати, в якій можна говорити про музичну стилістику нової сакральності в найбільш чистому вигляді. Тематичний комплекс «(Pieta)» засновано на трьох контрастних елементах, які можуть інтерпретуватися як семантичні одиниці хорової партитури та які концентрують в собі образно-сміслову наповнення музичного тексту. Перший з них — окремі звуковисотності-крапки (звукотембри), що розподілені за пуантілістичним принципом між хоровими групами і озвучують склади слів поетичного тексту на фоні витриманої тихої педалі. Другий елемент — короткий, але дуже експресивний мотив інструментального типу з широким стрибком вгору (тт. 126–127), частково співвідноситься з заголовним «Боже» в першій частині кантати (особливо це співвідношення відчутно в кульмінаційній зоні). Третій — співзвуччя-дисонанс, на якому побудовано силлабічний розспів-скандування тексту на *sfz* (тт. 132–133).

Характерно, що найбільш експресивно яскравим (в плані динамічного рівня звучання хору) виявляється третій з перерахованих елементів. Саме цим прийомом озвучується поетичний текст, винесений в дужки в поемі О. Забужко в якості окремих «абстрактних» мислеобразів, що ретроспективно виникають в свідомості Марії Магдалини, яка оплакує Ісуса. Але саме ці мислеобрази яскраво відображають натуралістичні картини смерті («Скинули — в купу дров...»; «Так собаки всю ніч лижуть сторожові!») і невіри в Месію («Хай запевняють: грішу! — Хмурі чоловіки»). Відповідно, вони можуть виступати «голосом» натовпу, узагальненим образом об'єктивного начала, яке протистоїть особистій трагедії Марії Магдалини. У першому ж і другому елементах зосереджено «внутрішній план» того, що відбувається: тихе заціпеніння, застиглість і тиха спроба плачу. В процесі розвитку найбільше

активізується другий елемент, наповнюючи партитуру все більшою інтонаційною експресією і поступово заповнюючи собою весь звуковий простір. У передкульмінаційному фрагменті (тт. 167–172) максимальне фактурне ущільнення цього мотиву створює практично зримий образ польоту, що співвідноситься зі змістом тексту («...мов рине к Тобі душа!»). Цей ефект підкріплено прийомом повторення окремо взятого слова з поетичного рядка («мов», «рине»). Зазначений мотив виступає і в «перевернутому» вигляді — заключні фрази соло сопрано («...ранок», тт. 187–188) і тенора («Світло з твого чола», тт. 193–197) — і в образно-смысловому плані ніби модулює від експресії надривного плачу в стриманість та ліричність емоційного вираження. Останнє може трактуватися двоюко: і як смирення перед неможливістю воскресити своєю любов'ю («Нащо здалась любов, Котра — не воскресеш?... — заключний текст в дужках у О. Забужко, який утворює генеральну кульмінацію кантати) і як смиренне прийняття смерті «з волі Бога» в дусі християнської етики. На наш погляд, більш виправданим в художньому сенсі кантати К. Цепколенко є все ж перший варіант, який декларує «людський фактор» у біблійній історії Ісуса, що інтерпретується О. Забужко як «історія ересі», яка полемізує із глибинною та усталеною сакральністю біблійного тексту і християнського переказу.

Таким чином, узагальнюючи розгляд кантати К. Цепколенко в контексті музичної стилістики нової сакральності, виокремимо такі істотні для розуміння авторської концепції твору і виконавської практики моменти:

— «Історія ересі» являє собою оригінальний приклад індивідуальної авторської концепції релігійно-сакральної ідеї християнства, яка реалізується шляхом заперечення Божественної природи центральної фігури християнства Ісуса Христа і його месіанства. Цей антихристиянський мотив утворює смислову вісь поетичного джерела кантати — поеми О. Забужко і становить смисловий вектор розвитку музично-виразного комплексу хорової партитури К. Цепколенко;

— в кантаті відсутня низка стильових показників, що утворюють традиційну специфіку сучасної хорової музики неосакрального напрямку: відсутні прийоми цитування християнського літургійного музичного матеріалу, а також алюзії або стилізації; відсутні жанрово-стильові моделі, які виступають репрезентантами церковно-співочої традиції християнства і закріпилися в європейській культурній пам'яті як знаки або символи «сакрального»; композитор уникає медитативності як основного емоційного модусу церковної музики, або

протиставляє медитативність гостро дієвому розгортанню сюжетної лінії; персоніфікує духовний сенс музичної виразності — молитви і споглядання;

— однак у творі К. Цепколенко виявляється ряд показників, які з усією очевидністю говорять про приналежність «Історії ересі» до жанрово-стильової лінії «нової сакральності», що широко представлена в сучасному європейському музичному мистецтві. Це, в першу чергу, звернення до релігійної тематики, що «провокує» і композитора, і слухача на рефлексії про духовні підстави людського життя і смерті, незаперечного закону життя, про Божественне в людині і людське в Богові, про заперечення сакрального в сучасному світі і про неминучу потребу людини в трансцендентному. У цьому сенсі показовою є і особистісна установка автора щодо творчої діяльності композитора, яка орієнтована на духовну природу музичного мистецтва: «... композитор — не автор нот, але той, хто перетворює енергію природи в художні символи і фіксує їх на нотному папері. Сама енергія, можливість її декодування з часом змінюються, що і веде до створення нових форм, стилів, смислів. Символи, які відображені на папері, потребують в свою чергу виконавського розшифрування, а також слухача, і лише потім з'являється музика. У цьому сенсі композитор більше нагадує мага, який відчуває те, чого не відчувають інші, який дає людям те, чого вони потребують» [350];

— в цьому ж ряду називаємо жанрові пріоритети композитора, які, на наш погляд, також концептуальні: композитор відмовляється від канонічного тексту на користь авторського, від літургійного жанру як репрезентанта «сакрального» (жанр кантати в даному випадку виступає в якості «прикордонного» явища, пов'язаного як з традиціями духовної музики, так і зі світською-концертною практикою, що не забезпечує його «закріплення» в жанровому просторі нової сакральності на відміну від меси, магніфіката, реквієму, пассіонів, концертів, літургій та ін.); кантата стає своєрідним символом ідейної амбівалентності «нової сакральності», яка зі спостереження О. Зосим, «...має антропоцентричний вимір, одночасно спрямована і на людину, і на трансцендентне» [184, с. 291]. З цим ключовим моментом пов'язана і власне музична стилістика «Історії ересі», в якій в органічній єдності присутні і прийоми, що працюють на загальний вираз експресії людського почуття (способи звуковидобування, тембровий контраст, динамічний профіль окремих частин циклу і всього твору, гострота вокально-хорової інтонації, нерівномірний розподіл

текстових рядків серед хорових груп і т. п.) і на медитативно-статичні ефекти хорового звучання в окремих фрагментах (повторюваність одного і того ж слова, музичного тематизму, остинатність, розбивка слова на фонемі (тонеми) і склади по хорових групах і солістах, тиха динаміка і достатньо стриманий темп).

Таким чином, означені вище тенденції проявляються як на глобальному рівні формування історичного стилю, так і на локальному: в творчості одного композитора знаходимо опуси для різних конфесій, зустрічаємо взаємовплив язичницької та православної музики; перетин та співіснування католицької та православної тематики в одному творі: Е. Денисов говорив про несуттєві відмінності між елементами православної та католицької служб, які присутні в його творах. Головне завдання цієї музики, на думку композитора, визначається її змістом, а не приналежністю до якогось конкретного культу. Саме на межі взаємодії міжконфесійних ознак та у відповідності до концепції побудови загальнолюдського храму, в якому здійснюється гармонійне злиття різних культових традицій (див. розробки з релігійної філософії, зокрема ідеї В. Соловйова і Л. Андрєєва) стала можливою поява таких творів як 4 симфонія А. Шнітке, де представлено синтезування православних, католицьких, іудейських та мусульманських піснеспівів; «Страсті за Марком» Освальдо Голіхова, де втілено літургійний гімн, самбу бразильського карнавалу, фламенко і традицію лукумі тощо. Більше того, продовжуючи тему міжконфесійної взаємодії, потрібно вказувати також і на міжнаціональні-міжкультурні аспекти взаємовпливу. В дисертації Хватової знаходимо інформацію про те, що вже в ХХІ столітті з'явився перший духовний мусульманський хоровий концерт на тексти Корану «Елвідаг» Р. Калимулліна (Казань), що, безумовно, є показником взаємовпливу культур [471]. І тут надзвичайно актуальним є 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» [185, с. 89].

Типовою є ситуація, коли композитори спрямовують свої духовні твори як для концертних залів, так і для церковно-ритуального застосування. Як будуть співвідноситися дві гілки хорового концерту — кліросний жанр і концертно-духовна поетика, — передбачити важко.

Стилістична еkleктика позахрамових концертів і відносна схильність канону в кліросних жанрах виливається на рубежі століть у різноспрямовану тенденцію: до більшого дотримання канону в «світській» музиці і більшій художній свободі в церковній. І що особливо важливо — визнання закономірності таких процесів священнослужителями.

Розмірковуючи про питання «церковності» духовної музики, вважаємо справедливою думку М. Гобдича, який зокрема сказав, що сучасна духовна музика може і буде звучати в церкві, але для цього потрібні деякі передумови. По-перше: чи потрібен досить високий професійний рівень церковного хору і регента, щоб виконати цю партитуру; по-друге, згода настоятеля церкви проводити богослужіння з цією музикою; і, нарешті, бажання парафіян молитися в ореолі цієї музики» [111, с. 299].

Варто погодитися з Н. Гуляницькою, «що грані двох поетик — духовної та світської музики стали менш помітні, вони починають стиратися, два стильових пласта в надрах жанру духовного концерту починають взаємозбагачуватися, проникати один в одного. Однак говорити про повне їх злиття неможливо: кліросна музика існує в руслі канону церковної традиції, концертна — поза нею, хоча духовно-музичні твори активно виконуються поза храмом — на фестивалях і концертах. Музично-поетичні засоби навряд чи розчиняться один в одному: інакше зникне те живоносне джерело, яке збагачує «вільну композицію» [140].

Отже на зміну полістилістичним сутичкам приходять такий характерний для естетики постмодерну стильовий плюралізм, що тлумачиться як вільне і гнучке використання будь-яких ресурсів всеосяжного діапазону творчих манер, їх особлива взаємодія — синтезування в цілях створення надчасових інтонаційно-художніх явищ; для найбільш ефективного втілення індивідуального композиторського відчуття образів-символів і експресивних станів.

Ми можемо говорити не лише про інтертекстовість (як взаємодію текстів на знаковому рівні), гіпертекстовість (у зв'язку з принципами цитування та алюзій), але й про створення метатворів, в яких актуалізується релігійна тематика як підґрунтя сучасного інтонаційно-художнього образного мислення.

Можливо, ми є свідками формування нової жанрової системи. При цьому саме в сучасній хорovій музиці її параметри набувають особливого значення: «Наш власний світ — наша власна мова — наша власна грамати́ка — ЖОДНИХ НЕО!..» (К. Штокхаузен, цит. за: [475, с. 380]).

Розділ 6

НЕОПРОФАННІ ТЕНДЕНЦІЇ В СУЧАСНИХ ХУДОЖНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ХОРОВИХ ТВОРІВ

Полюсами, які утворюють єдине ціле хорової творчості, утримують глобальну музичну історію, ми називаємо сакральне і профанне. В статті С. Стасюк знаходимо неоднозначне, але в цілому досить яскраве та сутнісне твердження: «Архетиповими формами передачі сакрального залишилися: молитовний спів, хорал, знаменний розспів, дзвін, символічне зображення хреста в музичному тематизмі. Світ профанного більш прямолінійний, але досить широкий у своєму поданні: його музичні архетипи кореняться в жанрах танцювальної музики, синкретизмі календарних і побутових обрядів, карнавальної культури. Змальовано цей світ в яскравих і виразних масових сценах народних святкувань, гулянь, танців, обрядів (ярмарок, торжище, гуляння на площах, хороводи, ходи, карнавали, маскаради, народні та бальні танці)» [431, с. 22].

Солідаризуючись з О. Федоровських, в попередньому розділі ми з'ясували, що прийнятою позицією в філософії, культурології, мистецтвознавстві є така, де сакральне (священне) домінує над профанним (мирським), але позначає профанне як явище духу, авторитету, вищої ідеї деміурга. З іншого боку, сакральне як небесне, горішне приховано, неявне і потребує конкретизації, втілення в матеріальному, «ощільнення», з'ясування через знак, символ, ікону, храм, писання, притчу. Тобто сходячи в сферу мирського, профанного саме явище сакрального профанується, втрачає свою суть, свій стрижень [467]. Відповідно до цього передбачаємо, що щось зі сфери профанного, в свою чергу, може бути піднесено до сакрального, стати загальнозначущим. Таким чином, обидва ці явища можуть претендувати на дуальність і певну універсальність. Вважаємо, що така «розстановка сил» зберігається і при позначенні «нео-» тенденцій. Певної специфіки ця теорія набуває в контексті музичної творчості, зокрема хорової, де знаходять максимальне втілення різноманітні образи і теми; крім того, в руслі теми нашого дослідження ці позиції видаються значущими та «прояснюючими» з філософських підходів сутність явища синтезу на рів-

ні категорій сакральне — профанне (неосакральне — неопрофанне). Таким чином, виникає питання про розуміння рівнів та параметрів взаємопроникнення, взаємозвернення понять про неосакральне та неопрофанне, а також підкреслюється науково-теоретичний шлях вирішення цих питань — домовленість про значення і смисли.

У дисертації О. Федоровських знаходимо: «Сакральне і профанне виступають як тісно взаємопов'язані парні поняття, здатні до трансформації з огляду на їх синкретичність, амбівалентність і різну представленість в різних світоглядних формах... Сакральне і профанне фіксуються як реальності сприйняття і реєструються в символах, знаках, образах, ритуалах, а також в діяльності, поведінці, вчинках людей» [467].

Окремою складовою постає вивчення впливу соціуму на сакральне і профанне і, з іншого боку, вивчення впливу сакрального і профанного на суспільство. Профанне, як і сакральне, має своє втілення в певних об'єктах, текстах тощо, тобто виявляє посередництво матеріальних підходів. Доведено, що на певному етапі сакральне починає домінувати як соціальна цінність: в релігії, політиці, культурі тощо. Але разом з тим: «Ангажування релігії соціумом призводить до того, що вона стає домінуючою соціальною цінністю, тобто релігія знаходить форму ідеології. Стаючи ідеологією, релігія профанується. Профанізація сакрального призводить до кризи релігії і, як наслідок — до кризи соціуму.

В результаті профанне, мирське, як інтелектуальне й ідеологічне, визнається істинним і головним, тобто воно сакралізується. У сфері профанного, повсякденного знову проявляється тенденція до синкретичності: злиття дійсності з розповіддю про цю дійсність. Дійсність перетворюється на знакову реальність. При цьому мирське, земне, профанне сакралізується, оголошується єдино істинним» (див. докладніше: [467]). Таким чином, ми можемо стверджувати постійну перемінність в статусі цих двох категорій на філософському рівні. Більше того, якщо в архаїчному міфі нерівноважна єдність сакрального і профанного передбачала домінування сакрального, то в сучасному міфі превалує профанне. Але це превалювання неочевидне, непомітне, більше того, «помітне як відсутність» (за О. Федоровських).

Сам процес визначення статусу: сакральне чи профанне (духовне чи мирське) — стає прерогативою пануючого типу мислення (як узагальнюючої категорії, або простіше — погляду індивіда, в нашому випадку — композитора, диригента, керівника проекту і т. д.).

Тож на питання: чи можна впевнено говорити про те, що якась форма світовідчуття домінує в хоровому мистецтві XXI століття — профанне чи сакральне? — наша відповідь буде такою: це філософське питання передбачає певне «перевтілення» всередині будь-якої відповіді, залежить від позиції учасника творчого процесу (композитора, виконавця, слухача) та може бути пояснена за допомогою філософської концепції діалогу як універсальної форми міжособистіного спілкування. Тому більш докладне висвітлення цього питання потребує окремого філософського, культурологічного мистецтвознавчого дослідження, і ми не будемо переслідувати цю мету в нашій роботі. Для нас важливим в цьому напрямку виступає твердження про значущість та взаємообернення цих двох понять та явищ на сучасному рівні: теза про те, що неопрофанне (минуше, мирське, повсякденне, чуттєве) так само здатне трансформуватися в неосакральне (вічне, значуще, трансцендентне), як і сакральне в профанне. Засобами цього процесу стає насамперед масова культура: концерти, записи, реклама, кліпи, віртуальна реальність, які і формують масову свідомість. Отже у новому народженні міфу, у неоміфології головною цінністю стає діалогічна (синтетична?) взаємодія сакрального і профанного та їх неопідходів.

Так, за аналогією до наших визначень про неосакральне зауважимо, що неопрофанне в хоровій музиці виявляє себе як: а) комунікативна структура, що використовує в якості «кодів» своїх повідомлень синтез усталених в мирській (світській) та духовній практиці музично-риторичних символів та сучасне музичне мовлення, авторські надбання; б) як ментальна структура — це образи, форми, інтонаційний образ світу, що існує в свідомості композитора, це стиль мислення в площині «людської», прикладної традиції. Отже, повертаючись до визначення, *неопрофанне в музиці — це прояв складного системного (або надсистемного) мислення синтетичного типу, що виявляє себе як комунікативна та ментальна структура та існує в діалогічному єднанні усталених професійно-академічних, національно-фольклорних (етнічних) канонів; сучасних композиторських технік та виконавських технологій; оригінальних, підкреслено-авторських (індивідуальних) принципів організації інтонаційно-художнього матеріалу, в результаті чого формуються твори синтез-формату.* Якщо запропонувати конкретизацію, то насамперед це твори, які від початку створювались як сценічно-концертні, твори-проекти, твори-експерименти; також виявимо магістральні напрямки: це твори, пов'язані з фольклорними

образами, жанрами та їх осмисленням в сучасному мистецькому просторі; твори, що є присвятою (від сучасників до митців минулих епох або певних подій) та виявляють багату палітру текстових взаємодій; світські програмні твори, які демонструють результат творчих пошуків їх авторів.

Більше того, ми можемо говорити про діалогічну природу неопрофанної музики, так само як і про діалогічність неосакральної, виокремлюючи явний та прихований різновиди. Також сучасна хорова творчість дозволяє говорити про внутрішню та зовнішню діалогічність цих двох неокатегорій, тобто про діалогічність всередині категорії та про діалогічність між ними. Саме в цьому проявляється неорівень модуляцій сакральне — профанне, профанне — сакральне: в 1987 році, в одному зі своїх виступів, Л. Беріо заявив: «У сучасній музиці немає ніякої кризи. Навпаки, вона переживає свій найбагатший період. Вперше композитор отримав можливість синтезувати різні типи мислення» (цит. за: [461, с. 109]).

В нашій роботі домовимось застосовувати термін «непрофанна» як об'єднуючий для таких стильових напрямків та форм існування хорової музики:

- а) неофольклоризму;
- б) авторських композицій загального образно-тематичного напрямку.

Акцентуємо виокремлені напрямки та звернемося до прикладів.

Новий фольклоризм в контексті сучасного жанрово-стильового синтезу.

В музикознавчих та культурологічних дослідженнях ми знаходимо відомості про те, що фольклорні твори (особливо обрядово-ритуального значення) варто відносити до сакрального напрямку. Ми розташували огляд сучасного фольклорного пласту хорових творів у галузі неопрофанного. Закономірно виникає питання: чим обумовлений такий вибір? — по-перше, погоджуючись з численними дослідженнями та аргументами відомих вчених щодо сакральності (святих речей) народних ритуалів, обрядів тощо, зауважимо, що з розвитком професійної хорової творчості фольк-напрямок все більше є представленим на концертній естраді, тобто виявляє себе як жанр синтетичного, «навченого» складу, як «вторинна практика», а не як ритуально-обрядовий синкретичний напрямок, що існував в контексті первинного природного середовища (див. докладніше: [57; 60]). По-друге, солідаризуємось із відомим музикознавцем А. Іваницьким, який визначав

фольклор як духовний осередок нації і людства в цілому, як «своєрідний концентрат духовної історії людства від найдавніших часів і до сьогодні» [193, с. 5], якому «властиві (хоч і меншою, і різною мірою) такі ж риси, що і для первісного мистецтва: біфункціоналізм, синкретизм, усність, колективність, імпровізаційність, варіативність (у вигляді варіативності і варіаційності)» [193, с. 12]. Отже, можливо, саме ці характеристики фольклору і є найпершими рушійними та надихаючими силами для масштабної композиторської та виконавської синтез-діяльності в сучасний нам період.

Отже, сучасний хорový фольк¹ можна виокремлювати як окремий стильовий напрямок неопрофаної категорії, оскільки за історичним розвитком, сферою застосування, ситуацією виконання та взаємодією з композиторською та виконавською творчістю він є самостійним сучасним явищем, всередині якого сформована розгалужена система жанрів, форм та який демонструє власні стилістичні особливості.

Сучасний хорový фольк у своїх композиторських та виконавських вимірах поєднує професійні, авторські техніки та фольклорні особливості; демонструє тяжіння до формування нової синкретичності через застосування підходів художньо-стильового синтезу. Для більш повного розуміння цього явища та поняття звернемося до питань про історичну обумовленість, про форми та принципи синтезу в напрямку хорového неофольклоризму та, власне, про термінологію.

Зіставлення та вживання понять «фольклор» — «фольклоризм» — «неофольклоризм» є загальновідомим і широко розробленим поняттєвим рядом², в єдності та сутності якого можна вгледіти сучасний стан розвитку засад народної музики. В авторефераті Р. Станкович-Спольської знаходимо: «...фольклоризм розглядається як родове поняття, що охоплює всі творчі форми спілкування з фольклором в академічному мистецтві, починаючи від класичної епохи XVIII століття, і надалі, незалежно від часових, національних, стильових та інших орієнтирів. В той же час «неофольклоризм» виступає як цілком визначене в своїх межах широке стильове поняття, що належить до худож-

¹ Застосуємо цей термін для позначення триєдності фольклор — фольклоризм — неофольклоризм.

² До цієї тріади також додають поняття про фольклористику, але цей напрямок наукового дослідження народної творчості знаходить свою докладну розробку в роботах [40; 91; 145; 151; 193; 370; 470] та багатьох інших і виходить за межі тематики нашої роботи.

ньої культури ХХ століття. Термін І. Хрістіансен «нова фольклорна хвиля» розглядається як відповідний до більш локального національно-соціального музичного явища радянської культури 60–80-х років минулого століття» [430, с. 5]. Поставлені у логічний ряд, ці поняття демонструють певну єднаючу закономірність у своїй організації: явища, які «виникли в різний історичний час, функціонують паралельно, розвиваються і взаємодіють, що підтверджується фактом існування у сучасній музичній практиці і фольклорних, і фольклористичних, і неофольклорних проявів. Кумулятивністю цієї тріади пояснюється також той факт, що неофольклоризм не виключає всіх способів перінтонування фольклору, вироблених у фольклоризмі ХІХ ст., а лише додає до них нові прийоми, іноді якісно переосмислюючи й трансформуючи традиційні», — пише О. Дерев'янченко [151]. Спробуємо розібратися відповідно до теми нашого дослідження.

Фольклор в цілому є джерелом етнокультурної інформації про національну самоідентифікацію, про основні сфери життя народу: трудові процеси, релігійні культури та магічну практику, соціально-ціннісні орієнтири; в ньому зберігаються елементи язичницьких космогонічних уявлень та свідчення про емоційно-психологічне ставлення до них. Як вид хорового (або ліпше сказати гуртового) музикування фольклор мав складну і широку систему жанрів, демонстрував певну дуальність: міг трактуватися як сакральна (культові, ритуальні, магічні пісні-обряди тощо), так і профанна (пісенні зразки про кохання, соціально-побутові, жартівливі тощо) категорія.

В хоровій творчості фольклор має власну систему жанрів та певну поняттєву ієрархію. Так, фольклор щільно пов'язаний найперше із календарним циклом, в якому С. Грица виділяє «два виміри часопростору: сонячно-біологічний (природно-раціональний) та культурно-історичний» [124, с. 12]. Музичний фольклор, пов'язаний із сонячно-біологічним відчуттям часопростору, — стверджує дослідниця, — утворив такі жанрово-тематичні напрямки: календарно-обрядовий, родинно-обрядовий, релігійно-обрядовий; а фольклор, пов'язаний з культурно-історичним виміром часопростору, утворив такі напрямки як народний ліро-епос (балади, думи), соціально-побутові та історичні пісні тощо [124, с. 12–13].

Наступне поняттєве коло, яке пропонується в роботі С. Грици і є для нас значущим, пов'язано із визначенням вимірів фольклорної тематики. Нам такий підхід імпонує, як такий, що відображає сутність фольклорної тематики в хорових творах. Отже, на думку науковця,

музичний фольклор у макромасштабах слід ділити на рефлексійний та наративний. Перший — рефлексійний — співвідноситься з фазами природи: весна — літо — осінь — зима — сіяння — збір врожаю та ін.; другий — наративний — з фазами життя людини: народження — ініціація — весілля — дітонародження — смерть [124, с. 12]. Зауважимо, що, використовуючи означені результати досліджень С. Грици, ми можемо прийти до цікавих узагальнень: якщо ці матеріали викласти у вигляді координатних осей (де горизонтальна вісь — виміри фольклорної тематики, а вертикальна — виміри часо-простору в його жанрово-тематичних напрямках), то перед нами буде унаочнений виклад жанрової, образної та тематичної розгалуженості фольклору. Більш того, якщо застосовувати такий математично-наочний підхід системи координат, то «чисті» жанри та теми будуть утворювати двомірну систему, а процеси синтезування (як всередині напряму, так назовні — із іншими жанрово-стильовими та стилістичними явищами) будуть надавати уявлення про багатовимірність отриманого результату та його фактично художньо-стилістичну безмежність для сьогодення.

Щодо функцій фольклору, то окрім загальновідомих комунікативної, ритуально-обрядової та ін., важливою для сучасного хорового мистецтва та творчості виявляється художньо-естетична функція, яка тісно пов'язана з духовно-ціннісними формами світосприйняття, емоційно-чуттєвим відображенням явищ дійсності та уяви, які відбиваються в символіці, образності, інтонаційності, поетиці, виконавській стилістиці фольклору. Саме ці ознаки є відправними у пошуках «завтрашнє вчора» чи «вчорашнє завтра» (за Т. Чередниченко) та визначають стилістику творів неофольклорного напрямку.

Що стосується взаємодії давньої народної творчості (фольклору) із композиторською творчістю, то в найбільш загальному вигляді її можна уявити за посередництвом опозиційних пар «усне — письмове», «інстинктивно-емоційне — раціональне (інтелектуальне)» (за Б. Асаф'євим), «підсвідоме — свідоме» (за З. Фрейдом та К. Юнгом). Саме така діалектична взаємодія стала живильним джерелом для могутньої творчо-пошукової та науково-дослідної течії в національній хоровій творчості і породила велику кількість прочитань, комбінацій, результативних явищ.

Одним з витоків сучасної театралізації, тяжіння до сценічного дійства вважаємо давню синкретичність народної творчості, з одного боку, та надбання сучасної виконавської практики, з її тяжін-

ням до посилення експресії висловлювання за рахунок залучення додаткових складових, з іншого. Синкретичну єдність ритуала, слова і музики виявляв давній слов'янський обряд, що утворював цілісну систему, в якій узагальнювались первісні форми світогляду, міфологічний тип сприйняття і відтворення дійсності. Естетика і драматургія давньо-українських, язичницько-слов'янських ритуально-обрядових дій ґрунтувалась на певних символах, алегоріях, архетипових образах загального світоустрою¹. Всі образи загального світоустрою були одночасно витокком та наслідком особливого типу мислення — міфологічного, який і дозволив створити внутрішню єдність та невід'ємність складових стародавніх обрядів, ритуалів тощо. Нагадаємо, що однією з провідних характеристик в існуванні сучасного музично-культурного простору ми визначали відродження міфологічного типу мислення, та формування неоміфологічного мислення, як напрямку складного мислення синтетичного типу (див. в розділі 2).

В давніх ритуалах і обрядових діях відтворено акт міфологічної дії в символічній формі — творення світу з хаосу: «за допомогою регламентованих ритуальних дій, системи символів наші пращури виявляли свою причетність до космічного порядку, прагнули до впорядкування світу і визначення свого місця в Універсумі» [119, с. 12–13]. Щодо «регламентованих ритуальних дій», то зауважимо, що певне закріплення текстів і наспівів за окремими ритуалами, обрядами і часовими періодами їх буття сприяло, по-перше, збереженню виконавської традиції, а по-друге — формуванню сталої системи жанрів.

Музична обрядовість з її обумовленістю місця, часу, простору, тривалістю дії тощо, стала тим витокком, в якому формувались різноманітні виконавські традиції — етнорегіональні (локальні) співацькі манери та стилістичні координати: специфіка ритмо-інтонаційних формул, певний діапазон наспівів, архаїчний ладовий колорит, гетерофонна фактура тощо.

Для виконавського аспекту теми нашого дослідження найбільш важливими виявляються тези про типологічні ознаки у формуван-

¹ Найвідомішою концепцією світоустрою, яка повністю відповідає поняттю про міфологічний світогляд давніх народів, є Дерево Життя. В структурі Світового Древа (інакша назва Древа Життя) втілено узагальнений образ макрокосму з небесним та земним світами, двоєдністю (небо — земля, свій — чужий) або триєдністю світоустрою (горішнє (небо) — проміжнє (земля) — долішнє (хаос, підземний світ), а також ціла низка архетипових знаків та символів (квітка, птах, хрест, коло тощо), що єднали особистісний, емоційний, соціальний, космічний рівні людської реальності.

ні та сприйнятті/відтворенні картини світоустрою; саме типологія виконавських форм — спів монологічний, діалогічний, гуртовий — стає відправною точкою у визначенні жанрово-комунікативної стратегії в творах сучасних композиторів та виконавців в неофольклорній галузі. Так, наприклад, для діалогічного співу значущими стають, власне, текстова діалогічність, міжособова комунікативність, імпровізаційна основа розспіву, спирання на локальну пісенну лексику, специфіка звукоутворення і тембрового забарвлення в кожній групі учасників; для гуртового співу значущим є колективний характер виконання, наявність заспівувача (виводчика), варіантний розвиток мелодії, формування раних типів багатоголосся, спирання на локальну пісенну традицію, специфіка локального звукоутворення, тембрового забарвлення, використання різних типів підголосків тощо. В цілому — виконавський стиль фольк-напрямку відзначається посиленою експресивністю, використанням емоційних вигуків, жестикуляції, танцювальних, імітаційних рухів, що споріднює його з ритуальними замовляннями. Саме ці риси, на нашу думку, надихають сучасних виконавців у процесі роботи над творами фольклорного (неофолькового) напрямку в пошуках театральної сценічності, достовірної інтонаційності, загальної виконавської драматургії тощо.

Отже стародавній музичний фольклор у комплексі жанрів, образів, тем і форм має міфологічні основи, втілюючи космогонічний характер сприйняття і відтворення дійсності, що знайшло відображення в музично-обрядовій семантиці, фольклорно-космогонічній образності, багатоманітній символіці. Слід підкреслити, що саме світоглядно-образні чинники міфологічного фольклору стали концептуально-стильовою основою української хорової творчості межі ХХ—ХХІ століття, саме вони, на думку Н. Гречухи, визначають її неоміфологічно-стилістичну спрямованість [119, с. 14], що засвідчує аналіз творів Л. Дичко, Г. Гаврилець, Ю. Алжнева, Є. Станковича, І. Алексійчук та ін.

Стисло зауважимо, що загальною рисою опрацювання фольклору, як вторинної практики в ХVIII—ХІХ ст. прийнято називати гармонізацію, «приспосовування» фольклорного матеріалу до звичних норм звучання в цей історичний період, до діючих на той час композиторських технік; в ХІХ — на початку ХХ століття тему фольклору розвивали за допомогою типових розробкових прийомів (дроблення, вичленовування), використовували як тему для варіацій або оброб-

ки в жанрі куплетно-варіаційної форми тощо; починаючи з першої половини ХХ століття прийнято виокремлювати фольклоризм¹, як широкий метод засвоєння (використання) фольклору в сценічному мистецтві, як шлях осмислення, адаптації первинного фольклору відповідно до сучасних форм існування².

Саме такий «сплав» різноманітних підходів та методів став витоком для нового явища: нової фольклорної хвилі, та, власне, неофольклоризму з їх характерними ознаками: звернення до тем та образів давніх, архаїчних пластів фольклору, музично-інтонаційних та власне вербальних діалектів засобами інноваційних композиторських технік. Як зазначає В. Осипенко, новий етап розвитку музичної української культури збігається з глобальним планетарним процесом «етнічного ренесансу» останніх десятиліть ХХ ст., та відбиває історичні етапи діалогу двох художніх систем: індивідуальної авторської та фольклорної [352, с. 13–14]. Іншими словами, нове коло історичної спіралі презентує взаємодію композиторської творчості та фольклору як діалог двох рівних систем і, відповідно, формує окремих рівень інтонаційно-художнього синтезу.

Новий фольклоризм починає свій розквіт в останній чверті ХХ століття та органічно розташовується в естетиці постмодернізму з її полістилістичними тенденціями, інтонаційним плюралізмом, синтезом історико-художніх традицій, використанням цитат та алюзій, сонорики, відтворенням квазіархаїчної фольклорної фоносфери, симфонізацією хорового письма та ін. У композиторській творчос-

¹ Термін фольклоризм (франц. le folklorisme, нім. der Folklorismus) запропонував французький фольклорист ХІХ ст. Поль Себійо для означення різноманітних занять і захоплень фольклором (у житті, мистецтві тощо). В. Гусев у словнику наукової та народної термінології «Східнослов'янський фольклор» зауважує, що особливого поширення у світовій науці термін набув з середини 1960-х років переважно для позначення «вторинних», «неавтентичних» фольклорних явищ (відтворення фольклору на сцені, в художній самодіяльності, фольклорні фестивалі тощо) [91, с. 406–407]. «В широкому значенні «фольклоризм» трактується як переінтонування фольклору в професійній творчості. У вузькому значенні — це стадіальна ознака національного стилю» [151, с. 4].

² «В науці встановився диференційований підхід до фольклоризму, — вказує В. Гусев, — розрізняються «комерційні» форми фольклоризму (як елемент «індустрії туризму») та «продуктивні» форми фольклоризму як органічний процес адаптації, трансформації і репродукції фольклору в суспільному побуті, культурі та мистецтві» [91, с. 406–407]. Комерційні форми породжують усереднені, знеособлені зразки, які скоріше можна трактувати як жанри пародійного чи гротескового характеру. Натомість продуктивні форми широко розвиваються, демонструючи широкі зв'язки локальних традицій та глобальних технологій.

ті спостерігається зацікавленість не лише давньою образністю, інтонаційністю, метро-ритмікою, поетикою, але великий інтерес викликають семантично значущі міфологічні символи, архетипи, сама природа первісної синкретичності. Новий фольк-напрямок в композиторській та виконавській практиці тісно пов'язаний з соціокультурною ситуацією середини ХХ ст.; він характеризується як «стретта художніх та філософських напрямків», в якій співіснують антиромантизм, «ретроспективізм як актуалізація діалогічних спрямувань, реміфологізація, тенденція до атомізації мислення, інтелектуалізація творчого процесу» [151, с. 15].

Відмінність неофольклоризму від фольклоризму можна з'ясувати завдяки філософським поняттям діалогу та комунікації, які необхідним чином виконують роль сполучення між базовою та репрезентуючою частинами [151, с. 10]. Сутність неофольклоризму пояснюється за допомогою філософської концепції діалогу як універсальної форми міжособистісного спілкування (за М. Каганом). Композитори пропонують повернутися до фолькової архетипічної теми «творення світу з хаосу», але включаючи в процес «творення» виконавців, і певною мірою слухачів; автори передбачають «гру» в неоміфологічну дію, котра актуалізується в інтонаційно-художніх символічних формах; композитори передбачають «включеність» в діалог професійно-академічних, індивідуально-авторських та фольклорних (природно-етнологічних) складових та способів організації матеріалу всіх учасників творчого процесу.

Для остаточного прояснення питання про диференціацію фольклору — фольклоризму та неофольклоризму звернемося до теорії інформації, оскільки кожна з цих стильових форм є процесом передачі інформації, а музична інтонація, обробка музичних творів, їх виконання та ін. належить до сфери комунікації, тобто до сфери обміну інформацією. Поняття про інформацію визначається як: «1) будь-які відомості, дані, повідомлення, що передаються за допомогою сигналів; 2) зменшення неясності, невизначеності у результаті передавання відомостей, даних, повідомлень» [505, с. 157]. Щодо застосування цієї теорії на соціокультурному рівні, то А. Шейкін вказує, що інформаційні процеси в людському співтоваристві далеко не завжди можна інтерпретувати як такі, що ведуть до зниження невизначеності ситуації, і неактуальна інформація (як шум, повторення, видозміна тощо) має значення тут не менше, ніж актуальна інформація: у такий спосіб інформація виявляється як простір змістів і значень. Нагадає-

мо, що за В. Брюшинкіним (послідовником логічної теорії інформації Р. Карнапа та І. Бар-Хіллела), чим більше відповідає повідомлення уявленню, що ми маємо про предмет (почуття, емоції, стан), тим меншою є його інформативність» [71, с. 142].

Пропонуємо спиратися на тезу, яку ми висловили в нашому попередньому дослідженні і яка логічно витікає зі сказаного: та інформація, що потребує від людини більшої напруги сил для розуміння (усвідомлене чи неусвідомлене використання асоціативного ряду, досвіду, компетентності, знання культурних норм суспільства, культурних архетипів — як універсальних, так і етнонаціональних), є більш виразною, більш запам'ятовуваною, більш експресивною (докл. див.: [49, с. 125—126]). Таким чином, ми можемо запропонувати тезу щодо диференціації понять про стильові особистості у сфері вторинної, концертної практики фольклору та відповідних композиторських підходів. Отже, на нашу думку, опрацювання на рівні фольклору вторинної практики буде відповідати «повідомленню», композиторська праця в напрямку фольклоризму, комунікативна функція за своєю інформативністю може дорівнювати «судженню», де значущою виявляється саме авторська позиція; натомість неофольклоризм буде відповідати «діалогу» граничної інформативності, адже заздалегідь невідомі шляхи розвитку цієї «бесіди», невідомо, що в цьому діалозі виявиться «істинним».

Музично-стильові інновації межі ХХ—ХХІ століття тісно пов'язані із театралізацією та інсценізацією хорових творів, використанням позамузичних технічно-композиційних засобів, масштабністю музичних проєктів (переважанням багатохорних та багатоголосних композицій), з тяжінням до підвищеної інформативності хорового виконання (засобами різноманітного спеціального (синтетичного) поєднання аудіального та візуального впливів), а також з використанням параметрів та особливостей надекспресивного інтонування.

Отже, дослідження особливостей композиторської взаємодії із фольклорним матеріалом мають декілька рівнів. Спробуємо розібратися в поняттєвій ієрархії. *Перший рівень* пропонуємо визначити як діалог національне — інонаціональне — наднаціональне — інтернаціональне як у композиторській, так й у виконавській творчості (про останнє див. докл. в нашій статті [53]).

В літературознавчому дослідженні «Український фольклор у слов'янських літературах» [145] знаходимо виокремлення трьох провідних форм фольклорно-літературних зв'язків, які відповідають за-

гальним принципам роботи з фольк-матеріалом в хорівій музиці на композиторському рівні. Тож, перефразуючи авторів вказаного та інших досліджень, виокремимо:

1) засвоєння в хорівій творчості своїх етно-національних фольклорних надбань;

2) використання фольклорних джерел сусіднього, спорідненого за походженням, історією і мовою народу;

3) опрацювання взаємодії «своїх» та «чужих» джерел, а також інтернаціональних та наднаціональних фольклорних сюжетів та мотивів (див. докладніше: [143]).

Дійсно, в хорівій творчості українських композиторів ми зустрічаємо багато таких прикладів. На самій поверхні лежать обробки народних пісень: в нашій практичній діяльності ми зустрічали роботи українських авторів з опрацювання українських, російських, чеських, угорських, польських, французьких народних пісень (наприклад, див. обробки народних пісень А. Авдієвського). Крім того, в межах творчості певного композитора зустрічаємо окремі композиції, присвячені різним національним напрямкам (див. «фрески» Л. Дичко, «Сичуанські елегії», «Романсеро про життя та смерть» та ін. у М. Сидельникова та ін.)

Другий рівень стосується дослідження взаємодії композиторської думки з фольклором у творенні тексту інтонаційно-художнього твору. Так, в роботі О. Ю. Трикової пропонується кілька актуальних типів композиторського застосування здобутків народної творчості в масовій культурі:

• структурне запозичення — використання фольклору на рівні структури і концепції, як в прикладі Шостаковича і Мясковського;

• мотивне запозичення — застосування певних мотивів, але не повне використання фольклорних сюжетів;

• образне запозичення — використання певних образів, ще більш непряме застосування фольклору; буває двох типів:

— пряме перенесення фольклорного образу в сучасний твір;

— використання образу на рівні асоціацій, включення у твір відповідного підтексту (див. також в роботі Н. Зеленіної [178]. — *Є. Б.*);

• використання певних прийомів і засобів народної творчості (епітетів, інверсій, паралелізмів, анафор, антитез)» [460].

Суголосний до цього підхід знаходимо в роботі М. Висоцької та Г. Григор'євої [96]. Узагальнення авторів стосуються композиторського опрацювання окремих стилістичних ознак фольклорного ма-

теріалу. Дещо перефразуючи та додаючи приклади, виокремимо провідні позиції:

— основою для нового твору може стати мотив, фраза, навіть не завершений наспів. Тобто такі синтаксичні одиниці інтонаційно-пісенного мовлення набувають самостійного тематично-змістовного значення. Приклад — твір К. Майденберг «Білий килим забуття»;

— стає можливим сприйняття ладу як комплексу інтонацій (а відповідно — гармоній) для окремого твору, а не лише як система тяжінь та мажоро-мінорного забарвлення — Л. Дичко «Різдвяне дійство», «Пори року»;

— в якості базового тематичного фактора може висуватися ритм, запозичений з народної пісні чи танцю (звісно, такий, що має «впізнаваємі» риси) — В. Зубицький «У неділю на весіллі». Відмінність від попередніх етапів полягає в тому, що ритму відводиться роль самостійного, автономного впливу на слухача, у використанні остинатності — створення «гіпнотичного» ефекту, залучення в безперервність процесу. Іншими словами, відбувається «матеріалізація» ритму як головного носія інтонаційної образності. Приклад — М. Шух «Верба, вербушка» та ін.;

— втілення мовленнєвих жанрів (закличок, скоромовок, заговорів тощо), регіональних особливостей вимови, різноманітні форми втілення мовленнєвого начала, де спів межує з мовленням — на зразок інтонаційної декламації, речитації, вигуків тощо — Ю. Алжнев «Співомовки»;

— змінюються відносини між гармонією і мелодикою: вони перестають бути взаємозалежними; виникають майже безграничні можливості синтезу фольклорного матеріалу з композиторськими техніками, народженими в ХХ—ХХІ ст. — твори Є. Станковича, М. Скорика;

— наслідком оновлення інтонаційно-образного мислення стала інтенсивна розробка фактурних засобів: використовується поліфонія гармоній різних типів (на основі лінійного контрапункту, гармоній-блоків, гармоній-звукорядів (кластерів) тощо); створення ефекту нетемперованості, залучення елементів гетерофонії із секундовими заповненнями тощо — твори Л. Дичко, І. Алексійчук, В. Польової;

— нова ладова основа: використання малооб'ємних звукорядів. Вільна маніпуляція типовими ладовими моделями (тріорд, пентахорд, звукоряд); акордовий паралелізм; лінійно-темброву поліфонія з нарочистою розбіжністю ліній; ефект викладення простого склад-

ними засобами: прийоми політональності з поліладовістю (в одночасності або послідовності), як прояв парадоксальності — діалектика найпростішого / складного, архаїчного / сучасного, первинного / граничного (більше докладно див.: [96, с. 129]).

Наслідуючи розробки проблеми діалогу в філософії, психології, літературознавстві, лінгвістиці, семіотиці, культурології (М. Бахтін, В. Біблер, М. Каган, Ю. Лотман) та погоджуючись з розробкою О. Дерев'янченко, пропонуємо виокремлювати два види композиторського діалогу з фольклором у рамках неофольклоризму: реальний (явний) та внутрішній (прихований): «в реальному діалозі елементи системи, з якою взаємодіє індивідуально-авторське мислення, присутні явно, тобто фіксуються у сприйнятті, можуть бути легко вичленовані з музичного контексту і визначені з точки зору генетичної приналежності: а) фольклорне начало представлено в окремій лінії або шарі фактури і має цитатний або нецитатний характер; б) фольклорний жанр у комплексі своїх ознак отримує «гостросучасне», з точки зору музичної лексики, наповнення; в) «інкрустація» окремих інтонаційних зворотів або відтворення елементів фольклорної жанровості в тканині сучасного твору» [151, с. 10].

При цьому ознакою внутрішнього діалогу є тісна спаяність принципів фольклору зі стильовою системою композитора, коли для виявлення їх необхідні певні знання та аналітичні зусилля: а) авторський матеріал створюється за допомогою структурних принципів, що походять з фольклору, але зі збереженням ознак фольклорної жанровості, в результаті чого поєднуються риси явного та прихованого діалогу; б) досягається високий ступінь узагальненості принципів, коли майже не відчувається фольклорна жанровість, а фольклорне начало присутнє на рівні структуро- або системоутворюючих принципів і може бути вичленоване тільки за допомогою аналізу й аналітичної редукції [151, с. 10–11].

Спроби осягнення глибинних особливостей давнього світосприйняття приводять композиторів до пошуків еквівалентів міфологічного мислення в сучасному просторі. Синкретизм, імпровізаційність, варіантність, характерна манера інтонування, атмосфера музикування у контексті особливого світосприйняття (міфологічна свідомість, ритуал, обряд) — стають витоками для композиторського та виконавського натхнення. Музика в синтетичній єдності зі словом, танцем, костюмом, застосуванням особливого колориту тембрів стародавніх народних інструментів формує новий синкретизм української куль-

тури, розкриває її багатовимірну сутність. Таким чином, в найбільш схематичних узагальненнях ми можемо виокремити три провідні напрямки композиторського підходу в доборі матеріалу:

1) використання справжніх народних пісень (цитата, обробка, трансформація ладова, стильова тощо);

2) стилізація народної пісні (створення мелодії пісні «за зразком»);

3) синтез попередніх двох підходів, коли, по суті не можна визначити, де народна пісня переходить в авторський матеріал і навпаки.

Для пояснення особливостей синтез-взаємодій та виявлення певної типології в жанрово-стилістичній сфері спробуємо застосувати модель, яку ми обрали для систематизації неосакральних творів. З «нової фольклорної моделі» ми знов таки виключимо крайню позицію — категорію творів-імітацій¹.

Отже можемо виокремити:

а) твори-функції, що складаються на основі оновленої традиційної форми: відтворення особливостей старовинних жанрів та стилів первинного етноприродного фольклору у поєднанні із європейською академічною композиторською мовою. Ознаками цієї моделі стають: пряме цитування інтонаційного матеріалу; взаємодія народних принципів розвитку матеріалу, де гармонізація застосовується як основний прийом композиторського втручання; збереження образно-тематичного змісту народної пісні, що відповідає буттю фольклору вторинної практики. Означений напрям може бути репрезентовано творами К. Стеценка, Л. Ревуцького, М. Леонтовича, О. Кошиця та ін., а знаходить продовження в обробках народних пісень А. Авдієвського, О. Стадника, П. Андрійчука та ін.;

б) твори-трансформації, які представляють собою складні жанрово-стильові моделі, особливості яких зумовлено суб'єктивним ав-

¹ Пояснимо: назва «твори-імітації» в фольклорній практиці має дуальний характер. В негативному ключі твори-імітації не мають художньої цінності та довгого творчого життя. В позитивному ключі це твори, які від початку мають авторів, але з часом вони отримали настільки широке розповсюдження, що набули статус народної, або «народної авторської пісні» (див. твори А. Пашкевича). «Більшість його творів на вірші українських поетів вже стали народними, — пише П. Андрійчук про творчість А. Пашкевича. — Їх так і оголошують: українські народні пісні «Гуси летіли», «Моя ти земле калинова», «Хата моя, біла хата», «Світязь», «Чебреці» та ін. Це доводилось мені чути від Закарпаття до Луганщини і від Сумщини до Криму. Крім того, у творчому доробку композитора близько двох десятків пісень на народні тексти, в яких своє авторство він і не декларував. Таким чином, ці пісні вже первісно поповнювали скарбницю народної пісенної творчості. Серед них «Ой я маю чорні брови», «Ой не плавай, лебедонько» [5, с. 63–66].

торським підходом до опрацювання фольклорних джерел. Ознаками цієї моделі є: взаємодія різних типів фактур, мотивів, інтонацій тощо із сучасним складним музичним мовленням, експерименти із формою та структурою твору, симфонізація фольклорного тематизму, що відповідає напрямку фольклоризму. Вказаний підхід втілено в творах Л. Дичко, А. Кушніренка, О. Некрасова, М. Скорика, Є. Станковича, І. Щербакова та ін.;

в) твори-концепти, котрі формуються через використання іншостильової чи іншожанрової моделі (жанрове моделювання ознак рапсодії, скерцо, танго тощо), через орієнтацію на архаїчні пласти фольклору в створенні «праінтонації»: «Щоб не опинитися перед німим майбутнім, треба, не знищуючи минулого, ретельно вслуховуватись у праінтонацію. В ній — ментальна зернина самотності та самодостатності музичної культури нашого народу. І саме вона живить творчий дух на великих історичних дистанціях...» — стверджує Ю. Алжнев [352, с. 8]; відмічаємо формування нового прочитання традиційних жанрових моделей — «завтрашнього вчора» — на основі синтезу окремих параметрів жанрів, стилів мовлення, лексичної полістилістики, варіантної різноманітності жанрового моделювання. Крім того, також варто відмітити асоціативність та багатоплощинність композиторської та виконавської інтерпретації фольклорного матеріалу та синтезу фольклорних та сучасних ознак; театралізацію фольклорних образів (дійство, хорова опера тощо). В цьому напрямку знаходимо твори в доробку Л. Дичко («Вертеп», опера-ораторія для солістів, мішаного хору та перкусії, сценічні версії «фресок»), Г. Гаврилець («Золотий камінь посіємо...», музично-сценічне дійство для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету), В. Волонтир («Різдвяна сюїта»), В. Рунчака (обробки волинських народних пісень для мішаного хору), О. Яковчука (народна феєрія «Сім слів Малахія»; ораторія «Скіфська пектораль» для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру);

г) окремо від вказаних категорій-моделей стоїть напрямок, який можна прирівнювати до творів-деструкцій — це синтез прийомів стилізації архаїчного мелосу, давньої інтонаційності із сучасною професійною музичною мовою. Виникає питання: чим твори цієї категорії відрізняються від творів-імітацій чи творів-стилізацій? Ці твори демонструють зовсім інший підхід, вони ніби відсторонюються від усталеного канону в роботі з фольклорним матеріалом: це відтворен-

ня інтонаційності народного мелосу при повному уникненні прямого цитування. Одною з ознак цієї моделі є стилістичний синтез народнопісенного поетичного тексту й оригінальної музичної композиції. Основою для останньої стає поєднання еталонних етнічно-характерних інтонацій та метроритмічних формул-архетипів і новітніх композиторських технік і засобів творення. Прикладом такого підходу стали твори Л. Дичко (кантата «Чотири пори року»), окремі твори О. Яковчука («Щедрівка»), І. Гайденка («Веснянка»), Ю. Алжнева («Співомовки»), хоровий концерт В. Зубицького («Ярмарок») — тощо.

Що ж стосується взаємодії категорій жанр — форма, то в усіх стильових напрямках — фольклорі, фольклоризмі, неофольклоризмі — відмічається наявність сталих жанрів та їх трансформацій (обробки народних пісень, фольклорний концерт, обряд (в концертному відтворенні) тощо), а саме у фольклоризмі та неофольклоризмі будемо відмічати наявність: а) «запозичених», або жанрово-змодельованих жанрів (кантата, опера, рапсодія тощо) та б) нових-концептуальних жанрів (сценічне дійство, фольк-опера тощо). Також як на провідних тенденціях ще раз наголосимо на тенденції до жанрових трансформацій та таких жанрово-стильових взаємодій, що приводять до появи синтезованих жанрових форм: «хорове дійство», «хорові сцени», «кантата-дійство», «ораторія-дійство», «опера-ораторія»; підкреслення ролі концептуальних хорових жанрів, зокрема а-капельної хорової опери в процесах національної самоідентифікації (хорова а-капельна опера «Ятранські ігри» І. Шамо, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, хорова а-капельна опера «Золотослов» Л. Дичко).

Узагальнюючи вищеозначені композиторські прийоми та виокремлюючи методи, що відображають сутність художньо-стильового синтезу в сучасному фольклорному напрямку, можемо вказати на провідні підходи:

1. цитатність, де основою твору можуть стати структурні, мотивні, образні запозичення, використання окремих прийомів і засобів народної творчості (вигуків, тембровості, варіативності, повторності тощо) у взаємодії з надбаннями професійно-академічної та авторської техніки;

2. переосмислення (трансформація) як фольклорних, так і сучасних професійно-технічних інтонаційно-художніх складових, де основою твору можуть стати:

- синтез-взаємодія синтаксичних одиниць інтонаційно-пісенного мовлення (мотив, фраза, наспів), метроритмічного інтонаційно-

поетичного мовлення (ритмоінтонація, метрична регулярність або перемінність); мовленнєвих прийомів (закличок, скоромовок, викриків, шумів тощо), особливості регіональної вимови;

– синтез інтонаційно-мелодичного, гармонічного, фактурного фольклорного матеріалу з композиторськими техніками, народженими в ХХ–ХХІ ст., в результаті чого створюється ефект нетемперованості, первинної гетерофонії;

– стилістичний синтез народнопісенного поетичного тексту й оригінальної музичної композиції; фольклорно-стилізованого поетичного тексту й авторської музичної складової.

При такому розмаїтті музично-експресивних засобів виявом справжньої парадоксальності сучасного фольклорного простору в хоровій творчості стає діалектична єдність найпростішого — складного, архаїчного — сучасного, первинного — граничного, первинно-синкретичного — синтезованого.

В ключі такого широкого та плюралістичного стильового підходу розвивається і **виконавський аспект** хорової творчості сучасного фольклорного напрямку. За особливостями виконавського плану в роботі з фольклорним матеріалом можна представити певну класифікацію: а) за способом вокального виконання (народна манера, академічна, естрадна, змішана), б) за структурою та масштабом задуму та специфікою вторинного виконавського комплексу (концерте, театралізоване, у формі вокально-хореографічної композиції чи дійства), в) за мірою трансляції авторської версії (емоційно-сміслові осягнення авторського задуму чи смислова переракцентуація).

Серед провідних тенденцій у виконавській сфері в контексті сучасної фольклорної хорової творчості відзначимо:

- розширення функцій хористів від співацького рівня до виконавців сценічного дійства. Цей параметр, з одного боку, вимагає синкретичної включеності в процес, а з іншого, покликаний виявити та продемонструвати майстерність володіння різними видами мистецтв в їх синтетичній єдності;

- активне використання елементів театралізації насамперед у хоровому концерті, а також в інших жанрах: кантаті, сценічному дійстві тощо;

- тенденція до діалогу виконавських шкіл (автентичної, репродуктивно-фольклорної, академічної, естрадної) в межах одного твору;

- підкреслення ролі виконавця як певного співавтора художнього тексту твору, що апелює одночасно до тенденцій сучасності про «роз-

мивання авторства» та до традиції колективного авторства, що була притаманна стародавньому періоду.

Палітра творів, що нині представлена в композиторському та виконавському хоровому мистецтві, справді вражає: це фольклорно-імітативні та фольклорно-репродуктивні, академічні (стилізовані чи полістилістичні), естрадно-джазові підходи до роботи з фольклорним матеріалом; деякі з сучасних фольклорних творів самою назвою вказують на особливі регіональні витоки, позначаючи пісні певних фольклорних ареалів, на основі яких виник твір (наприклад, вокально-хореографічна композиція «Поліська кадрили» в обробці О. Стадника в репертуарі Волинського народного хору, «Гуцульські мелодії» в репертуарі хору «Гомін» та ін.); інші опуси, не замикаючись в колі регіонального фольклору і його локальних особливостей, побудовані на розробці того чи іншого жанрового пласта — весільного, святково-ритуального тощо (різдвяні колядки — «Різдвяне дійство» Л. Дичко, купальські пісні — «Цвіт папороті» Є. Станковича та ін.). Крім того, ми можемо спостерігати широке коло творів, в яких жанрові засади є «запозиченими» з фольклору і «запрошеними» до професійної музики в композиторському осмисленні або як цитований матеріал. Так, в російській хоровій музиці жанр частівок міцно увійшов в академічні хорові жанри, створивши своєрідний «жанровий стиль» (за термінологією А. Сохора). Приклад цьому явищу: В. Гаврилін — «Посиделки» з хорової симфонії-дійства «Перезвони» (1981–1982), Г. Свиридов — «Ночные запевки» з хорової поеми «Ладога» (1980), В. Калістратов — «Конфетка» з «Сентиметального салона» (1994) та ін. В українській музиці жанр гопака та коломийок міцно увійшов як в академічні хорові жанри, так і в естрадні обробки та софтверсії: «Гопак» звучить в операх М. Мусоргського («Сорочинський ярмарок»), С. Гулака-Артемівського («Запорожець за Дунаєм»), М. Лисенка («Енеїда»), в поемі «Чернець» А. Коломійця; «Коломийки» знаходимо в хоровій творчості В. Черленюка, А. Гнатишина, М. Гобдича, М. Магдій, В. Волонтира, М. Кречка та ін.; версію української народної пісні «Гопак» знаходимо у творчості гурта «The Doох»; «Коломийки» (народні та авторські) є в репертуарі численних етно-рок гуртів, зокрема в київській «ДримбаДаДзиги» та ін. В роботі В. Тормахової знаходимо: «Аналіз композицій представників різних стильових напрямків естрадної музики підтримує цю ідею розповсюдження «коломийкового мислення» [458].

Звернемося безпосередньо до аналітичного матеріалу творів. Оскільки кожна жанрова номінація має свої розгалужені системні зв'язки, то пропонуємо розташувати твори за їх композиторською та виконавською жанровою популярністю та відповідно до нашої типології щодо складності жанрових модифікацій.

На «самій поверхні» в комплексному дослідженні явища синтезу в фольк галузі стоїть питання про співвідношення фольклорне — авторське, і в першу чергу, це стосується підходів до роботи з фольклорним матеріалом: жанру обробок народної пісні, цитування, стилізації тощо. Довгий час основним видом взаємодії професійної композиторської та народної творчості залишалася обробка народної пісні. В загальному вигляді сьогодні ми можемо говорити про традиційні (класично-романтичні), а також про вільні обробки (за умови запозичення початкового мотиву з фольклорного оригіналу та додавання до нього нових мелодично-гармонічних зворотів) та оригінальні авторські композиції на фольклорний текст. Хоча, при розмові про обробку народної пісні на межі ХХ—ХХІ століття нам суголосна позиція Г. Гаврилець. Зокрема в одному зі своїх інтерв'ю композиторка наголошувала на тому, що кожна обробка стає оригінальним твором, який звичайно пов'язаний з піснею, проте має вже власну структуру: «Кожна обробка — оригінальний твір, який живе за своїми законами. У народній пісні можуть звучати всі 15 куплетів, і це сприймається нормально. Обробка ж — зовсім інший жанр, що передбачає сценічне виконання. У ньому панують своя драматургія, інші закони часу, простору, структурні параметри... Можна ламати структуру пісні, але головне — не скалічити її суть, не зруйнувати кістяк. Композитор повинен проникнути в природу пісні, усвідомити межі дозволеного, але «підказати» ці межі здатен тільки сам музичний матеріал» [287, с. 45].

В цілому до питання про шляхи розвитку народної пісні зверталися і музикознавці, і хормейстери-практики. Наприклад, в роботі І. Коновалової вбачаємо досить повне та якісне дослідження особливостей хорової обробки ХІХ—ХХ століть. Зокрема для нашої роботи важливим буде таке її визначення: «музична обробка / опрацювання — це творчий процес змістовно-композиційного переосмислення та перетворення існуючих текстів музичної культури — традиційно-канонічних і авторських — та одночасно результат цього процесу — формування на основі первинної моделі нового художнього синтезу — композиторського твору як вторинної цілісності, що має власні

соціально-комунікативні, жанрово-стильові та фактурно-композиційні ознаки» [234, с. 7].

Крім того, ми повністю солідаризуємось з І. Коноваловою у визначенні семантичної спорідненості понять «музична обробка» та «музична композиція»: авторка доходить висновку про «прояв у музичній обробці загальних логічних принципів (повторності і контрасту, остинатності і перемінності), опозицій «своє — чуже», «суб'єктивне — об'єктивне», «текст — контекст», «автор — традиція» тощо» [234, с. 5]. Таким чином, сучасна хорова обробка народної пісні трактується як окремий жанр музичної композиції, якому притаманні: а) власна класифікація і типологія; б) певні жанрові типи першоджерела; в) складний системний рівень взаємодії авторське — народне, етнотрадиційне — професійне; г) два жанрові типи обробки: адаптивний та динамічний (креативний)¹.

Вказаний підхід може бути застосований для аналізування шляхів розвитку жанру хорової обробки народної пісні. Насамперед він дозволяє класифікувати твори відповідно до категорій «своє — чуже» або «фольклорне — авторське». Крім того, вважаємо, що раніше запропонована нами жанрово-стильова класифікація, може бути застосована і для аналітичної розробки жанру хорової обробки народної пісні. Так, теоретично узагальнено:

а) класико-романтичний підхід до хорової фольклорної обробки відповідає обробкам-функціям. До вже названих нами провідних ознак цього підходу можна додати «осучаснення», естетизацію етнохарактерної своєрідності народної пісні як результат незначного авторського втручання; куплетно-строфічна композиція; гармонізація за канонами західноєвропейського професіоналізму;

б) трансформаційний підхід до жанру обробки народної пісні демонструє модернізацію підходів, наголошення на важливості

¹ За І. Коноваловою, ознаками адаптивного типу вказано: опора на текст першоджерела; обмеженість композиторського втручання (збереження мовно-змістовних та структурних параметрів); «заощадливий» характер музичного опрацювання (стильове пристосування темброво-фактурного комплексу оригіналу до нового виконавського контексту); співавторський статус композитора. Різновидами роботи з текстом вказані перекладення, аранжування, редакція, транскрипція; для креативного типу обробки називаються притаманними: «а) опора на авторський тематизм та традиційні інтонаційно-семантичні моделі (фольклорний та культовий мелос), що не є композиційно завершеними творами; б) значний рівень суб'єктивно-творчого втручання в оригінал; в) вільне структурно-композиційне переосмислення моделі та створення на її основі нового твору, згідно з авторською концепцією; г) самостійний авторський статус» [234, с. 6].

суб'єктивно-творчого фактора в роботі з фольклорним матеріалом. Важливими чинниками постають темброва персоніфікація і темброва драматургія, структурно-композиційне переосмислення, ускладнення музичної мови: гармонії, фактури, поліладовість; експерименти із формою та структурою твору, симфонізація фольклорного тематизму, тяжіння до протиставлення первинного — авторського, архаїчного — сучасного тощо;

в) розвиток неофольклорного стильового напрямку в другій половині ХХ століття зумовив відповідний шлях розвитку жанру обробки народної пісні — виокремлення обробок-концептів на рівні з іншими жанровими формами. Серед провідних ознак назвемо орієнтацію на архаїчні пласти фольклору в композиторському формуванні «праінтонації»; вільне оперування цитатами та стилістичними ознаками; використання іншостильової та іншожанрової моделі, жанрове моделювання; відтворення етнохарактерної виконавської специфіки; асоціативність та лексична полістилістика, виконавська театралізація тощо;

г) до творів-деструкцій в галузі сучасного фольклоризму ми відносимо твори, побудовані синтезом прийомів стилізації архаїчного мелосу із сучасною професійною музичною мовою. Чи можливо застосовувати цю категорію при розгляді жанру обробки народної пісні? — вважаємо, що за відсутності самої «народної пісні» це не є доцільним, але в практичній діяльності ми стикаємося з творами-мініатюрами, та великими концертними творами для хору а capella, які структурно наближені до обробки народної пісні, але все ж є авторською роботою («Веснянка», «Колискова», «Щедрівка» О. Яковчука, «Ой, в полі, полі». «У неділю рано» Г. Гаврилець, «Корочунколяда», «Щедрівка» Ю. Алжнева та ін.). Провідними чинниками цього напрямку є: звернення до стилістики етнохарактерних інтонаційних та метро-ритмічних особливостей народного мелосу, без прямого цитування; залучення регіональних діалектизмів та інтонаційно-мовленневих зворотів, використання загальних професійних сучасних та індивідуально-авторських композиторських технік та виконавських прийомів; структурно-композиційне втілення ідеї осучаснення «народної пісні» в її концертному бутті. Тож фактично ці твори балансують на межі нового фольклорного напрямку та світської авторської музики, в якій різноманітними сучасними композиторськими техніками втілюються давні інтонаційно-звукові «образи світу».

О. Бенч, звернувшись до вивчення творів фольклорного напрямку в хорівій творчості Г. Гаврилець, зазначила, що використання поетичного тексту етнофольклорного зразка допомагає створити нову картину хорового звучання: «Особливо багату реконструкцію дає поетичний текст. Композитор залюбки вривається у пісенний синкретизм і заново «переписує» народну пісню. Осмислюючи традиційний спів, сучасні митці намагаються у новій хорівій цілісності відтворити не лише мелодичну основу пісні, а й «живе» інтонування з усіма найтоншими відтінками» [35, с. 57–58].

Звернемося до прикладів, відповідно до послідовності нашої класифікації.

Один з найвідоміших українських композиторів, який звертається до хорової обробки народної пісні, — Олександр Яковчук. В його доробку (станом на 2018 рік) є 345 обробок народних пісень різних жанрових напрямків (календарні, чумацькі, колискові тощо) та стилів роботи з фольклорним матеріалом. Вважаємо, що до першого виокремленого нами напрямку можливо відносити колядку «На небі зірка». Весь твір викладено в куплетно-варіаційній формі (3 куплети); фактура переважно гомофонно-гармонічного типу. У перших двох куплетах тема проводиться в теноровій партії, в останньому — починається в басовій. Крім такого прийому тембрової драматургії, композитор використовує також особливості ладового забарвлення: перші два куплети проводяться в тональності F-dur, а в останньому куплеті — в паралельному *d-moll*. Тембрально повертаючись у другій фразі до тенорів, вона через подвійну доміную доміную переходить у головну тональність, закріплює її.

Повністю зберігає структуру народної пісні і разом з цим демонструє інтонаційно-художній синтез різних музично-стильових прийомів В. Степурко в колядці «Темненька нічка». На перший погляд, протягом всього твору ніби зберігається характерний для народної пісні заспів дуєтом солістів та гуртове (хорове) повторення фрази; повне відтворення народної мелодії, характерні *glissando* наприкінці фрази. Але всередині цієї «гуртової втори» зустрічаємось із гострою сучасною гармонією, поліфонічними прийомами, штриховим різнобавр'ям, гронами поліфункційних акордів, надзвичайно рухливою динамікою.

Тип обробок-трансформацій представлено насамперед кризь постмодерні мистецькі процеси в українській музиці. Зокрема Л. Кияновська вважає сутнісними ознаками творів сучасності — нове пізнання

«минулого в теперішньому»: об'єднання в єдину неподільну реальність звукового комплексу минулого, нинішнього і майбутнього, яка становить буття творів [219, с. 15].

Ілюстрацією такої постмодерністичної проєкції є концертна хорова «Щедрівка» («Perpetuum mobile») Є. Станковича. Твір демонструє велику кількість художніх асоціацій і стильових паралелей — зв'язків авторського тексту з різноманітними культурними контекстами: етнотрадиційною архаїкою і сучасною професійною композиторською лексикою.

Інтонаційною і композиційною основою твору Є. Станковича став чотиризвучний мотив-остинато, всесвітньовідомий завдяки обробці М. Леонтовича. Згідно з композиторською ремаркою («Perpetuum mobile») «Щедрівка» Є. Станковича — це авторська концепція теми «вічного руху», вирішена через архаїчну фольклорну інтонаційну формулу та її сучасний варіаційно-динамічний розвиток. Таким чином, обраний мотив апелює до таких дуальних асоціацій як: ідея вічного руху — ідея безперервності традиції, і навіть життєвого кола; ідея життєздатності та вічності народних інтонаційних скарбів — ідея безперервності розвитку, музично-мовленнєвих трансформацій і пошуків. Крім того, своїм твором Є. Станкович ніби утворив нове обернення історичної спіралі: композитор зберігає опору на єдину інтонаційно-тематичну основу, звертається до жанрової традиції хорової обробки а capella, тяжіє до наскрізної форми з використанням техніки *ostinato* тощо. Але разом з тим «Щедрівка» Є. Станковича не є обробкою камерного типу — це розгорнутий концертний хоровий твір а capella, в якому втілені сучасні ідеї інтонаційно-художнього та жанрово-стильового синтезу, ідеї про важливість експресії музичного мовлення — про «зміну візуального ряду». В цьому творі Є. Станковича взаємодіють декілька різних історико-стильових напрямків: стилізація архаїчного фольклору (прийоми імітаційно-підголосочної поліфонії, *glissando*, оригінальність основної теми), підходи європейської композиторської школи (варіаційність, багат шаровість фактурних пластів, вокалізи-імітації інструментальних награвів, поліфонічні прийоми), здобутки вітчизняної композиторської школи та авторська лексика (темброва драматургія, концертує протиставлення груп хорових голосів, «просторові» зміни динаміки та щільності фактури, складні поліфункційні гармонічні педалі) тощо. Крім того, концертність «Щедрівки» виявляється не лише в тембрових «змаганнях», але в масштабності творчого задуму (варіаційна форма

твору передбачає основну тему і 10 контрастно-динамічних варіацій), яскравості фактурно-регістрових рішень, барвистості ладових перетворень. Крім того, що стосується формотворчих факторів, то тут вбачаються ознаки так званої «форми всередині форми» — складна тричастинна композиція всередині варіаційного циклу. Так, перша частина утворюється варіаціями 1–3, друга — 5–7, третя — 9–10; перше проведення теми відіграє роль вступу, 4-та варіація має значення інтермедії, а останнє унісонне проведення — коди. При цьому майже кожна з варіацій претендує на власну ладово-гармонічну, фактурну, динамічну (гучнісну) характерність: від соло до хорового унісону-*tutti* і до скандування, поліфонічного «накладання» куплетів, «гетерофонного» багатоголосся, політональних співставлень, поліритмічних сполучень і утворення фонізму кластерно-сонорного типу; динамічні плани складаються від *pp* до *ff* і від *ff* до шепотіння.

Таким чином, «Щедрівка» («*Regretuum mobile*») Є. Станковича репрезентує художні ознаки творів-трансформацій: композитор зберігає інтонаційну модель народної пісні, але формує власну образну модель на цій основі. На прикладі цієї обробки можна говорити про активний діалог музично-історичних епох, а також про художньо-стильовий синтез через залучення прийомів багатопарової полімелодичної фактури, ускладнено-дисонантної гармонії, взаємодії темброво-фонічної якості кластерно-сонорного типу та відтворених гетерофонних рис, підкреслену вокальність мелодики та «інструменталізацію» хорових партій; про синтез на основі композиційних технік, стилістичних ознак, жанрів, форм. На основі фольклорної моделі-першоджерела Є. Станкович створив концертний твір, що виходить за межі жанру обробки народної пісні, хоча й є нею.

В хорових обробках народних пісень Г. Гаврилець широко користується прийомом «перегармонізації» вокального першоджерела; її обробки вирізняє зміна фактури в кожному куплеті, використання підголоскової поліфонії, утриманої «педалі», темброве співставлення партії тощо (див., наприклад, «В неділю рано», «На краю села висока гора» для чоловічого хору, «Ходить-походить місяць по небу» для жіночого голосу та чоловічого хору, щедрівку «Ой, в полі, полі» для голосу і чоловічого хору тощо). В статті Є. Дубінченко знаходимо: «Для індивідуального стилю Г. Гаврилець притаманне відтворення народного типу голосоведіння, тонка темброва та тональна драматургія, вираженість використання кожного звуку» [158, с. 200]. Солідарна з Є. Дубінченко і дослідниця Т. Багрій, яка відмічає «народність» та

«пісенність» композиторських прийомів Г. Гаврилець: «Її оригінальні твори на народні тексти, а також обробки народних пісень — справжні поетичні новели в життя людини» [21, с. 155].

Варто відмітити, що звернення до фольклорної тематики дійсно є провідною ознакою творчого доробку Гаврилець: в її творчості ми знаходимо твори, які відповідають майже всім пунктам нашої класифікації: обробки народних пісень на основі перегармонізації, стилізації обробок народних пісень, фольклорні концерти та дійство, окремі опуси.

У 2016 році Г. Гаврилець здійснила обробку української народної пісні «Цвіте терен». В контексті нашої роботи відмітимо:

— на формотворчому рівні: при збереженні притаманну народній пісні куплетно-строфічної форми, за рахунок ладогармонічних та фактурних змін виникає також «прихована» тричастинна форма (або форма другого плану): вступ (мелодія виконується *mostrando* на фоні витриманого тонічного органного пункту) — I частина (перший куплет) — II частина (2, 3, 4 куплети) — III частина (5 куплет репризного характеру). В якості своєрідної коди повторюються слова «цвіте терен». Так, після кожного куплету в ладо-тональному та гармонічному відношенні виникає терцове зіставлення двох тональностей, внаслідок чого підвищується загальна теситура, а відповідно і драматизується звучання. Подібний прийом є одним з улюблених у творчості композиторки: він порушує вже установлений хід подій, змінюючи плинність викладу матеріалу;

— на рівні роботи з вербальним текстом вирізняється виокремлення фраз, слів, «педалізація» сенсу окремих складових, що сприяє поглибленню та концентрації поетичної ідеї;

— в інтонаційному відношенні для цієї обробки досить характерне застосування затримань, підкреслення ладо-гармонічних зворотів, використання народно-підголоскової поліфонії.

Крім того, аналізуючи гармонічну та метроритмічну складову, варто зауважити, що в обробці в стильовому плані можна простежити зв'язок з естрадною музикою (докладний аналіз див. в роботі Є. Дубінченко та Л. Гнатюк [158]).

Таким чином, ми можемо класифікувати цей твір як обробку-трансформацію, а тип обробки визначати як динамічний, вільний.

Окремо варто назвати твори, в яких йдеться про використання або відтворення іншожанрових та іншостильових зразків, або в нашій термінології — **обробки-концепції**. Так, в творчості О. Яковчука — імі-

тація народного танцю польки вводиться в обробку ігрової веснянки «Прийшла весна із квітками»; цікавий прийом створення художньо-музичного образу старовинного іспанського танцю сарабанди було знайдено в широко відомій колядці «Нова радість стала».

Відтворення танцювальної інтонації знаходимо і в обробці купальської «Ой, темна нічка Купайлочка» Г. Гаврилець. Так, народна мелодія загальним діапазоном в кварту протягом всього твору майже не зазнає змін, але вона стає першоджерелом в тембрових, ладогармонічних, фактурних, ритмічних «підсвітках». Вступ викладено у вигляді ритмічного остінато на тонічній квінті в чоловічих голосах, що асоціюється зі звучанням ударних та народних інструментів; відтворює танцювальну праїнтоніацію. На цьому фоні в партії тенорів (за народною тембровою драматургією — «парубоцькій» партії) одноголосно проводиться основна тема (перший та другий куплети); її третя поява — «Треба ноченьку доточити» — представлена в перегармонізації (в однойменному *g-moll*), а четверте проведення теми — виконується стрічковим рухом у сексту (перші баси та другі тенори) в обрамленні хорової педалі (G — g1). Новий куплет — «Наталку мати прутом била» — представлено в тональному зміщенні в *Es-dur* (основна «арка» тональностей *G-dur* — *C-dur*). Наступний куплет демонструє стрічковий рух у терцію (тенорова партія), якому «у відповідь» лунає протискладення (перші баси), що інтонаційно споріднене із попереднім епізодом. Тут проведення теми відбувається в ладовій грі *g-moll* — *B-dur* із гармонізацією паралельними тризвуками. За насиченістю фактури, тембро-інтонаційним рішенням цей куплет є кульмінаційною частиною твору. Завершальний розділ обробки повертає ритмічне остінато на тонічній квінті у *C-dur* — «Ой ти, зозулько рябенькая». Навіть останнє проведення теми у початковій тональності, хоча й залишає відчуття репризності, але не закріплює тональність, залишаючи ладову двозначність *C-dur* — *G-dur*.

Цікаві приклади формування творів нової фольклорної хвилі знаходимо в творчості не лише українських композиторів. Зокрема відмітна риса фольклорних творів В. Калістратова — в «діалозі» минулого і сьогодення, в органічному поєднанні давніх традицій народної культури з сучасними системами професійної композиторської музики. Твори композитора, участь у виконанні яких брала і автор дослідження, дають підставу вважати, що фольклорне слово стає для нього «своїм» у прямому сенсі: опора на цитату і принцип стилізації — чи не головні особливості стилю В. Калістратова. В роботі Ю. Тихонової

знаходимо такі спостереження: «Цитування як художня форма діалогу зі світом і з самим собою є сутнісною рисою філософії творчості Калістратова, його «концепцією Людини і Світу». В аспекті сучасного цитування фольклорного матеріалу його творчість унікальна як за обсягом «чужого», процитованого тексту, так і за принципами включення його в авторський текст» [451, с. 8].

В цьому контексті зробимо невеликий відступ від основного викладу. Відомо, що цитування музичного фольклору охоплює такі різновиди: 1) цитування вербального тексту; 2) цитування народної пісні як інструментальної теми; 3) цитування народної мелодії з текстом; 4) цитування народної мелодії, що поєднується з авторським текстом групи або окремого виконавця; 5) цитування народного інструментального матеріалу (повне цитування, практично завжди з використанням народних інструментів чи їхніх тембрів, прийомів гри на них). Будь-яка цитата має певне смислове навантаження і вводиться композитором як художньо-музичний символ, як певний «ключ» до художнього змісту твору. Більше того, кожен сучасний художній текст будується як «мозаїка цитат» (Ю. Крістева), являє собою «нову тканину, зіткану зі старих цитат» (Р. Барт). Якщо розглядати семантичні функції введення цитати, то можна виокремити такі позиції: ілюстрація до загального образу твору, натяк-символ, коментар до авторської позиції, формотворчий засіб. В результаті смислових асоціацій з текстами-попередниками в художньому творі формується складний міжтекстовий комунікативний простір. Сукупність інтертекстуальних елементів (цитат, алюзій, стилізацій) утворює єдиний інтертекст, який забезпечує динаміку загальної текстової семантики, структурно-змістовну цілісність тексту [451].

Фактично інтертекстуальність є характерною особливістю сучасного музичного мистецтва. Використовуючи принцип цитування або запозичення стилістичних ознак-прийомів, композитор прагне «стилістично зблизити музичну мову з поетичним першоджерелом шляхом відтворення типового для нього регіонального або жанрового колориту, оригінального «модельовання» характерних принципів народного музичного мислення. Приклад — «Пісні відьом» з ораторії «Плач Землі» В. Калістратова, де сакральні асемантичні язичницькі заклинання, покладені в основу цього твору, цитуються в старій орфографії; композитор відтворює картини неприборканих язичницьких обрядів Русі за допомогою інтонаційно-гармонійних, ритмічних і фактурних засобів» [451, с. 10].

Принцип прямого цитування, характерний для світового композиторського письма, в сучасній академічній українській музиці застосовується насамперед «не для загострення драматургічного конфлікту чи протиставлення різних образних сфер, що характерно для колажного типу музичної побудови (особливо в полістилістичній техніці), а навпаки — для підкреслення стильового зв'язку між фольклорним матеріалом та авторським текстом, що часто інтонаційно наближений до національного першоджерела» [383]. Прикладом вельми неоднозначної жанрової природи, безпосереднього цитування фольклорного матеріалу, універсальності залучених композитором музичних та позамузичних джерел може служити фольк-опера Є. Станковича «Цвіт папороті» (інша назва — «Коли цвіте папороть») (1979), де гармонійне поєднання справжніх фольклорних зразків і авторської музики стає основою драматургії твору, який за жанровою сферою можна визначати як синтетичну фольклорну виставу або як камерну хорову оперу (див. докладно: [430]). Звернемо свою увагу на такі чинники:

— твір написано для історично та генетично «антагоністичних» виконавських колективів — народного хору ім. Г. Верьовки та симфонічного оркестру, що передбачає синтетичну єдність протилежних виконавських традицій: народної та академічної, вокальної та інструментальної;

— жанр твору можна охарактеризувати як оригінальний тандем фольк-опера — фольк-балет, де головний результат жанрової дії означеного тандему — «стрімкий процес оперно-балетної асиміляції, взаємопроникнення відповідних принципів драматургії, поява нового жанрового різновиду — синтетичної фольк-вистави» [430, с. 12–13];

— твір демонструє поліфонію стилістичних пластів, як втілення складного мислення синтетичного типу, де вагомою складовою є феномен неоміфологічного типу мислення. Так, лібретто фольк-опери демонструє максимальну розшарованість змісту: дія відбувається в кількох різних культурно-часових площинах; відповідно вербальний текст твору являє собою приклад синтезу поетичних та фольклорних джерел; з точки зору загального композиторського підходу пропонується єднання «методу збереження первісної чистоти фольклорного наспіву із подальшим зануренням його у складно організовану темброво-сонорну симфонічну тканину, але за умов непорушності ладо-тональної та ритмо-мелодійної функційності пісенної теми» [430, с. 7];

— загальна композиційна система, утворена послідовністю сцен, що набувають значення картин-символів (або образно споріднених мініциклів, які можуть виконуватись окремо). Таким чином, можна наголошувати на сюїтності оформлення матеріалу твору, але разом з суто хороваю жанровістю тут взаємодіють кінематографічні підходи (ефект монтажу, певною мірою «кліпове мислення») й оперна театральність.

І ще в роботі Р. Станкович-Спольської знаходимо суттєве для нашого дослідження та цікаве зауваження: «віднайдений Є. Станковичем і Є. Лисиком шлях єднання в межах оперної композиції професійно-авангардних (на той час), музично-фольклорних та народно-символістських технологій свідчить про нове розуміння і усвідомлення ними сутності зрілого неофольклористичного мислення кінця ХХ століття» [430, с. 9].

І насамкінець, зазначимо таке, що Є. Станкович продемонстрував складну та оригінальну концепцію роботи з фольклорними джерелами: це не лише цитування народно-пісенних мелодій та інтонацій, але цитування словесного ряду окремо та реконструкція фольклорно-обрядових жанрів шляхом синтезування кількох характерних мотивів таким чином, що їх неможливо відрізнити від автентичних мелодій. І що стосується жанрового контексту, то «базовий оперний компонент збагачується міцним балетним каркасом, розвиненою композиційною інфраструктурою кантатно-хорової природи, сполучається з драматургічними механізмами інструментального циклічного походження, і все це пропускається через «трансформатор» фольклорно-обрядового дійства» [430, с. 15].

Дійсно, на основі народних пісень, використовуючи автентичну народну пісню або її текстову (вербальну) основу як першоджерело композиторського натхнення, сучасні автори створюють масштабні хорові твори — фольк-концерти, фольк-опери, сценічні дійства тощо. Наступним прикладом може слугувати твір-дійство Г. Гаврилець — ораторія «Барбівська коляда» для мішаного хору, дитячих хорів, солістів, ударних і народних інструментів. Створена в останні десятиріччя ХХ століття, ця ораторія містить в собі повноцінне обрядово-ритуальне дійство з циклу різдвяних свят. Крім того, кожен номер з цієї ораторії може виконуватися окремо як концертна колядка. Таким чином, ми спостерігаємо універсалізм у підході до кожного номеру та крупної форми в цілому. Схожий принцип композиторка буде неодноразово демонструвати в авторських творах. І. Нискогуз, аналізуючи цю різдвяно-новорічну ораторію, пише: «Кожна частина

ораторії має своєрідну структуру, музичну фактуру і образну форму. Куплетні рядки певних пісень чергуються з «варіаціями» або наскрізними, «відкритими» мелострофами інших. Відчуття народно-автентичного стилю, знання народної пісні допомогли Ганні Гаврилець майстерно передати звуковий колорит вокальної поліфонії і народного інструментарію» [344, с. 185]. Матеріалом для твору стали шістнадцять автентичних мелодій: «колядки, щедрівки, різдвяні канти, ліричні пісні — от у такий мозаїчний коловорот були залучені численні виконавці та публіка» [287]. Авторка підкреслила та втілила у музичному матеріалі і місцевий діалект, і регіональні музичні та мовленнєві інтонації, й особливості зимової обрядовості (більш докладний аналіз див. в статті: [344]). Твір складається з трьох великих розділів, котрі тематично впорядковують шістнадцять номерів, відповідно до зимових свят: Різдво (№ 1–9), Новий рік (або Василя, Коза, Маланка — № 10–13), Йордан (№ 14–16). В інтерв'ю з Г. Гаврилець знаходимо: «Цей твір став для мене справжнім відкриттям. То була робота з автентичним матеріалом. Колядки, щедрівки — фактично весь новорічний обряд узятий з одного буковинського села Барбівців, з його особливим діалектом, унікальними музичними інтонаціями, що перевтілені у звучанні академічного хору» [35, с. 5].

Маємо також наголосити, що виконання ораторії, за задумом автора, передбачає багато театралізованих елементів, які створюють яскраве сценічне дійство, що має легко й емоційно сприйматися аудиторією. Дійсно, успіх ораторії-дійства забезпечується виконавськими рішеннями: велика робота у створенні остаточного художнього тексту твору належить постановникам, адже хорові колективи майже постійно мають перебувати в русі. Цікаве сценічне втілення цього опусу знаходимо в прем'єрному виконанні (2012 р.) за участю капели «Думка», дитячих колективів (Великий дитячий хор Національної радіокомпанії України; хорова капела хлопчиків і юнаків «Дзвіночок»), а також у творчості Харківського академічного хору ім. В. С. Палкіна (Додаток Б, п. 5).

Прикладом прийому жанрового моделювання на основі синтетичного єднання обробок народних пісень різного генетичного та історичного походження, дитячих забав, кантів, авторських творів, камерних кантат всередині форми, солоспівів є музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо»¹ Г. Гаврилець (1997–1998). В цьому творі

¹ Перше виконання було здійснено за участю безпосередньо Ніни Матвієнко та Львівського хору хлопчиків «Дударик».

композитор ніби намагалася втілити всю історію України в її історичному та музичному вимірах. І дійсно, на надзвичайному фольклорному матеріалі, зібраному народною артисткою України Н. Матвієнко в різних регіонах нашої держави, Г. Гаврилець вдалося створити твір, який критики характеризували і як фольклорну моно-оперу (адже переважну кількість номерів виконувала Н. Матвієнко), і як музично-сценічне дійство (адже твір передбачає сценографію, певні режисерські рішення, балет тощо). Але насамперед перед нами своєрідні музичні фрески, в яких через обробку пісні (фольклорних зразків, кантів, псалмів, авторських творів) відтворена історія України (див. Додаток А, п. 10). Таким чином, «Золотий камінь посіємо» від початку передбачає своє трактування як синтез-жанр: насамперед через єднання народного солоспіву та академічного хорового колективу, оркестру, камерного ансамблю, перкусії.

Ідею відтворення синкретичного дійства, ідею нової синкретичності втілили оригінальні номери композиції із запрограмованим хореографічним рядом, такі як «Створення світу», «Заклинання. Жертвоприношення», «Слава стольному Києву», «Орда», музика до колядки «Гой, питалася княжа корона» та фінал сценічного дійства — «Ввійди і ти у цей собор». Крім того, як вказує І. Нискогуз, «Золотий камінь посіємо» — це й своєрідна музична енциклопедія дитячого хорового виконавства. Музичне авторське дійство об'єднало чудові зразки дитячих пісень і забав» [343, с. 122].

Твір складається з шести досить масштабних розділів, які у свою чергу мають розподіл на певну кількість номерів, що відповідають історичним епохам становлення України: Створення світу; Весна світу (вміщує 4 номери); Русь прадавня (містить 6 номерів); Княжа доба (6 номерів); Козацька держава (10 номерів); Ввійди у цей собор (5 номерів); Фінал. Заклучна кантата «Ввійди і ти у цей собор». Зробимо короткий огляд хорових номерів.

В другій частині — Весна світу — привертає увагу великий двочастинний номер контрастного типу. Фактично тут дві веснянки: перша — веснянка «Зайчику», що викладена на 5 куплетів, де з кожним куплетом поступово додаються голоси-партії, а кульмінацією стає чотириголосний канон, який завершується модуляцією (g-moll — e-moll). Друга веснянка починається аттаса — «Ой на горі льон». Вона викладена також на 5 куплетів з кодою, де переплітаються і взаємодіють обидві теми весняних забав: «Зайчику» і «Ой на горі льон». Цікаво що до цих пісень композиторка виписує рухи, наприклад: «спі-

ваючи і граючись, діти зображають дії (згідно тексту пісні)» або «діти плескають у долоні на першу і третю долі».

Провідне місце номерам для голосу і хору відводиться в четвертій частині — Княжа доба. Перший з хорових номерів — колядка «Нова радість нам явилась». Номер викладено у формі своєрідного канону, що завершується урочистою кодою з використанням дзвонів. Наступний номер — урочиста колядка «Гой, питалася княжа корона». Будова колядки куплетна зі вступом (бубон) та кодою. Мелодія номеру звучить урочисто, піднесено, залишається незмінною у всіх куплетах. Також куплетно-приспівну форму має наступний номер — щедрівка «У нашого пана»: вступ, 13 куплетів із приспівом — «Свят, Свят вечор, Свят». В цьому номері композиторка застосовує дзвіночки (звучать на початку та наприкінці номеру, утворюючи своєрідну арку), та тембр флейти пікколо: у вступі мелодію пісні виконує флейта пікколо у h-moll. Зважаючи на обсяг щедрівки — 13 куплетів, маємо відмітити прийоми розвитку та побудову форми як драматургічної єдності: Г. Гаврилець застосовує улюблений прийом — поступове додавання голосів, а також чергування хорових партій та окремих голосів з солісткою, співставлення тональностей (h-moll — D-dur — h-moll), ушліщення та розрідження фактури.

До наступної частини — Козацька держава — належать номери: псалм «Мати милосерда» та світський жартівливий кант «Щиголь тугу має». Перший з вказаних номерів складається з 6 куплетів, спокійного характеру. Принцип розвитку — поступове додавання голосів та тональне співставлення E-dur — G-dur. Другий номер контрастує з попереднім: мелодія канту залишається без змін протягом усього номеру; куплетна форма (10 куплетів і кода); основний принцип розвитку — респонсорний спів (переклички між солісткою і окремими хоровими партіями). Наступний хоровий номер — «Ой горе тій чайці» — обробка української народної пісні на слова Івана Мазепи. Фактично хор відіграє роль гармонічного фону для розгортання мелодії пісні (куплетна форма (5 куплетів), мелодія протяжна, тужлива).

Цікаво, що деякі номери дійства отримали самостійне життя як окремі хорові твори. До таких творів відносяться щедрівка «У нашого пана», урочиста колядка «Гой, питалася княжа корона», дві купальські пісні — «Сьогодні Івана» та «Купалочка» — отримали редакцію для жіночого (дитячого хору) та увійшли в диптих «Купальські пісні», обробка народної пісні «Засвічу свічу» отримала редакцію для змішаного

складу хору. Також у більшість номерів композиторка додає перкусію: бубни, дзвіночки, трикутник, маракаси, Legno, вібрафон, бонгі та інші.

Важливим є свідчення про авторське осмислювання своїх «відносин» з фольклором. Г. Гаврилець висловила своє ставлення так: «Єдиний правильний шлях для всякого митця — це заглиблення у своє джерело. Але з тим, що знайдено в народній скарбниці, потрібно вміти обходитися. Дискредитацією є і настирливе, недоречне цитування першоджерел, і штучна стилізація, і еклектика. Національні корені лише імпульс для власної творчої фантазії. Навіть прийоми авангарду можуть цікаво і свіжо поєднуватися з фольклорним тематизмом» [212, с. 9]. Від часу виходу тієї статті минуло вже багато років, але маємо погодитись із Л. Кияновською: «Найсильніша сторона доробку Гаврилець — національна самобутність, вияв творчої індивідуальності в контексті української культури... Кого б не спитали про її твори — кожен відзначить і професіоналізм, і «обличчя вираз небуденний», і цікаві технічні знахідки, а особливо — щирість та емоційність» [212, с. 9].

Одним з напрямків жанрово-стильового художнього синтезу стає формування нових жанрових форм на основі єднання хорових та театральних жанрів, як то хорова опера а capella, фольк-опера, опера-ораторія, опера-балет і т. ін. Найвідомішими українськими творами в цьому напрямку є хорова опера «Золотослов» та опера-вертеп «Різдвяне дійство» Л. Дичко, опера-балет «Вій» В. Губаренка, опера-ораторія «Бабин Яр» С. Кривицького, фольк-опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича та «Ятранські ігри» І. Шамо, а також рок-опери (наприклад, «Енеїда» С. Бедусенка).

Музична драматургія хорової опери «Золотослов» (1991–1992 рр.) Л. Дичко ґрунтується на принципах опозиції світ людей — міфологічний світ¹.

«Світ людей» відбито в сценах весільного обряду, колядуванні (II, IV ч.). Цьому «світові» відповідає тембр людських голосів — сольний або ансамблевий спів, народно-пісенні інтонації. «Міфологічний світ» (I, III ч.) розкривається через сакральну архаїчну образність (Всесвіт, Дажбог, Ладо, Велика Матір). Міфологічні образи об'єднуються переважно на основі музично-інструментального звучання та його відтворення, а також через систему лейтінтонацій.

¹ Докладний музикознавчий аналіз опери можна знайти в праці С. Грици [123, с. 189–198], в дослідженнях Н. Гречухи [119], Л. Серганюк [413], Л. Пархоменко [363] та ін. дослідженнях.

Протягом всього твору особлива роль належить хору — він виконує коментуючу, дійову, колористичну, фонову функції (типологія оперних хорів за Л. Бутенко [77]). У хоровому звучанні відтворено академічний спів, а також характерні інтонації фольклорного співацького мовлення, ритуально-магічних замовлянь, речитації, імітації говірки, сміху та ін. Провідними фактурними рішеннями стають стрічкове багатоголосся, різновиди поліфонії, а також надекспресивні засоби на основі різних прийомів звукоподання.

До жанрово-стильового «діалогу» запрошені: замовляння, плач-голосіння, веснянки, щедрівки, ігрові, весільні пісні та танці (звісно у вокальному викладі інструментальної партії), хоровий вокаліз; принцип концертування (двох хорів), система лейтмотивів та лейт-тембрів тощо.

Л. Дичко реконструює семантику весільного (II ч.) та поховального обрядів (III ч.), концентрує увагу глядача на особливостях архаїчних ритуалів та ін., що досягається завдяки синтезу: відтворених традиційно-фольклорних прийомів та композиторських технік XX—XXI ст. (алеаторика, розширена тональна сфера та ін.); звичного вокально-хорового викладу та застосування традиційних для фольклорного матеріалу вигуків, свисту, шепотіння, а також шумових ефектів імітаційного плану та сонорних звукових пейзажів (наприклад, як на початку опери — «Створення світу»). Притаманні українській музично-обрядовій творчості інтонаційні звороти, варіативно-варіаційні принципи розвитку мелодії, змінний метр, ладова перемінність, народне стрічкове багатоголосся та імітація органічно синтезуються зі складною поліфонічною технікою (фугою, поліфонічними варіаціями, тембровою поліфонією тощо), складними поліфункційними дисонантними гармонічними комплексами. Крім того, за свідченням С. Грици, композиторка доволі часто застосовує перестановку голосових груп на сцені, вибудовуючи у такий спосіб варіанти їх просторової звучності, досягаючи цим стереофонічних ефектів, присутніх майже в усіх її великих хорових творах [123, с. 199].

Погодимось з Н. Гречухою, яка, узагальнюючи своє дослідження, вказувала на те, що в хоровій опері «Золотослов» Л. Дичко «демонструє міфологічне мислення, глибину осмислення давньоукраїнської міфологічної традиції, своєрідність відтворення фольклорно-міфологічної образності і символіки. Цей твір є яскравим зразком втілення естетико-художніх і музично-стильових характеристик неоміфологізму» [119, с. 12—14]. Як домінуючі риси стилю творчості Л. Дич-

ко дослідниці Є. Пахомова відмічає синестезію художнього мислення та тенденції до синтезу різнорідних явищ, видів мистецтв [365]. Ці підходи Леся Василівна послідовно використовує при створенні власних театральних-музичних задумів. Так, на думку дослідниці, опери «Золотослов» та «Різдвяне дійство» виявляють риси театральні та ораторіальні, адже «провідну роль в них відіграє хор, який у своєму «універсалізмі» виразових можливостей розставляє головні акценти у творах» [365, с. 88].

Окремий напрямок в розвитку жанру хорових обробок народних пісень — взаємодія фольклору з естрадною музикою. До магістральних напрямків синтезу фольклору та естрадної музики можна віднести фольк-джаз, фольк-рок, а також взаємодію фольклору із поп-музикою. Провідні розробки в цій галузі належать композитору та музикознавцю В. М Тормаховій [457; 458], яка виокремлює такі способи розвитку музичного матеріалу, що сприяють взаємодії фольклору з естрадною музикою:

- 1) переінтонування фольклору (у джазі, рок- і поп-музичному стилі);
- 2) проникнення інтонаційної сфери і прийомів виконання з фольклору в джаз, рок- і поп-музику;
- 3) цитування фольклорного матеріалу у поєднанні з авторськими музичними текстами та аранжуванням.

На думку дослідниці, взаємодія естрадної музики і фольклору характеризується певними виконавськими прийомами: а) використання народних інструментів та/або автентичної манери гри на них у поєднанні з естрадними прийомами; б) виконання мелодійних ліній і багатоголосних шарів в автентичній фольклорно-співочій манері у поєднанні із естрадними прийомами та засобами [458].

Дійсно, обробки українських народних пісень увійшли в репертуар джазових та рок, і метал-колективів. Це, для прикладу, гурти: «Гарбуз», «The Dooh», «Брати Блюзу», «Веремій», «Кобза», «Млин», «ФліТ», «ДомРа» (Дім Сонця), етно-хаос група «Даха-Браха» та ін.; народна пісня живе в репертуарі окремих співаків — Оксани Пекун, Каті Chilly та інших. Тут буття народної пісні має свої особливості: це може бути виконання в автентичній манері чи в манері, близькій до неї у поєднанні із джаз-, рок-, метал- та ін. супроводом, а також має місце використання новітніх технологій з комп'ютерної і синтезаторної обробки звуку тощо. Цікаво, але як правило, музику відносять до фольк-року, етно-хаусу, етно-джазу в тих випадках, коли

«фольклорною» складовою виступає етнічна музика народів Європи, а подібне поєднання року з афроамериканським фольклором чи фольклором народів Азії мають інші назви: блюз-рок, кантрі-рок, afro-rock, latin-rock, анатолійський рок (поєднання з турецьким фольклором). Всі ці напрями отримали своє розповсюдження в другій половині ХХ століття і займають активну позицію в масовій культурі та шоу-бізнесі. В контексті явищ глобалізації та універсалізації, та суголосно нашому дослідженню, привертає увагу той факт, що сьогодні ми все частіше зустрічаємо узагальнені терміни «фольк-арт» або «фольк-мюзік».

В сучасній хоровій практиці важливу роль відіграє та форма, в якій твір подається глядачу: стиль обробки, майстерність виконання, а також візуальний ряд. Досить цікавим об'єктом дослідження є обробки народних пісень В. Тормахової для камерного хору «Хрещатик». Так, протягом 2016–2017 років написані хорові обробки: «Гиля, гиля, сірі гуси», «Несе Галя воду», «Ти до мене не ходи», «Чорнії брови, карії очі», «Ой, у вишневому саду».

Варто відмітити, що творчості В. Тормахової притаманна значна увага до вербального тексту, причому для її творчості характерна прискіплива увага до деталей і тяжіння до переакцентуації. Так, у пісні «Гиля, гиля, сірі гуси» автор, за її словами, зосереджує увагу на постаті дівчини, а не хлопця [457]. В цій обробці авторка використовує принцип наскрізного розвитку, здійснюючи перегармонізацію кожного заспіву пісні. Приспів має танцювальний характер — за жанровими витоками нагадує вальс. Таким чином, якщо приспів — уособлення жіночого, то заспів, навпаки, асоціюється з ходою (дводольність) та чоловічим началом. Іншою за емоційно-образним навантаженням та прийомами обробки народної пісні є «Несе Галя воду». Тут авторка використовує такі напрямки, як реггі та хіп-хоп, які притаманні масовій музичній культурі межі ХХ–ХХІ століття. Крім того, В. Тормахова застосовує речитатив, що апелює до реп-стилю, а двічі повторювані фрази в різних партіях створюють ефект змагальності, посилюють алюзію на «реп-батли».

Одним з цікавих виразних засобів, до яких звертається композиторка, є вимога використання різних виконавських вокальних манер: на початку та наприкінці пісні передбачається використання народної манери співу, а основний виклад матеріалу відбувається в естрадній манері. Внаслідок залучення такої кількості виразних засобів обробка народної пісні перетворюється на своєрідну жанрову сценку,

яка відповідає не стільки принципам народної театралізації, скільки «кліповому» мисленню сучасника.

«Чорні брови, карії очі» — за стильовими ознаками пов'язана зі стилем лаунж, створеним на основі босанови. Провідна роль належить тенору соло, а хор імітує інструментальний супровід. Але справжньою енциклопедією синтезу народної пісні та стильових засад поп-музики стає обробка «Ти до мене не ходи». Тут знайшли втілення характерні для танцювальної музики як XX, так і XXI століття — диско, хіп-хоп, фанк та інші; авторка використовує прийом бітбокс, залучає цитату з пісні «Sunny» гурту Boney M (фрагмент мелодичної лінії заспіву), і в цілому обробка більше нагадує диско-музику 90-х років XX століття (див.: [457; 458]).

В цілому В. Тормахова спирається на традиції, притаманні українській композиторській школі, проте вона значно переосмислює поняття про обробку народної пісні для хорового викладення і залучає прийоми та стилі, які традиційно є затребуваними та широко використовуваними в вокальних гуртах. Інтеграція цього підходу в хорову творчість стала неповторною ознакою індивідуального стилю авторки та визначила синтез фольклорних джерел з сучасними естрадними гармоніями та ритмічними малюнками, як один з напрямів в розвитку нового фольклоризму.

Звернемося до наступної позиції в нашій термінології — до так званих творів-деструкцій — в якій ми об'єднали авторські композиції на народні тексти, як найбільш яскраві приклади цієї категорії. Традиція написання авторських творів на народні тексти йде ще від «Весілляка» І. Стравінського і в сучасному просторі демонструє широку палітру підходів: від стилізації народної пісні до переакцентуації вербальної основи та виокремлення певних рядків.

Прикладом створення великих творів нового фольклорного формату, як синтезу народних текстів та авторського музичного матеріалу (стилізованих «обробок»), є фольклорний концерт на народні тексти для жіночого хору «Крокове колесо» (2004)¹ Г. Гаврилець.

Основним вербальним і образним символом твору є крокове колесо, що, на думку О. Потєбні, позначає небесне світило: «Це жовте колесо — сонце; сонце дивиться зверху й бачить багато дива...» (як синоніми зустрічаємо також — кремпове колесо, млинове колесо) [381, с. 236]. Така назва сама по собі апелює до архаїчних вірувань

¹ Твір присвячено хору «Веснівка» (Торонто, Канада) та його керівникові — Квітці Кондрацькій.

українців, де крокове колесо мало значення «кола довкола кола, довкола колеса — тризуба; воно уособлює зародження земного світу й світла, відродження життя. Вогняне «крокове» колесо запускали й котили, тобто спалювали, здебільшого в перший день різдвяних свят і на Купала, під час зимового й літнього сонцестояння — основних празників Сонця й сонцеруху» (цит. за: [407, с. 236]). В методичній розробці стосовно українських народних танців у рубриці «Хороводи» знаходимо інформацію про хоровод «Крокове колесо»: «Виконавиці — дівчата. Вони стають у два ряди одна за одною. Потім беруться за руки і ходять біля кілочків, які задалегідь забивають в землю так, щоб з них вийшов трикутник. Під час виконання хороводу учасники співають...» [480].

Г. Гаврилець представила своє власне осягнення найбільш давнього сенсу цього символу: об'єднала в одну «сюжетну» концепцію пісні різних календарно-обрядових жанрів — твір побудовано на матеріалі народних пісень переважно весняного та літнього календарно-обрядових циклів: там є веснянки, купальські, жнивні, весільні, родинні і навіть новорічні пісні. Таким чином, основою концерту є вісім різножанрових пісень, що належать до різних регіонів країни, а отже перед слухачем ніби постає узагальнений в своєму різномайтті образ співочої України; спроба осягнення плину часу- життя. У О. Бенч знаходимо: «Усі вісім пісень, які лягли в основу хорового концерту, стали тим своєрідним «будівельним» матеріалом, з якого постала уся ця музична архітектоніка. Усі пісні різні за своїм характером, образним наповненням, мелодичними і ладогармонічними характеристиками. Різняться вони і за регіональним походженням: від Наддніпрянщини через Полісся аж до Лемківщини» [35, с. 60].

Авторське жанрове визначення — концерт — дозволяє говорити про продовження розробки цього досить нового виду хорового концерту — фольклорного¹. Як узагальнює О. Стець, типологічними рисами цього жанрового різновиду вважаються передусім синтез національної академічної і народної хорових традицій, циклічність, поєднання чинників фольклорної пісенності з усталеними стилістичними засобами академічного хорового мистецтва тощо [435, с. 36]. Крім того, додамо, що спеціальний підхід до відбору поетичних текстів виявляє синтез чинників фольклорних і професійних джерел, зокрема

¹ Нагадаємо, що першим зразком хорового концерту на фольклорній основі прийнято називати «Леб'єдушку» В. Салманова (1967). А в українській музиці цей напрямок представлено передусім у творах Ю. Алжнева (див. «Дівич-сон», «Співомовки»).

фольклорної символіки і типового для хорового концерту компонування текстів, а отже — свідомої роботи з відповідними типами образності в процесі формування оригінального (авторського) контексту.

З іншого боку, вважаємо, що вказаний твір Г. Гаврилець краще визначати як концерт-діяство: «Значний драматургічний ресурс фольклорного концерту зумовлений багатими можливостями жанру до театралізації хорового дійства, до яскравого сценічного втілення музичних образів. Саме цей вид концерту створює найблагодатніший ґрунт для творчого експерименту» [435, с. 36—37].

Щодо вибору суто музичних засобів у цьому творі, то Г. Гаврилець задіює як а-капельний академічний восьмиголосий виклад, стилістичні ознаки гуртового багатоголосся — прийоми відтворення народної гетерофонії, так і поліфонічні прийоми, сольні фрагменти (див.: [309]). Щодо концепції твору, то варто наголосити на використанні суто авторського мелодичного матеріалу, що ґрунтується на типізованих зворотах народної пісенності поза безпосереднім цитуванням мелодій народних пісень. Нагадаємо також, що схожий прийом використовує Л. Дичко в її кантатах «Чотири пори року» та «Червона калина»: «Звертаючись до народної пісенної поезії, Ганна Гаврилець не цитує мелодій, а подібно Лесі Дичко у кантаті «Червона калина», знаходить музичне втілення народної поетичної мудрості» [409, с. 135].

Цікаво, що концерт передбачає володіння двома виконавськими співацькими манерами — академічною та народною. Зокрема у виконавській інтерпретації дитячого хору Жуківської музичної школи «Голосинка» (керівник — Олеся Москалик-Завгородня (див. Додаток Б, п. 7). Так, перший номер звучить в академічній хоровій манері, але вже другий номер представляє реконструкцію заспіву в народній виконавській манері.

В дослідженні М. Варакути про фольклорну мініатюру на народні тексти в творчості В. Зубицького та на основі музикознавчого аналізу творів «За нашим столом» (1977), «У неділю на весіллі» (1986), фольклорного мінітриптиха «Співаночки» (1985) залучимо до нашої роботи узагальнення: «В. Зубицький не прагне до використання справжніх народних мелодій, а застосовує метод стилізації пісенного фольклору з урахуванням його основних інтонаційних, метро-ритмічних, ладових, фактурних і тембрових особливостей» (див.: [81], підрозділ 2.2).

Щодо фактурних прийомів, то композитор використовує «гетерофонне розщеплення унісону, варіювання інтонацій при повторних

проведеннях теми, мобільність кількості голосів, що беруть участь у процесі музикування, чергування сольного заспіву з масовим хоровим підхопленням» [81]; а в методах розробки матеріалу переважає варіантно-варіаційний принцип, властивий народнопісенній традиції й безпосередньо походить від неї. Як вказує М. Варакута, композитор використовує «акордові співзвуччя нетерцової будови, з доданими побічними тонами, секундні нашарування звуків та їх об'єднання в одночасному звучанні, що надають музиці особливої барвистості і неповторного колориту» [81].

Висновків щодо переваги неофольклорних підходів в творчості В. Зубицького доходить також Я. Кириленко. Так, досліджуючи Концерт на народні тексти «Гори мої» (1986), дослідниця підкреслює, що в музичній мові твору відтворені-стилізовані різноманітні відтінки гуцульської пісенної та інструментальної інтонаційності. Композитор відтворює старовинні гуцульські звуко-образи, застосовуючи гуцульський лад у поєднанні з жанром коломийки з її характерним метроритмом. Разом з тим В. Зубицький пропонує складні метроритмічні варіантні підходи, притаманні музиці ХХ століття: поліметрію та поліритмію, підкреслену імпровізаційність у поданні матеріалу. «Емоційна образність у Концерті «Гори мої», — пише Я. Кириленко, — тісно пов'язана з жанровими цитатами (вигуки, сигнали-заклички, пісня, танець, інструментальний награвш — сольний чи ансамблевий). У циклі створюється барвиста звукова картина, яка є наслідком послідовного поєднання ознак кожного з цитованих жанрів. Хорова поліфонія має при цьому колористичний характер, для чого використовуються різноманітні теситурні прийоми, а також спеціальні засоби хорового інтонування (спів закритим ротом, скандування слів тексту чи окремих голосних звуків, речитатія без фіксованої звуковисотності тощо). Усе це узагальнено у заключному номері Концерту — «Весіллі», апофеозі хорового дійства» [209, с. 7–8].

Щодо інтонаційно-тембрового образу концерту, то тут ми зустрічаємось із цікавим прийомом співставлення власне співу та імітації звучання інструментів (автор пропонує навіть «бримкання по губах»), а також В. Зубицький підключає цілий перкусійний ансамбль — маракаси, бонги, бубон, тамбурин. Таким чином, ми можемо говорити про синтетичну єдність різних засобів звукоутворення та генетично різної природи музичного звучання (інструментальної та вокальної) в межах одного твору. Я. Кириленко також підкреслює, що мовна стилістика хорових концертів В. Зубицького, як і М. Скорика, тяжіє

до модусу неоромантизму як головного стильового напрямку української композиторської творчості періоду 80-х років ХХ — початку ХХІ ст.: «Саме у неоромантизмі, який відтворюється на національному мовному ґрунті, — вважає Я. Кириленко, — співіснують неорелігійне і неофольклорне як комплексне відображення загального модусу цього нео-стилю» [209, с. 8].

У руслі творів-деструкцій, тобто таких, що руйнують усталену традицію, вибудовуючи власну концепцію, знаходиться твір В. Мартинова «Ночь в Галиции» (1996) для фольклорного гурту і струнного ансамблю¹ на тексти В. Хлебнікова та Русалчиних пісень зі «Сказання російського народу» І. П. Сахарова (Додаток Б, п. 18). Цей твір за жанровою концепцією можна трактувати як спробу відновлення-реконструкції магічного ритуалу-обряду у вигляді сучасного концертно-сценічного дійства, але в критичних статтях ми знайшли визначення, яке, на наш погляд, більше відповідає процесуальній та експериментальній природі цього твору, — проект. Автор планує «новий синкретизм» — синтез співу, танцю, гри, — який у виконавському рішенні високого професійного рівня дає відчуття справжності в тому, що відбувається правдиве фольклорне синкретичне дійство. Як зазначає М. Катунян, В. Мартинов належить до кола композиторів, для яких «характерне прагнення бачити музику в злитті з позамузичними явищами і які можна було б визначити як новий синкретизм. І сам він носій синкретичної культури: композитор, піаніст, людина книжкової цивілізації...» [204].

Вербальний текст цього твору-проекту являє собою об'єднання архаїки й авангарду: найдавніша календарна «позаособистісна» мова Русалчиних закличок із «незрозумілою мовою» (Р. Якобсон) В. Хлебнікова — колаж з поеми «Лісова туга» і вірша «Ночь в Галиции», в якому також використані матеріали з книги І. П. Сахарова «Сказання російського народу».

Першоджерелом для композиторського та виконавського нахнення стає справжній текст архаїчних магічних заклинань — так званих «Русалчиних пісень», що складаються з окремих звуків і позасеміологічних вигуків. В роботі Р. Якобсона знаходимо цікаві відсилання до режисерських рішень: «У своїй драматичній поемі «Ночь в Гали-

¹ Твір було написано для ансамблю солістів «Академія старовинної музики» (зараз ансамбль «Opus-Post») і Ансамблю народної музики Дмитра Покровського, колективу, відомого своїми експериментальними проектами в області синтезування фольк-року, фольк-джазу та ін.

ции» Хлебніков використав мою маленьку добірку, особливо «Пісню відьом з Лисої гори» зі сказань російського народу І. Сахарова, з химерною ремаркою «Русалки співають за підручником Сахарова, котрий тримають в руках» [519].

«Вперше ці чаклунські пісні, — пише М. Катунян, — були опубліковані в ХІХ столітті збирачем російської старовини І. П. Сахаровим, який в своєму коментарі до них писав: «Немає майже жодної можливості осягнути сенс цих слів. Це якась суміш різнорідних звуків мови, нікому не відомої і, може бути, ніколи не бувалої. Досі люди, які знають всю підноготну, не вміють користуватися цими піснями. Є думка, що мова цих пісень споріднена таємній мові сибірських шаманів, які передавали знання саме таким чином. З іншого боку, ці пісні близькі хлебніківській ідеї «зарозумілої» мови. Поєднання чарівницької архаїчної мови з «незрозумілою» мовою авангарду створює новий мовний простір, в якому звичні літературні персонажі перетворюються на функції взаємодіючих мовних полів» [203] (з текстом поеми можна ознайомитись за: [472, с. 90–92]).

Саме вигуки були найактивніше використані В. Хлебніковим в процесі творення авторського поетичного тексту, в результаті чого вербальний текст твору отримав певний надособистісний характер та ритуальну образність. Саме цей сплав послужив відправною точкою для звукової конструкції В. Мартинова: поєднання в єдиному музичному просторі фольклорного (етнонаціонального) звучання зі звучанням сучасних інструментальних прийомів гри. Таким чином, музична та поетичні сторони твору-проекту знаходяться в рівноважній позиції у втіленні магічної структури дійства, його ритуальної «формульності».

Як зазначає М. Катунян, у цьому творі В. Мартинова перетнулися елементи естетики авангарду і примітивізму, формульна репетитивна техніка і пісенність — принципи фольклорного музичного мислення: «Інтенаційну основу складають примхливі і мінливі поєднання дооктавних формул-наспівів, що утворюють найрізноманітніші мікст, лади: все той же підгалянський лад, міксти з архаїчною праслов'янською сербсько-польсько-гуцульською семантикою» [204].

Такий постмодерністичний акустичний простір передбачає і візуальний аспект. Так, в 2010 році відбулося виконання цього твору в Маріїнському театрі в Санкт-Петербурзі, із залученням інсталяцій «Вибудовування знака» і ширм (Франциско Інфанте-Арана, Нонна Горюнова).

Зокрема автори інсталяцій запропонували певний рухомий простір з використанням спеціальних конструкцій, щитів, ширм і т. ін., які приховують за собою музикантів і демонструють постійний рух, постійну різноманітність комбінаторної гри. Означені прийоми відсилають нас до принципів такого напрямку в сучасному мистецтві як кінетизм¹.

Таким чином, слухач стикається з новою художньою ситуацією, з новим розумінням поняття про художній текст твору, який підпорядковує собі різні види діяльності, отримуючи значення гіпертексту і створюючи простір «мистецтва після мистецтва» (за Д. Джослітом).

Підтвердження вірності цієї позиції в поглядах автора знаходимо в прем'єрному буклеті, де В. Мартинов пише: «Протягом всього нового часу, подібно до хлібніківської русалки, музика билася і знемагала в цих підступних мережах. Вона стала риторичною, вона стала діалектичною, вона стала літературною, нарешті. ...однак настає ранок і настає час нового алфавіту. Настає час нового епосу, нового фольклору, нового ритуалу. Настає час, в якому вже не буде місця композиторам. ...Довгий час музика розділяла сумну долю всієї природи, що є поневоленою і знищеною людиною, бо складати музику в кінцевому підсумку настільки ж протиприродно, як підкорювати природу. Земна куля вже майже вигоріла від подвигів підкорювачів природи і композиторів. Тож не будемо заважати настанню ранку своїми нудними вигадками. Відкриємо себе для природного перебігу могутнього музичного витоку, і тоді ми зможемо побачити, як оживає русалка музики» [303].

Кожен розділ «Ночі...» починається стандартно — майже зі звукового нуля; розшаровується на окремі фрази та мотиви, ущільнюється і, нарешті, обривається в усіх частинах однаково — на ритмічному півслові та на нестійкій гармонії. Досліджуючи музикознавські відгуки та аналітичні матеріали щодо цього твору, ми знайшли досить точний, на наш погляд, опис: «Високий ступінь типізації мислення, конструктивна монотонія дають відчуття «однієї і тієї ж музики», яку крутять перед тобою в різних варіантах. І це, зрозуміло, не прорахун-

¹ Як відомо, цей напрямок ґрунтується на тому уявленні, що за допомогою світла і руху можна створити певний твір мистецтва: «Кінематизм прагне до синтезу мистецтв: рух об'єкта у просторі нерідко доповнюється світловими ефектами, звуком, фільмом та ін. Кінетичне мистецтво багато в чому опирається на естетику Баухауса, модерну, російського конструктивізму. Ф. Морелле, З. Хюльген — теоретики кінетичного мистецтва віддавали перевагу руху як засобу протистояння безкінечному повторенню мистецьких форм, що могло би призвести до «вичерпаності» мистецтва, «втоми» творчості» [519].

ки автора — Мартинов занадто технічний композитор. Це просто-напросто ознаки канонічної творчості. У першому наближенні можна сказати, що Гайдн теж писав свої останні 12 симфоній — «Лондонських» — за єдиною схемою. Правда, вже в другому наближенні виявляється, що для нього вона була не схемою, а стійким алгоритмом творіння (...). Третє наближення (втім, теж дуже грубе) переконує в тому, що найважливіші події у Гайдна відбуваються саме тоді, коли алгоритм дає збої. А оскільки алгоритм (дихання форми) «первіше» даних (музичного матеріалу), виходить, що самі збої в системі (або порушення симетрії, або залишок) — це і є осередок методу. Я б назвав його «посмішкою творця» [303]. Приблизно така «Гайднівська метафізика» може служити прикладом для розуміння «метафізики Мартинова», хоча й, звісно, на іншому рівні: «Ночь в Галиции» без залишку ділиться на метод. Метод не дає збоїв. Творець не посміхнеться» [303].

В якості вихідного музичного матеріалу композитор використовував традицію мелодійних формул слов'янського архаїчного фольклору. Зауважимо — без прямого цитування музичної частини. Багато музикознавців вже звертали увагу на те, що формульна будова архаїчних мелодій має цілий ряд схожих рис з сучасними композиторськими методиками репетитативності, мінімалізму і нової простоти. Поєднання архаїчних мелодичних зворотів з найсучаснішими композиторськими принципами побудови форми створює відповідний звуковий простір, що є акустичним аналогом вербально-мовного простору твору. Цим фактом, на думку М. Катунян [203], зумовлюється те, що музична форма «Ночи в Галиции» будується на принципі зіставлення протилежностей: органічне (людські голоси) — неорганічне (інструменти), високе (високі регістри) — низьке (низькі регістри), чоловіче (чоловічі голоси) — жіноче (жіночі голоси) і т. д. Крім того, поєднання архаїчного способу звуковидобування ансамблю Покровського зі звучанням сучасних інструментів створює нову опозицію: традиційне — нетрадиційне, фольклорне — академічне.

Твір-проект «Ночь в Галиции» це не просто стилізація, не лише відтворення ритуального обряду, не лише спроба творення нового концепту-дійства, але цей проект пропонує принципово нову культурну ситуацію, в якій усталені форми існування мистецтва — концерт, виставка, книга поетичних текстів, сценографія, перформанс та ін., входячи в обумовлені місцем та часом (сценою та тривалістю) взаємини один з одним, утворюють новий художній синтез-простір.

Останній, підкреслюючи значущість архаїки, утворює синкретичне явище, але на новому рівні — на рівні нової синкретичності, що бере за основу базу сучасних композиторських та виконавських професійних технологій, поєднаних з традиційними ритуальними рисами та ознаками. Саме на цьому перетині народжується новий синтез-твор-проект «Ночи в Галиції», а стовідсотково сконструйований авторський простір обертається чимось дуже схожим на народний етнотрадиційний оригінал.

Авторські композиції: асоціативні художньо-інтонаційні образи як позатекстові компоненти в хорових синтез-жанрових творах.

Авторські композиції — це насамперед втілення індивідуального інтонаційно-художнього «образу світу» митця, який формується як «сплав» світових тенденцій, особливостей національної композиторської та виконавської школи, національного інтонаційного «гена».

Специфіка національної та інонаціональної хорової музики як в діяльності композиторів, так і в творчості хорових колективів, особливість композиторських і виконавських шкіл довгий час не розглядалися як такі, що заслуговують на окрему прискіпливу увагу. Хоча саме виконання мовою оригіналу, володіння національними та історичними стилями тощо є одним з ключових параметрів оцінки виступу колективу в авторитетних професійних конкурсах та концертах, визначає професійний «рейтинг» колективу. З іншого боку, сучасна академічна освіта студента-хормейстера, рівно як і студента-композитора, передбачає певну над- або інтернаціональну оснащеність, певний обсяг компетенцій, комплекс умінь і навичок.

Дійсно, національна школа, національна характерність є нескінченним джерелом відомостей про культуру, ментальність, традиції та ін., але так само і твори інонаціональні є носієм не тільки «іншої» мови, а й інтонаційності, сюжетів, образів, ритміки, жанрових, стильових і стилістичних особливостей. І обидва ці явища саме за посередництвом митця знаходяться в постійному синтезі, в безперервному розвитку і оновленні. Саме в цьому сенсі особливий інтерес представляє панорама композиторських звершень і виконавського втілення.

Поняття національного, як справедливо зазначає С. В. Тишко, є дотичним до категорій стилю, жанру, сюжету, драматургії, концепції твору і, додамо, виконання [462, с. 3]. В інших дослідженнях акцентується увага на ролі мелодії як носія національної характеристичності, в її ладотональної, ритмічній і структурній організованості [41; 90;

118; 136; 534 та ін.]. Узагальнюючи — автори пропонують глибоке й вірне, на наш погляд, спостереження про те, що, кажучи про національний стиль в музиці композитора, потрібно враховувати характер образного мислення композитора, ступінь втілення, розвитку, особливості вміщення традицій національної культури у творчості певного автора як в цілому, так і в кожному окремому творі зокрема.

Традиційною точкою зору можна вважати: слов'янське в музичному мистецтві як правило асоціюється з вокально-хоровим, пісенно-мелодійним началом, західноєвропейське — більше з інструментальним, а східноазійське — з пластикою і танцем [1]. Ці музично-ментальні відмінності знаходять підтвердження у відомих творах, зокрема в кульговій, церковній музиці — а-капельність православної традиції, включеність органа в службу католицької і протестантської традиції тощо; згадаймо також як приклад половецькі танці в опері «Князь Ігор» О. П. Бородіна. Ми не ставимо перед собою мету простежити шляхи розвитку цих музично-ментальних напрямків, їх взаємовплив і взаємозбагачення. Це тема окремого розгорнутого дослідження. Але бачиться досить ясним те, що на історичному шляху еволюції відбуваються дуже важливі процеси взаємовпливу і взаємопроникнення на всіх рівнях: стилю, жанру, форми, ритму, інтонацій і т. д.

Звернемось до поняття про національне в хоровій музиці, зокрема в авторських творах на певний поетичний текст.

Слід зауважити, що в сучасній хоровій творчості, як складовій музично-історичних процесів, принципи відбору й організації музичного матеріалу регулюються не тільки механізмами наступності, але механізмами деформації, трансформації, дифузії, синтезу й асиміляції (за О. Зінкевич [183, с. 15]). В умовах міжнаціонального впливу, що ми спостерігаємо безпосередньо в роботі студентського хору Одеської музичної академії, хотілося б виділити процеси дифузії («проникнення, вільне розміщення елементів однієї традиції між елементами іншої»), синтезу («отримання нової цілісності зі взаємодії елементів, що входять в реакцію») і асиміляції («національне засвоєння сприйнятого») [183, с. 15]. Ці процеси можна виділити й аналізувати, виходячи з хорового звучання конкретного твору, але більш загальним принципом стосовно національного стилю, і в цьому ми солідарні з С. В. Тишко, будемо вважати процес асиміляції.

У своїх лекціях з історії музики О. І. Самойленко вказувала, що завдяки стильовій динаміці, що здійснюється в музиці, національний

характер виявляється стабільним і нестабільним одночасно. Національна мова канонічна і, в той же час, розвиваючись, національні форми життя входять в культурно-семантичні традиції й оновлюються в міру соціального розвитку суспільства (див. також: [404]). Тобто національні форми мислення «стійкі та мобільні одночасно» (О. Самойленко). Остання властивість пояснюється тим, що без збагачення загальнолюдськими формами мислення національні форми перетворюються на відмираючі. Отже консервативність і динамічність визначають координати національного стилю.

Природа національного двоїста: спрямована як назовні, так і вглиб національної культури. З одного боку, це пошук точок дотику між «своїм» і «чужим» музичним матеріалом, пошук художньо-музичного компромісу. З іншого боку, це шлях створення нових форм висловлювання на основі власного національного матеріалу, тим самим ніби підкреслюючи свою окремішність, деяку віддаленість і відокремленість від позанаціонального матеріалу. Ці дві характеристики в існуванні національного С. В. Тишко називає відповідно стильовою адаптацією і стильовою генерацією, вказуючи на те, що вони і є функціями національного стилю. При цьому термін «стиль в музиці» визначається дослідником як «система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка і т. п.), перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразних засобів» [462, с. 5].

Що стосується поняття про національний стиль, то кристалізація явищ духовного життя етносу — менталітету, історичних і культурних традицій тощо, — їх втілення, переходу в систему виразних засобів безпосередньо проявляється саме в національному стилі. Поняття про національний стиль в музиці пропонуємо прийняти у визначенні С. Тишка, а саме: як «корекцію індивідуального й історичного стилів в умовах даної національної культури і в процесах адаптації та генерації стильових ознак, заснованих на системі відбору, накопичення і синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляції елементів інонаціональних музичних культур, які фіксують перехід явищ національного менталітету і національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [462, с. 8].

Питання національного стилю як в композиторській, так і в виконавській хоровій творчості передбачає дослідження в декількох на-

прямах. З одного боку, національному протистоїть іонаціональне. З іншого боку, поняттям національне і іонаціональне протистоїть поняття про наднаціональне. Це останнє вживається в значенні нейтрального, абстрактного, позбавленого певних національних ознак. Поняття «інтернаціональний стиль», спираючись на роботу Н. Горюхіної [116], О. Самойленко пропонує використовувати як опозиційне, але воно не виступає антиномічним до національного, оскільки категорії «національне» й «інтернаціональне» не рядоположні. Так, на погляд Н. Горюхіної, «інтернаціональне» не піддається низведенню до поняття стиль, оскільки є досить високим узагальненням національно-диференційованих явищ, стає їх інтеграцією, набуває статусу соціального, світоглядного, культурологічного [116].

Методологічний підхід до проблеми національного стилю знайдений в працях І. Ляшенко [291; 292 та ін.]. У його роботах поняття про національний стиль розширюється до концепції «художньої картини світу», причому розглядаються дві групи факторів:

- зовнішнім чинником визначається відносна стійкість спільності, в тому числі психологічної, конкретних соціально-етнічних груп,
- внутрішнім — асоціативно-образний лад народної творчості, певні ментальні установки в жанровій ієрархії професійного мистецтва, «дух нації».

Обидві групи факторів отримують визначення як стилеутворюючі закономірності і національні традиції. Це давно апробований, перевірений шлях дослідження національного стилю, в тому числі і національної специфіки музичного мистецтва. Втім відзначається, що питання про природу національного стилеутворення все ще залишається відкритим в силу невловимості такого феномена, як «національний характер» [291, с. 14].

І. Ляшенко, як і С. В. Тишко, визнає історичну обумовленість і рухливість національного стилю, направляючи його вивчення в русло етногенезу і його естетичного усвідомлення. Таким чином, національний стиль постає багатоаспектною інтерпретацією конкретного культурного досвіду, з одного боку: художньо-творчим потенціалом людства в цілому — з іншого [291, с. 29].

О. Самойленко пропонує визначення національного як духовного відображення етнічних процесів, яке виникає на основі індивідуальної системи мислення нації-народу, що знаходиться в постійній залежності та взаємозв'язку з системою людського мислення. При цьому відносна стабілізація національних форм мислення спосте-

рігається при відокремленні національних форм життя. Наголошується, що саме в періоди формування стійких держав стабілізуються національні форми мислення, що супроводжуються становленням національних шкіл, класичного мистецтва і літератури; характеризуються формуванням національних стилів.

Сходинки становлення національних ознак в стилі автор пропонує представити таким чином:

- синкретизм загальнонародних і національних рис, що відповідає фольклорно-етнічному ступеню розвитку національної свідомості;

- формування національно забарвлених мовних засобів в мистецтві в руслі фольклорної традиції та виявлення специфіки національного стилю;

- досягнення національним мистецтвом рівня загальнолюдського, розширення діапазону виразних засобів і збагачення національного стилю досягненнями інших національних шкіл;

- входження вершинних досягнень національного мистецтва в загальнолюдську культуру, духовне єднання з нею при збереженні національного в формі ідеї, способі світобачення.

Постійною якістю національного стилю залишається безперервне схрещення логіки стабільних національних форм мислення з загальнолюдськими, нормативними для конкретного історичного періоду. Вказана взаємодія і визначає процесуальну природу національного стилю.

Отже природа національного стилю, як було сказано вище, має складну ієрархічну будову, що у свою чергу веде до розгалужених вищень. Національний стиль, таким чином, є цілісною системою художнього мислення, яка свідчить про постійну взаємодію, взаємовплив і взаємопроникнення, і саме в характері, в ступені цієї взаємодії — дифузії, синтезі, асиміляції — виражається ступінь сформованості національного стилю.

Типологія загальнолюдських ідей і проблем дозволяє шляхом порівняльного вивчення національних культур (в тому числі і хорової) виявити ті індивідуальні відхилення від еталонних шляхів культурної семантики, які будуть відповідати національним формам мислення. Інакше кажучи, в специфічних рішеннях загальнолюдських проблем, в унікальних творчих підходах криються національні ознаки стилю.

Однією з цих ознак слід назвати сюжетні та образні музично-художні особливості. Теми життя і смерті, любові, ставлення до світу, природи, людства знаходять свої музичні рішення, набуваючи певну

національну характеристичність постановки. При цьому природно втілюються національні особливості мислення, які проявляються в мові і вимові, формі, а також жанрі, тобто крізь загальну ідею й образно-художні рішення просвічує національна історія з усіма її особливостями. Певне підтвердження цієї думки знаходимо в роботі Ву Гуо Лінг, яка вказує на те, що західне мистецтво вилучено з відвертого естетизму Китаю — художня творчість в європейському культурному контексті спрямована на гармонізацію негативних моментів, в тому числі й емоцій. Китайське мистецтво — зосередження радості саме тому, що страждання сприймається як вихідна теза буття і людської етики [92, с. 6].

Отже метод дослідження індивідуального стилю митця кореспондує з поняттям про національну школу. Дослідження особливостей авторських композицій, а відповідно й авторського стилю, передбачає його вивчення як явища, що розвивається: в еволюції від фольклорно-етнічних джерел крізь соціальну історію до подій сучасності; в музичному контексті — від певної школи до світової тенденції; від фольклорних традицій через національну професійну композиторську і виконавську школи до осягнення інонаціональної інтонаційності і до втілення знакових особливостей цього «сплаву» в загальному музичному сенсі. Такий метод є найбільш загальним відносно феномена, що включає в себе підходи до стилю на рівнях загальнолюдських норм мислення, національної мови та вимови, інтонаційної характерності та ін.

Дослідження національного стилю на рівні музичної мови — досить апробований підхід, метою якого є аналіз музично-виразних засобів і виявлення в них фольклорних елементів. Цей підхід застосовується не тільки в зіставленні професійного композиторського, виконавського мистецтва і фольклору, а й при розгляді і зіставленні різнонаціональних музичних культур, що дозволяє виокремити кожен національну школу. Як вказується в роботі Ян Веньяна [520], процес диференціації музичної мови за національними ознаками передбачає синхронічні зрізи в історичному становленні національних шкіл: «Саме на цій стадії становлення національні школи виникають приблизно на єдиній соціальній платформі і дозволяють при нерівномірності розвитку в часі все ж знайти загальні фактори виокремлення тих чи інших конкретних національних стилів» [520, с. 35].

Не можна проігнорувати той факт, що сучасні композитори велику увагу приділяють «іншим» національним музичним культурам.

Наприклад, українська школа, починаючи з 60-х років, помітно посилила інтерес до тематики, жанрів, стилів етнічно віддалених культур, крім того, і давно минулих епох. Наприклад, твір Л. Грабовського «Три японські хайку» та ін.

Теми національні та інонаціональні, експериментальні твори-проекти (в інших термінологіях — твори синтез-жанру) — все це може міститися в творчості одного композитора. Ще раз звернемо увагу хоча б на тематичні концепти, наявні у творчому доробку Лесі Дичко: Київська Русь-Україна від найдавніших часів її історичного становлення до нового часу — «І нарекоша...», «Червона калина»; Західна Європа — «Іспанські», «Французькі», «Швейцарські» фрески; Схід — «Індія-Лакшмі», «Японські хоку»; неофольклоризм — опера-вертеп «Різдвяне дійство»; неосакральна тематика — Літургії та окремі твори — все це прояв осмислення світового простору в його різних образах, інтонаційних, художніх, смислових сегментах. Композиторський стиль у всьому синтезі його формотворчих елементів — мелосі, ритмі, гармонії, поліфонії, формі, типі фактури — є тим об'єднуючим універсумом, який впливає на будь-які авторські задуми, встановлює інтертекстуальний контакт між власним твором та існуючим культурним творчим досвідом.

Щодо виконавської специфіки, то національні та інонаціональні музичні традиції, твори наднаціонального характеру перетинаються в концертному репертуарі різноманітних колективів, зокрема в навчальному та концертному репертуарі студентського хору ОНМА. Так, в репертуарі хору є багата палітра православної духовної музики (твори Д. Бортнянського, М. Березовського, С. Рахманінова, О. Гречанінова, С. Танєєва, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Мужчиля, Г. Гаврилець та ін.); реквієми В. А. Моцарта, Дж. Верді, А. Шнітке, окремі твори західноєвропейських композиторів на латинські, німецькі, італійські тексти (твори Г. Генделя, А. Вівальді, Й. Гайдна, О. Мессіана, Д. Лігетті, Ф. Пуленка та ін.); в якості самостійної роботи студентів в репертуар колективу були введені твори китайських композиторів мовою оригіналу.

Зауважимо, що для художнього процесу творення (композиторського чи виконавського) характерна зміна періодів: після прискорення і поновлення йде стабілізація, засвоєння, а іноді і гальмування. Здобуте, завойоване має бути засвоєно в широкому масштабі, має в повній мірі розкрити свою потенцію, нормалізуватися як нова традиція. Б. Асаф'єв писав: «За роками боротьби і сильного спалаху творчої

енергії приходить час «безпристрасної і врівноваженої майстерності і благородного академічного стилю» [36, с. 72]. Іншими словами, хочеться сподіватися, що ми зможемо спостерігати і бути учасниками тих етапів, коли в нашій національній хоровій школі розпочнеться новий «спалах творчої енергії», який призведе до нових вершин майстерності.

Жанровий діапазон авторських хорових творів у сучасній хоровій музиці є надзвичайно широким, і може бути проаналізований відповідно до типології, запропонованої у попередніх розділах: твори-імітації, твори-функції, так і в трансформаційних, концептуальних гранях, а також передбачає і деструктивні явища. Але в даному ракурсі — при розгляді специфіки неопрофаних тенденцій як провідних в інтерпретації авторських творів — скористаємося влучним висловом М. Бахтіна: «жанр завжди той і не той, завжди старий і новий одночасно... Саме тому жанр здатний забезпечити єдність і безперервність розвитку» [31, с. 178–179]. Тобто в цьому підрозділі сконцентруємося на художньо-стильових магістралях, які, на наш погляд, є визначними у авторській музиці світського (неопрофанного) напрямку:

- національна характеристичність інтонаційно-художнього висловлення в ракурсі синтез-процесів;
- інонаціональна традиція в інтонаційно-художньому осмисленні;
- твори, які можуть претендувати на визначення наднаціонального, або «твори-проекти», які демонструють певний універсалізм мислення, композиторських технік і підходів, експериментальний пошук інтонаційно-художнього есперанто.

Зауважимо, що в кожному з цих напрямків можливий аналіз творів на основі запропонованої нами типологізації на жанровій та музично-мовленнєвій основі.

Отже, звернемося до першого напрямку: *національної характеристичності інтонаційно-художнього висловлення в ракурсі синтез-процесів.*

Одним з провідних напрямків, який віддзеркалює особливості певного стилю, є напрям «in memorem» (але в контексті «пам'яті жанру», «пам'яті стилю»). Зокрема звертають на себе увагу програми назви, де використано жанрові визначення старовинних творів. Так, Анатолій Корольов у 1976 році представив чотирьохголосний хор «Мадригал», котрий було створено за правилами поліфонії строгого стилю — своєрідний твір-імітація. Але в основу цього твору було покладено один з ранніх ліричних віршів О. Блока «Грустя и плача и смеясь».

Саме таким чином — у поєднанні давньої поліфонії та поезії одного з яскравих представників російського символізму, поета Срібного віку — відбувається «розмова» двох епох про Вічне. Переконалися в цьому можна і в концертному виконанні — прем'єра цього твору відбулась у 2001 році у Львові у виступі вокального ансамблю «Аніма».

Привертає увагу цикл Юрія Фаліка «Книга канцон» на вірші європейських поетів XI–XVII століть для змішаного хору а capella (Книга перша — 2007 р.): цикл складається з 11 творів різних за характером. По суті, в цьому творі петербурзького композитора одеського походження йдеться про ліричне, гумористичне, філософське осягнення багатовікової музичної та поетичної історії. Це «інструментальна музика для хору», мініатюрна вистава, гра, вуличний театр.

Інший тип присвяти — присвята генію композитора. У мотеті А. Корольова для змішаного хору та семплера на вірші С. Аверинцева «Пам'яті О. Мессіана» (1996) композитор, по-перше, звертається до старовинного «вченого» жанру мотету, по-друге, весь час апелює до образів і композиторської техніки французького майстра: нашарування масивних акордів, милування гармонічними співзвуччями, побудови хорального типу, ілюстративні підходи (наприклад, у фрагменті «злітаються заморські птахи» і т. д.); по-третє, демонструє вихід за межі суто хорового жанру, еднаючи звучання змішаного хору і можливості електронного інструмента для обробки звучання.

В цілому в останній чверті XX століття досить численною стає група меморіальних творів, які по суті є прикордонними між сакральним і світським напрямками. Найбільш яскравим зразком можна вважати творчі присвяти Г. Свиридову Романом Леденевим¹. Звичайно, найбільш показовим для хоровиків є цикл «Вінок Свиридову» (1998) Р. Леденева: «Мені хотілося, — пояснив автор у примітці до партитури, — щоб в цьому творі... все нагадувало про Свиридова, його музику — стилістика, характер, образи, мелодійні, гармонійний і тембровий склад. Назву «Вінок Свиридову» дано за

¹ Так, в статті М. Чихачевої та ін. знаходимо таку інформацію: «Крім щоденникових записів, підсумком творчого спілкування двох композиторів стали музичні присвяти. Роману Леденеву присвячений Свиридівський цикл «Песни безвременья». У свою чергу, серед творів, що належать перу Леденева, Георгію Свиридову присвячені лірична поема «Родная сторона» для солістки, хору та оркестру на вірші О. Некрасова (1977), «Элегический секстет» (1982), окремі хори. Пам'яті композитора присвячені хоровий цикл «Венок Свиридову» (1998), камерно-інструментальний «Триптих» (1998–1999) [502, с. 416].

аналогією з «Пушкінський вінком». Хорів — п'ять, як в циклі Свиридова «П'ять хорів на слова російських поетів» (див. примітку до партитури: [192, с. 483].

Ще один зразок присвяти композитору — «Присвята Перселу» (2009) Валентина Сильвестрова. Говорячи про цей твір, композитор дав такий коментар: «... як XVIII або XIX століття може бути інтегровано в сучасну музику? — якщо це буде вільний обіг з мовою, тобто якщо ти будеш перебувати в мові, а не просто стилізувати, то ти будеш говорити Перселу те, що ти про нього думаєш. Звичайно, там будуть присутні і його інтонації. Але не тому, що ти його вивчив і тепер намагаєшся якось досягнути. Просто ми часто зустрічаємося» [415, с. 289]. Отже, це приклад зовсім іншого мислення і, відповідно, композиторського підходу. Це приклад діалогу митців та їх національних шкіл.

Подібну творчу концепцію знаходимо в українського композитора А. Коломійця. Зокрема його твір «Моя любов» присвячено пам'яті М. Леонтовича¹. На думку Ю. Грицюк, цей твір можна вважати «квінтесенцією діалогу між композиторами, майстерно зробленою алюзією до одного з найвідоміших хорових творів М. Леонтовича «Літні тони» [126]. На думку дослідника, подібність можна знайти у всьому: починаючи від вибору поезій В. Сосюри, загального образу та настрою обох віршів, завершуючи використанням схожих засобів музичної виразності і навіть особливостей метро-ритмічної організації та побудови композиції, драматургії твору в цілому. Так, в обох творах контраст розділів забезпечується тонально-гармонічними засобами та змінами метричної організації (тридольність крайніх розділів відтіняє дводольність середнього); звертає увагу тотожність тонального плану обох творів; застосування фактурної драматургії тощо. У творі А. Коломійця середня частина композиції базується на використанні загальних рис хорового письма М. Леонтовича: «Таким чином, в тому місці, де М. Леонтович цитує народне першоджерело, А. Коломієць узагальнено «цитує» хоровий стиль М. Леонтовича. Наявність присвяти М. Леонтовичу, виписаної в нотах А. Коломійця, а також подібність багатьох деталей переконує в тому, що А. Коломієць цілком свідомо наслідує твір М. Леонтовича «Літні тони». В даному випадку

¹ Нагадаємо вислів К. Стеценка, який в захопленні від творчості М. Леонтовича писав, що «він ніби різьбяр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе мереживо з шовку. Його техніка, обробка найменшої речі настільки ажурна, ніби тонка різьба з золота, прикрашена самоцвітним камінням» [197].

можна говорити про особливий *жанр музичної присвяти*. Твір «Моя любов» А. Коломійця демонструє величезну пошану до творчості М. Леонтовича» [126, с. 533].

Інший приклад — присвята окремій «творчій знахідці» у творчості іншого композитора, можливо, відделеного великим проміжком часу. Текстовий колаж є основою композиції Л. Беріо «Cries of London» (1975) для восьми співаків. Так само, як колись К. Жанекен був вражений «звучанням Паризьких вулиць», так і Л. Беріо створив свій опус під враженням почутих автором на Сицилії вигуків вуличних торговців. Оригінальні тексти зазивали були скомпоновані самим композитором, а також в якості «присвяти» був залучений текст шансону К. Жанекена «Крики Парижа».

Семичастинний цикл на макрорівні побудований у формі рондо з чотиритактним музично-текстовим рефреном. Форми окремих частин циклу являють собою куплетно-варіаційну форму або ж форму наскрізного розвитку. Музично-текстовий рефрен представлений пісенною строфою «These are the cries of London town» у викладі, що нагадує фольклорно-пісенний стиль. «Колорит вулиці» обігрується через текстову поліфонію вигуків зазивал; крім того, використовується поліфонічне поєднання та темброве, метроритмічне протистояння фонетичних блоків. Відомий дослідник можливостей людського голосу, Л. Беріо передбачав, що виконання цього твору буде вимагати найвищої майстерності, отож присвятив цей твір ансамблю «Swingle singers». Цікаво, що в одному зі своїх інтерв'ю композитор зауважив: «Я не маю інтересу до звуку як до такого — і ще менше до звукових ефектів... Мене цікавить в музиці те, що імітує і в деякому роді описує чудовий феномен, що лежить в основі мови: звук стає сенсом» [39, с. 117].

Також окремо слід вказати на такі «прикордонні» жанри світського спрямування, як твори на історичну тему, на тему життя та подвигу окремих видатних представників нації, на теми стародавніх вірувань. Чому називаємо цей напрямок прикордонним? — оскільки в інтонаційно-художньому оформленні авторського слухання цієї теми завжди буде присутнім звернення до народно-пісенних жанрів, до певної музично-сакральної символіки даного періоду. Як приклад можна навести «Шевченкіану» Л. Дичко, прем'єра якої відбулася у вересні 2014 року в рамках Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест», ораторію «Ярославна» В. Калістратова (1987), ораторію «Ярослав Мудрий. New Vision» Є. Станковича (2019) та ін.

Теми героїчного минулого українського народу, стародавніх пластів язичницьких вірувань, образи стародавньої України та інтонації сучасного музичного простору синтезувалися в хоровому концерті «Краю мій рідний» Л. Дичко (вірші Б. Олійника та С. Жупаніна; 1998), де через усю 8-частинну композицію концерту-циклу проходить загальна тема — художньо-інтонаційний образ України в його багатовимірності, багатожанровості, в його історичній та музично-узагальнюючій формі.

Інтонації сьогодення у поєднанні із музично-образними уявленнями трагедії Другої світової війни, викладення яких виводить твір на наднаціональний рівень представлено у творі Л. В. Дичко «В ім'я життя» на слова Андрія Демиденка (твір присвячено Г. С. Ліознову).

В цій композиції застосовуються співзвуччя нетерцової будови або з доданими тонами, вертикальні ускладнення, полігармонія, «акорди-тональності» і контрастують їм класично-тональні звучання, фактурні нашарування, елементи речитації тощо. Також твір вирізняє технічна майстерність автора: застосовується надзвичайно складна поліфонічна організація музичної тканини — імітаційна техніка, засоби різномірної поліфонії, лінеарності, разом з тим — елементи гетерофонії, сонорні прийоми. Композиторка підпорядковує структуру поетичного тексту логіці музичного розвитку: вводяться численні повтори словесних фраз: «А день, як соняшник, світлий, світлий!» у репризі повторюється перший рядок тексту, чим створюється своєрідна поетична арка.

У творі «В ім'я життя» розглядаються два головних образи, які контрастують між собою. Перший образ — наше сьогодення, мирний день. Провідним образом-символом стає «заклопотаний жайвір», якій співає свою пісню, прославляючи все живе. Цей образ коментується вокалізовим терцовим сходженням у всіх хорових партіях (*divisi* — починаючи з басів-баритонів, далі тенори, альти та сопрано), який засобами таких «терцово-тембрових хвиль» відтворює своєрідний кульмінаційний порив, але поступово кожна з партій завмирає на окремому звуці, утворюючи кластер з відтінком ладового нахилу *Des-dur*. На зміну широким тембровим хвилям поступово, як «пригадування», приходить суворе тріольне скандування: «...і тоді обабіч пилової дороги рвуться кульбаби, не міни» — зароджується спогад війни. В партії альтів лишається унісон на ноті «*cis*», яка є показником тональності «*cis-moll*» та ладово-інтонаційним фоном для соло в партії тенора, який занурює слухача у спогади про війну: «І не віриш,

що на цьому полі падали люди від ран і від болю». Далі ця тема трансформується в усіх хорових партіях, які додають звучанню «кластерної химерності», болю. Тема розширюється теситурно, регістрово: в кожній з партій з'являється індивідуальна мелодична лінія, тема модулює у *f-moll*, знову вражаючи хроматизмами та квінтовими співзвуччями: «...і холонеш, і холонеш при слові «війна!». Динамічною кульмінацією твору стає вихід на слово «війна», звучання якого супроводжується своєрідною імітацією «виття сирен» в антифононих перегукуваннях: паралельні хроматичні тризвуки в жіночій партії в високому регістрі, які підхоплює чоловіча партія, потім знову жіноча, а згодом знов чоловіча. Поступово все затихає і «згортається» в унісон у кожній з партій. Наступний фрагмент — похоронний хорал на *mormorando*, на фоні якого на *p* лунає бас: «І не віриш, що на цьому полі падали люди від свинцевого грому, коли навкруг цвіла весна». Ніби повертаючи нас від спогадів до сьогодення, апелюючи до категорії Пам'яті, з'являється світлий вокаліз (жіночий склад хору), який викладається паралельними мажоро-мінорними тризвуками та секстакордами та завершується тризвуком *b-moll*. Далі *b-moll* змінюється однойменним мажором, на фоні якого, починаючи з басової партії, відбувається висхідне сходження у терцовому викладенні у всіх хорових партіях (*divisi*). Цей рух зростає, «переливається» тональними змінами та врешті-решт виливається в репризу, з невеликою зміною у тексті «А день, як соняшник, світлий, світлий, заклопотаним жайвором у піднебесі стигне, сміється в променях життя!». В якості коди композиторка пропонує гімнічний виклад — скандування «Будь мирна ти на всі літа, земля людей!» у гострому пунктирному ритмі.

Твір, який яскраво презентує явище синтезу фольклорної та церковної хорової традиції, — «Хорові різдвяні фрески» В. Кікти. Поєднуючи в єдиному звуковому просторі особливості інтонаційності народної і церковної традиції, композитор створює унікальний авторський твір-концепцію: дві сторони людського життя в його буттєвій та духовній єдності, як полюси єдиної ідеї, єдиного устрою, вміщені в цьому циклі — «Коляда прийшла — Різдво принесла!» та «Таїнство дивне бачу і преславне». Цікавість викликає також авторське жанрове визначення: вказівка «фрески» — смислове відсилання до образотворчого мистецтва, до церковної архаїки, до їх синтезу та синкрезису, і подібні жанрово-сміслові визначення ми знаходимо і в творчості Л. Дичко. Звернемося також до особливостей авторського мислення. Маємо на увазі, що мислення В. Кікти в цілому є синтетичним і на це

вказує його власний вислів: «Хорову музику можна розвивати, лише звертаючись до зовсім протилежних жанрів, до інструментальної музики. Пишу, наприклад, балет, а все рівно вставляю хорові епізоди...» [155, с. 208].

У творі «Хорові різдвяні фрески» символічною в аспекті християнської ідеї стає тричастинна побудова: народно-жанрова «Коляда» (I частина), розповідь про незбагнене диво (II частина «Таїнство») і в завершенні — радісний різдвяний ірмос (III частина «Христос рождається»).

Як слушно вказує М. Цуканова, «Хорові різдвяні фрески» В. Кікти — це твір, знаковий за змістом, він «спонукає до його особливого естетичного тлумачення. Інтерпретуючи формо-зміст циклу, важливо застосовувати такий методологічний підхід, в якому знаходять місце компаративістика, що дає можливість порівняння, і деякі моменти інтертекстуальності, що вказують на закономірні «запозичення». А в цілому, за визначенням Н. С. Гуляницької, — «один Кікта, один стиль, одне творіння». У цьому складність цієї уявної простоти» [486, с. 20].

Синтез-опусом є твір, що балансує на межі авторської світської музики та неофольклорних експериментів, поєднує окремі сучасні композиторські техніки та професійними хоровими виконавськими засобами «осягає» давні магічні ритуали. Мова йде про диптих І. Алексійчук «Потойбічні ігри» (2008) — містерію-дійство на вірші Олени Степаненко для жіночого хору а cappella, електронного запису, варгана, діджеріда та ударних. Твір складається з двох номерів: 1. Гра подвійного світла та 2. Гра про панну. Обидва ці твори справляють надзвичайне враження на публіку, хоча друга частина є більш виконуваною (за нашим власним спостереженням). Композиторка використала в цьому творі «сплав» окремих прийомів народного виконавства (голосіння, плач, замовляння тощо) із сучасними композиторськими техніками та прийомами. Від виконавців вимагається майстерність володіння різними прийомами звуковидобування, а також цей твір «вимагає» залучення прийомів сценографії, театралізації, хореографії тощо. Тим самим перед слухачем постає композиторсько-запрограмована нова ритуальність, новий синкретизм, що був майстерно створений за допомогою інтонаційно-художнього синтез-підходу.

Окремим напрямом стають спроби осягнути місце сучасника в сьогоdnішньому світі, внутрішні пошуки і страждання окремої «маленької» людини перед лицем загальнолюдських катастроф чи трагедії своєї країни. Таким прикладом став цикл «Інкрустації» одесь-

кого композитора Олександра Красотова на вірші Ліни Костенко. Прем'єра твору для хору а сарелла відбулася в 1994–1995 роках за участі студентського хору Одеського музичного училища ім. К. Ф. Данькевича (кер. В. Доронін).

Оразу хочеться звернути увагу на назву циклу, однойменну до збірки Л. Костенко — «Інкурустації», що в перекладі з латини означає «покриття корою», «оздоблення». Можливо, композитор вважав за необхідне просто залишити однойменну назву, але можливо, вбачав у ній і свою роль — роль оздоблювача та співтворця в тому «творчому набаті» щодо загальнолюдських трагедій в межах однієї країни.

Цикл складається з 7 номерів на неповні поезії з однойменної збірки Л. Костенко. Перший номер одразу вражає запрограмованою імпрвізаційністю музичного висловлювання, емоційністю динамічних рішень, що беруть своїм початком артистичне мовлення, багатозвучністю політональних нашарувань, котрі утворюються з «розчленованості» фраз на партії (тембри) та регістри: «Як давить світ, як обступає, як приголомшує, як мене! Як зберегти в собі це серце, коли воно не кам'яне?»

Друга частина представлена в дев'ятидольному метрі — це «сумний» вальс, в якому засобами темброво-просторових імітацій, щемливими інтонаціями перерваних запитань втілюються поетичні образи поезії Л. Костенко: «Ми поранені люди, ми дуже поранені люди. Але хто наші вбивці? — не цей, не цей і не ця». Лише в скандуванні питання: «Хто?! Хто?! Хто віддасть нам життя?» — звучить хорове tutti і змінюється розмір з 9/8 на 12/8, що в динаміці *ff* та певній надекспресивності висловлювання викликає асоціацію до суворо впорядкованого жанру — маршу. «А немає в кого спитати...» — повертає попередній стиль композиторського висловлювання, і нарешті звучання тане в розшаруванні фактури та гостро дисонантних гармоніях, тим більш несподіваним є останній акорд — тризвук ля-мажору.

У третій частині композитор демонструє ілюстрування поезії авторки засобами фактури: «У Люксембурзі або десь в Монако, мабуть, немає мислячих інако». Так, у фрагментах, що пов'язані з образами єдності, одностайності, О. Красотов звертається до фуги *perpetuum mobile* — це «точно повторення певної думки»; у фрагментах, пов'язаних з «інакомисленням», композитор звертається до засобів імітації, підкреслюючи темброву особливість партії — соліста; питання — «але навіщо мислити інако» — найбільш вражаюче за своєю ілюстративністю, адже в кожній партії, в окремому ритмі відчуваєть-

є скандування-спротив: в «блукуючому басі», в мовленнєвих декламаціях-вигуках, в пульсуючому моноритмічному нашаруванні поліфункційних гармонічних утворень; нарешті хоральне tutti — «В країні більший за Монако» — стовпами акордів, хоч і не стійких, і поліфункційних, підкреслює соборність, єдність та велич образу власної країни. Останній фрагмент — розсип імітацій — «більший за Монако» — завершується ствердним великим мажорним септакордом.

Четверта та п'ята частини присвячені темі Чорнобильської трагедії та є сворідним мікроциклом всередині крупної форми.

Частина четверта — Largo форми наскрізного розвитку — спроба осягнення в звуках та словах загальнолюдської трагедії, як наслідку діяльності людини на планеті: «Атомний Вій опустив бетонні повіки. Коло окреслив навколо себе страшне. Чому Звізда-Полин упала в наші ріки?! Хто сів цю біду і хто її поже?»

П'ята частина — своєрідний реквієм. Він починається зі вставних строф: «Уривний дзвін! І досить балачок!» — це, звісно, звернення до образу та символу дзвону. В даному випадку композитору вдається художньо об'єднати значення дзвону поховального та набатного: один поступово переходить в інший і вже лунає не скорботно, але призивно, на *ff*. Підкреслюючи інтонаційно-сміслові значення цього прийому, композитор вводить «резюме»: «і досить балачок!» — це приклад гармонічного, тембрового розшарування єдиного звуку-крапки до масивної сонористичної хорової педалі. На фоні звучання останньої з'являються серійні формули-скоромовки: «Загадили ліси і землю занедбали. Поставили АЕС в верхів'ї трьох річок. То хто ж ви є, злочинці, канібали?!»

Останні дві строфи: «І мертві, і живі, і ненароджені Нікого з вас довіку не простять!» — це приклад «впорядкування думок» до гармонічного моноритмічного викладення. І лише останній фрагмент — поліритмічний шепіт (частина партій S та A) — відгомін інтонаційно-емоційного, втілення образу людської пам'яті на покоління людей.

Шостий номер: «Утопленість в морі плебейства — то ще не є демократія».

Цей номер циклу, присвячений усвідомленню соціальних, політичних, моральних реалій, присвячено надскладній темі, і, власне, композитор обирає складну форму: це авторська трансформація усталеного жанру, це алюзія до хоралу та фуґи, де перша частина — Andante (1–6 тт.) — декларує основну тему номеру та побудована на поетичному матеріалі першої строфи; друга частина має певні тем-

пові увиразнення та особливості будови: Vivo (7–11 тт. — експозиція; 12–14 тт. — інтермедія, побудована на імітаційному принципі; 14–20 тт. — контрастно-гармонічна частина, що підкреслюється і зміною розміру), Lento, cantabile — своєрідна кода, в якій спочатку повертається поліфонічний виклад музичного матеріалу (але на новій музично-інтонаційній основі), а в завершенні номеру лунає акцентований вигук-скандування: «тримай від себе хама на версту!»

Останній, сьомий номер циклу — «Я вам цей борг ніколи не залишу» — виконує декілька функцій: це смислова кода циклу, це висновок з усього «казаного», це відчай від усвідомлення втраченого і надія на майбутнє (номер завершується мажорним тризвуком — G-dur), це обіцянка пам'яті... Такий складний образний ряд, багатшарове смислове наповнення поезії Л. Костенко обумовило звернення композитора до багаті, різностильової техніки: поліфонії, імітації, остинто, вокалізу, хорової педалі, нашарування тощо.

Таким чином, цикл «Інкрустації» О. Красотова на вірші Л. Костенко — це приклад оригінального авторського осягнення національних образів, тем, інтонацій, смислів сучасної України засобами хорового звучання а capella. Цей твір не демонструє окремих фольклорно-інтонаційних або сакрально-символістичних підходів, лише авторський музичний матеріал, але жанрово-стильове розмаїття, геній композитора помножений на вербальну багатшаровість тексту поетеси, яка вже сама є символом сучасної України, зумовили унікальний результат — складний синтетичний художній текст сучасного українського хорового твору. Звісно, що сам матеріал циклу передбачає можливість включення візуального ряду, адже апелює до досить широких асоціативних рядів.

Звернемося до другого напрямку: *інонаціональна традиція в інтонаційно-художньому композиторському та виконавському осмисленні*. Тут вбачаємо декілька ракурсів і насамперед вони зумовлені вибором поетичного тексту.

Особливе відгалуження в світському напрямку хорової творчості складають твори, присвячені інонаціональним образам, ідеям, характеристам, ситуаціям, в яких використовується поезія певного краю та епохи, що є «іншими» відносно композитора чи виконавця. Конкретизуємо нашу думку в прикладах: «П'ять прелюдій в стилі Шаньшуй» (1989) (на слова японських поетів) для хору а capella Л. Дичко, цикл з 12 хорів на вірші середньовічних поетів Франції В. П'янкова «Сад любові» (1993), медитативне дійство «Пісні весни» (1986) на

вірші давньокитайських поетів М. Шуха, кантата «Подих часу» на тексти «Упанішад» (2002) І. Алексійчук, «Дощ голосів за забуттям» С. Белімова на тексти Е. Меркс і С. Белімова на івриті, латиною, французькою, німецькою, російською мовами (1992, на замовлення фестивалю «Дні нової музики» в Цюріху). Слід зазначити, що в той же час є приклади творів іноземних авторів церковнослов'янською та російською мовами, наприклад, зустрічаємо таку вказівку: К. Пендерецькому «була цікава і традиція православного співу, саме тому він написав свій вокальний опус «Заутреня» [235].

Інше відгалуження — твори, присвячені інонаціональним інтонаційно-художнім образам та темам із використанням взаємодії поетичних текстів різного походження. Наприклад, ораторія Л. Дичко «Індія-Лакшмі» (1989) на вірші індійських (в перекладі) та радянських поетів та ін. Тут можуть міститися такі інтерпретації «іншого» музично-інтонаційного начала як рецепція (запозичення окремих елементів, імітація), адаптація (використання цитат, алюзій) та власне синтез (запозичення не тільки окремих ідей чи музично-риторичних фігур, але демонстрація східного стилю мислення (споглядання, медитація тощо), що відбивається в архітектоніці, стилістиці та семантиці музичної композиції.

Третє відгалуження є синтезованим: де в поєднанні краси різних мов і колоритів мовлення; «своїх» та «чужих» («інших») інтонаційних образів та авторських художньо-музичних уявлень формується новий стиль висловлення в хоровій галузі, нова концепція тексту художнього твору. На нашу думку, цей останній напрям може бути репрезентований, наприклад, такими творами як «Сичуанські елегії» (1980) та «Романсеро про життя та смерть» (1981) М. Сидельникова, «Французькі фрески» та «Іспанські фрески» Л. Дичко та ін.

Багато учнів Миколи Сидельникова називають його «батьком вітчизняного постмодернізму», тому в аналітико-дослідницькому ракурсі звернемося спочатку до його творів, які стали своєрідними знаками епохи. Саме в його творчості знаходимо два «інонаціональних» цикла: «Сичуанські елегії» та «Романсеро про життя та смерть». Вже в назвах циклів «програмується» приналежність твору певній культурній традиції. Так, «Романсеро» — іспанська середньовічна пісня ліричного змісту (докладний аналіз див.: [49 с. 92–109]), а «Сичуанські елегії» представляють собою жанр китайської елегії. В обох творах використовуються різноманітні музичні жанри західноєвропейських культур (гімн, хорал, траурний марш, реквієм, серенада, поема, ко-

лискова тощо); знаходять вияв літературні жанри: відповідно — китайської поезії Ду Фу, характерні інтонаційні мовленнєві звороти іспанської культури — в поезії Гарсія Лорки. В цілому така різноманітна жанрово-стилістична основа в поєднанні з російською приналежністю митця, його слов'янською генетичною інтонаційністю підкреслює прагнення автора показати єдність світової культури через особливість (самість) кожної окремої традиції: національна своєрідність російської, китайської, іспанської культур, їх образ в авторському відчутті втілено в художньо-музичному звучанні цих хороших творів, проявлено в особливостях інтонаційно-мелодійної, метроритмічної, ладогармонічної, тембрової і жанрової побудови текстів.

Обрані твори М. Сидельникова цікаві також і з точки зору їх розгляду у світлі характерного для сучасного мистецтва прагнення до глобалізації, до синтезу, і найбільш яскраво в них проявилась взаємодія музика — поезія — живопис — театр¹.

У «Сичуанських елегіях» відтворено світ, де рівновага людства і природи досягає своєї найвищої точки. Тут головний герой — поет-мандрівник, який занурюється у роздуми проплинність часу, відчуття самотності, мрії про щастя, про вічне оновлення природи тощо. Головні дійові особи — п'ять стихій, для втілення яких композитор застосовує «п'ять виконавців» (хор, фортепіано, перкусія, арфа, флейта), знаходить у музиці персональні інтонації звучання. Послідовність віршів у творі вибудовано таким чином, що виникає відчуття потоку вільно змінюваних образів. Саме таким подієвим рядом, де картинки-образи примхливо змінюють одна одну підкреслюється особливість відтворення китайського музичного простору. Таким чином, цей твір можна охарактеризувати як східну медитативну практику.

Інтонаційно-музичним символом твору став лад пентатоніка, який буквально пронизує музичну тканину «Сичуанських елегій» та формує специфіку мелодичного та гармонічного строю. Крім того, на думку деяких музикознавців, композитор також застосовує монограми свого імені (HDE) та поета (DCFC — DUFU), які стають своє-

¹ Спробуємо пояснити останню тезу: слід особливо підкреслити, що в епоху китайського середньовіччя поет, майстер слова, був зобов'язаний володіти «і пензлем, і тушшю». Ду Фу прославився свого часу не лише як поет, але і як художник-пейзажист, а також мандрівник. Гарсія Лорка прославився як іспанський поет і драматург, відомий музикант та художник-графік. Таким чином, поезія Гарсія Лорки і Ду Фу генетично синтезує різні види мистецтва; вона ніби одночасно підкоряється законам музики, поезії, живопису і театру.

рідними лейтінтонаціями твору та надають важливі «коди», необхідні для розуміння та інтерпретації твору. Композитор віддає особливу перевагу тембровій і колористичній складовим твору: склад виконавців-інструменталістів частково стилізований під китайський оркестр: арфа, флейта, розширена група ударних (знов суголосно числу 5 — вібрафон, дзвіночки, малий барабан, трикутник, маракаси). «Авторський спосіб передачі акустичної глибини, що створює відчуття нескінченного простору — ефект панорамного бачення, закон багатощаровості, принцип «все в усьому» — знаходить своє відлуння в інструментально-хоровій фактурі (divisi у всіх хорових партіях)», — пише Ю. Азарова [1, с. 15].

В «Романсеро про життя і смерть» М. Сидельников «заговорив по-іспанськи», з наднаціональним «універсальним» акцентом. Пояснимо останнє: за визначенням багатьох музикознавців, композитор, використовуючи опосередковано різновиди жанрів канте хондо, звертаючись до елементів кастильського і андалусійського фольклору, широко застосовуючи мелодійні і ладогармонічні особливості іспанської народної музики, все ж таки обирає європейські принципи формотворення, сучасні композиторські техніки. Загальну інтонаційність твору визначили ці жанрові «коди» та іспанська гітара. Як пише І. Нестьєв, тут в цілому ряді текстів «панує образ гітари, яка співає, плаче, закликає, яка є вірною берегинею заповітних дум народних співаків Іспанії. У віршах тривожний вітер гуляє нічними вулицями Гранади, таємниче світло ліхтаря тьмяно освітлює картини чийхось злочинів, лунає дзвоніння дзвонів, стрімко рветься до коханої трепетна серенада...» [340, с. 17]. Хорова фактура твору «буває колористичними і звукообразальними елементами, за допомогою яких змальовані широкі темброрегістрові простори, м'яка і гучна «луна», що віддаляється і наближається, дзенькоти, шерехи ночі... Усі ці сонористичні ефекти підпорядковуються єдиній меті — створенню якоїсь особливої, південної екзотичної атмосфери зустрічей і прощань...» [418, с. 19–20]. Окрім цього, важливу роль в організації всього твору відіграє ритм: метроритмічна складова в «Романсеро», як і в іспанській музиці, має першорядне значення і є важливим «життєвим нервом» твору.

Весь цикл є досить складним для виконавців — як для хористів, так і для диригента. Перш за все, це виконавські вокально-хорові технологічні складнощі: а) ритміка: імпровізаційність в протиставленні з точно виписаним малюнком; орнаментика, поліритмічність;

б) ладогармонічний план: тяжіння до натуральних ладів, підкреслення інтервалів секунди і тритону, хроматика, багатозвучні акорди, паралельні септ- і нонакорди, кластери і т. д.; в) багатоплановість та багат шаровість фактури: поєднання і протиставлення, контрапункт різних фактурних пластів як композиторський прийом; взаємодія гомофонії та хоралу, різних видів поліфонії, сонористичних співзвуч тощо; г) різноманіття вокально-виконавських прийомів: спів, декламація, скандування, речитация, шепіт, стогін, крик; наслідування (імітація); д) формотворення циклу і кожного окремого твору, адже в «Романсеро» співіснують наскрізні стратегії розвитку, в переплетенні зі складними тричастинними, варіаційними, рондальними, куплетними формами; е) загальна стилістика твору: синтез елементів імпровізаційності канте хондо з пісенною лірикою, майже акварельністю, маршевістю, яскравою колористичністю сучасного хорового письма.

Творець знаменитого «Хора Полянського» В. К. Полянський в одному зі своїх численних інтерв'ю розповідав, що виникнення цього твору стало своєрідною революцією в хоровому письмі, в хоровому співі [252]. Адже цей твір не був схожий ні на що, до чого хорові колективи звикли в попередні роки¹. Це був зовсім інший підхід до хору, інше хорове інструментування, які вимагали від колективу найвищої майстерності, володіння нотною грамотою і зовсім іншого вокалу, вільної манери співу. В. Полянський ділився, що в нього особисто є таємниця, як він цього досягає: на думку маестро, все засновано на правильному, природному співі. Якщо це є, то голос рухливий, і знімається маса проблем інтонаційних і технічних, якщо немає, — то відразу виникають питання ладу, ансамблю, дикції і т. д., описані в підручниках з хорознавства. Крім того, В. Полянський розповідав, що він намагається привчити всіх співаків, щоб вони однаково мислили. Коли це досягається, то вони самі чують і «підлаштовуються» в загальному звучанні [252].

Таким чином, взаємодія мов культур на різних рівнях вокально-хорової творчості народжує нову художню реальність. На підтвердження цієї позиції ми можемо навести такі слова П. Булеза: «Саме поети, які працювали над мовою, справили на композиторів найбільш незабутнє враження. ...В одному випадку відомі надбання переходять з однієї форми мови в іншу, зазнаючи необхідних змін; в

¹ «Романсеро про любов і смерть» на вірші Ф. Гарсія Лорки — то був вже другий твір, написаний для його колективу.

іншому ж випадку відносини нескінченно складніші і можуть встановлюватися, лише виходячи з вельми узагальненого структурного аналізу...» [73, с. 129].

Цікаві приклади звернення до інонаціональних образів знаходимо в доробку сучасного класика хорового письма — Лесі Василівни Дичко. Зокрема ми говоримо про її «Фрески».

Одразу зауважимо, що поняття «фрески» у творчості Лесі Василівни це не лише програмна назва, але вона дорівнює поняттю про образ-жанр. Крім хорових — «Французьких», «Швейцарських» та «Іспанських» — Леся Дичко написала ще кілька творів: «Алькасар... Дзвони Арагона», фрески для фортепіано (1995); «Замки Луари», фрески для фортепіано (1994); «Закарпатські фрески» для органа (1988); «Фрески за картинами Катерини Білокур» для скрипки та органа (1986–1987).

До своїх хорових «фресок» композитор сама дає жанрову конкретизацію — це хорові концерти. В чому виявляється жанровий стереотип хорового концерту? Насамперед в його найхарактерніших ознаках: циклічність побудови; єдність музичної драматургії; контрастність частин; особлива технічна складність і віртуозний характер окремих хорових партій.

Кількість частин у кожному концерті індивідуальна і залежить не від канону, але від сюжету, програми, творчої задумки композитора. І тут поняття «програма» (фреска) і «жанр» (концерт) демонструють взаємопроникнення і взаємодоповнення, як спосіб вираження думки, як стиль мислення.

«Французькі фрески» — концерт у 7 частинах для читця, змішаного хору, органа, квартету дерев'яних духових і ударних інструментів; композитор передбачає також можливу участь балету (авторська ремарка). Провідними «французькими» засобами в цьому опусі композиторки стала мовна інтонаційність поезії, тембри-символи (дерев'яні духові, дзвіночки, орган, бубон), а ось головними образами ми можемо назвати водну стихію річок і фонтанів¹, величність старовинних замків. «Інше» виражено також через жанрову сферу: Л. В. Дичко вибрала «інструментальні» форми для втілення свого хорового задуму: варіації, рондо, фугетта, менует тощо. Привертає увагу також той момент, що поетичний текст ніби «розчинений» у хоро-

¹ Цікаво, що завершується весь твір величним проведенням основної теми і затвердженням тональності D-dur, яка асоціюється у Лесі Василівни з синім просторовим кольором, а символом є вода (див.: [366]).

вому звучанні. Іншими словами, хор трактується як окремий тембр (група тембрів), а вербально-сміслові навантаження перенесено на поезію у виконанні читця — створюється враження, що композитор не хотіла «розпорошувати» увагу свого слухача.

«Іспанські фрески» — це 7-частинний цикл, «твір-легенда про Іспанію» (Н. Костюк), в якому злилися воєдино характерні іспанські ритми (сегіділья, болеро), інтонації іспанського фольклору, звуки етнохарактерних інструментів (кастаньєт, гітари, бубна) та ін. [242].

У цьому творі знайшли музичне втілення-враження і самотутнє філософське бачення пам'ятники архітектури і живопису Іспанії XII–XVIII ст.: кожен з номерів має свою назву — Замок Торрелобатон, Хіральда, Вежа Арагон і т. д.; а також мозаїка різних соборів і замків. Але все це лише служить першоджерелом для створення авторського інтонаційно-художнього образу Іспанії: «...всі частини твору дуже різні, адже репрезентуються різні області Іспанії: Алькасар не схожий на Арагон, Арагон на Севілью, Севілья на Кастилью... Для мене Іспанія — то країна великих контрастів: надзвичайна спиритуалістична одухотвореність і водночас п'янка мусульманська витонченість та сластолюбство. Це емоційність, яка віхлюпується через край, і особлива вишуканість. Згадаймо хоча б колосальні іспанські собори, ніби зіткані з найтоншого мережива» (цит. за: [180, с. 18–19]).

Отже, «іспанську» риторику твору забезпечувало єднання двох культурно-стилістичних пластів: ритм сегідільї і вокаліз в стилі «канте хордо»; імпровізаційність сольних епізодів; інтонаційність перкусійної групи — кастаньєти, бубни, дзвони, сабаза, сирена, трикутник, тарілки, литаври, віброфон; особлива ритмічна вишуканість, ефект імітації гри на духових інструментах, вигуки «Оле!». І разом з тим — кластер-нашарування, хоральність, прийоми сонорного мислення тембро-барвою, відтворення церковного звучання.

Отже, як в цьому, так і в інших своїх творах Л. Дичко використовує характерну, особистісну символіку: символом стає не тільки «образ, взятий в аспекті своєї знаковості», але і жанр, сукупність стильових прийомів, які виступають носіями синкретичної інформації про семантику культури, про мови культури.

В процесі роботи над матеріалом ми знайшли дуже цікаве свідчення: зокрема в статті О. Зінич описується досвід постановки балету силами Рівненського державного педагогічного університету (хореографічний ансамбль «Неоданс», 2005 р.) на фортепіанну транскрипцію «Іспанських фресок». Тим самим можемо ще раз підкреслити ак-

туальність синтез-процесів в сучасній хоровій творчості і в музичній культурі в цілому.

В означеному контексті великий інтерес викликають твори С. Губайдуліної. За словами В. Н. Холопової, композиторка органічно поєднує в своєму світосприйнятті культуру Заходу і культуру Сходу, втілюючи їх у своїй власній індивідуальній манері письма [477]. Схожої думки дотримується й І. Батюк, яка вказує на те, що хорові твори С. Губайдуліної відображають глибокий духовний пласт: ми знаходимо впливи «конфуціанської «Книги змін» («І-цзин»), даосизму Лао-цзи, католицької літургії, проповідей Мейстера екхард-року, філософії Миколи Кузанського, Гегеля, Ауробіндо, К'єркегора, Гуссерля, Миколи Бердяєва, психології Юнга, культурології Олексія Лосєва і Сергія Аверинцева» (цит. за: [25, с. 145]).

В творчому доробку Софії Губайдуліної нашу увагу привертає твір, який ми можемо залучити в якості прикладу до тези про інонаціональне в хоровій музиці: мова йде про кантату «Ночь в Мемфисе» на тексти з давньоєгипетської лірики в перекладі А. Ахматової і В. Потапової (1968). За інформацією видання «Музыкальные сезоны» [130], безпосереднім джерелом натхнення при написанні кантати стала збірка «Лирика Древнего Египта» (1965), яка містила справжні зразки давньоєгипетської поезії в перекладі А. Ахматової та В. Потапової. За яким принципом обирала авторка вірші? — відповідь знаходимо в тому ж виданні: «...обираю найбільш вподобані тексти, записую їх на картки і тасую, як карти» [130]. Таким чином, в семи частинах кантати виявились «перетасованими» філософські теми і любовна лірика, релігійні мотиви та ліричні роздуми.

Надзвичайно цікавими виявляються склад виконавців та загальна драматургія твору. Так, до складу виконавців «запрошуються» антагоністичні темброві персонажі: солістка (меццо-сопрано), чоловічий хор та симфонічний оркестр. При цьому чоловічий хор на сцені не з'являється: його партія має бути записаною та відтворюватися в динаміках, які мають бути розташовані в кінці глядацької зали. Таким чином композиторка не лише поєднує протилежні темброві образи, але співставляє дві образні сфери — «живе» звучання голосу соло та оркестру та «неживе» (записане) звучання, як єднання особистісного та надособистого: людського (голосу), інструментального тембру, які є унікальними в своєму виконанні, та «незмінюваного» запису. Цікавим є також той момент, що в середині кантати — в третьому номері — авторка розташовує повністю інструментальний номер, який, з

одного боку, «перемикає» слухача в інший вимір інтонаційно-тембрової експресії, а з іншого — надає можливість усвідомити те, що прозвучало в попередніх частинах, відкрити приховані смисли, «поспілкуватися» зі своїми емоціями та образами.

Окрему цікавість викликає питання про те, якими ж засобами та композиторськими техніками втілювались поетичні образи. — С. Губайдуліна справедливо уникає спроб стилізування: нам докладно не відомо про особливості давньої єгипетської музики. Але пропонує «погляд із сучасності в давнину і вічність». Насамперед йдеться про техніку додекафонії: виористовуючи дванадцятиступеневий лад, композиторка виокремлює з нього окремі інтервали та наділяє їх певним семантичним значенням: «м'які терції і близькі до людського мовлення секунди співвідносяться з ліричними почуттями, з внутрішнім світом людини. Тритони і кварта, жорсткість яких підсилена ще активним ритмом, створюють зовсім інші образи — надособистісні, які уособлюють доколишний світ. Обидві інтонаційні сфери «Ночи в Мемфісе», врешті об'єднуються в примиренні, в заспокійливому фіналі» [130].

В циклі «Теперь всегда снега», розуміючи складність проголошення російського тексту для іноземних виконавців, С. Губайдуліна в передмові до партитури наводить коментарі відносно особливостей орфоепії російської мови і далі — надає фонетичну транскрипцію всього поетичного тексту. Щодо взаємодії музичного та поетичного текстів, то основний сенс слова не вислизає: голос, що передає основну думку, завжди якимось чином виділяється — або просторово, або інтонаційно, або особливим видом артикулювання.

Щодо хорової фактури, то в I і III частинах застосовується контрапунктичне поєднання хорових голосів (з багатьма просторовими і звуковими ефектами). У IV частині хорової вертикаль утворюється поступовим нашаруванням голосів. Особливу драматургічну функцію виконує вокаліз, підготовлений тривалим нашаруванням 24 голосів хору по півтонах вгору від звуку *B* (ц. 88–93), що приводить до кластеру діапазоном майже в 3 октави. Причому триразове заповнення відстані від великої до другої октави має кожен раз нову структуру.

Інструментальний склад твору досить традиційний: 2 флейти, го-бой, 2 кларнета, контрафагот, труба, 2 тромбона, струнний квінтет (по одному виконавцю), однак слід відмітити розширену групу ударних та перкусії: 16 гонгів, 2 там-тама, вібрафон, кроталі, 6 флексатонів, 2 пари тарілок, литаври, трикутник.

Розглядаючи виконавські проблеми, зауважимо насамперед, що твір написано для змішаного хору, де кожна партія розділяється на шість голосів, тобто практично кожен хорист стає солістом, тому що в епізодах з *divisi* кожен співак має свою виокремлену партію.

Серед виконавських проблем на перший план висувається також засвоєння ритміки твору, яка обумовлюється поетичними словами: застосовуються різні види тріолей, квінтोलі, а також знаходить втілення «приблизна ритміка», коли слова вимовляються або проспівуються вільно, але в рамках певної ритмічної формули.

Таким чином, в даному випадку провідною «інонаціональною» складовою стала саме мова, адже композиторський стиль продемонстрував оригінальність авторських підходів, вихід на наднаціональний рівень, в якому поєдналися сучасні композиторські техніки, окремі інтонаційні звороти та прийоми, авторські творчі знахідки.

Звернемось до третього напрямку: *«твори-проекти»; твори, які демонструють певний універсалізм мистецького мислення, композиторських технік і підходів; втілюють експериментальний пошук інтонаційно-художнього есперанто та можуть бути визначені як наднаціональні.*

Окремий напрямок в сучасній хоровій творчості, який є притаманним усім композиторським школам та не потребує окремого дослідження поетичної складової, — безтекстовий спів. До цього різновиду можна віднести хорові вокалізи, хорові сольфеджіо, хорові етюди; твори, розраховані на виконання вокалізом або скетом; фонетичні етюди. Так, якщо хорові вокалізи спочатку грали роль інструктивного матеріалу, епізоду, де мав місце певний розвиток музичної теми (подібно до інструментальних інтермедій) або ж вони вводилися для посилення експресивної виразності, для акцентування уваги на афектованому емоційному стані тощо, то слідом за концертом-вокалізом Г. Свиридова (маємо на увазі «Концерт пам'яті А. А. Юрлова» (1974), вказаний жанровий різновид міцно увійшов до композиторського хорового «арсеналу». Такими є Концертіно Р. Щедріна, Концерт-вокаліз В. Рубіна, Прелюдія-вокаліз для змішаного хору М. Леонтовича, безтекстова мініатюра «Лісові далі» Л. Дичко, «Хоровая живопись» — концерт для двох чоловічих хорів В. Кікти, Прелюдія та інвенція О. Флярковського тощо.

Одним із яскравих прикладів розширення та новітнього трактування хорового жанру є творчість сучасного українського композитора, представника харківської композиторської школи, Віктора

Мужчиля. Хорові опуси композитора репрезентують інноваційні й експериментаторські досягнення в сфері «сучасної музичної фонетики» і пуантилістичної техніки. Прикладом таких підходів є п'єса для змішаного хору В. Мужчиля «Прощай, ХХ век» (2002).

В даному творі хор трактується як оркестр, як джаз-банд, в якому «змагаються» у виконавській майстерності різні «групи інструментів» (Додаток Б, п. 19). Композитор надає свій «словник» графічних символів: «розшифровує» значення застосованих знаків-символів, які є вказівкою на спосіб звукоподання, артикуляцію та інші виконавські прийоми. Фактично ці вказівки стають «дороговказами» для виконавців, надають можливість макисмально вірного втілення авторського звукового образу стосовно голосової імітації звучання окремих інструментів.

Хорова п'єса В. Мужчиля фактично є одним зі зразків, який відкриває нові можливості академічного а-капельного співу в хоровому форматі (адже відомо про численні такі зразки в форматі ансамблевого співу): автор вимагає залучення джазових виконавських прийомів (зокрема у сфері співочої артикуляції та звукоформування); використовує «інструментальні ритми» та звуконаслідування; твір вимагає хорової театралізації, в діапазоні від певного сценічного руху для підкреслення інструментально-імітаційних моментів до мізансценічних рішень, до перформансу.

Отже «Прощай, ХХ век» — твір, завдяки якому можемо проілюструвати таке нове для сучасного мистецтва явище як «музика-дія» (В. Хічкок), тенденції хорового «перформансу». Специфічність індивідуального почерку композитора в цьому творі складають, з одного боку, продуманість в плані ритмо-мелодійного малюнка, динамічної, штрихової, артикуляційної ясності, з іншого боку, підкорюють імпровізаційність викладу та довіра до виконавця. Таким чином, в представленій партитурі В. Мужчиля можна говорити про єднання типів «партитури-ескізу» та «партитури-плана», адже в ній багатогранно та прискіпливо відображено композиторський проект, але разом з тим композитор залишає надзвичайно широке поле для співавторства своїм виконавцям.

Сюди, до поетично-безтекстового, але хорового жанру синтезованого вокально-інструментального імітаційно-фонетичного типу слід віднести хорові та вокальні аранжування насамперед інструментальних творів: «Liber tango» А. П'яцолли у виконанні вокального ансамблю «Manhattan transfer», «Мелодія» М. Скорика в перекладен-

ні для хору М. Гобдича та камерного хору «Київ» та ін. Безтекстовий хоровий спів, з одного боку, демонструє нам ситуацію «виключення», коли один зі звичних чинників хорового твору — поетичне слово — вимикається зі сфери впливу на слухача. З іншого боку, фонетичні твори, фонічно-темброва вокалізація має деякі переваги перед хоровою музикою з поетичним текстом: не апелюючи до слова і його конкретного смислового значення, вона таїть в собі ширші можливості для образних асоціацій, містить необмежену свободу смислових інтерпретацій музики, потребує певного «декодування», але не вимагає «перекладу» на інші мови.

Дійсно, сучасна музика залучає людський голос в прямому сенсі цього слова — як інструмент: використовує широкий тембровий спектр вокальних звуків і безліч прийомів для спільного музикування — співу, інтонаційного говоріння, артистичного проголошення тексту; розширює виконавські прийоми та методи. Поряд з уже звичними в концертній практиці *Sprechstimme*, *parlando*, речитативом і декламацією широкого поширення набули сонорно-шумові звуки, які тлумачаться в якості особливих виконавських прийомів: сміх, кашель, свист, шипіння, звуки дихання. В арсеналі неklasичної методики вокалу з'являються екмелічний, спектральний та сонорний спів, артикулювання на основі акустичних особливостей фонем, посилення значущості окремих тонею та інтономом, інтонування з ефектом реверберації (при використанні мікрофону і техніки) тощо.

Окремо слід зосередити свою увагу на творах, які вже мають авторський підзаголовок «перформанс». До цього типу насамперед відносимо такі твори В. Мужчиля як космогонію-перформанс «Чорний квадрат» (сл. В. Мужчиля, 1996), перформанс «Подолання» (вір. С. Шипачьова, сл. В. Мужчиля, 2000).

Літературною основою творів є фрагменти з поетичних текстів, окремі слова і фонем. Як зауважує Я. Кириленко, «назва «перформанс» тут не є власне жанровим ім'ям, бо це новітнє міжмистецьке явище є акцією, котра виникає на очах публіки та передбачає безпосередню участь у ній автора» [208]. Ми не можемо остаточно погодитися в цьому питанні з дослідницею, хоча й визнаємо, з огляду на її аргументи, що «Подолання» можна визначити хоровим концертом, але все ж таки насамперед це дійсно є перформансом — новітнім хоровим жанром, в якому синтезовано хорову та театральну творчість. Останнє виявляється в діалогічності виконавського втілення, і від-

повідно — у впливі на слухача; в певній характеристичності твору як акції, що акцентує її сценічну репрезентативність та вміщує чотири основні елементи явища перформансу: певний час, певне місце, митця і стосунки митця та глядача (з тією поправкою, що майже всі повноваження «митця» в єдності «автор-виконавець» В. Мужчиль делегує саме виконавцям — в єдності диригент+ хор, соліст, читець, балетна пара, міманс).

В роботі Н. Семененко знаходимо цікаві спостереження: «Гостро відчуваючи динамічну полярність сучасного звукового середовища, сучасні композитори досить часто звертаються до прийомів ендофазії, коли артикуляційними рухами губ імітується беззвучне «звучання» голосів. Заглиблюючись (скоріше — подумки) у віртуальний, майже мертвий звукопростір, слухач мимоволі вмикає додаткові механізми уяви, асоціацій і, зрештою, претендує на інтерактивну позицію в інтерфейсі. Особливе драматургічне враження цей прийом (що, звичайно, не терпить «зловживання») справляє в тих композиціях, де він виступає не виключно епатажним трюком із авангардного інструментарію, а несе в собі певний концепційний заряд» [410, с. 97]. Зокрема в якості приклада дослідниця наводить монументальне фонематичне хорове полотно «Космогонія «Чорний квадрат», де В. Мужчиль, власне, і застосовує прийом ендофазії, тим самим «гранично розширюючи шкалу традиційного сенсорного сприйняття й налаштовуючи на одну хвилю віртуальний модус виконання й слухацького «споживання»: волею автора слухач разом із виконавцями занурюється у нову, позачасову семіосферу образів, смислів і кодів» [410, с. 98]. Цей масштабний хоровий концерт побудовано таким чином, що він ніби відтворює-втілює авторське бачення про окремі фази цивілізаційного розвитку людства. І саме остання частина нас так вразила у виконанні жіночого хору під керівництвом С. Фоміних (про що ми писали в одному з перших розділів). Так, в останній частині вражає «неіснуючий звук» — візуальний пантомімічний ефект, коли хор протягом майже усієї частини не видає жодного звуку, а лише артикуляційно та мімічно відтворює процес співу. «Апокаліптична картина сучасного буття, — пише Н. Семененко, — як пересторога можливому завтрашньому небуттю справляє шокуючий вплив на виконавців...», і додамо — на слухачів [410].

У подібних фонематично-інтонемічних (в єдності понять фонема та інтонома) творах особлива увага виконавців має зосереджуватися на процесі артикуляції та специфічному звукоподанні, адже в живому

виконавському процесі поєднуються і суто фізичний акт звукоформування, і звуковисотне вимовляння, власне — створення окремих тонею, і мовна та вокальна артикуляція, і певні мисленнєві процеси, що дотичні до енергетики виконавця та надають можливість говорити про формування інтономем. Більше того, саме професійний рівень артикуляції, інтонаційно-художня образність, виконавська енергетика стають запорукою семантичної доступності в розумінні цього доволі складного та інформативно незвичного для аудиторії тексту. Слухач дійсно потрапляє тут у нешаблонне вербально-звукове «оточення», і «сприйняти будь-яке явище означає співвіднести його з минулим досвідом» [312, с. 180].

Окрему цікавість викликає цикл, в якому композитор «режисує» виконання свого твору, виводячи його також у рівень перформансу. Маємо на увазі «Теперь всегда снега» («Jetzt immer Schnee» / «Now Always Snow») С. Губайдуліної для камерного ансамблю та камерного хору на вірші Геннадія Айгі, написаний для Голландського фестивалю (1993).

Своєрідна графіка вірша, виразна пунктуація: відсутність крапок і ком, але наявність «прононуючих» рисок, риторичних двокрапок, питальних знаків і знаків оклику — ці особливості поезії Г. Айгі надають значимість кожному слову та залишають відкритий простір для прочитання як композитору, так і виконавцю і слухачеві.

Жанром «Теперь всегда снега» звично визначають цикл, хоча твір містить також ознаки кантати: складається з п'яти контрастних частин, з'єднаних *atacca*; має єдину драматургічну канву. В цілому твір має концентричну побудову: в середині форми — головна, програмна частина «Теперь всегда снега», яка вирізняється досить експресивним характером, динамічністю руху, стрімкими інструментальними пасажами. Довкола цього головного розділу розташовуються номери інструментального та хорового викладу, медитативного та епічного складу. Розглянемо докладніше.

І частина — «Ты моя тишина» — пропонує слухачеві прозоро-медитативний характер звучання — це вишуканий звуковий пейзаж. Ніби розріджена музична тканина поступово виявляє головний сенс: увагу до кожного звуку, значущість кожної інтономем. Складене з таких інтонаційних «крапок», звучання поступово досягає 18-голосся і наповнює увесь зал. Протистоїть цим барвам «музика тиші» — ніби контрапунктом проходить мовчазний простір численних пауз. Це «прихована» від безпосередньої уваги глядача частина партитури.

II та IV частини носять однакову назву «Запись: Арорнатис»¹. Ці частини звучать антитезою. Зокрема II частина це інструментальне інтермеццо, що переводить слухача зі звукового образу попередньої частини в атмосферу наступних частин.

III частина циклу — «Тепер всегда снега». На тлі застиглого снігового пейзажу поступово розкриваються напружені образи попередньої інструментальної частини. Поступово образи відчаю та безвиході набирають сили, стають зловісними:

*есть лик такой Муляж
что будто есть страна что тьма —
и — Лик Эпоха труп — такой...*

IV частина відкривається речитацією-коментарем. Текст цього номеру ніби пояснює сенс того, що відбувалося в попередніх частинах. Як своєрідна молитва без слів звучить наступний за речитацією вокаліз хору і оркестру. Поступове нашарування голосів досягає граничної точки — *fff* і обривається. Контрастом до вокалізу, що так раптово обірвався, лунає гострий, акцентований ритм духових. Останній драматичний сплеск: лунає слово-символ — «сніги» — в партії хору, його образність підкріплює *tutti* оркестру. Таємничі інтонації струнних, що застосовувалися в I частині, повертають нас у світ пейзажності.

Заключна V частина — «О да: родина» — вражає контрастною «чистою» темою: «*Была как лужайка-страна мир, как лужайка там были березы-цветы и сердце-дитя..*» — звучить прозоро і майже безтілесно. В завершенні твору з'являються головні слова I частини: «*ты моя тишина*», на фоні яких розчиняється остання строфа тексту: «*...и слушали — были что чистота скажет Словом единым? непрерываясь лучилось: мир — чистота...*»

Для інтонаційно-музичного мовлення твору характерними постають різноманітні засоби вокально-хорової експресії та надекспресії, а також стереофонія. Виконавським словником стають: спів, спів з придыхом, шепіт, мовлення, *sprechgesang* з умовною висотністю тону, *sprechgesang* з невизначеною висотою. Що стосується стереофонії та власне авторського «режисування» виконавського процесу, то за задумом автора, співаки та інструменталісти мають розташовуватися по-різному в кожній частині: в I частині жіночі голоси найбільш віддалені від естради, в II — вони змінюються своє положення, а в III

¹ «Апофатичний» буквально — «негативний»; апофатика — богословське вчення про неможливість пізнання Бога [346].

вже співають поблизу естради, в IV — всі музиканти збираються на естраді, а в V — в глибині зали звучать лише флексатони. Таким чином, в умовах організованої стереофонії кожен окремий звук та мотив набувають глибинної просторовості, мають додатковий акустично-просторовий ефект (див. докладно: [478]), але крім того, композитор весь час робить слухача учасником дійства, вмщуючи його в центр певних звукових потоків.

Ідею об'єднання (синтезування) тем, образів, підходів народно-го й академічного музикування, традиційного та новаторського, загального та авторського, а також вже розглянуту нами тенденцію до інструменталізації вокального параметра реалізує композиція «Сого» (1975—1976) Л. Беріо. Тут 40 співаків розосереджені усередині оркестру з 40 інструменталістами за принципом теситурної близькості (див. виконання — Додаток Б, п. 27)

Так, зовні нейтральна, узагальнена назва твору «Сого» містить в собі масштабну картину, наповнену філософським сенсом. В роботі В. Кириліної [211] знаходимо результати дослідження, за якими авторка наголошує на тому, що композитор безпосередньо пов'язав музику з історією: в «Сого» мається на увазі поєднання не тільки оркестру і співаків, але самого хору народів, які проживають свою історію.

Драматургія твору, на думку В. Кириліної, була заснована на двох темах: перша — це тема життя, любові і праці, їй присвячено 17 з 30 епізодів. Фольклорні тексти з різних культур робили не тільки тему, але сам твір «мультинаціональним». Друга тема «Сого» — це тема страждань і руйнування, що проходить в 13 епізодах на текст вірша П. Неруди з циклу «Іспанія в серці». Угорський музикознавець Б. А. Варга охарактеризував «Хор» як «супернаціональний, внелітургічний реквієм» (див. докладно: [211, с. 104]).

В статті О. Черемних знаходимо цікаве спостереження щодо композиторського стилю Л. Беріо в цілому: «Італійський авангардист... Беріо брав участь в інтелігентному творенні Європою 1970-х себе самої в образі центру Всесвіту — брав участь, принципово не соромлячись у збиранні можливого і немислимого звукового матеріалу в усіх частинах світу. Африканський фольклор, крики Лондона, хорватський спів співіснують у нього з роялем, органом, сучасними декламаціями, поліфонічними правилами старовинної венеціанської школи. Все це в «Сого» б'є по вухах годинним згустком тієї ж неймовірної сили, з якою по очах очевидців били мальовничі монументи Сікейроса» [497].

Новітньою сферою існування авторської хорової музики стає простір, пов'язаний із компіляцією живого звуку та запису. Так, у вірменського композитора Авета Тертеріяна звертає на себе увагу Шоста симфонія для камерного оркестру, камерного хору і дев'яти фонограм (1981). У цих дев'яти фонограмах вміщено звучання «невидимого» (для концертного виконання) додаткового хору й оркестру. Компіляція їх звучання в різних комбінаціях у з'єднанні з «живими» хором і оркестром створює неповторний просторовий ефект, дозволяє диференціювати звукові пласти і, користуючись кінематографічною термінологією, плани.

При цьому межі цього звукового простору фактично невиразні для слухача: в цьому медитативному «завжди» виникають звуки певної реальності — звукові символи реального життя: передзвін, храмове псалмодування, клавесинні фігурації (на мінімальній динаміці), хорове озвучування звуків-складів давньовірменського алфавіту тощо. Як писала С. Саркісян, тут всі звуки доведені до абсолютного символу [406]. Крім того, автор «режисує» подачу світла і темпо-ритм руху окремих виконавців: «симфонія виконується при погашеному світлі, сцена освітлена софітами різних відтінків червоного, синього та жовтого кольорів, і лише том-том (гонг), що висить в центрі сцени, висвітлений особливо — променем білого кольору... Граючий на том-томі всі удари виконує уповільненим рухом (що нагадає кадри сповільненої кінозйомки), ніби символізуючи ідею «зупиненого часу», іншого «літочислення» [406; 450]. Також знаходимо досить точне, на нашу думку, визначення: «В основі драматургії Шостої симфонії лежить ідея відображення далекого в близькому, і навпаки... В такому єднанні я бачу вираз суті цілісності буття — це і сьогодні, і вчора, а може, і завтра, — це народження, але це і кінець» [406, с. 28].

Приклад твору А. Тертеріяна є яскравим, але не поодиноким: ми вже згадували вище кантату С. Губайдуліної «Ночь в Мемфисе» та твір Дж. Кардіффа «Forty Part Motet», де сорок записаних окремо голосів програвалися через таку ж кількість колонок, розставлених по концертному залу; нагадаємо також про твір К. Штокхаузена «Unsichtbare Chöre» (Невидимі хори) для 16-канального запису хору а cappella і відтворення 8- або 2-контактного роз'єму та ін. Крім того, окремий цікавий напрямок дослідження — буття хорової творчості в інтернет-просторі, але повернемося до цієї теми більш докладно в наступному підрозділі, у зв'язку з питаннями про постать та функції диригента в сучасній творчості.

Окрему групу, так само і окремий жанровий напрям, що дискутує із самим визначенням «хор», представляють так звані «розмовні хори» (див. як приклад Додаток Б, п. 47). Це досить новий напрям. Його творцем вважають швейцарського композитора Володимира Фогеля (1896—1984), який увійшов в історію європейської музики ХХ століття як творець нового жанру — драми-ораторії, найважливішою ознакою якого стало використання розмовного хору (Sprechchor). Т. Яніс зокрема пише, що В. Фогель пройшов шлях від творення окремих опусів до крупних хорових циклів: «Я підняв розмовний хор на рівень повноцінного, самостійного жанру мистецтва, котрий не може бути заміщений ніяким іншим» (цит. за: [521]).

Жанр розмовного хору В. Фогеля спирається на принцип *Sprechstimme* — перехідну форму декламації між співом і промовою, відому ще з часів «Місячного П'єро» (1912) А. Шенберга. Однак, розвиваючи ідею Шенберга, Фогель розділяє нотовану декламацію на два типи — власне шенбергівський принцип *Sprechgesang* (в якому мовна звуковисотність вказується точно) він доповнює манерою *Sprechton* (де звуковисотність вказується відносно). Найважливішу роль при цьому відіграють поліфонічні принципи організації, які, однак, проявляються у творах не тільки традиційним чином — на ритмо-інтонаційному рівні, але також, що важливіше, на вербальному рівні, коли предметом чисто музичних перетворень стають морфологія слова і синтаксис. Значимість такого підходу для наступних етапів розвитку композиторської техніки прояснює такий вислів Фогеля: «Введений мною розмовний хор як жанр мистецтва ґрунтується на власних мовно-фонетичних принципах і законах мови, з якими нині працюють, виходячи не з літературно-драматичної, а з чисто музичної точки зору» (цит. за: [521, с. 143]). Ідеї В. Фогеля не залишилися без уваги мистецтвознавців, послідовників, колег-композиторів: див. К. Штокхаузен «Aus Den Sieben Tagen» (1968). Твір являє собою 15 текстових композицій для інтуїтивної музики, де 15-й текст: *Ankunft* (Прибуття) створено для оратора або мовленнєвого хору). А в 2005 році світ побачила розробка Юрія Івановського «Речевої хор: організація речевого хора и методика работы с ним»; крім того, в Інтернеті можна знайти окремі статті, розробки, приклади роботи в даному напрямку (див., наприклад, Додаток Б, п. 32)

Також на окрему увагу заслуговують твори з відмовою від канонічної (традиційної) фіксації нотного тексту. Найбільш показові в цьому сенсі твори, де побудова, порядок частин не мають принципового

значення і варіюються в кожному новому виконанні, а «форма твору» тяжіє до відкритості та незавершеності, тобто — представляється таким простором, де можливі будь-які комбінації, а якась фіксація на аркуші паперу — символом багатоваріантності буття музичної думки. Прикладами ми вже вказували твори «Vater unser» В. Штокмаєра (графічна фіксація Курта Зютнера), Ф. Рабе «Rondes» (див. докладно: [49]), а також назвемо «Momente» К. Штокхаузена.

«Momente» (1962–1969) К. Штокхаузена для сопрано, чотирьох змішаних хорів (вказівка автора — 4 групи по 16 осіб, або по 12 для маленьких залів) та 13 інструментів (чотири труби, чотири тромбона, троє ударників та два електричні клавішні) являє собою мозаїку зі змінюваних фонічних образів-афектів, які до того ж мають певну часову протяжність та динаміку.

Форма твору — 30 фрагментів («моментів» — за авторським визначенням) та 71 вставка, які можуть бути поєднані в різноманітних варіантах (див. докладно: [551]). Як вказує сам автор: «До 1969 року композиція всіх моментів була завершена. Для світової прем'єри всіх миттєвостей я зробив нову версію тривалістю 113 хвилин. Вона була виконана під моїм керівництвом 8 грудня 1972 року в Бонні в Beethoven Hall з Глорією Деві (сопрано), хором Західнонімецького радіо, інструментальним ансамблем *Musique Vivante* (Париж), Роджером Смоллі (великий орган Хаммонда) і Харальдом Боже (орган Лоурі) (див.: [553]).

«Momente» ілюструє те, що Штокхаузен називає формою моменту, в якій увагу слухача звернено на «тепер», на «вічність, яка починається не в кінці часу, але досяжна в кожен момент» [551, с. 199]. У той же час він демонструє «полівалентну форму», в якій його 30 «моментів» можуть бути розташовані в багатьох різних послідовностях. Так, автор виокремлює три основні групи «моментів», позначених буквами: вісім М, сім К і одинадцять D моментів. Ці букви позначають: М — Мелоді (мелодія), К — Кланг (звук або акорд) і D — Дауер (тривалість), а їх комбінація відповідає певним художнім завданням.

Яким чином співіснують та координуються моменти? Відповідь знаходимо в поясненнях самого автора: «Кожна група моментів включає в себе один «чистий» тип, позначений простою буквою, і ряд «змішаних» типів, що містять «вплив» інших типів, позначені кількома літерами. Це відбувається на чотирьох ієрархічних рівнях, перший з яких — рівень трьох чистих моментів. На другому рівні спостерігається лише невеликий ступінь впливу одного іншого типу,

і позначається малими літерами в дужках, наприклад, M (k) і M (d) в групі M. На третьому рівні існує майже рівний баланс між двома типами, і букви представляють собою великі літери, такі як MK і MD в групі M; кожен з них пов'язаний з сусіднім моментом, який справляє більш слабкий вплив від третього типу, наприклад, MK (d) і MD (k). Четвертий рівень зустрічається тільки в групі D і включає DKM, єдиний момент, в якому всі три типи збалансовані, а також три частково «саморефлексованих» моменти, D (d — m), DK (d) і DK (k). Група M також додає один повністю саморефлексований момент, але на третьому рівні: момент M (m). Базова тривалість призначається кожному моменту відповідно до його рівня. Чисті моменти M, K і D повинні тривати дві хвилини; моменти другого рівня кожному останню хвилину; третій і четвертий рівень — тридцять і п'ятнадцять секунд відповідно» [551].

До цих трьох основних груп моментів додаються чотири I («неформальних» або «невизначених») моментів, які використовуються для формування і розподілу трьох основних розділів: «I (d) завжди стоїть між групами M і K, I (k) завжди між групами K і D... Момент I (m) незалежний і може стояти на початку, або до, або після I (k); відповідно до його положення він буде читатися або вперед, або назад. Момент у мене завжди стоїть в кінці. У I моменти найдовші в роботі і служать для нейтралізації інших» (Штокхаузен 1989, с. 68). Як тільки порядок моментів було визначено, «робляться «вставки» з деяких моментів в безпосередньо передуючий або наступний момент відповідно до складного набору правил. Ці вставки можуть приймати деякі характеристики моменту вузла. Наприклад, в групі D більшість вставок необхідно транспонувати так, щоб вони відповідали центральному тону» [551].

Отже, автор пропонує «партитуру» з позначень «груп-моментів» (К. Штокхаузен) з пріоритетною роллю мелодії (Melodie-moment — {M}). Р. Маконі визначав цей твір як «кантату з радіофонічним та театральним підтекстом» [539, с. 240], а сам композитор називав «практично оперою Матері-Землі, в оточенні її пташенят» [552, с. 147]. Фактично це був один з перших творів, які було засновано на принципах модульності, або як писав Р. Маконі, це була перша музична форма, яка визначалась категоріями відчуттів і сприйняття, а не числовими одиницями музичної термінології [539, с. 32]. А також це одна з перших партитур, які можемо впевнено назвати партитурою-планом (в нашій термінології), а також це один з пер-

ших опусів, який широко відкриває двері для співавторства, імпровізації, гри, але так суворо тримає «межі дозволеного» та жорстко встановлює правила.

Літературну основу твору склали декілька груп текстів. Ремарка композитора виголошує: «у кожній виставі присутні чотири мови: текст німецькою мовою повинні співатися рідною мовою ансамблю, який виконує твір, а інші частини — зазначені в партитурі — на першій, другій і третій іноземних мовах.

1. Пісня Соломона (німецькою та англійською мовами; німецький текст узятий з лютерівського перекладу Старого Завіту, англійська — переклад німецьких текстів).

2. Витяги з листа Марії Бауермейстер.

3. Кілька вигуків з Тробріанських островів у Британській Новій Гвінеї (з книги «Сексуальне життя дикунів у північно-західній Меланезії» Броніслава Малиновського. Нью-Йорк: Harcourt, Brace & World, Inc., 1929).

4. Цитата Вільяма Блейка: «Той, хто цілує радість, коли вона пролітає повз живе на сході Вічності» (знайдена в «Прелюдії» книги «Відроджуваний розум людини» Н. Дж. Берілла. Нью-Йорк: Всесвітня бібліотека Фосетта, 1955).

5. Імена з казок, самостійні імена, вигуки. Наприклад, Рапунцель; вигадані імена: Кама, Мака, Доді.

6. Реакція аудиторії (крики, фрази, що були почуті від глядачів на попередньому виступі: «furchtlos weiter», «sortez», «schon?», «jetzt?», «ja!», «nein», «doch!», «immer», «wann?», «warum?», «wie?», «wo?», «wozu?»).

7. Власні звуконаслідувальні слова і чисто фонетичні безглузді склади.

(Всі тексти без вказівки джерела належать композитору)» [551].

К. Штокхаузен надає у своїй партитурі детальні вказівки щодо того, як має розташовуватись кожна група виконавців на сцені. Наведено інформацію з офіційного сайту композитора [553], щодо виконавських вимог до хору. Отже,

ХОР I	4 сопрано	Хор розміщується в 4 ряди по 4 співаки. кожен, один за одним зліва: 4В 4Т 4А 4С
	4 альта	
	4 тенора	
	4 баса	

Ці 16 співаків також грають на додаткових інструментах: у декількох (відмічена кількість) з них є бубон без дзвону; інші мають від-

різану картонну трубку (діаметр ± 12 см) з приклеєною картонною кришкою. Довжина труб повинна змінюватись так, щоб шкала давала результати.

ХОР II	4 сопрано 4 альта 4 тенора 4 баса	Хор розміщається в 4 ряди по 4 співаки. кожен, один за одним від центру зліва: 4В 4Т 4А 4S
--------	--	---

Ці 16 співаків також грають на додаткових інструментах: у кожного є пара клав (максимально варійованих по висоті).

ХОР III	4 сопрано 4 альта 4 тенора 4 баса	Хор розміщається в 4 ряди по 4 співаки. кожен, один за одним від центру справа: 4В 4Т 4А 4S
---------	--	--

Ці 16 співаків також грають на додаткових інструментах: у кожного з них є 1 пластикова коробка (коробка для масла або мила з кришкою), заповнена картечкою. Рекомендація до гри: за окремим знаком коротко струсіть, за іншим — постійно струшуйте або повертайте руку.

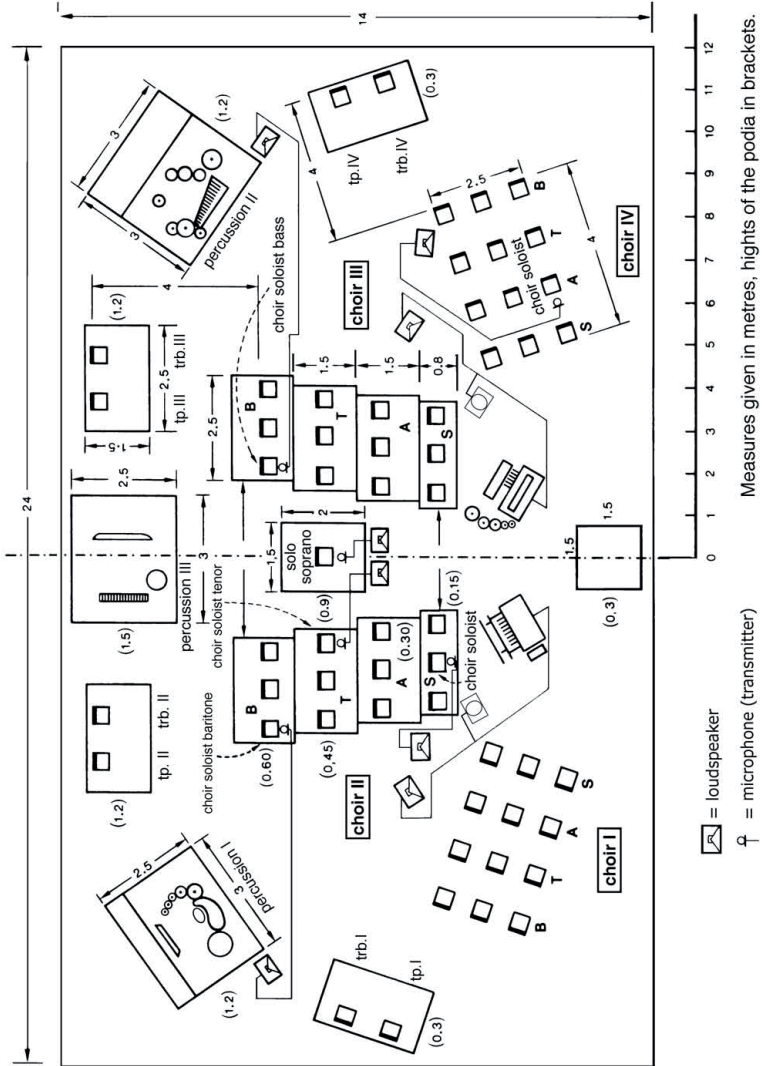
ХОР IV	4 сопрано 4 альта 4 тенора 4 баса	Хор розміщається в 4 ряди по 4 співаки. кожен, один за одним справа: 4В 4Т 4А 4S
--------	--	---

Ці 16 співаків також грають на додаткових інструментах: у кожного є пара коротких металевих трубок (наприклад, сталеві автомобільні ключі, дуже твердий матеріал), які виробляють надзвичайно високий, реверберуючий звук; по можливості всі 16 повинні мати різні висоти (обирайте різні розміри); найкоротші повинні відповідати довжині клави.

До підставок повинні бути прикріплені лотки для установки додаткових інструментів [553].

Але цього автору видається замало і він надає повний план розташування виконавців на концертній естраді, навіть з урахуванням глибини та довжини сцени.

Цікавість викликають й інші коментарі автора. Зокрема щодо солістів та апаратури: «У кожного з трьох солістів-чоловіків, хорового сопрано соло і хорового альтасоло є спрямований мікрофон, який можна непомітно включати і вимикати. Також можливе використання



План розташування виконавців [553]

передавачів. 5 мікрофонів (або передавачів) підключаються до підсилювачів, гучність яких можна регулювати або за допомогою диригента (використовуючи 5 фейдерів, прикріплених до музичної стійки диригента), або за допомогою звукорежисера в центрі зали» [553]. Так само дуже детальні рекомендації отримали інструменталісти, перкусіоністи, рекомендації отримав і хор щодо бажаного розподілу кількості людей в партіях у тих фрагментах, коли передбачено *divisi*.

Хоровий словник «*Momente*» вказує на прагнення композитора використовувати широкі виконавські можливості — не тільки звичайний спів, а й інші комунікаційні функції: шепіт, плач і сміх; окремі склади і навіть окремі фонеми або мовні сегменти, включаючи голосні, приголосні, клацання язиком тощо.

Таким чином, в розглянутих творах провідною постає сама концепція твору і доказом цього є авторські роз'яснення (ремарки, рекомендації, вказівки, які іноді за своїм обсягом дорівнюють самій партитурі). Відповідно до викладеного постає питання про особистість диригента, його функції та сучасні можливості. Крім того, хоча питання про професійну освіту хористів та хормейстерів «епохи неоавангарду» певною мірою розглядалося в роботах вітчизняних музикознавців [241], проте питання сучасної оснащеності хоровиків залишаються відкритими.

Отже, ще раз наголосимо, що визначення статусу твору — сакральний чи профанний — стає прерогативою пануючого типу мислення (композиторського, виконавського, слухацького як узагальнюючої категорії) і демонструє здатність до перетворення. Неопрофанне в хоровій музиці демонструє синтез усталених в мирській (світській) та духовній практиці музично-риторичних символів, сучасні композиторські техніки та етно-національні музичні здобутки, авторське музичне мовлення та широку палітру виконавських технологій.

Всі напрямки та явища, що зумовлюють поняття неопрофанної хорової музики, є прикладом стильового плюралізму, що визначає відкрите поле творчих ресурсів та спонукає до постійного пошуку нових синтез-єднань. Так само, як і в неосакральному напрямку, тут співіснують та живлять один одного явища інтертекстовості (як взаємодії текстів), гіпертекстовості (у зв'язку із застосуванням прийомів цитування та алюзій); і тут так само ми можемо говорити про виникнення метатворів, у яких може актуалізуватися будь-яка світська тематика як передумова нових синтез-творів.

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ТА ІНТЕРПРЕТАТИВНО-
СТИЛЬОВІ ФУНКЦІЇ СУЧАСНИХ
ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ

«Для актуалізації твору, наближення його до слухацької аудиторії наймовірно важливо, як в даний період часу взаємодіють дві основні складові мистецтва — творчість і виконавство, чи знаходяться вони в процесі обміну ідеями та досягненнями або відчужені, «не дружать», не здатні до взаємозбагачення» [342, с. 2]. В хоровій творчості позиції «виконавства» в звичному, традиційному сенсі представлені єдністю диригент-хормейстер + хористи.

За думкою Л. Любовського, якщо побудувати всі компоненти, які створюють музику, в ієрархічному порядку, то на початку слід поставити енергію, що утворює її остов, і який «одягають» за допомогою інтонованого звуку: «Одяг» енергетичного потоку, його відчутне, звукове, інтонаційне формування залежать від епохи, стилю, культури, національної культури і т. д. Це — чутна, змінна, непостійна, зовнішня оболонка музики» [289, с. 29]. Погоджуючись з позицією Л. Любовського, додамо, що формують цей енергетичний потік виконавці, і насамперед провідна роль належить диригенту — лідеру, який визначає всю стратегію буття творчого колективу.

Українська виконавська диригентсько-хормейстерська школа відома далеко за межами країни, про що свідчать численні перемоги наших хорових колективів, зарубіжні гастролі, майстер-класи тощо. Про неї слід казати як про таку, в котрій наявні багаторічні традиції, спадкоємність принципів і методів навчання, відпрацьовані продуктивні методики, дослідницько-методичні матеріали (маємо на увазі підручники, посібники, статті). Проте зміни і модифікації, що відбуваються повсякчас в музичній мові і мовленні, композиторських техніках, і ще глибше, в авторському мисленні і т. ін., потребують певних, зумовлених музичними завданнями, удосконалень у диригентських засобах, підходах, рішеннях.

Специфіка хорової творчості передбачає, що «виконавець» — це єдність диригента та хору, єдність колективу хористів та керівника. При цьому провідна роль у формуванні виконавського образу музич-

ного твору безумовно належить диригенту. Слід враховувати і композиторські вимоги до диригента. Наприклад, в деяких творах за наміром композитора диригент стає активним співавтором, він має сам вирішувати «тривалість складів», «тривалість звучання кластерів» і навіть, що мають робити виконавці — співати далі чи мовчати, коли вже провели свою запрограмовану композитором тему-мелодію, іноді диригент «вмикає» візуальний ряд — окремим жестом вказує, з якого моменту твору має починатись рух хористів тощо.

В. Сумарокова в своїй статті, розглядаючи питання традиції та новаторства у сучасній моделі виконавця, пише: «біологічний» (за класифікацією Б. Яворського) тип виконавця¹, заснований на емоційному русі без «розумних» (естетичних) емоцій, не є затребуваним у слухачів і йде в минуле» [437, с. 123]. Погоджуючись з автором, зробимо невелике уточнення: в сучасній ситуації полістилістики музичного мистецтва, множинності виконавських напрямів так званий «біологічний» тип виконавця має місце й існує в певних музично-виконавських напрямках, але він не є можливим (в своєму «чистому виді») при роботі із сучасною музичною мовою і вимовою, із сонористичними, пуантилістичними, алеаторичними та ін. техніками, в досягненні надекспресивності мовлення. Адже саме від диригента, від його виконавської майстерності, професійності буде залежати, наскільки вірно будуть «розшифровані» і донесені до хористів та слухачів параметри експресії та надекспресії. Відповідно до цього розвиток семантичних функцій експресивних прийомів та засобів авторської мови (мовлення) в їх множинності та водночас цілісності залежить від герменевтичних навичок диригента щодо музичного тексту, від його досвіду «прочитання» нотно-графічних знаків як ху-дожньо-сміслових.

В. Сумарокова цілком справедливо вказує, що у ситуації, коли в розвитку сучасної музичної культури виконавство, творче прочитання та відтворення авторського тексту займає ту важливу роль, яка дозволяє вважати шлях інтерпретування виконавцем музичного твору не лише актуальним, але і перспективним, зростає роль виконавця-дослідника [437, с. 123] і додамо — виконавця-співавтора, що збігається з гуманістичною традицією рівноправного існування різноманітних точок зору в якості позитивного, збагачуючого феномену

¹ Відомою є також класифікація, що спирається на павлівську систему класифікації темпераментів і теорії виконавських стилів: раціоналістичний, емоційний та інтелектуальний (див. докладніше у В. Живова [171], І. Талгана [442] та ін.).

в творенні єдиного художнього тексту твору. Складність роботи диригента з хоровими композиціями, що містять засоби надекспресивного інтонування або адресують до інших, більш або менш споріднених видів мистецтва, зумовлена тим, що текст цих творів перестав бути суто музичним, але залишається при цьому текстом саме музичного, або ще точніше — текстом художньо-музичного твору. Тому на сучасному етапі можна говорити про виявлення нових типів хорових диригентів — аналітично-герменевтичного та театрального.

Але, зважаючи на той факт, що репертуарна політика переважної більшості хорових колективів демонструє широку жанрово-стильову палітру, ми хотіли б наголосити на більш складній формі: сучасні професійні критерії вимагають від хорового лідера всебічної оснащеності — вміння працювати як зі старовинною музикою, так і з надекспресивними авторськими текстами, здатності вибудовувати монотематичні концерти та хорові шоу-концерти, майстерності у володінні суто вокально-хоровою технологією та здатності «відчувати час» (маємо на увазі театральний, інтернетовий, медійний та ін. простір). Тому на сучасному нам етапі можна говорити про виявлення типу диригента, який синтезує в своїй творчості риси «біологічного» (або емоційного), раціонального (або відтворюючого), герменевтичного, театрального, медійно-режисерського типів (маємо на увазі можливість задуму хорових кліпів). Таким чином, сучасний диригент виявляє себе не лише як хормейстер, як диригент, але й як «музичний режисер», що володіє здатністю мислити сценою чи іншим публічним простором. Чи можливо в даному випадку говорити про новий синкретизм? Скоріше ні; все ж таки будемо говорити про синтетичний тип функцій диригента, синтетичний тип мислення, який дозволяє поєднувати (компілювати або синтезувати), обирати і «грати» з різними видами мистецтва задля створення унікального художньо-музичного явища.

В цілому — синтетична природа виконавських традицій є безсумнівною, адже відомо, що чим розповсюдженіша та давніша виконавська практика, тим більше культурних зв'язків і взаємовпливів її жилили и розширювали діапазон самоусвідомлення. Сучасний виконавський процес в хоровій творчості є частиною еволюційного процесу становлення культури (за Т. Адорно, В. Губольт та ін.). Сьогодні він розгортається в дусі постмодерністичних ідей, а вже неодноразово доведено, що однією з типологічних рис постмодерністичного мистецтва є його зв'язок з традиціями та синтетичність мистецтва. В цьому

контексті композиторська творчість, хорове виконавство й сприйняття музики стають частиною постійного діалогу між суб'єктами світової культури (див.: [316]). Саме через виконавство (і хорове зокрема) відбувається активізація духовних цінностей, що можна розцінювати як «акт духу», постійно відновлювану роботу духу, де рушійною силою стає внесок кожного учасника творчого процесу.

Таким чином, тема синтезу, інтегрування національних виконавських шкіл у річище світової культури, їх взаємовплив, питання синтезу мистецьких та виконавських традицій знаходить своє відображення на рівні формування нового типу хорових диригентів — лідерів нової формації. Крім того, тема синтезу в диригентсько-хоровій галузі є очевидною і такою, що виявляє себе провідною в дуальній єдності регіоналізації та універсалізації хорової культури як магістральному напрямку в розвитку сучасного виконавського мистецтва. Саме співіснування, як ми вже зазначали — дуальна єдність, тенденцій до універсалізації культурних процесів та виявлення локальних традицій свідчить про загальну спрямованість хорової творчості в майбутнє.

Звернемося до питання про співтворчість режисера — диригента — хориста.

Широко відомими є різні класифікації стилів керівництва хоровим колективом (В. Чабанний [489], Г. Ержемський [167], В. Живов [171], І. Талгам [442] та ін.) Нам особисто імпонує позиція, сутність етики співтворчості хориста та диригента, що суголосна етиці взаємодії артистів та режисера і яку, перефразувавши, можна вбачити в формулі Г. Товстоногова: «добровільна диктатура» [452]. Адже розкрити автора крізь творчість виконавця в першу чергу — ось завдання і для диригента, і для режисера (в даному випадку об'єднуємо тут постаті всіх типів режисерів: театрального режисера, звуко- та світло-режисера, медійника), і для хореографа. Як відчуває диригент свою місію? Чи є «способи» завоювати моральне право керувати творчістю, вираженими емоціями, майстерністю великої кількості людей? З цієї точки зору професія диригента дотична професії режисера, оскільки в обох видах діяльності мова йде не лише про персональну творчість, але про співтворчість на декількох рівнях: автор — диригент (режисер), диригент (режисер) — виконавець — хорист (актор), виконавець (актор) — слухач, автор — слухач. Для такого роду співтворчості недостатньо наявності організаційної, фахової, педагогічної, виконавської, артистичної майстерності лідера (в даному випадку диригента) чи музичної обдарованості, вміння мислити хоровою

музикою, її тембрами в режисера чи хореографа. І знов звертаємося до Г. Товстоногова: «Для того, щоб довкола тебе захотіли на скільки-небудь довгий строк об'єднатися люди, потрібна «довга думка», як казав Ф. Достоевський. Потрібно творче завдання, потрібна привабливість цього завдання. І чи не найголовніше — потрібна привабливість самої особистості... її масштаб, якщо хочете, чарівливість... І ще. Лідер має ясно відчувати, що саме потрібно сьогодні, в чому гостра потреба, котру він та ті люди, хто зібрались довкола нього, повинні заповнити... лідер повинен дати дещо, за що до митця в суспільстві можна ставитися не так, як до купців. Митцю потрібна завзятість, тому що врешті рещт, відповідальність все рівно належить саме йому. Завзятість митця повинна спиратися на потужні, міцні правила і на усвідомлення того, що його праця необхідна. Я проти моралізування, воно висушує, приводить до дидактики; але я за ідеал: якщо зникає моральна основа — це катастрофа... Самим покликанням митця є наполеглива праця в присутності ідеалу — в присутності, що об'єднує і зачаровує» [452].

Як ми вже неодноразово зауважували, в сучасній нам музичній культурі все більшого значення набуває комплексний підхід: єднання аудіального і візуального факторів. Не є виключенням і виконавська хорова практика, де велике значення належить творам, в яких знаходять втілення засоби театралізації, хореографії та пластики, власної інструментальної гри, використання технічних засобів і реквізиту і т. ін.; де взаємодіють генетично різні виконавські прийоми та стилі, де на перший план виходять творча співдружність композитора, диригента-хормейстера, режисера, хореографа, артистів хору, митців візуального мистецтва (відео, лазерне шоу тощо) (див. Додаток Б, п. 20, 23, 39, 41, 42, 48 та ін.).

Виникають питання: навіщо відбувається процес залучення інших видів мистецтва? Хіба не достатньо музично-інтонаційної художньої складової? Скептичні вислови: композитор не передбачав залучення хореографії, тож для чого? Відповімо так: фундаментом творчої постації кожного хорового колективу постає репертуар, а саме — здатність диригента відчувати час. А кожен митець відчуває час по-різному. Це і визначає індивідуальний, неповторний погляд на колектив, репертуарну політику, кожен окремий твір. На нашу думку, серед критеріїв відбору має поставати питання: заради чого ми беремо той чи інший твір до репертуару? Що може «сказати» цей твір мистецтва слухачу? Що хотів сказати автор? Що нового чи значущого може сказати ди-

ригент? Чи можливим та дійсно правдивим може бути виконання конкретного твору певним колективом? Більше того, диригент має передбачати привабливість того чи іншого твору як для слухача, так і для колективу, думка про його постановку має стимулювати творчий пошук, експеримент, напруження всіх творчих сил та можливостей. Важливо, щоб усі виконавці — і диригент, і хорист, і концертмейстер, і оркестр — стали «людьми однієї крові».

Виникає ще одне питання: чому при наявних еталонних виконавських канонах все ж таки виникають якісь нові прочитання, «переакцентуації» тощо? Зокрема знаходимо: «...серйозні любителі музики йдуть на концерт не заради того, щоб диригент продемонстрував їм, як Бетховену вартувало б писати симфонії. Вони йдуть слухати ту музику, яку Бетховен написав, і в такому виконанні, яке він задумав», і далі — «саме в тому, щоб розкрити мудрий задум композитора, і полягає місія і нагорода диригента» [262, гл. 3]. Ми не будемо тут вступати в дискусію стосовно інтерпретаційних стратегій, але підкреслимо, що дійсно, потрібна величезна герменевтична, культурна оснащеність виконавця для того, щоб стати саме співавтором, а не опонентом композитору. Хоча і останній підхід може викликати величезний інтерес, пов'язаний в першу чергу з особистістю інтерпретатора.

Але повернемося до викладених вище питань. Для більш аргументованої відповіді нам знадобиться категорія експресії, впливу на слухача, а також введемо опозицію «інформація» — «сугестія». Як ми вказували в нашому кандидатському дослідженні, і це є загальновідомим фактом: музичне інтонування є процесом передачі інформації та почуттів, а музична інтонація належить до сфери спілкування, тобто сфери обміну інформацією та емоції. Але разом із тим вираз емоції через інтонацію — основу вокальної та хорової музики — існував ще в формах комунікації первісних людей, він передував появі смислових мовних структур. Домовленнєві форми комунікації сприяли насамперед вираженню емоцій, тобто мали суггестивну функцію: навіювання, передача іншої свідомості того емоційного стану, в якому знаходиться людина. Потім, з появою розвинених лексичних конструкцій, стала можливою передача конкретних смислових утворень, і навіть абстрактних, емоційно нейтральних понять. Однак у вокальній музиці опозиція «інформація» — «сугестія» не має прямої відповідності парі лексема — інтонама (слово — музика), скоріше вони доповнюють одне одного, мають значення не опозиції, але дуальної єдності цілого — музичного висловлення. Тобто інформативність музично-

го тексту — це погляд «ззовні», а сугестивність — «з середини», але в значенні буття художнього твору вони є невід’ємними та становлять єдине ціле. Взаємодія вокально-хорового інтонування з візуально-просторовим та ін. мистецьким рядом породжує абсолютно новий, особливий інтонаційно-художній процес, що має граничну інформативність та володіє особливою «динамікою напруження почуттів», відповідно — справляє надзвичайно експресивний вплив на слухача, а також вимагає *додаткових* компетенцій та навичок від виконавців і, власне, від диригента.

Одна з яскравих тенденцій сучасності — нове прочитання класичних зразків: від новітніх інтерпретацій до створення нових синтез-жанрів (див. Додаток Б. п. 44). Вважаємо, що насамперед це питання співвіднесення класичної музики із вимогами нової аудиторії, адже виросло нове покоління слухачів з іншим відчуттям часу (як швидкості подій), з іншими уявленнями про концертність, яка переважно не сприймає внутрішню спрямованість інтонаційної експресії поза зовнішнім (візуальним) втіленням. Саме з цих позицій втрачає свою актуальність вислів С. Казачкова, що «академічний хор не терпить на естраді зовнішньої театралізації та зображальності» [199, с. 235], і тим актуальнішою стає фраза Л. Армстронга: «Спершу я думав, що людям потрібна пісня, але скоро зрозумів, що їм потрібен спектакль» (цит. за: [199, с. 232]). Саме тому поняття «класика» і «час» зазнають певних змін, і не в останню чергу за допомогою інтерпретації. Ми залишимо поза нашою увагою оціночні висловлювання щодо специфіки буття класичних творів та «неминаючих цінностей», а звернемося до прикладів синтез-прочитання класики.

Так, в 1981 році хореограф Джон Ноймайер поставив однойменний балетний спектакль на музику «Страстей за Матфеєм» І. С. Баха, в якому сам виконав партію Ісуса Христа (в даному випадку використовувався аудіо-запис твору); в 2010 році диригент Саймон Реттл і американський оперний режисер Пітер Селларс здійснили напівсценічну постановку «Страстей за Матфеєм» з Берлінським філармонічним оркестром (див. запис 2013 року (Додаток Б, п. 4). Сутність її полягала в тому, що хор та оркестр розташовувались на концертній естраді та в залі і не лише відігравали роль виконавців своїх партій, але ставали акторами певних мізансцен, а вже солісти грали свої персоналізовані ролі в наближенні до оперної постановки (із мізансценами, сценічним рухом т. ін.). Таким чином, стараннями постановників (в даному випадку ми говоримо про співпостановочні рішення

диригента та режисера) Пассіон з концертного твору кантатно-ораторіального жанру змодулював у жанр театральньо-сценічний, де хор стає і «звуковим фоном» для головних дійових осіб, і «коментатором подій», і активним учасником цих подій; власне змінились і функції вокалістів (від суто «солістів у партії...» до солістів-дійових осіб), і оркестрантів (від артистів оркестру до артистів дійства).

Постановка «Страстей за Іоанном» Литовським національним театром опери і балету в 2008 році (диригент-постановник R. Veck; хормейстер Ch. Radziunas, режисер J. Courtejelongue, сценограф Ch. Martin, художник по костюмах F. Parmeggiani) побудована вже як повноцінна оперна вистава, з усіма належними цьому жанру засобами сценографії. Крім того, з огляду на титри з інформацією про постановочну групу, ми можемо говорити про зусилля багатьох професіоналів, які зробили можливою презентацію вказаного твору. Але чи залишився цей твір у своїй виконавській версії в рамках кантатно-ораторіального твору? Безперечно, ні; він отримав значення твору-проекту, експериментальної роботи гурту митців, які розширили інформаційне поле Пассіону (див. відео-версію, Додаток Б, п. 3).

Таким чином, ми ще раз утверджуємось в думці про унікальну особливість класики — жити в будь-якому часі, переростаючи епоху свого створення, адже закладені в них «мерехтливі смисли» (С. Вайман) в процесі переакцентуації-інтерпретації твору виявляє режисер [31, с. 2]. У роботах Н. Шахназарової [503; 504] знаходимо цікаві спостереження стосовно особливостей сучасної інтерпретації творів, диригентсько-режисерських «пошуків»: «Час — з точки зору логіки — антипод визначення «нев'януча цінність». Головний аргумент його умовності. Час ставить перед художником завдання, відповідні пережитий ним епосі, змушує змінювати естетичні пріоритети, сприяє народженню нових жанрів і видів творчості, змінює «образно-емоційний світогляд» (користуючись визначенням С. Довлатова) епохи. І тим не менше, саме він — час — підтверджує і затребуваність класичних творів протягом століть. У цій своїй функції він також є істотним аргументом. Але вже не спростовує поняття «неминаюча цінність», а, навпаки, підтверджує його правомірність, бо з плином часу усвідомлюється не лише естетична цінність класики, а й незмінність сутнісних властивостей людської натури» [504]. І далі автор продовжує: «Час оцінює перспективність і безперспективність видобутого нового, в тому числі і гостро новаторського. У поєднанні цих двох чинників — руху, зміни характеру сприйняття світу і затвер-

дження неминаючої цінності класики — полягає діалектична сутність часу. Він втручається в долі мистецтва, стаючи важливим аргументом, який підтверджує статус його класичності... З цієї точки зору інтерпретацію можна розглядати як сполучну ланку двох часів — минулого і сьогодення. Вона сприяє збереженню традицій самим фактом свого існування та їх оновленню фактом їх інтерпретації» [504, с. 1].

Подібні жанрові «метаморфози» у зв'язку із інтерпретативно-постановочними рішеннями відчувають не лише твори, написані у «хорових» жанрах, але і твори, в яких від початку передбачалась синтетичність презентації. Наприклад, Р. Станкович-Спольська звертає увагу на важливість виконавського прочитання твору Є. Станковича «Цвіт папороті»: дослідниця зазначає, що станом на 2005 р. єдиним повним виконавським відтворенням авторського тексту фольк-опери, найбільш відповідним до початкової художньо-жанрової концепції фольк-опери та конкретного колективного сценарію вистави, є генеральна репетиція 27 жовтня 1979 року. Наступні виконавські версії продемонстрували певні жанрові метаморфози: в 1985 році відбулась концертна презентація твору, який наблизив його до жанру фольклорної кантати; редакція М. Гобдича і Г. Черненка та виконання камерного хору «Київ» наблизили твір до жанру сучасної камерної хорової опери; остання версія — вистава А. Авдієвського та А. Рубіної 15 листопада 2003 року — відкрила шляхи для трактування твору як фольк-опери-балету (інформація за рецензіями, роботами [181–183; 327] та авторефератом Р. Станкович-Спольської [430, с. 13–14]). Таким чином, твір від початку визначений як фольк-опера, продовжує існувати в різноманітних жанрових модальностях в залежності від виконавської редакції, умов виконання, складу виконавців тощо. Отже цей твір є прикладом сучасного синтез-жанру, який дозволяє виконавцю, зокрема в особі диригента, спираючись на міцність інтонаційної, драматургічної, образно-театральної основи та музично-театральної жанрової концепції, виступати співавтором у творенні художнього тексту практично в кожній постановочній інтерпретації.

Яскравим прикладом режисерсько-композиторської співдружності є взаємодія керівника московського театру «Школа драматичного мистецтва» Анатолія Васильєва та композитора Володимира Мартинова. Протягом декількох років вони співпрацюють і пропонують глядачам справжні вистави на хорові твори В. Мартинова. У 1996 році їх творча співдружність ознаменувався спектаклем на музику

«Плач Іеремії», 2000 році — виставою «Моцарт і Сальєрі» з музикою «Реквієму» Мартинова, а в 2001 році виникла постановка «Іліада. 23-тя пісня».

«Книга «Плач Іеремії», покладена на спів» — так визначили жанр опусу його творці — твір написаний на текст однойменної книги Старого Завіту, де розповідається про руйнування священного міста Єрусалима за гріхи його жителів. Старозавітні події прочитані композитором як прообраз сучасного стану світу і людської душі. «Світ в тому вигляді, в якому він нам дістався, являє собою руїни в усіх сенсах: і в екологічному, і в моральному, і в естетичному, і в творчому», — так композитор В. Мартинов відповідав на питання про те, чому він обрав саме Плач Іеремії [204].

Автори статті про прем'єру постановки цілком слушно наголошували: «Плач Іеремії» — єдина з книг Біблії, яка закінчується не благословенням, взагалі не відповіддю, а питанням. Є Ти. Так як же ми? Це ситуація, в якій віра бездієва і невігадлива молитва неможлива. Мистецтво стає духовною потребою. Тому структура «Плачу» вивірена бездоганно, з математичною музичною правильністю. ...22 вірша кожного розділу «Плачу», відповідають 22 буквам єврейського алфавіту, алфавіт як модель світобудови, числа 7, 3 і 1, а також 8 (число майбутнього віку і Воскресіння). Все це, в тому числі й опис музичної структури двогодинної композиції Мартинова, і логіка її розгортання (будь то мелодика, поліфонія або будова глав-частин) жорстко обумовлені священною числовою комбінаторикою. У той же час потужне й аскетичне звучання чотирнадцяти голосів дуже мало нагадує звичний літургійний спів» [379]. В основі сценічної постановки «Плачу» — пластичні прийоми і методи. І в цій постановці пластика, сценографія не лише інформують слухача про певні почуття та емоції, а й занурюють його у відповідний емоційний стан. Смисловим знаком повернення миру і благополуччя для іудейського народу як символу відродження людської цивілізації стають голуби, випущені співаками в закінченні постановки.

Яким же чином можна визначити цей проект? Постановка, перформанс, театралізація, містерія, пассіон? «Новий спектакль Василяєва, — пишуть П. Поспелов і О. Соколянський, — вимагає нового жанрового визначення. Сказати «літургія» означає не помітити багатьох аналогій із сучасним театром, що тяжіє в бік культури — будь то культ божественний або язичницький — і отримує нову стильність, рафінованість і герметичність. Сказати «перформанс» означає оста-

точно зрушити дійство, створене Васильєвим, Мартиновим, Котовим і не названим дресирувальником голубиної зграї на територію світського мистецтва. Між тим унікальність «Плачу Ієремії» якраз в тому, що він існує на кордоні художнього і сакрального, переживається одночасно і як явище мистецтва, і як молитвослов'я. Але сказати «містерія» було б занадто оптимістично. Сюжет містерії — чудо порятунку, яке немислиме в «Плачі Ієремії». Можна сказати, що ми присутні припологових сутичках містерії і ще не знаємо, чи жива вона для нас, чи живі ми для неї. Відчай не викорінено. Ще ніхто не відпустив наших гріхів, ще не відомо, чи відпустить. Але саме покаяння принесло з собою спокій і дивну тиху печаль — майже світлу» [379].

Дійсно, ця хорова вистава існує на межі театру і ритуалу богослужіння, світського і молитовно-сакрального. Тим більшу складність отримує визначення ролі хору¹, який поєднує в собі функцію античного хору як «театрального голосу» і функцію християнського хору — учасника церковної служби.

Отже, спираючись на вищеозначений твір, можна вбачати нові виконавські синтез-завдання для хору і, відповідно, хористів на рівнях:

— звукоподання, артикуляції, звуковедення, тобто на рівні загальних хорознавчих рішень;

— формування певної єдності загального (для всього твору) і дискретних (для окремих частин, партій, фрагментів) художньо-інтонаційних образів у створенні художнього тексту твору;

— єднання вокально-хорових та сценографічних рішень;

— виявлення функцій та ролі хору у цілісності сценічної постановки твору.

Звернемо свою увагу на менш масштабні твори.

Як відомо, одна з професійних функцій диригента — відбір репертуару. Аналіз концертних та конкурсних програм доводить тяжіння всіх виконавців до оволодіння різноманітними виконавськими стилями, жанрами, до постійного розвитку і творчого пошуку. Прикладом інтонаційно-художнього синтезу в виконавській діяльності сучасного хорового колективу може стати будь-який концерт української хорової капели «Орея» (під орудою маестро Олександра Ваценка). Серед найбільш уживаних виконавських рішень є так звана «гра з жанром», наприклад: високоякісне відтворення-імітація оркестрової

¹ Нагадаємо, що від початку твір було присвячено ансамблю давньоруської духовної музики «Сірін».

музики у поєднанні з режисерськими мізансценічними рішеннями та яскравою досить «дозованою» акторською грою хористів (див. запис виконання перекладення для хору «Політ джмеля», який було презентовано 5 січня 2011 року в Житомирській обласній філармонії, Додаток Б, п. 22). Цей приклад не є поодиноким. Яскраве мізансценічне рішення вирізняє виконання фрагменту з хорового концерту В. Зубицького «Гори мої» (1 частина) студентським хором Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича (керівник — В. Долішний, Додаток Б, п. 14).

Яскравістю акторської гри вирізняється виконавська версія твору Ірини Алексійчук на тексти Олени Степаненко «Потойбічні ігри» (II частина) у виконанні дівочого хору музичного інституту ім. Плієра, диригент — Г. Горбатенко (див. Додаток Б, п. 1). Разом із тим у цьому диригентсько-режисерському прочитанні хористки не залишають свого розташування на сценічній естраді, лише використовують окремі рухи та міміку.

Таким чином, в цих прикладах ми бачимо взаємодію рівноправних складових: вокально-інтонаційне відтворення-імітація; режисерське рішення та акторські завдання для хористів. При цьому будь-яка складова може бути виконана окремо, тобто вона володіє самоцінністю. Разом це явище можна назвати «хоровим етюдом» або «хоровим синтез-твором» (за аналогією до театральних етюдів). Крім того, функції та роль диригента в концертній постанові є незмінними: саме він керує всією хоровою виставою.

Тенденцію до мислення в параметрах інтонаційно-художнього синтезу демонструє камерний хор Познанського університету ім. Адама Міцкевича (керівник: Krzysztof Szydzisz) — зокрема в цьому можна начисто впевнитися, переглядаючи виступ колективу на 13 Міжнародному фестивалі «Universitas Cantat 2017» (Додаток Б, п. 24).

У своєму виступі колектив продемонстрував, по-перше, володіння стилістичними тонкощами музики різних напрямків: старовинної, академічної, естрадної, народної пісні, вільної обробки народної пісні, сучасних сонористичних творів; по-друге, володіння двома манерами звукодобування — академічною та естрадною; по-третє — це візуально-просторові сценографічні рішення: для кожного наступного твору колектив перебудовувався, тим самим не лише «змінюючи картинку» для глядача, але й використовуючи акустичну специфіку зали. Таким чином, диригент продемонстрував професійну якісну складову колективу, акустично підсилив вплив кожного твору, та про-

лонгував здатність глядача сприймати виступ, а отже — підняв інформативність та експресивний вплив свого виступу.

Театральну постановку, як равноцінну складову свого виступу, демонструє також і польський хор «Carpicolum» (м. Глухолази, диригент — Adam Dziugowski). В якості зразка можна звернути увагу на фрагмент твору Jan Krutul «Ping Pong» — Гран-Прі XXXI Міжнародного хорового конкурсу «Chorus Inside Summer 2018» (Додаток Б, п. 34). Це справжній перформанс, хоровий театр, в якому не можна відокремити хореографічну, сценографічну, режисерську та суто хормейстерсько-диригентську частини інтонаційно-художнього образу. Це не лише театралізований хоровий твір, це приклад нового мистецького мислення — це синтез-твір, де диригент виступає в якості рівноправного співавтора в творенні художнього тексту.

Звісно, застосування різних виразних візуальних ефектів, в тому числі і засобів театралізації можливо як за задумом композитора, так і з ініціативи виконавців (власне диригента, функції якого розширюються до режисера-постановника). Повернемося до виконавської версії твору Ірини Алексійчук «Потойбічні ігри» жіночим хором «Оріана» (Додаток Б, п. 2) — виступ в Міжнародному хоровому конкурсі d'Arezzo 2016. Виконання цього твору яскраво демонструє ефект співтворчості-співавторства композитора та диригента: композитором запрограмовані введення різноманітних перкусійних та ударних інструментів, сонористична звукова тканина, поєднання різних типів звукоутворення співу, шепоту, гомону, крику; в інтерпретації диригента запропоновано не лише інтонаційно-сміслові виконання твору, але сценічне рішення з театральними мізансценами, хореографією, мімікою та ін., численні явища паралінгвістичного мовлення, що в цілому справляє якісне враження художнього образу твору. Більше того — звернемо увагу на те, як змінюється присутність диригента на сценічному майданчику: керівник все ще присутній, саме він скеровує всі процеси, але вже розташований таким чином, аби не відволікати глядача від аудіо-візуального ряду справжньої хорової вистави.

Ситуація, в якій постать диригента стає «невидимою», — це постанови-дійства, постанови шоу-хорів і тому подібне. Справжнє дійство представлено у виконавській версії колективу «Дитячої опери» твору Л. Дичко «Щедрівка» (фрагмент з кантати «Барвінок»), який було презентовано 14 квітня 2008 р. в Національній філармонії України в рамках проекту «Музичні прем'єри сезону» (Додаток Б, п. 12).

Схожі принципи — хорового дійства — дотримані в постановці «Буковинське Різдво». Зокрема у виконанні хору «Київ» (керівник М. Гобдич) ми можемо побачити, що артисти хору співають, грають на перкусії та народних інструментах, водять хоровод, відтворюють обряд водіння кози тощо (Додаток Б, п. 6). Певні театралізовані рішення втілює М. Гобдич у виконанні духовної музики. Зокрема йдеться про «Тропар Богородиці» Г. Гаврилець. Тут на початку твору хор розташований на сцені щільним колом, спинами назовні, із розгортанням музичного матеріалу змінюється постава колективу: хор розкривається на кшталт підкови, і нарешті «відривається» — утворює коло обличчям назовні, до слухача, із причасно укладеними руками. Таким чином, через сценографічні рішення, підсилюється сакральне значення молитви. Вона ніби отримує тілесне, акустичне, наочне втілення, відбувається «візуалізація» звучання.

Широко відомо і вже активно застосовується єднання хорового звучання та хореографії. В даному випадку ми говоримо про явище «танцюючий хор». В якості приклада можна навести виступ дитячого хору «Solo musica» під керівництвом автора в Різдвяному фестивалі східнослов'янських колядок в м. Тересполі (Польща), в конкурсі «Rozkvetla Shehia» із відомим твором А. Меллнаса «Aglepta», у фестивалі «Два дня та дві ночі нової музики» з твором Юлії Гомельської «Весняні потішки та примовки» — 2017 р. (Додаток Б, п. 17, 40, 8). В цій галузі до формування сценічного вигляду твору слід залучати хореографа або диригент має розширювати свої функції, оволодіваючи азами суміжної професії — адже важливим стає органічне, природне формування сценічного образу твору, з урахуванням всіх складових: співацького дихання, динаміки, хореографічної підготовки виконавців, загальної драматургії тощо. Особливий інтерес в даному напрямку викликають твори, в яких міститься синтез національної культури, загальноєвропейської вокально-хорової техніки, хореографії, сценографії тощо (Додаток Б, п. 30, 39, 46 та ін.). Досить повно ця тенденція вже розкрилася в естрадному напрямку, сформувавши окремий жанровий різновид: «шоу-хор». Тут може йтися про поєднання хорового співу і танцювальних рухів (додаток Б, п. 28, 29, 38), а також зустрічаємо цілком завершені жанрові постановки на зразок сцен з мюзиклів, з тією різницею, що в даному випадку ми маємо справу не з фрагментом великого твору, а із повноцінною виставою в межах хорового звучання (див. наприклад, Додаток Б, п. 41, 42, 45, 48).

Інший приклад новітнього жанрового єднання — взаємодія хорового мистецтва і мистецтва мас-медіа — маємо на увазі хоровий відео-кліп. Першою роботою в цій галузі став твір «Kirie» Уусберга Пярта в постановці колективу «Орея» (Додаток Б, п. 21). Як відомо з майстер-класу маестро О. Вацєка, він є автором ідеї та сценаристом, керівником безпосередньо вокально-інтонаційної роботи, а отже виявляємо співтворчість на рівнях диригент — композитор, диригент — звукорежисер, диригент — режисер, диригент — сценарист.

Знов таки яскраві приклади роботи в синтез-напрямку демонструють і дитячі хорові колективи. Зокрема можна навести хорові відеокліпи: «Зачарований Львів» вокально-хорової арт студії «Жайвір» 2015 р.; відео-кліп хору хлопців та юнаків «Познанські солов'ї» (2014 р.) та ін.

Значно ширше цей напрямок розвинений в діяльності вокальних ансамблів та а-капельних формацій та гуртів. За для прикладу можемо назвати такі вдомі роботи як кліп гурту з Детройту «Leveleleven» з твором Nordic Polska (Додаток Б, п. 35, див. з 00'48), де крім всього іншого виконавці використовують особливий стиль звукоподання — йодль та імітують гру музичних інструментів; надзвичайно цікавою, з використанням можливостей інтернет-конференції виглядає робота 2017 року «Pentatonix — Daft Punk» (Додаток Б, п. 43) та ін.

Окремий напрямок — єднання хорового чи інструментально-хорового твору з відеоінсталяцією, роботою світлорежисерів, можливостями медіа-арту (див. докладно: [499]). Таким чином, мова йде про єднання, не лише музичного, поетичного, хореографічного але візуально-просторового чинника природного або фантазійного характеру у формуванні загального художньо-інтонаційного образу.

Яскраво і самобутньо працює з театралізацією у виконанні хорової музики, з відео-рядом Житомирський хор «Орея»: наприклад, інтерпретаційна версія «The New World Symphony» А. Дворжака (Додаток Б, п. 10) єднає студійний запис хорового звучання і медіа-арт. Ще один приклад: виступ дитячого хору «Забава» (керівник Світлана Смірнова) з камерним оркестром Одеської філармонії на VIII Міжнародному фестивалі «Белая акація» (Додаток Б, п. 11) — з творами Карла Дженкінса. В даному випадку керівник хору навіть не був присутнім на сцені, адже диригував керівник оркестру — О. Дикий. Таким чином, диригент-хормейстер, фактично створивши значну частину проекту, виступив в якості організатора, хормейстера, драматурга, режисера, співавтора як К. Дженкінса, так і диригента орке-

стру, але втратив можливість безпосередньо регулювати, коректувати та контролювати сам процес виконання.

Багатоплановість мислення керівника, багатозадачність виконавців та поліфонічність інформації, з якою відбудеться зустріч у глядача демонструє білоруська вокальна формація «Камерата». В якості приклада можемо навести твір «Між небом та землею», що прозвучав в концерті-присвяті Марку Шагалу (2018 р.). Тут є складне, але органічне єднання вокальної роботи, котра вже виступає як самостійне інтонаційно-синтетичне явище, оскільки містить в собі компіляцію академічного та народного звукоформування, естрадно-джазових навичок, імітування звуків інструментів, наслідування звуків природи, а також надзвичайно цікавою постає робота звукорежисера. Зоровий канал сприйняття заповнює відеоінсталяція та сценічна драматургія з елементами хореографії (Додаток Б, п. 16).

Таким чином, ми можемо говорити про виявлення тенденцій, що спрямовують нас до думки про формування окремого, особливого специфічного синтез-жанру, котрий на базі високопрофесійних вокально-хорових виконавців єднає всі види мистецтв в єдине ціле. Одним з найяскравіших представників цього напрямку ми вважаємо заснований в 1996 році «Teatr Pieśń Kozła» (Вроцлав, Польща): в сучасних умовах синтез-творів ми все більше стикаємось з тим, що постать диригента може «приховуватись», він може бути керівником «зсередини» хору.

В репетиційному фрагменті привертає увагу робота диригента. Це диригент «зсередини» процесу і глядач його не помітить в концертному виконанні (див. фрагмент саунд-чеку до 21 Шекспірівського фестивалю — Додаток Б, п. 49).

Новітній жанр в хоровій творчості — віртуальний хор. Вже широко відомою стала творчість композитора та диригента Еріка Вітакра та його віртуальні хорові композиції. Перший досвід відбувся в 2000 році. Ерік Вітакр зробив вільний доступ до скачування партитури свого твору та midi-запису; опублікував на ютубі відео себе, диригуючого твором «Lux Auguste» (Світло й золото) і люди почали загрузати відео з виконанням своїх партій. Потрібно сказати, що відео з диригентом було записано в повній тиші. Тобто він чув свій твір лише в голові, уявляючи звучання майбутнього хору. Наступний крок — це була робота звукорежисера Скота Хейнса, який звів разом усі відеовиконання, а також робота кліпмейкера та нарешті віртуальний хор Еріка Вітакра отримав своє життя на ютубі. У виконанні взяли участь 900 осіб (Додаток Б, п. 54).

Вже наступний проект — віртуальний хор 2 (композиція «Сон» надихнула до запису своїх партій 2051 людину з 58 країн світу, а до синхронізації (тобто до новітнього формування художнього тексту твору) було відібрано 2000 записів (Додаток Б, п. 55).

Інтернет-мистецтво й інтерактивне мистецтво стали самі по собі майданчиком, інструментом, формою існування й окремим жанром. Вони пропонують нам дійство, яке можна локалізувати в часі, але не в просторі. Вірогідно, що така ж можливість існувати в актуальній і віртуальній реальності буде (або вже є) й у інших видів мистецтва. Чи змінюється хорова творчість? — безумовно. Чи отримає це нове явище інтернет-культури широке розповсюдження? — подивимося.

Завершуючи цей розділ, вкажемо що сьогодні ми можемо говорити про формування виконавського синтез-жанру. Крім того, спрямованість на слухача, а також постійні пошуки нових експресивних засобів, творчі експерименти, тобто сама практична діяльність нині існуючих хорових колективів стали першоджерелом у формуванні нового інтерпретативного стилю сучасних хорових диригентів.

«Синтез, — на думку В. Тарнопольського, — це єдиний шлях в наш час. Синтез як загальне принципове посилення, установка. У кожному конкретному творі цей синтез може бути несподіваним. Мені здається, що якраз за рахунок цього з'являються і розвиваються нескінченні можливості» [446]. Саме синтез як естетична основа музичної творчості є характерною рисою новітньої музики і визначає найважливіший пласт сучасної композиції.

Щодо сучасних вимог синтез-творів та змін у функціях та ролі диригента-хормейстера.

Виникає питання: яким чином одна людина може спонукати, контролювати, керувати такою кількістю операцій, як це нині вимагає сучасна практика, особливо в умовах концертного виступу? Ми можемо звернутися до відомого психологічного феномену Джорджа Міллера «7 плюс — мінус 2» [542, с. 81—97], сутність якого полягає в тому, що людина, використовуючи образне мислення, може сприймати та одночасно утримувати в своїй короткочасній пам'яті на одну-дві одиниці більше чи менше семи об'єктів інформації, в залежності від її індивідуальних особливостей. Щодо постаті сучасного диригента-хормейстера, то закон Міллера має важливе значення, адже науково доводить можливості та сутність практичної діяльності керівника хорового колективу на сучасному нам етапі. А саме необхідність вирішувати багатоаспектні завдання у декількох площинах: на рівні

інтонаційно-образного моделювання звучання авторської партитури (авторського тексту), контролю, а також перспективного мислення-керування в процесі виконання та, за необхідності, контролю просторово-театральних рішень.

Саме диригент, керівник хорового колективу стає вирішальною фігурою, «інструментом Вищого натхнення» при відборі засобів, форм, динаміки, щільності (якості та кількості) в застосуванні візуально-просторових та моторних (хореографічних) параметрів у творенні художнього сучасного синтез-твору. Яким чином відбувається народження ідеї створення «хорової вистави» чи «хорового театру»? Цікаву відповідь ми знайшли у конференційному виступі К. Приходовської, яка зокрема вказувала на те, що основою будь-якого творчого процесу в музиці є першорядна синкретичність задуму. «У будь-якому процесі, — пише К. Приходовська, — тим більше в процесі людської діяльності — можна спостерігати зміну синкретичної, аналітичної і синтетичної фаз, вони представляють собою етапи єдиного руху. У художній творчості вони відповідають етапам попереднього задуму (синкретизм), конструктивної розробки способу (аналіз) і остаточного оформлення завершеного твору (синтез). Для художника специфіка того чи іншого етапу пов'язана з переважанням інтуїтивного та раціонального, емоції або логіки в підході до предмета. У творчому процесі важливо і те, і інше; проте першоімпульсом, «зерном» нового твору є або локальний синкретичний образ, що розкривається в певне ціле за принципом метонімії, або розмитий емоційно-образний фон, з якого «локалізуються» відповідні конструкції та деталі» [382, с. 4]. При цьому авторка вказує також на те, що практично одночасно цей першоімпульс розпадається на ескіз твору та певний «каскад» етюдів до нього, в яких вимальовуються окремі підходи, сутність засобів тощо. І якщо процес творення монументальності включає певну кількість етапів, котрі поступово приводять нас від синкретичного першоімпульсу до конкретизації засобів виразності цього виду мистецтва в їх унікальній комбінації, то процес творення синтез-творів буде вимагати вміння усвідомлювати і деталізувати весь обсяг виразних засобів, тобто створювати «ряди відповідностей» звуку, тембру, простору, світла, пластики, музики, інтонації і лексичного сенсу вимовлених слів тощо. При цьому характеристики цих «рядів» можуть варіювати в залежності від опорної або додаткової функції кожного з них в кожній конкретній презентації твору. На наш погляд, сучасному митцю важливо усвідомлювати, що навіть на базі хорового

(від початку) авторського тексту можливими постають численні прочитання, де «опорне» і «додаткове» можуть змінювати свої акценти протягом хорової вистави, що відповідає нашій позиції про те, що сьогодні хорова творчість демонструє новий магістральний напрямок — синтетичний жанр. З виконавської точки зору тут особливо важливим постає завдання збереження авторського тексту, але разом із тим важливо свобода в роботі з образом, відсутність жорстко закріплених асоціативних рядів. Це дозволяє створювати безліч інтерпретаторських варіантів на базі одного й того самого твору.

І ще одну цікаву і підтверджену нашим власним практичним досвідом думку щодо творчих пошуків та джерела митецьких експериментів ми знайшли в роботі І. Талгама: прислухуйтеся — «в той самий момент, коли ви починаєте прислуховуватись до оточуючих, світ починає змінюватися: мотиваційне слухання змінює простір для діалога та залучає більше слухачів... Що ж ми намагаємось почути? — Звісно. Не накази! Ми слухаємо пустоти... Запам'ятайте: пустоти — джерело невичерпної енергії та ідей, що сприяють змінам... [442, с. 213].

Таким чином, усвідомлені «пустоти», внутрішня необхідність більш експресивної, більш інформативної комунікації та «мотиваційне слухання» відкривають простір для нових ідей. І в цьому сенсі доречним буде навести відоме прислів'я: «Подивись на нуль і побачиш нуль, але подивися крізь нуль і побачиш безмежність».

Декілька зауважень стосовно питань суто диригентської техніки.

Значущість соціально-художньої природи мануального мистецтва диригування є невід'ємною складовою хорової культури. І стосовно проблематики нашої роботи нам імпонують висновки, до яких дійшла Ю. Пучко. Вона наголосила, що мистецтво диригування ґрунтується на двох встановлених фактах: 1) диригування хором постає як художньо-пластична форма музичної діяльності, що вбирає в себе сутнісні риси хореографічного й акторського мистецтва, тобто є естетичною за своєю культурною природою; 2) випереджувальні мануальні рухидії диригента-хормейстера є основою художньої комунікації між ним і хором в процесі їх спільної колективної творчості [387, с. 18].

Представлені приклади свідчать, що сама практика вказує на необхідність перегляду виконавсько-технічних та педагогічних підходів як до диригентського мистецтва, так і до підготовки артистів хору, диктує необхідність універсальної оснашеності хормейстерів та хористів, яка б дозволяла всебічно забезпечувати формування художнього образу.

Тенденція до використання сонорних елементів звучання, таких як зображення звуків природи, тварин та ін., реконструктивне відтворення специфіки традиційного автентичного співу та звучання інструментальних тембрів і т. п., диктує необхідність такої універсальної оснащеності хористів, яка б дозволяла не тільки вокально-технічно, але й акторськи забезпечувати формування художнього образу. Посилення тенденції до привнесення елементів сценічного руху, танцю, міміки, використання реквізиту, мовного фонізму, декламації, розмови формує таке інтонаційне-художнє виконавське явище, котре дозволяє говорити про сучасну хорову творчість як про синтетичну жанрову галузь, що має широко розвинену діяльнісну основу.

Отже, в сучасній хоровій творчості ми можемо говорити про появу нових діяльнісних типів хорових диригентів — аналітичного (герменевтичного), театральнo-ігрового (перформансового), антрепризного (проектного) — та про активні зміни, глибокі трансформації, глобальні розширення у їх функціях.

Результати дослідження дозволяють зробити теоретичні, науково-методичні, практичні узагальнення та висновки, надати остаточні визначення провідних понять монографії, окреслити коло явищ, до яких звернений категоріально-методичний апарат роботи, виявити перспективи, спрямовані на розширення музикознавчих та практично-хорознавчих горизонтів сучасної хорової творчості.

1. Відправною точкою в розумінні мистецьких подій, тенденцій творення, змін в інтонаційно-художньому просторі, образу світу митців тощо визнається провідна категорія музичної психології — художнє мислення, що традиційно трактується як вид духовної, інтелектуальної діяльності людини, спрямований на створення та сприйняття творів мистецтва. Специфічною властивістю художнього мислення сучасного періоду визначається універсалізм, що виявляє себе через явища синкрезису та синтезу.

Головним, визначальним проявом універсалізму в музичній (хоровій) творчості постає процес відродження міфологічного типу мислення та формування неоміфологічного типу. Вказані типи мислення відповідають явищам синкретичності та нової синкретичності, а також характеризуються не лише оперуванням певними образами, сюжетами, процесами, а й, одночасно, можливістю аналізувати та фіксувати присутність способів, форм їх нового осмислення. В цьому контексті підкреслюється особливий інтерес мистецтвознавства до явищ постмодернізму, у контексті яких через нео- та постстильові тенденції втілюється змістовний прояв універсалізму: безпосередній зв'язок з попереднім та майбутнім етапами розвитку культури.

Феномен нового міфологічного типу мислення, що характеризується як притаманний сучасним митцям-практикам — хормейстерам, режисерам, хористам та ін., позиціонується також як вагома складова явища складного системного (та надсистемного) мислення синтетичного типу, що існує в контексті процесу універсалізації. Означене складне мислення синтетичного типу виявляє себе в роботі насамперед з образами-символами і проявляється безпосередньо в процесі творення, являє себе через тяжіння до об'єднання різних підходів, зняття протиріч, примирення протилежних позицій у творенні єдиного продукту, відкритістю до будь-яких творчих ідей.

Складне мислення синтетичного типу в композиторській діяльності пропонується розглядати на зовнішньому (передбачає застосування прийомів цитування, рефлексії міфів, сюжетів тощо) та внутрішньому (характеризується підвищеною внутрішньотекстовою рефлексією) рівнях.

Доводиться, що синтезований підхід до будь-яких процесів стає передумовою для формування переходу від складного системного до формування надсистемного мислення (Т. Орлова) та визначається категоріями ситуативності, інкарнаційності (втілення), інактивованості; містить діалектичну єдність своїх складових; характеризується орієнтованістю на максимальну відкритість до сучасного інформаційного простору.

Підкреслюється, що принципи складного системного та надсистемного мислення синтетичного типу, мислення культурними пластами в сучасному нам творчому просторі є суголосними до оцінок закономірностей мистецтва в роботах таких відомих літературознавців як М. Бахтін, Ю. Лотман та Д. Лихачов і дозволяють розглядати тенденції сучасного хорового мистецтва як прояв принципу множинності мислення в творчому синтез-форматі.

Для сучасного слухача (глядача) важливим механізмом здійснення процесу сприйняття та осмислення художніх образів сучасного хорового мистецтва визначається складний асоціативний образно-художній тип мислення, який виявляє себе в комплексі інтелектуальних та емоційних форм відбиття реальної чи вигаданої дійсності та також входить до поняття про неоміфологічне мислення і, відповідно, до категорії складного мислення синтетичного типу.

2. Підкреслено, що поняття синтезу безпосередньо кореспондує з поняттям та явищем синкретичності. Останнє не вичерпало себе, але на сучасному етапі стає певним зразком у формуванні нового напрямку — «нова синкретичність». Наголошуємо, що цілісність «первинного синкретизму» обумовлюється єдиним «корінням», нерозривністю і синхронністю становлення, а єдність «нового синкретизму», як явища ХХ–ХХІ століть, визначається синтезом «раніше розділених (виокремлених) частин» (О. Стоянова).

Явище нової синкретичності (і в хоровій творчості зокрема) входить у свою чергу до кола складних та ієрархічних понять «діалогу мистецтв» та «діалогу культур», насамперед як провідна категорія у розумінні, сприйнятті, бутті творів синтез-формату.

Визначною категорією в розумінні поняття про новий синкретизм та живильним джерелом для явища художньо-стильового синтезу в сучасній хорovій творчості називаємо постмодернізм як стильовий напрям, як втілення «нової первісної культури» (В. Куріцин). Аргументується така позиція спостереженнями в галузі сучасної хорovої творчості: а) ситуацією «розмивання» авторства; б) рефлексією з приводу сюжетів, образів; в) відродженням ритуальності в її новому форматі; г) зверненням до цілісної взаємодії окремих інтонаційно-художніх складових на засадах синтезу.

Підкреслено, що поняття та явище синтезу в музичній (зокрема — хорovій) творчості також кореспондуються з поняттями «діалог мистецтв», «синтез мистецтв», «неоміфологічне мислення», «мислення культурними пластами» та ін. Таким чином, поняття про синтез стає визначною категорією у бутті сучасного хорovого жанру: а) у творенні художнього тексту твору; б) в системному процесі виникнення та в бутті хорovих синтез-творів; в) у формуванні нової оснащеності всіх учасників творчого процесу.

В історичному аспекті пропонується узагальнена концепція розвитку хорovої творчості: синкретизм — виокремлення (диференціація та професіоналізація) — синтез — новий синкретизм. Вказана точка зору узгоджується з концепцією циклічності розвитку мистецтва (А. Рігль, В. Воррінгер та ін.). При цьому поняття та явища «синтез мистецтв», «діалог культур» визначаються як відповідні до можливих форм культури та музичного мистецтва в ХХІ столітті, що суголосно тенденціям глобалізації та локалізації і відповідає категорії універсалізму як загальному принципу, установці художнього мислення.

3. Явище художньо-стильового синтезу як процесу особливого поєднання експресивних засобів пропонується розглядати в двох магістральних напрямках:

- всередині певного виду мистецтва;
- між видами мистецтв.

Особливості художньо-стильового синтезу в хорovій творчості розглядаються також на діяльнісному та результативному рівнях, в комплексі композиторської, виконавської, слухачької творчої діяльності.

Наголошується, що художньо-стильовий синтез виявляє себе на рівні взаємодій жанрів, стилів, форм, образів, інтонацій, технік, підходів в єдиній палітрі «чужого» та «свого» слова. Це явище в композиторській творчості має, як правило, «запрограмований» характер

та втілюється через застосування винайдених слів, фонем та інтоном, способів звуковидобування, «відбір інструментів», цитатність, використання технічних прийомів та засобів.

Театральність як прояв неоміфологічного мислення диференціюється насамперед на діалогічному рівні:

— в композиторські діяльності — це ремарки, передмови, що виконують функцію «листування» з виконавцем, а також особливості фіксації авторського тексту;

— у виконавській творчості — як процес та результат експериментування в галузі стилю та стилістики виконавського мовлення, як полілог з усіма співтворцями та з усіма рівнями тексту твору;

— в глядачкій творчості — як готовність сприймати, реагувати, брати участь в творенні ієрархічних (поліфонічних) складних текстів та формувати нові інформаційно-експресивні рівні.

Явище художньо-стильового синтезу *діяльнісного (процесуального) рівня* має особливе різноманіття в інтерпретативних можливостях: провідними стають ті складові музичного діяння, які раніше залишались допоміжними, фоновими, «іншомовними», а саме: всі виконавські знаки в графічному вираженні набувають значення самостійних художніх фігур, а всі графічні знаки стають джерелом і, власне, передумовою творчого діяння.

Дослідження синтезованості хорової творчості результативного рівня демонструє також свою структурованість. Зокрема координується поняттями про виконавський стиль, про особливості формування репертуару, про функціональні та змістовні характеристики діяльності хору. Наголошується на стиранні традиційної межі між типами та видами хорових колективів, нівелюванні статусних визначень; зміні значущості дотримання одного типу і характеру звуковидобування у визначенні діяльнісної сфери колективу (за допомогою табличного методу наочно продемонстровано можливості взаємодії генетично різних принципів звуковидобування в межах діяльності певного хорового колективу).

Виокремлено провідні стильові тенденції сучасної виконавської хорової творчості:

- дотримання академічного (канонічного) стилю;
- формування «експериментального» виконавського стилю: волонтерського кількома манерами звуковидобування (академічною, народною, естрадно-джазовою), використання різного відео-ряду, театралізації тощо;

■ становлення «універсального» виконавського стилю. Колективи — представники цього напрямку володіють можливістю вибирати комплекс художнього впливу в залежності від музики, цільової аудиторії, концепції концерту і т. п.

В іншому магістральному напрямку творчої взаємодії — між різними видами мистецтв — до хорових інтонаційно-співацьких засобів підключаються також засоби хореографії, театру, кінематографії, світложивопису, поезії, дизайну (костюми, реквізит). Взаємодію різних видів мистецтв можна розглядати на відповідних рівнях:

- співвідношення (за категоріями: рівноправна взаємодія, перевага, конфлікт);
- функціональність (відповідно до параметрів: ілюстрація, домовленість, заперечення);
- «включеність» і пріоритетність у формуванні складових синтез-твору.

Таким чином, синтез на виконавському рівні досягається не простим механічним поєднанням або складанням різних видів мистецтв, а «лише тоді, коли в результаті виникає нове явище — музична (хорова) вистава» [323, с. 6], як продукт синтез-напрямку.

Розгляд художньо-стильового синтезу сучасної хорової творчості на слухацькому рівні характеризується можливостями активної участі в процесі творення загального художнього образу та підсиленням значенням асоціативного, конотативного, символічного, сенситивного, синестезійного та ін. рядів. Дослідження семантичних зв'язків та специфіки «візуалізації» музики (зокрема — синестезії) визначається як надзвичайно актуальний напрямок музичної психології та педагогіки, адже дозволяє розуміти процеси та механізми формування образів та асоціацій як для виконавця, так і для слухача. Крім того, синестетичні методи можуть бути корисними при навчанні та вихованні нового покоління виконавців і слухачів.

4. Абсолютна взаємодія і взаємозалежність композиторських художньо-інтонаційних образів і виконавської інтерпретації демонструє надзвичайно широку палітру можливостей у сучасній хоровій творчості. Сучасні хорові твори — це жанрово-стильова відкритість, і сучасні митці сміливо виходять за вузько-професійні межі, пропонуючи слухачам акустичну, інтонаційну, драматургічну, художньо-стильову множинність образів і уявлень. Провідними категоріями виконавського та музикознавчого аналізу постають категорії Час, Простір, Пам'ять, Звук, Інтонація. Іншими словами, інтонаційно-звуковий і

ширше — художньо-стильовий синтез як художній феномен в музиці XXI століття може розглядатися як системне явище із розвинутою ієрархічною будовою. В першу чергу ми наголошуємо на значенні творчих експериментів в роботі з вокально-хоровим звуком. Насамперед виокремлюємо роботу із такими характеристиками та якостями звуку: інтонаційно-музичним і технічно створеним, звуко-висотним і шумовим, «живим» і записаним, звуком імітативним і штучно створеним, звуком-часом, звуком-уявленням, звуком-простором, звуком-пам'яттю. При цьому вказані творчі експерименти існують як в хормейстерських підходах до роботи з людським голосом, так і в можливостях обробки голосів технічними засобами. Всі виконавські критерії, а також слухацькі, аналітичні узагальнення підпорядковуються «грі» з означеними категоріями, таким чином формуючи загальний художній текст нового музичного хорового синтез-твору.

5. Аналіз структури художньо-стильового синтезу як творчого процесу в сучасній хоровій творчості виявляє її складність, системність, ієрархічність, багатокомпонентність. Зокрема поняття про художньо-стильовий синтез містить такі відповідні позиції: композиторську, виконавську, слухацьку творчість; та відповідні рівні:

— авторський зміст (закодований у графічних символах та вербальних рекомендаціях);

— виконавські підходи: диригентсько-режисерське бачення, художньо-сценографічне оформлення (сцени, виконавського простору, окремого концертного номеру), моторно-просторове оздоблення (хореографічне, пластичне), інтонаційно-вокальне та ансамблево-хорове втілення (відтворення, реконструкція, компіляція, протиставлення, інтеграція виконавських стилів та прийомів звукоутворення);

— безпосередня реакція глядача, його «включеність» у творчий процес.

Виявлено, що сучасна концертна практика хорових колективів демонструє своєрідну імпровізаційну свободу у доборі експресивних виконавських засобів, у створенні певного художнього образу; тенденцію до виконання авторського тексту в жанрі «хорової вистави», «дійства», «концепції», «проекту». Відповідно всі виразні засоби виконавської інтерпретації повинні розглядатися як параметри єдиного художнього образу, в комплексі цілісної виконавської стратегії.

Передумовами виконавського розуміння авторського тексту та джерелом інтерпретативних рішень називаємо: а) тип партитури, б) наявність інформації про авторські побажання або можливість

включення в прямий діалог з автором, в) виконавський стиль колективу та творча стратегія його лідера, г) технічні можливості виконавців (вокально-технологічна, акторська, технічна оснащеність), д) концертні умови, е) глядацький запит.

6. Одними з провідних показників процесу художньо-стильового синтезу в сучасній хорovій музиці визнані аспекти інтонаційно-художніх та жанрово-стильових взаємодій. Підкреслено, що саме в результаті синтезування стає можливою поява нових жанрових утворень не лише всередині певного класу, але й між класами, а перші вказівки на нове трактування жанру ми знаходимо насамперед в композиторському тексті: в ремарках і позначеннях. В хорovій творчості ми спостерігаємо такі жанрові трансформації:

– на макро-рівні (тобто на рівні міжжанрових взаємодій): а) з'єднання двох і більше канонічних музичних жанрів / форм; б) заперечення канонічного жанру; в) створення нових хорovих концептів та вихід за межі суто музичного мистецтва; г) зміщення експресивно-сміслових акцентів в межах «похідного» (головного) жанру (наприклад, саунддрама в театрі, вистава-концерт в межах драматичної вистави);

– на медіум-рівні, що розуміється як внутрішньожанрова взаємодія та базується на визнанні жанру за принципом образного узагальнення та масштабності композицій (маємо на увазі відому хорovu тріаду: мініатюри, цикли, твори великих форм), дозволяє прослідкувати такі тенденції: а) існування канонічно усталених хорovих жанрів; б) поява змішаних жанрових форм, здебільшого як прояв синтезу між двома генетично спорідненими видами; в) введення хорovого звучання в генетично інші жанри, як окремого художнього прийому, як додаткової самостійної художньої опції; г) поява концептуально нових та експериментальних жанрових утворень (наприклад, віртуальний хор, хор бітбоксу тощо);

– на мікрорівні: аллюзії, апеляції до будь-яких жанрів (пісенних чи танцювальних) в межах одного твору.

Таким чином, наголошуємо, що в сучасній хорovій творчості жанрова динаміка спрямована до стрімкого розвитку, розгалуження та накопичення своїх складових. Крім того, в роботі пропонується жанровий розподіл за галузевими та змістовними ознаками художньо-музичного буття. Наголошуємо на концептуальному, концертному (авторському, духовному, фольковому) та ритуально-прикладному різновидах.

Стильову приналежність кожного окремого музичного твору традиційно визначаємо як ділянку в зоні перетину (збігу ознак) персонального, етнічного та історичного стилів (за С. Шипом). Зауважуємо, що такий підхід працює не тільки в процесі створення, але і в процесах прочитання (декодування), виконання (інтерпретації) і сприйняття. Це положення вважаємо важливим, оскільки перетворення людських емоцій в художні є однією зі специфічних сторін музичного мислення, у тому числі у галузі хорової творчості.

Стильовий синтез розглядається як узагальнюючий принцип для культури ХХ — початку ХХІ століття (за Л. Березовчук), в тому числі й для хорового мистецтва. *Загальні рівні* синтез-взаємодії виокремлюємо такі:

— всередині певного стилю / культури / виду мистецтва як переосмислення усталеної традиції;

— між стилями / культурами / міжвидовими мистецькими взаємодіями як відтворення (або інтеграцію, протиставлення, асиміляцію тощо) «іншої» традиції.

Наголошується, що *синтез елементів* різних музичних стилів може відбуватися на двох рівнях: інтонаційному (як надрібнішої структурної і семантичної одиниці музичної тканини); концептуальному (в результаті взаємодії структурно оформлених стильових пластів).

В загальному вигляді для всіх рівнів пропонується розглядати підходи відчуження (термін Б. Брехта) та актуалізації традицій музичного мистецтва.

Питання взаємодії музично-мовних, музично-мовленнєвих, а отже й історично-стильових пластів пропонується вирішувати за допомогою текстово-семантичних підходів та діалогічної теорії М. Бахтіна. Зокрема пропонується виокремлювати такі прийоми введення в музичний твір «чужого слова», а отже типи стильових взаємодій: цитування (в т. ч. автоцитування); стилізація; гібридизація.

Можливим вбачається продовження дослідження теоретичних наслідків та перспектив, але узагальнюючи питання про синтез-взаємодію в категоріях стилю та жанру, наголошуємо на таких актуальних явищах для сучасної хорової (насамперед композиторської) творчості:

— жанрово-стильове цитування (відтворення «інших» характерних ознак в незмінному вигляді);

— жанрово-стильова трансформація (перетворення провідних рис у результаті їх переосмислення);

— жанрово-стильова модуляція, переакцентуація (зміни характеристик теми, образу, їх перехід в іншу категорію);

— жанрово-стильовий діалог (сполучення в одному творі декількох ознак різних жанрів та стилів: може виявлятися як поліфонія, контрапункт, концерт (змагання) тощо);

— жанрово-стильовий синтез (як взаємопроникнення жанрів та стилів).

Наголошується, що в цілому аналітичне вивчення художньо-стильового синтезу може здійснюватись на жанрово-стильовому, формотворчому, фактурному, інтонаційному, образно-тематичному рівнях у таких напрямках:

— відігравати роль в галузі музичної психології як специфічна особливність художнього мислення;

— в певній галузі культури, мистецтва та між ними;

— в комплексному аналізі творчості окремого митця;

— в межах певного твору.

7. У контексті постмодерністського образу світу поняття про текст твору трактується як процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури, з матерією духу, тексту з художником і з самим собою (за В. Куріциним). Характерною рисою сучасної художньої мистецької реальності визначається відносна текстова обумовленість, якій відповідає певна організація, та формується і складається словник конвенціональних знаків тощо.

Текст сучасного хорового твору розуміється як комплексне системне явище, що актуалізується на рівнях взаємодії художньо-інтонаційної ідеї та знакової фіксації; аналітично диференціюється в композиторському (авторському), виконавському, слухацькому (глядацькому) проявах. Відповідно формуються дуалістичні пари явищ:

— авторська ідея (інтонаційно-художній образ) — партитура,

— інтонаційно-художнє сценічне втілення — запис (аудіо / відео),

— емоційно-асоціативна пам'ять (інтонаційно-художній образ в пам'яті слухача) — аналітична стаття, есе тощо.

Таким чином, питання музичної текстології в сучасному хоровознавстві можуть досліджуватися в різних форматах:

— фіксованому (партитурі, аудіо- / відеозапису та ін.),

— процесуальному (виконавському інтонуванні, сценічному втіленні),

— результативному (в інтонаційно-художньому образі, сформованому в пам'яті слухача і вираженому в аналітичних і критичних статтях та дописах).

Такі форми буття музичного твору є для нас джерелами інформації про становлення твору — в них так чи інакше «фіксується унікальність твору в системі художньої творчості» (В. Москаленко).

Провідними складовими явища «Художній Текст хорового твору» визначаються текст авторський та виконавський, їх взаємодія в процесуальних характеристиках та фіксованому вигляді. Передбачається можливість дослідити етапи формування твору на креативному (генетичному) і художньому (функціональному) рівнях (за Є. Дуловою). Уявлення про художній текст музичного твору, як про певний інтонаційно-смысловий композиторський простір, доповнюється усвідомленням наявності в ньому різноманітних елементів інших текстів, зокрема виконавських, редакторських, режисерських.

Досліджуючи специфіку формування Художнього Тексту синтез-творів, виявляємо, що крім початково властивого хоровому виконавству синтезу музичного та поетичного тексту слід зважати на: а) активну взаємодію авторського і виконавського текстів, зокрема на стирання кордонів у понятті про авторський текст і підкреслене значення співавторства у творенні художньо-музичного твору; б) різноспрямованість (різновекторність) шляхів розвитку, де з одного боку — виявляємо ставлення до тексту як до великої імпровізації, а з іншого боку — як до канону; в) поліфонічність: розширення кількості виконавських текстів за рахунок взаємодії з різними видами мистецтва; г) підкреслене значення процесуальності в формуванні смислів і значень; д) художні техніки, що дозволяють досягати ефекту «текст у тексті».

8. Об'єкт, в якому міститься фіксація інтонаційно-художнього тексту, традиційно розуміється хоровими виконавцями як партитура. Як доведено, сучасна партитура як об'єкт вміщення інформації може мати вигляд нотного та/або вербального текстів, графічного малюнку, аудіозапису.

За аналогією до хореографічних партитур Д. Хуссейн пропонується типологія композиторських партитур у сучасній хоровій творчості:

- партитура-«модель»,
- партитура-«ескіз»,
- партитура-«план».

В ситуації гармонійного співвіднесення візуальної й аудіальної сторін твору, певної взаємодії текстів в їх ієрархічності та системній

єдності (композиторського, виконавського, слухачього) і їх смислів актуалізується загальний Художній Текст хорového твору як феномен синтезованого порядку. Підхід до партитури як до фіксованої волі автора зазнає серйозних змін і дозволяє: а) трактувати партитуру як відкритий ресурс; б) зберігати її значення як документального джерела розвитку хорової творчості та культури; в) обирати «інструмент» творення, фіксації та архівації матеріалу в її різновидах та відповідно до запропонованої типології.

Підкреслюється, що саме синтез, як свідомо обрана стратегія в хорovому виконавському мистецтві, буде вимагати впровадження певних форм фіксації й архівації комплексної виконавської інтерпретації, а отже створення системи виконавських партитур. Таким чином, розглядається можливість створення виконавських партитур графічного та перформансового (вербального) типів. Наголошується, що виконавські партитури можуть стати істотною допомогою в реконструкції тієї чи іншої інтерпретаційної стратегії; можуть допомогти у вивченні і порівнянні різних виконавських інтерпретацій, сприяти розвитку аналітичних навичок, виведенню процесу репетиційної роботи на новий раціонально-логічний рівень.

Доведено, що сучасні хорові партитури демонструють тяжіння до певної диференційності та відповідають підходам до текстологічної поліфонічності. Вказується на: а) розширення кількості виконавських текстів за рахунок їх взаємодії на міжмистецькому рівні; б) пошук нових шляхів текстових взаємодій; в) підкреслене значення процесуальності в формуванні смислів і значень.

Наголошується, що на рівні глядацького сприйняття, глядацької співтворчості партитура може мати вигляд «відкритого повідомлення» або «прихованого послання» високого ступеня інформативності, що надає можливість насолоджуватися поліфонією текстів, смислів, розкривати «надзавдання», але також і створювати їх.

9. В дослідженні художньо-стильового синтезу в сучасній хорovій творчості межі ХХ–ХХІ століть однією з провідних визначаємо галузь нової сакральної музики. Неосакральність розуміється нами як форма світогляду, метод формування певної картини світу, як комунікативна та ментальна структура, тип музичного мислення та мовлення. Сутність нової сакральної хорovої музики полягає в проявах художньо-стильового синтезу, діалогічному єднанні усталених професійно-академічних, сучасних авторських засад та релігійно санкціонованих (або релігійно спрямованих)

принципів відбору, втілення й організації інтонаційно-художнього матеріалу.

Доведено, що неосакральна музика ХХ — початку ХХІ століття не має єдиного типу драматургії і демонструє два магістральні напрями: 1) епічно-драматичний, в якому наявна активна подієвість, та 2) лірико-епічний, в якому втілюються внутрішні психологічні процеси. Її особливістю виявляється можливість поєднання означених типів в межах одного твору.

Наголошено, що жанрові трансформації в неосакральній галузі виявляють себе на макрорівні, що актуалізується в появі таких видів як симфонія-ораторія, опера-вертеп тощо; представлені на медіум-рівні (концерти-реквієми, меси-реквієми тощо) та на мікрорівні, як експеримент всередині окремого твору (наприклад, введення в канонічний жанр партії танцюристів, залучення інсталяцій тощо). Зауважуємо, що інтенсивна еволюція в області формо- та жанроутворення неосакральних творів триває, і ми можемо говорити про те, що в цілому архетип нового сакрального хорового напрямку на сучасний момент ще не склався.

В неосакральній творчості суттєвих змін зазнають аспекти мови та мовлення, поетична та музична сторони та їх співвідношення, взаємодія канонічних параметрів та художньо-музичних якостей сучасного творення. В дослідженні вербального тексту наголошуємо на значенні свідомо обраної композиторської стратегії та можемо виокремити такі підходи: а) використання канонічного тексту, б) міксування канонічних текстів різних конфесій, в) взаємодія канонічного тексту з поетичними текстами, г) використання вільного поетичного перекладу, поезії «за образом та сюжетом», д) відсутність вербального тексту (хоровий вокаліз із жанровою або тематичною присвятою).

Ступені повноти втілення вербального тексту знаходяться у тісному взаємозв'язку зі стилем музичного висловлювання, координуються зі сферою виконання сучасних хорових творів та формують типологію: церковно-ритуальні; універсальні неорелігійні; позацерковні (або паралітургічні, концертні).

В результаті аналізу тенденцій жанро-стильового розвитку, особливостей взаємодій поетичного та музичного текстів відмічаємо магістральні напрями та пропонуємо таку типологію:

а) твори-імітації — основний принцип: імітація чи стилізація старовинних жанрів та стилів, композиторських технік, «розчинення» в каноні тощо;

б) твори-функції — представляють собою єднання жанрового канону із сучасною музичною мовою і формують тенденцію «нове прочитання старовинних форм» із дотриманням провідних закономірностей усталеного жанру;

в) твори-трансформації — являють себе як експерименти з формою та структурою твору, при загальному збереженні жанрових характеристик усталених форм;

г) твори-концепти — формуються через використання іншостильової чи іншожанрової моделі (основні прийоми — цитування, формування нової жанрової моделі на основі синтезу, «сплаву окремих параметрів» різних жанрів та стилів);

д) твори деструкції чи твори-деконструкції, де основним творчим засобом стає процес руйнування стереотипів, включення сталих прийомів та символів в новий контекст; створення творів-викликів, творів-провокацій.

В інтонаційно-жанрових ознаках неосакральної концертної хорової музики відмічаємо: а) актуальною залишається тенденція до використання прийомів стилізації, цитування, специфіки жанрів іп темогіам тощо; б) виокремлюється досвід єднання стилістичних принципів знаменного розспіву, монодії, григоріанського, острозького та ін. співу, барокових риторичних фігур тощо із сучасними засобами виразності та актуальними композиторськими техніками; в) виявляється тенденція до відтворення особливостей старовинної музики сучасними засобами.

Таким чином, засобами художньо-стильового синтезу авторам стає підвладним створення міжчасових (або позачасових) діалогів, інтонаційно-художня, художньо-стильова «подорож» в часі та просторі.

Коло явищ сучасної хорової культури, за якими можна простежити зв'язки творчості неосакрального напрямку, включає в себе магістральні локальні та глобальні прояви: надбання національних шкіл, сучасної західноєвропейської та світової музики. При цьому обидві «магістралі» орієнтовані на «діалог епох», обидві припускають відчуття часу «як єднаючої лінії», обом співзвучні ідеї універсальності культури та її єдності.

Вказується, що оскільки сучасні сакральні твори в більшості своїй розраховані на концертне виконання, втрачається ознака тієї діалогічності, що може бути охарактеризована як молитовна єдність слухача і виконавця. Проте в цьому руслі здійснюються пошуки нових видів

діалогу: 1) композитора — виконавця — слухача на рівнях: жанрово-стильового розпізнавання, демонстрації особистісного ставлення; фіксації (звукопису); 2) різних рівнів музично-мовленнєвої системи; 3) різних рівнів художнього простору і часу як «спілкування» давнини і сучасності, авторського (суто індивідуалізованого) і колективного (соборного) осмислення буття; 4) жанрів і стилів — індивідуальних і «історичних», що призводить до можливості смислової поліфонізації та толерантності до художньо-музичних «висловлювань». Художньо-стильові синтез-взаємодії, діалогічність (в її різновидах) здійснюються за перевіреними параметрами. До них належать стиль, жанр, фактура, інтонаційність, метро-ритм, артикуляція (як категорія мовлення), звукоподання тощо. Але зауважимо, що на першій план виходять взаємодії на рівні категорій Часу, Простору, Пам'яті. Це своєрідна «гра з традицією» (вислів М. Севериної), «гра в традицію», «гра традиціями».

10. Підкреслено, що сакральне і профанне (а також їх неоформи) є взаємозверненими і взаємопов'язаними парними поняттями, які можуть претендувати на універсальність. Сам процес визначення статусу: сакральне чи профанне (умовно спрощено: духовне чи мирське) — стає прерогативою пануючого типу мислення як узагальнюючої категорії.

Питання про домінування певної категорії передбачає дуальність відповіді, адже залежить від позиції учасника творчого процесу та може бути пояснено за допомогою філософської концепції діалогу як універсальної форми міжособистісного спілкування. Підкреслено, що (нео)профанне (минуше, мирське, повсякденне) так само здатне трансформуватися в (нео)сакральне (вічне, значуще, трансцендентне), як і (нео)сакральне в (нео)профанне. Отже у неоміфологічній єдності головною цінністю стає діалогічна взаємодія сакрального і профанного та їх неопідходів.

Неопрофанне в хорovій музиці виявляє себе як структура комунікативна та ментальна; дозволяє виокремлювати свої явний та прихований різновиди, внутрішню та зовнішню якість.

В роботі пропонується застосовувати термін «непрофанне» (або нове профанне) як об'єднуючий для напрямків неофольклоризму в сучасній хорovій музиці та авторських композиціях загального образно-тематичного напрямку.

Сучасний хорovий фольк-напрямок (в триєдності фольклор — фольклоризм — неофольклоризм) визначається самостійним яви-

щем, всередині якого сформована розгалужена система жанрів, форм та який демонструє власні стилістичні особливості, тяжіння до формування нової синкретичності через застосування підходів інтонаційно-художнього та художньо-стильового синтезу.

Фольклор традиційно визначаємо джерелом етнокультурної інформації про національну самоідентифікацію, що має певну ієрархію рівнів, складну і широку систему жанрів, демонструє певну дуальність: може трактуватися як категорія сакрального (культові пісні-обряди тощо), так і профанного (соціально-побутові зразки); фольклоризм «розглядається як родове поняття, що охоплює всі творчі форми спілкування з фольклором в академічному мистецтві» (Р. Станкович-Спольська); «неофольклоризм» виступає як широке стильове поняття в категорії «нео», що належить до художньої культури ХХ — початку ХХІ століття; «нова фольклорна хвиля» розглядається як термін, відповідний до більш локального національно-соціального музичного явища радянської культури 60–80-х років ХХ століття.

Яскравою ознакою неопрофанної категорії визначається видовищність в поєднанні з особливостями гуртового співу. Одним з провідних витоків в тенденціях сучасної театралізації вказується давня синкретичність народної творчості; іншими джерелами називаємо композиторські вимоги та надбання сучасної виконавської практики, з її тяжінням до посилення експресії висловлювання за рахунок залучення додаткових складових художнього мовлення.

Дослідивши історико-стильові особливості роботи з фольклорним матеріалом, наголошуємо, що ситуація останніх десятиліть ХХ — початку ХХІ століття презентує взаємодію композиторської творчості і фольклору як двох рівних систем. Вказуємо, що специфіка композиторської взаємодії з фольклорним матеріалом має декілька рівнів:

— перший рівень стосується діалогу національне — інонаціональне та дозволяє, погоджуючись з М. Дах, виокремлювати такі форми: 1) засвоєння в хоровій творчості своїх етнонаціональних надбань; 2) використання фольклорних джерел сусіднього, спорідненого за походженням, історією і мовою народу; 3) опрацювання взаємодії «своїх» та «чужих» джерел, а також інтернаціональних та наднаціональних фольклорних сюжетів та мотивів;

— другий рівень стосується діалогу авторське — фольклорне, де, солідаризуючись з О. Триковою, прийняті такі типи: пряме застосування фольклору (структурне, мотивне, образне запозичення) та непряме застосування фольклору (перенесення фольклорного образу в

сучасний твір; використання фольк-образу на рівні асоціацій, включення у твір відповідного підтексту); використання окремих певних прийомів і засобів народної творчості.

Підтримується теза про виокремлення реального (зовнішнього-явного) та внутрішнього (прихованого) композиторського діалогу з фольклором, де в першому різновиді елементи системи, присутні явно, фіксуються у сприйнятті; а в другому простежується тісна спаяність принципів фольклору зі стильовою системою композитора.

Виокремлюються три провідні напрямки композиторського підходу в доборі матеріалу: 1) використання справжніх народних пісень; 2) стилізація народної пісні; 3) синтез попередніх двох підходів, коли по суті не можна визначити, де народна пісня переходить у авторській матеріал і навпаки.

Виявлено жанрові й інтерпретаційні ознаки хорової фольклорної обробки та підтримана теза про її соціокультурні функції: *«збереження образного змісту і мовно-конструктивних особливостей народного мелосу; посередництво між фольклорною і професійною сферами; творення та трансляція нової авторської знаково-семантичної версії — хорової композиції»* [234].

Для прояснення специфіки художньо-стильового синтезу та виявлення певної типології в жанрово-стилістичній сфері стає можливим застосовувати модель, яку ми обрали для систематизації неосакральних творів. З аналітичного розгляду виключається лише крайня позиція — категорія творів-імітацій. Далі аналітичні матеріали розподілені за типологією: а) твори-функції; б) твори-трансформації; в) твори-концепти; г) окремо від вказаних категорій-моделей стоїть напрямок, який можна прирівнювати до творів-деструкцій — це синтез прийомів стилізації давньої інтонаційності з сучасною професійною музичною мовою, а також це відтворення інтонаційності народного мелосу сучасними засобами при повному уникненні прямого цитування.

У взаємодії категорій жанр — форма, в усіх стилістичних напрямках — фольклорі, фольклоризмі, неофольклоризмі — відмічається наявність сталих жанрів та їх трансформацій. Зокрема в неофольклоризмі відмічаємо наявність: а) «запозичених», або жанрово-змодельованих жанрів, б) нових-концептуальних та синтезованих жанрових форм.

Сутність художньо-стильового синтезу в сучасному фольклорному напрямку відображають такі підходи та методи: а) цитатність; б) стилізація; в) гібридизація, де основою твору можуть стати:

— взаємодія синтаксичних одиниць та метроримічного інтонаційно-поетичного мовлення; окремих інтонаційно-мовленневих прийомів, особливості регіональної вимови;

— синтез фольклорного матеріалу з композиторськими техніками, народженими в XX—XXI ст., в результаті чого створюється ефект не Temperованості, первинної гетерофонії;

— стилістичний синтез народнопісенного поетичного тексту та оригінальної музичної композиції.

При такому розмаїтті музично-експресивних засобів виявом справжньої парадоксальності сучасного фольклорного простору в хоровій творчості стає діалектична єдність найпростішого — складного, архаїчного — сучасного, первинного — граничного, первинно-синкретичного — синтезованого.

В ключі такого широкого та плюралістичного стильового підходу розвивається і виконавський аспект хорової творчості сучасного фольклорного напрямку. Типологія виконавських форм народної творчості — монологічний, діалогічний, гуртовий спів — стає відправною точкою у визначенні жанрово-комунікативних стратегій як у творах сучасних композиторів, так й у виконавських підходах. У виконавській роботі представлена класифікація синтез-підходів відповідно до параметрів: а) за виконавським вокальним стилем, б) за структурою, масштабом задуму та специфікою виконавського комплексу, в) за мірою трансляції авторської версії (емоційно-сміслові осягнення авторського задуму чи смислова переакцентуація).

Поняття про авторські композиції в контексті неопрофаної хорової музики розуміється як процес та результат втілення в хоровому жанрі індивідуального інтонаційно-художнього «образу світу» митця, який формується як «сплав» особливостей національної композиторської та виконавської школи, етнонаціонального інтонаційного «гена», загальносвітових музичних надбань та тенденцій. Підкреслюється, що питання про авторські композиції на сучасному етапі корелюється категорією індивідуальний стиль і, відповідно, кореспондує з поняттями про національне — інонаціональне — наднаціональне. Поняття про національне застосовується як форма прояву етнічного, що орієнтована на певні еволюційні процеси; національному протистоїть інонаціональне; наднаціональне вживається в значенні нейтрального, абстрактного, позбавленого певних національних ознак; поняття про інтернаціональне розуміється як опозиційне, але не антиномічне, оскільки є досить високим узагальненням національно

диференційованих явищ, стає їх інтеграцією, набуває статусу соціального, світоглядного, культурологічного [116].

Національний стиль має визначення цілісної системи художнього мислення, яка свідчить про постійну взаємодію, взаємовплив і взаємопроникнення усталених етнонаціональних та інонаціональних параметрів, світових тенденцій. Ступінь сформованості національного стилю виражається в якості цих взаємодій за ступенями: дифузія, синтезія, асиміляція. Рівнями становлення національних стильових ознак називаються: а) синкретизм загальнонародних і етнонаціональних рис, що відповідає фольклорно-етнічному ступеню розвитку національної свідомості; б) формування національно забарвлених мовних засобів у мистецтві в руслі фольклорної традиції; в) досягнення національними мистецькими здобутками рівня загальнолюдського та збагачення національного стилю досягненнями інших шкіл; г) входження вершинних досягнень національного мистецтва в загальнолюдську культуру, духовне єднання з нею при збереженні національного в формі ідеї, способу світобачення. Наголошено, що теми національні, осягнення інонаціональних інтонаційно-художніх образів, експериментальні твори-проекти (як прояв наднаціонального) — все це може міститися в творчості одного композитора, співіснувати в концертному репертуарі окремого хорового колективу, бути представленим в єдиній концертній програмі.

Жанровий діапазон авторських хорових творів у сучасній хоровій музиці є надзвичайно широким. Його аналіз пропонується здійснювати за такими художньо-стильовими магістралями:

- національна характеристичність інтонаційно-художнього висловлення в ракурсі синтез-процесів;
- інонаціональна традиція в інтонаційно-художньому осмисленні;
- твори, які можуть претендувати на визначення наднаціонального, або «твори-проекти».

Виявлено, що в «національній» категорії особливого художньо-стильового синтез-значення набувають: а) жанр музичної присвяти; б) твори на історичну тему, на теми стародавніх вірувань; в) твори, що презентують єднання різних канонічних хорових жанрів та підходів; г) твори, що різноманітними сучасними композиторськими техніками відтворюють давні інтонаційно-звукові «образи світу», балансують на межі «авторської світської музики» та нового фольклору (в нашій типології — в галузі творів-деструкцій); д) твори, що мають

значення оригінального авторського осягнення національних образів, тем, інтонацій, смислів сучасної України.

В інонаціональному напрямку особливе відгалуження складають твори, присвячені «іншим» образам, ідеям, інтонаціям, ритмам, ситуаціям та в яких: а) використовується поезія певного краю та епохи; б) втілена взаємодія інтонаційних зворотів та поетичних текстів різного походження; в) твори, в яких поєднані краса різних мов і колоритів мовлення, «свої» та «чужі» («інші») інтонаційні образи та авторські художньо-музичні уявлення; тобто твори, в яких формується новий стиль висловлення в хоровій галузі, нова концепція тексту художнього твору.

Як наднаціональні визначаємо твори-проекти, які демонструють певний універсалізм мислення, синтез-єднання композиторських технік і підходів; в яких втілюється експериментальний пошук інтонаційно-художнього есперанто. В цьому напрямку виокремлюємо такі підходи: а) безтекстовий спів (хоровий вокаліз, імітація інструментального звучання, скет, фонетичні етюди тощо); б) твори-перформанси; в) компіляція живого звучання та запису; г) розмовні хори (із застосуванням прийомів *Sprechgesang* та *Sprechton*, криків, скандування тощо); д) алеаторичні або інтуїтивні твори з відмовою від канонічної (традиційної) фіксації нотного тексту та запрограмованою імпровізаційністю форми.

Вказано, що в кожній з цих «магістралей» уявляється можливою запропонована нами типологія творів на жанрово-стилістичній та музично-мовленнєвій основі.

Щодо виконавсько-хорової співацької специфіки, то зауважуємо синтез-взаємодію різних вокальних стилів, типів звуковидобування в творчій діяльності одного колективу, в межах одного концерту та окремого певного твору; появу некласичних методик вокалу — екмелічного, спектрального та сонорного співу, артикулювання на основі акустичних особливостей фонем, посилення значущості окремих тонею та інтоном, інтонування з ефектом реверберації (при використанні мікрофону і техніки) тощо.

11. Специфіка хорової творчості, положення академічного хорознавства передбачають, що «виконавець» — це єдність «диригент та хор». На сучасному нам етапі відмічаємо такі концептуальні зміни у функціях учасників творчого процесу:

– поняття «виконавець» розширюється до єдності колективу хористів та колективу керівників (маємо на увазі постановочну групу:

диригента-хормейстера, режисера, хореографа, можливо сценариста та ін.);

– сучасний диригент виявляє себе не лише як диригент-хормейстер, але й як організатор, менеджер, медійний лідер, музичний режисер, що володіє здатністю мислити будь-яким публічним простором;

– функції диригента-хормейстера розширюються від «хорового майстра» до співтворця проекту: він окреслює коло завдань, які мають бути вирішені безпосередньо в хоровому класі, та працює в цьому напрямку; корегує місцезнаходження хору на сцені, уточнює виконавські акторські чи хореографічні можливості хористів; при метро-ритмічних складнощах з'ясовує розбіжності в диригентських трактовках та режисерсько-сценографічних; вибудовує драматургічну роль хору у взаємозв'язку з авторською та режисерською партитурою; встановлює попередні домовленості з постановочною групою про домінуючі психологічні та фахово-технологічні принципи звуковедення; бере участь у корекції постановочних рішень аж до корекції (можливо редукації) моментів в оркестровці тощо. Отже окремо виявляємо рівні диригентської співтворчості: диригент — композитор, диригент — звукорежисер, диригент — режисер, диригент — сценарист, диригент — хореограф та ін.

Крім того, наголошуємо, що на рівні з біологічним (емоційним) та логіко-конструктивним типом, або за іншою типологією — раціоналістичним, емоційним, інтелектуальним, — з'являються нові діяльнісні типи хорових диригентів — аналітичний (герменевтичний), театральньо-ігровий (перформансовий), антрепризний (проектний). Вказане дає підстави говорити про синтетичний тип функцій диригента, синтетичний тип мислення, який дозволяє поєднувати і «грати» з різними видами мистецтва задля створення унікального художнього-музичного явища.

В змістовній діяльності сучасних хорових колективів визначаємо такі концепційні (порівняно із класичним хорознавством) зміни:

– стирання межі у чіткому визначенні статусу колективу як ознаки розподілу за принципом функціонування;

– у визначенні діяльнісної сфери колективу поняття про тип і вид хору, про тип і характер звуковидобування перестають бути рішальними, адже сьогодення демонструє вимогу до універсальності виконавця;

– репертуарна політика сучасного колективу визначається тенденцією до максимального жанрового та стильового розширення.

Серед провідних тенденцій у виконавській сфері хорових колективів відзначаємо:

- спрямування до пошуку нових виконавських версій у прочитанні будь-яких хорових жанрів (насамперед пов'язаних із візуальним рядом);

- розширення функцій хористів від співацького рівня до виконавців сценічного дійства. Цей параметр, з одного боку, вимагає нової синкретичної включеності в процес, а з іншого, покликаний виявити та продемонструвати майстерність володіння різними видами мистецтв у їх синтетичній єдності;

- подолання загальної статичності хору;

- театральність, що дозволяє представляти силами хорового колективу справжній перформанс, хоровий театр, в якому не можна виокремити хореографічну, сценографічну, режисерську та суто хормейстерсько-диригентську частини художнього образу;

- виявлення тенденцій до активного використання тембро-барви як специфічного сонорного елемента звучання (наслідування; реконструкція; відтворення тембрів інструментальної музики; біт-бокс тощо);

- «гра з жанром», наприклад: високоякісне вокально-хорове відтворення-імітація оркестрової музики у поєднанні з режисерськими мізансценічними рішеннями та акторською грою хористів;

- «гра зі стилем» або «гра в стиль», де виступ колективу демонструє володіння стилістичними тонкощами музики різних напрямків, діалог виконавських шкіл (автентичної, репродуктивно-фольклорної, академічної, естрадної) в межах одного твору;

- підкреслення ролі виконавця як впевненого співавтора художнього тексту твору, що апелює одночасно до тенденцій сучасності про «розмивання авторства» та до традиції колективного авторства, що була притаманна стародавньому періоду.

Таким чином, на початку XXI століття виявляється нова ситуація, обумовлена вибухом інтересу масового слухача до досвіду та діалогу співацьких традицій; композиторського та виконавського зацікавлення можливостями їх міксування-синтезування.

12. Сучасна творча ситуація вказує на зміни в функціях керівника хорового колективу:

- безпосередньо в концертних виступах відбувається певна трансформація функцій диригента: керівник може ставати «непомітним», «керівником зсередини» або виконувати функцію соліста-заспівника.

• все більше зростає роль диригента як співавтора: «факти виконавського життя сучасних творів вказують, що різні виконавці можуть розкрити суттєво різне розуміння одного й того ж твору, настільки відмінне, що доводиться говорити про відмінність в самому змісті звучущого твору. При цьому у всіх випадках виконання може залишитись творчо переконливим, художньо повноцінним, зовсім не спотворюючим твору» [417, с. 397].

Оглядовий аналіз діяльності сучасних нам і успішних хорових та вокально-хорових колективів довів наявність та різноплановість надзвичайно цікавих творчих прийомів. Зокрема звертаємо увагу на такі диригентські стратегії та підходи:

– привертання уваги до взаємодії різноманітних етнічних, персональних, історичних композиторських та виконавських стилів;

– відмова від «чистоти» традиційних напрямків та вокально-хорових стилів та залучення різноманітних прийомів побутового звуковидобування як епатаж;

– підкреслення жанрових модальностей, які дозволяють диригенту виступати активним співавтором у творенні Художнього Тексту твору в залежності від виконавської редакції, умов виконання, складу виконавців тощо;

– презентація записаного та електронно обробленого нашарування голосів як вид нової творчості, що руйнує самі витoki та сутність хорової творчості;

– взаємодія хорового, театрального, хореографічного, кінематографічного і візуального видів мистецтва (єднання хорового чи інструментально-хорового твору з відеоісталеяцією, роботою світлорежисерів тощо, а також з мас-медіа — створення відеокліпів, участь в рекламі та ін.);

– застосування комп'ютерних програм та їх «диригентів» — співпрацю диригентів-хормейстерів зі звукорежисерами як нову альтернативну реальність творення і буття хорових творів;

– використання вебсайтів та інтернет-простору як нових концертних платформ з доступом 24/7.

Безпосередньо у становленні виконавського процесу хорових синтез-творів приймається оперно-виконавська концепція Л. Бутенка [77], де автор виокремлює: а) попередній підготовчий період; б) етап підготовки матеріалу в хоровому класі; в) постановочний період (мізансценічні репетиції; коректурні репетиції в класі тощо); г) оркестрові (або у випадку роботи не з оперним хором — сценічні)

репетиції. Наголошується, що синтез-вимоги сучасної хорової творчості потребують окремої оснащеності як диригента (режисера), так і хористів; як лідерів, так і виконавців. Тому тріаду композитор — виконавець — слухач пропонується розширити: автори (поет + композитор) — постановочна група (диригент, режисер, хореограф, сценограф і т. д.) — виконавці (диригент, хористи, солісти, світлорежисер, звукорежисер) — слухачі.

Синтез, як стратегія розвитку сучасної хорової творчості, демонструє необхідність нових методичних підходів у спеціалізованій музичній педагогіці, зокрема в хоровому мистецтві. Одним з напрямків для подальших розробок феномену художньо-стильового синтезу в сучасній хоровій творчості може стати розгляд педагогічних установок: взаємодія академічної освіти, етнопедагогіки та окремих авторських методик для досягнення такого результату в підготовці студентів-хоровиків, який зможе відповідати вимогам синтез-творчості в сучасному хоровому мистецтві.

Наукові результати дослідження можуть використовуватись в практичній діяльності керівників професійних, навчальних та самодіяльних хорових колективів та виконавців, у процесі професійної підготовки хормейстерів у середніх спеціальних та вищих навчальних закладах. Також в роботі є достатньо матеріалів для лекторів, редакторів радіо та телебачення, просвітницької роботи з популяризації кращих надбань сучасного хорового мистецтва.

І в завершення нашої праці, спеціально для прискіпливого, критичного, а отже найбільш зацікавленого читача, наведемо вислів відомого диригента та коуча у сфері лідерства Ітая Талгама: «Краща порада, котру можна дати людині, яка хоче розвиватися, — почати мислити поняттями «розширення» та «прийняття», а не «виключення» та «відмови» від будь яких якостей» [442, с. 212].

Література

1. Азарова Ю. Диалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/3/7.pdf> (Дата звернення: 30.12.19).
2. Акоюн Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.
3. Александрова Н. Канонические жанры в контексте «посткомпозиторского мышления»: к проблеме авторского стиля в современной музыке. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2004. Вип. 37. С. 74–83.
4. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности: Введение и часть первая. М.: Музыка, 1996. 192 с.
5. Андрійчук П. Анатолій Пашкевич як явище в українській пісенній творчості. *Народна творчість та етнографія*. К.: Академперіодика, 2005. № 4. С. 63–66.
6. Андрійчук П. Українське народне хорове мистецтво як сценічний виразник традиційного народного гуртового співу. Українські культурні дослідження. URL: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2009-3.php (Дата звернення: 30.12.19).
7. Антоненко О. Хорова культура Західної України: провідні тенденції розвитку (кінець XVIII — початок XX ст.). URL: <http://conference.mdpu.org.ua/viewtopic.php?t=673> (Дата звернення: 30.12.19).
8. Антонова О. Автоцитунання як погляд композитора у минуле: інтенції пізнього періоду творчості. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 4–12.
9. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія. Вид. 2. К.: Українська ідея, 2001. 144 с.
10. Арановский М. Интонация, знак и «новые» методы. *Советская музыка*. М., 1980. № 10. С. 99–109.
11. Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998. 343 с.
12. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
13. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления*. М.: Музыка, 1974. 336 с.
14. Аронсон О., Петровская Е. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство: лекции. Нижний Новгород, 2009. 230 с.
15. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971.

16. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. 212 с.
17. Асафьев Б. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
18. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса / под ред. М. Львова. М.; Л.: Музгиз, 1952. 190 с.
19. Афоніна О. Євроінтеграційні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2011. 199 с.
20. Бабий А. Музыкальное образование на Украине после Октября. *Советская музыка*. 1935. № 1. С. 31—40.
21. Багрий Т. Творчість Ганни Гаврилець: від витоків до світового визнання. *Науковий вісник Мелітопольського держ. пед. ун-ту*. 2013. № 2 (11). С. 153—156.
22. Барсов Н. И. Ересь. *Христианство: энцикл. словарь: в 2 т. Т. 1*. М.: Большая рос. энциклопедия, 1993. С. 534—535.
23. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво а capella як системний музично-виконавський феномен: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 518 с.
24. Барт Р. От произведения к тексту. *Вопр. литературы*. 1988. № 11. С. 125—132.
25. Батюк И. К проблеме исполнения новой хоровой музыки XX века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1999. 231 с.
26. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Наука, 1975. 456 с.
27. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Худож. лит., 1975. С. 234—407.
28. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1986. С. 381—393.
29. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. 318 с.
30. Бахтин М. Слово в романе. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 72—234.
31. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. 331 с.
32. Бевська І. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (друга половина ХІХ — до 1939 року): дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 211 с.
33. Безклубенко С. Грани творческого метода. К.: Мистецтво, 1986. 197 с.
34. Беличенко Н. Смысловая множественность текста: тематизм и стиль как категории структурно-музыкальной поэтики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. К.: Науковий світ, 2002. Вип. 8. С. 13—20.
35. Бенч О. Фольклорні архетипи у хоровій творчості Ганни Гаврилець. *Науковий вісник Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. К.: НМАУ

- ім. П. І. Чайковського, 2009. Вип. 75: Композитор і сучасне соціокультурне середовище. С. 57–70.
36. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. К.: Ред. журн. «Укр. світ», 2002. 440 с.
 37. Берданская Д. Феномен синтеза искусств в современной украинской сценической хореографии: дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Киев. нац. ун-т культуры и искусств. К., 2005. 177 с.
 38. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке. *Стилевые тенденции советской музыки 60–70-х годов*. Л., 1979. С. 164–181.
 39. Берю Л. Фрагменты из интервью и статей / пер. Л. Кириллиной. *XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы*. М., 1995. Вып. 2. С. 110–125.
 40. Бермес И. Хоровая жизнь Дрогобыччины первой половины XX ст. в контексте духовного развития Галиции: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / НАН Украины, Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского. К., 2005. 207 с.
 41. Беланова Р. Українська національна ідея — висока духовність особистості. *Початкова школа*. 2001. № 5. С. 5–8.
 42. Белік Н. Хорова творчість а саpella В. Корейка. *Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах. Проблеми сучасного мистецтва і культури*: зб. наук. пр. Х.: Стильздат, 2003. С. 15–23.
 43. Белік-Золотарьова Н. Оперно-хорова творчість у понятійній системі сучасного вітчизняного хорознавства. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/belik_zolotarjova.html (Дата звернення: 08.01.14).
 44. Библер В. От наукоучения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М., 1991. 413 с.
 45. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. *Українське музикознавство*. К.: Муз. Україна, 1975. Вип. 10. С. 202–219.
 46. Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. К.: Муз. Україна, 1984. 40 с.
 47. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. К., 2002. 18 с.
 48. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
 49. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 195 с.
 50. Бондар Є. М. Хорова артикуляція у контексті надекспресивного інтонування. *Київське музикознавство*: зб. ст. К., 2005. Вип. 17. С. 24–34.

51. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування: типологія виконавських засобів. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2005. Вип. 6, кн. 1. С. 269–280.
52. Бондар Є. Духовний хоровий концерт: сучасні перетворення жанру. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2006. Вип. 7, кн. 2. С. 198–212.
53. Бондарь Е. Факторы формирования репертуара учебного хора: национальное и инациональное. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2007. Вип. 8, кн. 1. С. 207–220.
54. Бондарь Е. Языково-речевые проблемы в хоровом исполнительстве и пути их решения. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. Х.; Луганськ: Стилздат, 2007. Вип. 8. С. 231–242.
55. Бондар Є. Жанровий простір у творчості Л. Дичко. *Мистецтвознавство*: вісн. Прикарпат. ун-ту. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 196–202.
56. Бондар Є. Професійне хорове виконавство і освіта в Україні: I половина ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русанова. Х.: С. А. М., 2012. Вип. 37: Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики і освіти. С. 259–269.
57. Бондарь Е. Современное хоровое исполнительство: новый синкретизм или синтез искусств? *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 339–349.
58. Бондар Є. Генезис професійного хорового виконавства: від витоків до ХVІІІ століття. *Виконавське музикознавство: стильові парадигми композиторської творчості та музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музичної педагогіки*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського / авт. проекту, ред.-упор. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 107. С. 105–117.
59. Бондар Є. Генезис професійного хорового виконавства: II половина ХVІІІ — початок ХХ століття. *Мистецтвознавство*: вісн. Прикарпат. ун-ту. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 24–29.
60. Бондар Є. Музичний звук. Досвід синтезування чи «сьогоднішнє завтра»? *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 17. С. 261–271.
61. Бондарь Е. Хоровый театр: опыт интонационно-художественного синтезирования. *Театр и музыка в современном обществе*: матер. междунар. симпозиума, 17–20 апреля 2013 г. / отв. ред. Н. А. Еловская; Красноярск. гос. академия музыки и театра. Красноярск, 2013. С. 86–90.
62. Бондар Є. Сучасна хорова концертна практика: до проблеми художньо-стильового синтезування. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*: зб. наук. пр. Луган. держ. академії культури і мистецтв / за заг. ред. В. Л. Філіпова. Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 2014. Вип. 29. С. 25–34.

63. Бондар Є. Технологія замінює нам пам'ять? (з досвіду інтонаційно-художнього синтезування). *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2013. Вип. 18. С. 228–241.
64. Бондар Є. Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 254–265.
65. Бондар Є. Інтонаційно-художній синтез: проблеми дослідження сучасної хорової творчості. *Культурологія. Філологія. Музикознавство*: міжнар. вісн. К.: Міленіум, 2014. Вип. II (1). С. 195–200.
66. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез: взаємодія «свого» та «чужого» в сучасній хоровій музиці. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 20. С. 254–275.
67. Бондар Є. Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність. *Культурологія. Філологія. Музикознавство*: міжнар. вісн. К.: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 128–132.
68. Бондар Є. Синтез як феномен духовної хорової музики. *Годишњак Університета у Нишу: збірник радова / главни и одговорни уредник Сунчица Денић. Врању: Аурора, 2017. Година 8. С. 383–395.*
69. Бондар Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір: монографія. Одеса: Астропринт, 2018. 196 с.
70. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного анализа музыкального искусства: монографія. СПб.: Композитор, 2009. 648 с.
71. Брюшинкин В. Практический курс логики для гуманитариев. М.: Новая школа, 1996. 319 с.
72. Букач М. Особливості становлення вокально-хорової освіти на теренах України. *Педагогіка*: наук. пр. / Держ. гуманітар. ун-т ім. Петра Могили, 2006. Т. 50, вип. 37. С. 29–38. URL: <http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/pedagogika/2006/50-37-5.pdf> (Дата звернення: 30.12.19).
73. Булез П. Звук и слово. *Булез Пьер. Ориентиры I. Избранные статьи*. М., 2004. С. 128–135.
74. Бурега В. Из истории хора Киевской духовной академии в XIX — начале XX века. *Труди Київ. духов. академії*. К., 2010. № 12. С. 226–245.
75. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы / пер. с англ. Н. П. Локман. М.: Алетея, 1999. 216 с.
76. Бурова И. Единство анализа и синтеза. М., 1962. 39 с.
77. Бутенко Л. Оперно-хорове виконавство. Одеса: ОДМА, 2002. 265 с.
78. Бухонська Л. Наша парафія. URL: <http://www.parafia.org.ua/person/buhonska-larysa/> (Дата звернення: 30.12.19).
79. Ванечкина И. Эксперименты по «музыкальной графике» за рубежом. *Функциональная светомузыка на производстве, в медицине и в педагогике*: тез. докл. Казань: КАИ, 1988. С. 66–68.

80. Ванечкина И., Галеев Б. Синестетические эксперименты в музыкальном образовании / СНИИ «Прометей», Казань. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/ms-obraz_r.htm#15 (Дата звернення: 30.12.19).
81. Варакута М. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 16 с.
82. Варнавская В. В поисках гармонии. *Музыкальная академия*. 1996. № 2. С. 30–35.
83. Васильева Н. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблема фактуры: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. СПб., 2000. 200 с.
84. Васюта О. Музыкальная жизнь Черниговщины XVIII–XIX столетий. (Общие закономерности и региональные особенности): дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Киев. гос. ун-т культуры и искусств. К., 1998. 198 с.
85. Верникова К. Бах простит. Музыкальная критика. URL: <http://musiccritics.ru/?readfull=4054> (Дата звернення: 30.12.19).
86. Вишневська С. Становлення церковного співу в Україні (до XVIII ст.). *Мистецтвознавство*: вісн. Прикарпат. ун-ту. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 26–27. С. 241–245.
87. Волинський музейний вісник: Музеї у дослідженні та збереженні пам'яток культурної спадщини західноукраїнських етнічних земель: наук. зб. упр. культури і туризму Волин. ОДА; Волин. краєзн. музей; каф. документознавства і музейної справи ВНУ ім. Лесі Українки / упор. А. Силук, Є. Ковальчук. Луцьк, 2012. Вип. 4. С. 129–136.
88. Волков Н. Процесс изобразительного творчества и проблема обратных связей. *Психология художественного творчества: хрестоматия* / сост. К. В. Сельченко. Мн.: Харвест, 2003. С. 191–214.
89. Волков С. Система художественного образования в культуре Украины 90-х годов XX столетия: традиции, реформы, перспективы: дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. К., 2003. 209 с.
90. Волошенко А. Авангардні проєкції національного хорового псалму на прикладі творів Ірини Алексійчук. *Музикознавчі студії*. Л.: Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2015. Вип. 36. С. 44–51.
91. Восточнославянский фольклор: словарь науч. и нар. терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) и др. Мн.: Наука і техніка, 1993. 478 с.
92. Ву Гуо Линг. Культурологический аспект межнационального исполнительского диалога в музыке. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друк, 2004. Вип. 4, ч. 2. С. 279–289.
93. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 31–46.
94. Выготский Л. Психология. М.: ЭКСМОПресс, 2000. 1008 с.

95. Выготский Л. Психология искусства / общ. ред. В. В. Иванова; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; вст. ст. А. Н. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. 573 с.
96. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособ. М.: Моск. консерватория, 2011. 440 с.
97. Гадамер Х. Текст и интерпретация. *Герменевтика и деконструкция* / под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. В. СПб., 1999. С. 202–242.
98. Гадамер Х. Язык и понимание. *Актуальность прекрасного* / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1998. С. 43–60.
99. Газінський В., Лозінська Т., Дабіжа К. Учебний хор: навч.-метод. посіб. Вінниця: Розвиток, 2003. 272 с.
100. Галеев Б. Светомузыка в системе искусств. Казань: Консерватория, 1991. 41 с.
101. Галеев Б. Технические приемы визуализации музыки и светомузыка. *Свет и музыка*: матер. III конф. Казань: КАИ, 1975. С. 187–190.
102. Гарбузов Л. Зонный строй. М.: Музгиз, 1947. 72 с.
103. Гарднер И. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность, система и история. Джорданвилль, 1978. Т. 1, ч. 1. 186 с.
104. Гарднер И. Хоровое церковное пение и «театральность» в его исполнении. *О церковном пении*. М.: Ладья, 2001. С. 92–96.
105. Герасимова И. Хоровая культура Слобожанщины второй половины XIX — начала XX ст.: дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Харьк. гос. академия культуры. Х., 2006.
106. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление. Сущность. Категории. Аспекты исследования*: сб. ст. К.: Муз. Україна, 1989. С. 54–64.
107. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы. *Старовинна музика: сучасний погляд*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: Друкар, 2003. Вип. 24, кн. 1. С. 6–13.
108. Германова Де Диас Е. Християнська традиція в ситуації постмодерну: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Х., 2004. 14 с.
109. Гершкович Ф. Гершкович о музыке. М.: Сов. композитор, 1991. 308 с.
110. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / пер. Н. Б. Розенфельда, В. А. Фаворского; вст. ст. А. С. Котлярова. Сокр. репр. воспр. изд. 1914 г. М.: Логос, 2011. 138 с.
111. Гобдич Н. Духовная музыка В. Сильвестрова. *Встречи с Валентином Сильвестровым*: симпозиум. С. 294–299. URL: http://ru.duh-i-litera.com/wp-content/uploads/2012/10/Simposion_Gobdich.pdf (Дата звернення: 30.12.19).
112. Говинда Лама Ангарика. Искусство и медитация. *Психология художественного творчества*: хрестоматия. Мн.: Харвест, 2003. С. 70–91.

113. Головинский Г. О вариантности восприятия музыкального образа. *Восприятие музыки*. М.: Музыка, 1980. С. 127–140.
114. Гомельська Ю. Різдвяне дійство Лесі Дичко. *Вечерняя Одесса*. 2015. № 7–8 (10121–10122), 22 янв.
115. Гомельская Ю. Рождественское действо Леси Дычко. URL: <http://orega.odessa.ua/ua/presa/2015/01/2409.html> (Дата звернення: 30.12.19).
116. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*: сб. ст. К.: Муз. Україна, 1989. Вып. 2. С. 52–65.
117. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Україна, 1985. 111 с.
118. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К.: НМАУ, 1999. 271 с.
119. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2007. 28 с.
120. Грибиненко Ю. Проблемы текста и текстообразования в современном гуманитарном знании. *Музичне мистецтво і культура*: наук. вісн. ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2005. Вип. 6, кн. 2. С. 95–108.
121. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
122. Григорьев В. Соотношение мифа и искусства в культуре (историко-теоретическое исследование): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04. Л., 1984. 155 с.
123. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич: Посвіт, 2012. 272 с.
124. Грица С. Трансмсія фольклорної традиції. К.: Астон, 2002. 236 с.
125. Грица С. Фольклор в системе эстетического развития масс: традиции и современность. *Социалистическая культура и художественная активность масс*. К., 1984. С. 125–127.
126. Грицюк Ю. Вплив хорової творчості М. Леонтовича на стильові риси композиторського письма А. Коломійця. *Молодий вчений*. Мистецтвознавство. 2017. № 11 (51), лист. С. 532–535.
127. Губайдулина С. «Страсти по Иоанну». Аннотация. 2000. URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00211e66.htm> (Дата звернення: 30.12.19).
128. Губайдулина С. «Пасха по Иоанну» (к премьере 16.03.2002 в Гамбурге). Аннотация. URL: http://www.famhist.ru/famhist/gub/003d6ad7.htm#_ftn24 (Дата звернення: 30.12.19).
129. Губайдулина Г. Б. К проблеме индивидуального стиля в культуре постмодернизма (на примере творчества В. Сильвестрова и В. Тарнопольского). *Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее*. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. С. 252–265.
130. Губайдулина С. София Асгатовна Губайдулина. «Ночь в Мемфисе». Музыкальные сезоны. 31.10.2017. URL: <https://musicseasons.org/sofiya-asgatovna-gubajdulina-noch-v-memfise/> (Дата звернення: 30.12.19).

131. Губанов Я. Кластер как интонация. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. К.: Муз.Україна, 1989. С. 74–82.
132. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення (на прикладі української сучасної музики 70–80-х років). *Українське музикознавство*. К.: Муз. Україна, 1989. Вип. 24. С. 118–126.
133. Гудимова М. Музыка в системе символично-аллегорического мышления Средневековья. *Вестник культурологии*. М.: ИНИОН РАН, 2017. № 2 (81). С. 6–26.
134. Гузеева В. Традиции исполнения духовной музыки украинских композиторов хором Одесской консерватории. *Одесская консерватория: славные имена, новые страницы*. Одесса, 1998. С. 266–271.
135. Гулеско І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті: монографія. Х.: Харк. держ. академія культури, 2003. 75 с.
136. Гулеско І. Національний хоровий стиль: навч. посіб. Х., 1994. 43 с.
137. Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных музыкально-духовных композиций. *Муз. академия*. 1993. № 4. С. 7–14.
138. Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
139. Гуляницкая Н. Nova música sacra: жанровая панорама. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX в.* М., 2002. С. 298–317.
140. Гуляницкая Н. С. Музыкальный жанр — явление историческое? *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 1. С. 3–10.
141. Гуц О. Хорова творчість українського Полісся: від витоків до сучасності: магістерська робота. Одеса, 2009. 53 с.
142. Данненберг А. Религии переходного типа (на материале афро-кубинского религиозного синкретизма). *Государство, религия, Церковь в России и за рубежом* / РАНХиГС при Президенте РФ. М., 2011. № 3–4. С. 144–151.
143. Дах М. Літературне життя народної балади «Ой не ходи, Грицю...»: проблема олітературення сюжету і жанру: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07 / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Л., 2001. 19 с.
144. Дедусенко Ж. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Х.: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2005. Вип. 15. С. 64–69.
145. Дей О. Український фольклор у слов'янських літературах. *8-й Міжнародний з'їзд славістів*, Софія, вересень 1963 р.: доп. рад. делегації. К.: Вид-во АН УРСР, 1963. 63 с.
146. Дей О. І., Дмитренко М. К. На крилах народної пісні. Кривий Ріг, 1986. 47 с.

147. Демченко А. Итог: Мудрая сдержанность и душевный покой. *Муз. академия*. 2012. Вып. 2. С. 21–23.
148. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. *Музыка и современность*: сб. ст. М.: Музыка, 1969. Вып. 6. С. 478–525.
149. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1975.
150. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. М.: Музыка, 1971. С. 95–134.
151. Дерев'яненко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. К., 2005. 22 с.
152. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором: элементарный курс. М.; Л., 1948. 90 с.
153. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. 675 с.
154. Дмитрук Ю. Вітчизняний хоровий концерт (від бароко до сучасності): магістерська робота. Одеса, 2005. 63 с.
155. Докучаева Р. Беседа с В. Г. Киктой. *Академия хорового искусства: от училища к вузу. Музыкальные традиции на рубеже тысячелетий*. М.: Форма-Т, 2006. С. 208.
156. Долчук Р., Доронюк В., Шегда Л. В. Хрестоматія духовної музики України: навч. посіб. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2011. Ч. 1. 310 с.
157. Дубинец Е. Знаки звуков (о современной музыкальной нотации). К.: Гамаюн, 1999. 310 с.
158. Дубінченко Є., Гнатюк Л. Хорові обробки народних пісень в творчості Ганни Гаврилець. *Молодий вчений*. Мистецтвознавство. 2017. № 9 (49). С. 200–203.
159. Дубровский Д. Существует ли внесловесная мысль. *Вопросы философии*. 1977. № 9. С. 97–104.
160. Дудик Р. Хоровая культура Прикарпатья конца XIX — первой трети XX столетия: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. К., 2000. 221 с.
161. Дулова Е. Художественный текст, стиль, форма. *О некоторых принципах анализа театральной музыки*: аналитические очерки: сб. ст. СПб., 2006. С. 64–78.
162. Дьячкова Л. С. Проблема неоканона в Мессе Стравинского. *И. Стравинский в контексте времени и места*: матер. науч. конф. / ред.-сост. С. И. Савенко. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. С. 67–85.
163. Евдокимова Ю. Аннотация к компакт-диску «В. Артемов. Реквием» (р) «Мелодия», 1989 (с) «Мелодия», 1991. URL: <http://intoclassics.net/news/2009-03-14-4461> (Дата звернення: 30.12.19).

164. Евреинов Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и ком. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
165. Егоров А. Теория и практика работы с хором. Л.; М.: Гос. муз. изд-во, 1951. 231 с.
166. Екимовский В. Вперед, к нотации без музыки! *Ars notandi*: науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. М., 1997. С. 113–124.
167. Ержемский Г. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии. СПб.: ДЕАН, 2007. 240 с.
168. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні. *Музика*. 1924. Ч. 1–3. С. 33–37.
169. Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.
170. Живов В. Теория хорового исполнительства. М.: Едиториал УРСС, 1998. 192 с.
171. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. М.: Владос, 2003. 272 с.
172. Заборовски Л. Хоровое творчество Анджея Кошевского: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1985. 212 с.
173. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. К.: Факт, 2007. 640 с.
174. Задерацкий В. Музыкальная форма: в 2 вып. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
175. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60–70-х годов. *Музыкальная культура Украинской ССР*: сб. ст. М.: Музыка, 1979. С. 416–451.
176. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы: учеб. пособ. для муз. вузов / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. истории зарубеж. музыки; сост. и коммент. Н. В. Нестьева. М.: Музыка, 1975. 255 с.
177. Захарова О. Музыкальная риторика XVI — первой половины XVIII в. *Проблемы музыкальной науки*: сб. ст. / под ред. М. Е. Тараканова, Ю. Н. Тюлина, В. Н. Холоповой, В. А. Цуккермана. М.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–378.
178. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. К., 2004. 16 с.
179. Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа. *Советская музыка*. 1979. Вып. 3. С. 24–29.
180. Зінич О. Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Temp. Музика. Кіно*: студії мистецтвознавчі / гол. ред. Г. Скрипник; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2015. Ч. 1 (49). С. 14–24.
181. Зинькевич Е. С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин: Изд. Лысенко М. М., 2012. 312 с.

182. Зінькевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. *Мистецькі обрії'99*: альманах: наук.-теор. пр. та публікації. К.: Академія мистецтв України, 2000. С. 321–325.
183. Зінькевич Е. Симфонические гиперболы: О музыке Евгения Станковича: монография. Ужгород, 2002. 170 с.
184. Зосім О. Літургичний сакральний текст у середньовічній і новочасній європейській культурній парадигмі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 288–293.
185. И свет во тьме светит. О музыке Антона Веберна 1945–1995. *Научные труды Московской государственной консерватории* / сост. Ю. Н. Холопов. М., 1998. Сб. 21. 168 с.
186. Ивановский Ю. Речевой хор: организация речевого хора и методика работы с ним: для учителей [нач. классов] общеобраз. школ. СПб.: Композитор, 2005. 39 с.
187. Ивашкин А. В. Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк / предисл. М. Е. Тараканова. М.: Сов. композитор, 1983. 126 с.
188. Изобразительные средства синтаксиса: синтаксический параллелизм; риторический вопрос; восклицание и обращение; повторяющиеся союзы и бессоюзы и т. п. URL: <http://www.examen.ru/otvet/9/11/638.html> (Дата звернення: 30.03.2016).
189. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.
190. Интонация и музыкальный образ / под ред. Б. Ярустовского. М.: Музыка, 1965. 354 с.
191. Иоффе И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ: Ленизгоиз, 1933. 570 с.
192. История отечественной музыки второй половины XX века: учебн. / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2010. 556 с.
193. Іваницький А. Український музичний фольклор: підручн. для вищих учб. закл. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
194. Іванова Ю. Професіоналізація хорового виконавства в Україні. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*: зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. 2010. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/ivanova.html (Дата звернення: 30.03.2016).
195. Ігнатов Л. Феномен волинського аматорства як загальномистецького явища. *Культура і сучасність*: альманах. К., 2011. № 1. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/kis/2011_1 (Дата звернення: 30.03.2016).
196. Ігнатченко Г. Фактура і форма — процес: принципи композиційного взаємозв'язку. *Українське музикознавство*. К.: Муз. Україна, 1989. Вип. 24. С. 75–83.
197. Ільченко Д. Спогади про Леонтовича. *Музика*. 1925. № 11–12. С. 418.
198. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. М.: Музыка, 1967. 110 с.

199. Казачков С. Дирижер хора — артист и педагог / Казанск. гос. консерватория. Казань, 1998. 308 с.
200. Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика*. М.: Музыка, 1975. 631 с.
201. Кандибович Л., Дьяченко М. Психология высшей школы. Мн.: Тесей, 2003. 352 с.
202. Кант И. Критика чистого разума / пер. Н. Лосского. М.: Мысль, 1964. Т. 3. 592 с.
203. Катунян М. Новый тривий XX века: звук, число, обряд. *Миф. Музыка. Обряд*: сб. ст. / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 179–194.
204. Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова. URL: http://www.devotiomoderna.ru/rus/articles/50_article.php#_ftn1 (Дата звернення: 30.03.2016).
205. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. Л.: Сов. композитор, 1986. 168 с.
206. Кац Б. О культурологических аспектах анализа. *Советская музыка*. 1978. № 1. С. 37–43.
207. Келдыш Ю. Проблемы стилей в русской музыке XVII–XVIII веков. Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Сов. композитор, 1978. С. 92–112.
208. Кириленко Я. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 років: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Х., 2012. 14 с.
209. Кириленко Я. Хоровой концерт В. Зубицкого «Гори мої»: неофольклорная модель претворения жанра. *Мистецтвознавство. Архітектура*: вісн. Харк. держ. академії дизайну і мистецтв. 2012. № 2. С. 148–153.
210. Кириллина Л. Луиджи Ноно. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/nono/?id=3655> (Дата звернення: 07.12.14).
211. Кириллина В. Л. Берио. *XX век. Зарубежная музыка. Очерки и документы* / под ред. М. Арановского, А. Боевой. М.: Музыка, 1995. Вып. 2. С. 74–109.
212. Кияновська Л. З джерел рідного краю. *Музика*. 1990. № 3. С. 9.
213. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. *Ї: незалежний культурологічний журнал*. Львів, 2008. С. 569.
214. Кияновська Л. Національно-духовні засади творчості Віктора Камінського. *Мистецтвознавство*: вісн. Прикарпат. ун-ту. 2012–2013. Вип. 26–27. С. 18–23.
215. Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 206 с.
216. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець *Ї: незалежний культурологічний журнал*. Львів, 2008. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm> (Дата звернення: 07.12.14).
217. Кияновська Л. Обрії творчості Віктора Камінського. *Український світ*. 2001. Т. 19, спецвип. С. 42–43.

218. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму. *Українське музикознавство*. К., 2001. Вип. 30. С. 156–168.
219. Кияновська Л. Постмодерн як контрверсійний образ гіперінформаційного простору сучасності. *Українська та світова музична культура: сучасний погляд*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ, 2005. Вип. 36. С. 12–19.
220. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. 144 с.
221. Ковалик П. Хоровое исполнительство как феномен творческого взаимодействия (по опыту Киевской хоровой школы): дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. К., 2002. 159 с.
222. Ковалик П. З історії музичного виховання в Україні. К., 1993. Вип. 2. 22 с. (Серія: Музика).
223. Ковалінас М. Сонорне формотворення: Логос творчості: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. К., 1994. 18 с.
224. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. М.: Музыка, 1976. 367 с.
225. Кожаева С. Антиномия «сакрального-обыденного» и ее воплощение в западной и русской музыкальной традиции: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2004. 203 с.
226. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*. К.: НМАУ ім. П. Чайковського; Центр музичної україністики, 2001. Вип. 30. С. 138–150.
227. Козаренко О. Українська духовна музика ХХ століття та національна музична мова. *Наукові записки Тернопільського держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка*. Сер.: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2000. № 2 (5). С. 3–8.
228. Козаренко О. Музичні твори «Український реквієм», «Орестея», «Sinfonia Estravaganza». Анотація. URL: [http://knpu.gov.ua/content/музичні-твори-«український-реквієм»-«орестея»-«simfonia-estravaganza»](http://knpu.gov.ua/content/музичні-твори-«український-реквієм»-«орестея»-«simfonia-estravaganza) (Дата звернення: 16.12.14).
229. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. К., 1971. 191 с.
230. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий. Очерки. М., 1997. 162 с.
231. Колесса Ф. Народна музика на Поліссі. Музикознавчі праці / підг. до друку С. Й. Грица. К.: Наук. думка, 1970. С. 409–424.
232. Коллективный Бах дальнего следования. *Время новостей*. URL: <http://teacrit.ru/?readfull=4111> (Дата звернення: 16.12.14).
233. Коляда Е. Хор. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 6. С. 39–40.

234. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Харк. держ. академія культури. Х., 2007. 12 с.
235. Константинова К. Музичний сад пана Педеретського. URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/muzichniy_sad_pana_penderetskogo.html (Дата звернення: 22.01.14).
236. Корінний М. М., Шевченко В. Ф. Короткий енциклопедичний словник з культури. К.: Україна, 2012. 384 с.
237. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. Ч. 1: Від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст. К.; Х.; Нью-Йорк: МК, 1996. 313 с.
238. Корній Л. Історія української музики: у 3 ч. Ч. 2: Половина ХVІІІ ст. К.; Х.; Нью-Йорк: Коць, 1998. 388 с.
239. Корній Л. Історія української культури: у 3 т. К., 2001. Т. 3. 479 с.
240. Коротя-Ковальська В. Українознавчий погляд на хорове мистецтво України. URL: <http://www.ualogos.kiev.ua/fulltext.html?id=2238> (Дата звернення: 22.01.14).
241. Корыхалова Н. Неоавангард и массовое музыкальное воспитание в странах Западной Европы. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Л.: Музыка, 1983. Вып. 5. С. 52–77.
242. Костюк О. Сприймання музики і музична культура слухача. К.: Наук. думка, 1965. 123 с.
243. Костюк Н. Хоровий процес очима виконавця. *Театр. Музика. Кіно: студії мистецтвознавчі* / гол. ред. Г. Скрипник; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К.: ІМФЕ, 2003. № 2. С. 99–106.
244. Котляревський І. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категория, аспекты исследования*. К.: Муз. Україна, 1989. С. 28–34.
245. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. К.: Муз. Україна, 1971. 159 с.
246. Коханик І. К проблеме художественного единства в современном стилеобразовании. *Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2005. Вип. 48. С. 21–28.
247. Кречківський А. Нариси з історії хорового мистецтва України: навч. посіб. Суми, 1996. 94 с.
248. Кривицька Е. Шнитке. Реквием. URL: <http://www.mosconv.ru/ru/disk.aspx?id=138780> (Дата звернення: 22.01.14).
249. Кривицька Т. Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду Незалежності: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса, 2008. 18 с.
250. Кривицька Т. Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду Незалежності: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2008. 182 с.

251. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери «Різдвяне дійство»). *Українське музикознавство*: зб. наук. пр. К., 2008. Вип. 34. С. 259–267.
252. Кривицкая Е. Полянский В. Держимся на любви к искусству...: интервью. URL: <https://www.belcanto.ru/06113006.html> (Дата звернення: 22.01.14).
253. Крижановська Н. Історія хорового мистецтва Миколаївщини кінця XVIII — початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтв.: 07.00.01. Миколаїв, 2009. 242 с.
254. Крутецкий В. Психология: учеб. для уч-ся пед. училищ. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Просвещение, 1980. 352 с.
255. Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке. *Музыкальное искусство и наука*. М., 1978. Вып. 3. С. 59–77.
256. Крылова М. Высказывание наших дней. *Независимая газета*. URL: http://www.ng.ru/culture/2000-06-20/7_matheus.html (Дата звернення: 22.01.14).
257. Кужельний О. Типологія театральних видовищ за місцем дії. *Культура і сучасність*: альманах. К., 2011. № 1. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/kis/2011_1/ (Дата звернення: 22.01.14).
258. Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура. *Новый мир*. 1992. № 2. С. 225–232.
259. Кучуривский Ю. О жанровом синтезе «Мессы мира» К. Дженкинса. *Музичне мистецтво і культура*. 2014. Вип. 19. С. 342–350.
260. Кушпилева М. Претворение текста Stabat Mater в духовной хоровой музыке: история и современность: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Магнитогорск, 2006. 328 с.
261. Лаврова С. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. СПб., 2005. 189 с.
262. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / пер. с англ. А. К. Плахова. М.: Музыка, 1988. 303 с.
263. Лашенко А. З історії київської хорової школи. К.: Муз. Україна, 2007. 198 с.
264. Лашенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Музична україністика в контексті світової культури*. *Українське музикознавство*: наук.-метод. зб. К., 1998. Вип. 28. С. 13–24.
265. Лашенко А. Українське хорове мистецтво XX ст. *Музичне виконавство*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 18–31.
266. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К.: Муз. Україна, 1989. 136 с.
267. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994. 608 с.

268. Левик Б. Кантата. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. С. 697–700.
269. Леонтович М. Творчість М. Леонтовича: зб. ст. / упор. В. Золочевський. К., 1977. С. 164–185.
270. Леонтьев А. Образ мира. *Леонтьев А. Избранные психологические произведения*. М.: Педагогика, 1983. С. 251–261.
271. Леонтьев Д. Развитие идеи самоактуализации в работах А. Маслоу. *Гуманистическая и трансперсональная психология*: хрестоматия. Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 140–159.
272. Летичевська О. Свято хорової музики. *Хрещатик*. 1995. 1 лист, № 164 (963). URL: <http://kmf.karabits.com/press/2/195.html> (Дата звернення: 30.12.19).
273. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. 236 с.
274. Лобанова М. Д. Лигети — эстетические взгляды и творческая практика 60–70-х годов. *Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики*. М., 1987. Вып. 24. С. 140–172.
275. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. М., 1990. 155 с.
276. Лосев А. Знак — Символ — Миф. М., 1982. 480 с.
277. Лосев А. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
278. Лосев А. Диалектика мифа. М.: Азбука, 2014. 320 с.
279. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: пособ. для студ. Л.: Просвещение, Ленингр. отд-е, 1972. 272 с.
280. Лотман Ю. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. 752 с.
281. Лотман Ю. К проблеме пространственной семиотики. *Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. СПб.: Искусство, 1998. С. 224–446.
282. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис: Прогресс, 1992. 272 с.
283. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры. *Труды по знаковым системам V*: уч. зап. ТГУ. Тарту, 1971. Вып. 284. С. 144–166.
284. Лотман Ю. Семиотика сцены. *Театр*. 1980. № 1. С. 89–99.
285. Лотман Ю. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
286. Лукина О. Тема Різдва в українській композиторській творчості (кінець ХХ — початок ХХІ століття): магістерська робота. Одеса, 2011. 141 с.
287. Луніна А. Ганна Гаврилець: «Успіх для мене — новий твір...». *Музика*. 2014. № 2. С. 40–45.
288. Луніна А. Як народжується Музика з високої літери? Видатний сучасний композитор Леся Дичко відзначила ювілей фестивалем. *День*. 2015. № 24. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/yak-narodzhuetsya-muzyka-z-vysokoji-literi> (Дата звернення: 30.12.19).
289. Любовский Л. Что есть музыка: О предмете музыки, его постижении и познании постижимого. Казань, 1993. 30 с.

290. Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. URL: <http://conservatory.lviv.ua/about/history/> (Дата звернення: 30.12.19).
291. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. К.: Наук. думка, 1991. 269 с.
292. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К.: Муз. Україна, 1973. 326 с.
293. Макаров А. П'ять етюдів: підсвідомість і мистецтво. Нариси з психології творчості. К.: Рад. письменник, 1990. 285 с.
294. Макаров А. Світло українського барокко. К.: Мистецтво, 1994. 288 с.
295. Макаров К. Синтез. *Философский энциклопедический словарь*. М.: Сов. энциклопедия, 1983.
296. Мальцев С. Семантика музикального знака: автореф. дис. ... канд. искусств. Вильнюс, 1981. 16 с.
297. Мамардашвили М. Процессы анализа и синтеза. *Вопросы философии*. 1958. № 2. С. 53–60.
298. Мамардашвили М. Как я понимаю философию: сборник. М., 1990. 542 с.
299. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с.
300. Марач О. Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі Західного регіону України періоду Незалежності (на прикладі Волині): дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01. Луцьк, 2013. 235 с.
301. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства: матер. к курсу теории исполнительства для магистров и аспирантов. Одесса: Астропринт, 2002. 128 с.
302. Маркорян Н. Портреты современных дирижеров. М.: Аграф, 2003. 304 с.
303. Мартынов В. Владимир Мартынов. «Ночь в Галиции». URL: <http://bdn-steiner.ru/modules.php?name=Audio&go=page&pid=187> (Дата звернення: 30.12.19).
304. Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Харк. держ. академія культури. Х., 2001. 14 с.
305. Мартинюк А. Диригентсько-хорова школа в українській освіті. *Теоретичні та практичні засади культурології*: Запоріжжя: ЗДУ, 2000. Вип. 3. С. 106–112.
306. Мартынюк А. Дирижерско-хоровое образование в музыкальной культуре Украины второй половины XX столетия: дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Харьк. гос. академия культуры. Х., 2001. 210 с.
307. Мартынов В. Игра, пение и молитва в истории русской богослужбено-певческой системы. М.: Филология, 1997. 208 с.
308. Мартынов В. История богослужбеного пения. М.: РИО Федеральных активов; Русские огни, 1994. 240 с.

309. Маскович Т. «Кроковое колесо» Ганни Гаврилець: сакралізуючі елементи в стилістиці та драматургії. *Театр. Музика. Кіно: студії мистецтвознавчі / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. 2014. № 1 (45). С. 87–100.
310. Матюхин В. Предмет и задачи хороведения. *Преподавание дирижерско-хоровых дисциплин в культурно-просветительном училище: программа и метод. матер. курса для слушателей ФПК / ред.-сост. В. П. Матюхин*. Х., 1985. С. 9–10.
311. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993. 262 с.
312. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
313. Медушевский В. О художественных ценностях мелодического начала в современной музыке. *Критика и музыкознание*. М., 1980. Вып. 2. С. 5–15.
314. Медушевский В. Таинственные энергии музыки. *Муз. академия*. 1992. № 3. С. 54–57.
315. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. 1980. № 9. С. 39–48.
316. Мейлах Б. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы. М.: Искусство, 1985. 318 с.
317. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1976. 407 с.
318. Мелетинский Е. От мифа к литературе. *Мифологическое мышление. Категории мифов*. М.: РГГУ, 2000. С. 24–31.
319. Мельник О. Лариса Бухонська: «Хор не може залишатися закам'янілим». *Українська газета*. 2006. № 44 (92), 7–13 грудня. URL: <http://ukrgazeta.plus.org.ua/article.php?id=1150> (Дата звернення: 08.01.14).
320. Мельник О. Литургия как музыкально-исторический феномен. *Культурологічні проблеми музичної україністики*: зб. наук. пр. Одеса, 1998. Вип. 2, ч. 2. С. 80.
321. Мирошниченко С. П. Сокальський в Одессе: у истоках организации консерватории. *Одесская консерватория: славные имена, новые страницы*. Одесса, 1998. С. 16–35.
322. Мислива В. М. Два профілі одного обличчя жертвовності (Міріам у Лесі Українки та Оксани Забужко). *Літературознавчі студії*. 2010. Вип. 4. С. 136–143.
323. Михайлова Н. Трансформація рольової функції хору у музичній виставі (на прикладі театральної практики останньої третини ХХ — початку ХХІ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Х., 2012. 17 с.
324. Морозов В. Искусство резонансного пения. М.: Искусство и наука, 2002. 496 с.
325. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособ. К., 2012. 272 с.

326. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Музична україністика в контексті світової культури. Українське музикознавство: наук.-метод. зб. К., 1998. Вип. 28. С. 48–53.*
327. Москаленко В. Евгений Станкович. *Музыкальная культура братских республик СССР. К.: Муз.Україна, 1982. С. 162–167.*
328. Московская С. В. Звук и Цвет. Педагогика будущего — синтез искусств. СПб.: Тип. Ивана Федорова, 1995. 77 с.
329. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2003. 158 с.
330. Мудрик В. Феномен української хорової культури другої половини XVIII — початку XIX століття як продукт суспільної творчості народу. *Культура і сучасність: альманах. К., 2011. № 1. URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/kis/2011_1/ (Дата звернення: 30.12.19).*
331. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. текстов, авт. вступ. ст. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1966. 574 с.
332. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
333. Назайкинский Е. Музыка — звуковой мир. Тембр — фонизм — сонорность. Вопросы теории музыки. *Советская музыка. 1986. № 12. С. 75–82.*
334. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
335. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
336. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. К.: Мистецтво, 1985. 410 с.
337. Насонов Р. Кантата. *Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/1470283.html> (Дата звернення: 30.12.19).*
338. Насонов Р. XX век. Кризис классического мелоса. URL: <https://wplanet.ru/index.php?show=article&id=58> (Дата звернення: 30.12.19).
339. Некрасова Н. Мистецтво як система кодованих смислів. *Культурологічні проблеми музичної україністики. Одеса: Астропринт, 1998. Вип. 2, ч. 2. С. 10–15.*
340. Нестьев И. Поэзия горя и гнева. *Советская музыка. 1982. № 7. С. 16–22.*
341. Нестьева М. Автопортрет композитора в интерьере его музыки. *Муз. академия. 2012. Вип. 2. С. 3–7.*
342. Нестьева М. Тема почти вечная. *Советская музыка. 1991. № 8. С. 2–8.*
343. Нискогуз І. «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору. *Київське музикознавство: зб. наук. пр. К., 2013. Вип. 46. С. 121–128.*
344. Нискогуз І. Особливості трактування українського фольклору в ораторії «Барбівська Коляда» Ганни Гаврилець. *Наукова збірка Львівської на-*

- ціональної музичної академії імені М. В. Лисенка / гол. ред. Ігор Пилатюк; ред.-упор. Ю. Ясіновський, О. Катрич. Л., 2014. Вип. 32: Музикознавчі студії. С. 183–191.
345. Ницевич Е. Синтез музыки, поэзии и живописи в сочинениях Арнольда Шенберга 1908–1913 годов: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2001. 261 с.
346. Новые термины и понятия. Проективный философский словарь / под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. СПб: Алетея, 2003. 512 с.
347. Овчинникова Т. Хоровой театр в современной отечественной музыкальной культуре: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Ростов. гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 215 с.
348. Огренич Н. Первый ректор. *Одесская консерватория: Забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 7–9.
349. Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової — 90 / упор. Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. та ін. Одеса: Друк, 2003. 224 с.
350. Олейник Л. «Мы все равно победим...»: для газеты «День» (13 марта 2015 г.). URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/my-vse-ravno-pobedim> (Дата звернення: 30.12.19).
351. Орлова Т. І. Еволюція синкретичності: від міфологічного до надсистемного мислення. URL: <http://www.newacropolis.org.ua/theses/dc4abb18-4839-45ac-8db3-972d666552fb> (Дата звернення: 30.12.19).
352. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2005. 20 с.
353. Осипчук Н. Духовна музика Подолу. URL: <http://www.dua.com.ua/2006/009/arch/8.shtml> доступ 03.09.2014 (Дата звернення: 30.12.19).
354. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. К., 1999. 180 с.
355. Паисов Ю. Мотивы христианской духовности в современной музыке России. *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность*: сб. ст., исслед., интервью. М.: Композитор, 1999. С. 150–189.
356. Паисов Ю. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70–80-х годов). *Музыкальный современник*: сб. ст. М., 1987. Вып. 6. С. 201–242.
357. Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве. *Новая жизнь традиции в советской музыке. Статьи и интервью*. М., 1989. С. 115–156.
358. Павелків Р. Загальна психологія: підручн. К.: Кондор, 2009. 576 с.
359. Пакулина Е. Театр и мультимедиа. URL: <http://dramateshka.ru/index.php/modern-theatre/5406-teatr-i-multimedia#ixzz2wLlrRnln> (Дата звернення: 30.12.19).

360. Папченко В. Музичне продюсування: генеза і трансформації. *Культурологія. Філологія. Музикознавство*: міжнар. вісн. К.: Міленіум, 2015. С. 168–172.
361. Панкевич Г. Духовні композиції Мирослава Скорика. *Слово*. 2009. № 2 (39). С. 32–33.
362. Пархоменко Л. Украинская светская хоровая музыка (концертные пьесы: поэтика, типология, жанровый фонд): автореф. дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02. К., 1984. 49 с.
363. Пархоменко Л. Обрис творчого шляху Лесі Дичко. *Леся Дичко: грані творчості*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2002. Вип. 19, кн. 3. С. 6–12.
364. Пахомова Є. Втілення традицій містеріальної драми в оперному театрі ХХ–ХХІ століть (на прикладі хорової опери Лесі Дичко «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство*: зб. ст. К., 2014. Вип. 49. С. 105–117.
365. Пахомова Є. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Київське музикознавство*: зб. ст. К., 2013. Вип. 46. С. 106–116.
366. Пахомова Є. Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»). *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2015. Вип. 11. С. 86–92.
367. Печенюк М. Музиканти Кам'янецьчини: біогр.-репертуарний довідн. Хмельницький: Кам'янець-Поділ. держ. ун-т, 2003. 449 с.
368. Пигров К. Руководство хором. М.: Музыка, 1964. 220 с.
369. Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней / ред.-сост. А. Серебри. Одесса: ОГК, 2001. 50 с.
370. Пиж'янова Н. Виконавський хоровий фольклоризм як історичне регіональне явище (на прикладі творчої діяльності П. Демуцького): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Одеса, 2017. 15 с.
371. Письменна О. «Урочиста літургія» Лесі Дичко: Інтерпретація у контексті культури ХХ століття. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Львів, 2004. Т. ССXLVII: Праці музикознавчої комісії. С. 51–94.
372. Письменна О. Музична мова хорових творів Лесі Дичко: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Львів, 2002. 18 с.
373. Піхтар О., Кедіс О. Хорові твори сучасних авангардних композиторів: методичний аспект. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Сер. 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи. К., 2018. Вип. 63. С. 159–162.
374. Подуровский В., Сулова Н. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности: учеб. пособ. для вузов. М.: Владос, 2001. 320 с.
375. Померанц Г. Диалог. *Культурологія. ХХ в.*: словарь. СПб.: Универс. книга, 1997. С. 97–99.

376. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: в 2 кн. / гл. ред. В. М. Полевой. М.: Сов. энциклопедия, 1986. Кн. 2: М—Я. 432 с.
377. Портний Ю. З історії становлення професійної музичної освіти на Поділлі та Волині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х.: С. А. М., 2010. Вип. 30: Брати Рубінштейн. Історичні уроки та плоди просвіти. С. 351—358.
378. Поспелов П. «Страсти по Матфею-2000». URL: <http://old.russ.ru/culture/kursiv/20000707-pr.html> (Дата звернення: 30.12.19).
379. Поспелов П., Соколянський А. Прем'єра в театре Анатолія Васильєва. Рождение мистерии из умения плакать. *Коммерсантъ*. 1996. № 22, 14.02. С. 13. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/126804> (Дата звернення: 30.12.19).
380. Потапов С. Хор в творчестве Эдисона Денисова: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2011. 30 с.
381. Потєбня О. Естетика і поетика слова: збірник. К.: Мистецтво, 1985. 302 с.
382. Приходовская Е. Синкретичность замысла как основа творческого процесса. *Синтез искусств и художественное творчество*: матер. Всерос. науч.-практ. конф. Нижневартовск, 2007. С. 4—6.
383. Протопопова О. Постановгардний діалог «композитор — фольклор»: до постановки проблеми. URL: <http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniydialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html> (Дата звернення: 30.12.19).
384. Психологический словарь / под ред. В. Зинченко, Б. Мещеряковой. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Педагогика-Пресс, 1996. 440 с.
385. Птица К. К. К. Пигров. Очерк жизни и творческой деятельности. *Пигров К. Руководство хором*. М., 1964. С. 11—13.
386. Птица К. О хоровом дирижировании. *Работа в хоре*: сб. ст. М.: Профиздат, ВЦСПС, 1960. С. 221—290.
387. Пучко Ю. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01. К., 2009. 20 с.
388. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. *Мистецтвознавчі записки*. К.: Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 60—66.
389. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. К., 2007. Вип. 23. С. 184—192.
390. Радионова Т., Фомин В. Роль интонации в художественной коммуникации. *Художественная коммуникация и семиотика. Теории, школы, концепции*: (критические анализы). М.: Наука, 1986. С. 184—202.
391. Раку М. Д. Куртаг: звуки тишины. *Музыкальная жизнь*. М., 2001. № 3. С. 37—39.

392. Рау Е. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. СПб., 2018. 24 с.
393. Релігієзнавчий словник / за заг. ред. А. Колодного, Б. Лобовика. К., 1996. 621 с.
394. Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? *Муз. академия*. 2001. № 3. С. 17–23.
395. Рожок В. Творчество Стефана Турчака в контексте музыкально-театральной культуры Украины 60–80-х гг. XX столетия: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.03 / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. К., 1997. 348 с.
396. Розин В. Исследование музыкальной реальности и выразительных средств музыки. *Выразительные средства музыки: межвуз. сб. ст.* Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1988. С. 6–26.
397. Росс А. Дальше — шум. Слушая XX век / пер. с англ. М. Калужского, А. Гиндиной. М.: Астрель: CORPUS, 2012. 560 с.
398. Руднев В. Постмодернизм. *Словарь культуры. XX век*. М., 1997. С. 220–223.
399. Руднев В. Структурная поэтика. *Словарь культуры. XX век*. М., 1997. С. 294.
400. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002. 396 с.
401. Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. *Советская музыка*. 1987. № 6. С. 110–117.
402. Савенко С. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. М., 1983. Вып. 5. С. 96–112.
403. Савенко С. Кругом возможно Бах? *Общая газета*. 2000. 05.07. URL: <https://pavelkarganov.com/node/68> (Дата звернення: 30.12.19).
404. Самойленко А. Музыкознание как семасиология: к проблеме диалога. *Культурні проблеми музичної україністики*. Одеса: Астропринт, 1998. Вип. 2, ч. 2. С. 16–24.
405. Самойленко О. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*: наук. журн. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. № 6 (7). С. 11–19.
406. Саркисян С. Армянская музыка в контексте XX века: автореф. дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02. Ереван: ЕГК, 1999. 54 с.
407. Северинова М. Архетипи софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець). *Київське музикознавство*. 2011. Вип. 38. С. 230–238.
408. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. К., 2002. 20 с.

409. Северинова М. Художественно-мировоззренческие традиции в творчестве украинских композиторов 80–90-х годов XX ст.: дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Киев. нац. ун-т культуры и искусств. К., 2002. 207 с.
410. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор — виконавець — музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. ст. пам'яті композитора й музикознавця, д-ра мистецтвозн., проф. Антона Мухи / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К., 2009. С. 94–104.
411. Серганюк Л. Світоглядні домінанти образної системи творчості Лесі Дичко. *Вісник Прикарпатського університету*: наук. журн. 2011. Вип. 21–22. С. 190–194.
412. Серганюк Л. Стильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці. *Вісник ДАКІОМ*. 2002. № 4. С. 54–74.
413. Серганюк Л. Стилистика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко): дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Ін-т искусств., фольклористики и этнологии им. М. Рильского НАН Украины. К., 2004. 233 с.
414. Сидоренко-Малюкова Т. Одесская консерватория конца 1930-х — начала 1940-х годов. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994.
415. Сильвестров В. Дождатся музики. Лекції-беседи. По матеріалам встреч, організованих Сергеем Пилютиковым. К.: Дух і літера, 2010. 368 с.
416. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX–XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.01 / Київ: нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2005. 20 с.
417. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
418. Скребкова-Филатова М. Поиски нового синтеза. *Советская музыка*. 1982. № 4. С. 19–23.
419. Слажинскайте И. Украинская группа представит театрально-музыкальное действо на Новой сцене БДТ. URL: <http://www.baltinfo.ru/2014/04/13/Ukrainskaya-gruppa-predstavit-teatralno-muzykalnoe-deistvo-na-Novoi-scene-BDT-419306> (Дата звернення: 17.04.14).
420. Современная русская литература с Вячеславом Курицыным. «Страсти по Матфею-2000» URL: <http://www.guelman.ru/slava/texts/210600.htm> (Дата звернення: 17.04.14).
421. Сокол А. Интонационно-художественный образ мира. *Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вопросы музыкальной семиантики* / под ред. А. Самойленко, Н. Александровой. Одесса: Астропринт, 1997. Вип. 3. С. 8–16.

422. Сокол А. Теория музыкальной артикуляции: монография. Одесса: ОКФА, 1995. 208 с.
423. Сокол А. Экспрессивно-стилистические ремарки и музыкальный стиль: метод. разработка для препод. высших муз. учеб. завед. К., 1992. 82 с.
424. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 228 с.
425. Соколова А. Концертна діяльність дорослих хорових колективів як фактор підвищення дитячої хорової освіти на Слобожанщині у XIX — початку XX ст. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/znpkhnpu_red/2008_33/17.html (Дата звернення: 17.04.14).
426. Солоид Н. Особенности стилистического синтеза в современной музыке (на материале произведений современных композиторов): дипл. работа. Одесса, 1981. 66 с.
427. Сохор А. Интонация. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. М.: Сов. музыка, 1974. Т. 2. С. 550–555.
428. Сохор А. Музыка как вид искусства. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Музыка, 1970. 192 с.
429. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968. 103 с.
430. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. К., 2005. 18 с.
431. Стасюк С. Сакральное и профанное в художественном пространстве оперы-драмы. *Academy*: науч.-метод. журн. М.: Проблемы науки, 2015. № 1 (1). С. 21–27.
432. Степаненко Н. Загальна характеристика сюжетної основи ораторії Л. Дичко «І нарекоша ім'я Київ» (аналіз поетичного ряду ораторії та його вплив на створення композиторської концепції). *Леся Дичко: Грані творчості*: наук. вісн. НМАУ ім. П. Чайковського. К., 2002. Вип. 19. С. 40–64.
433. Степурко В. Основи музичної композиції: навч. посіб. К.: НАКККиМ, 2011. 152 с.
434. Стеценко К. Нотатки для доповіді «Українська пісня в народній школі»: рукопис 12.06.1917. *ДПБ УРСР*. Відділ рукописів. І-42017. С. 6.
435. Стець О. «Приявший мир»: новая жизнь хорового концерта. *Музыкальная жизнь*. 2011. № 3. С. 36–37.
436. Стоянова Е. О некоторых свойствах сознания в контексте мифа. URL: <http://www.fantclubcrimea.info/2-stojan-mif.html> (Дата звернення: 17.04.14).
437. Сумарокова В. Традиції та новаторство у пошуках сучасної моделі виконавця. *Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій*: тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. / ред.-упор. М. Ржевська. К., 2000. С. 122–123.
438. Сумарокова В. Регіоналіка як інструмент дослідження українського віолончельного мистецтва. *Музичне виконавство*: наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 84–99.

439. Сусидко І. Исторический процесс как критерий эволюции жанра. *Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствоведении и музыкознании*. Горький, 1986. С. 103–105.
440. Сухомлінова Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті новітнього відродження національного музичного мистецтва: дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Х., 2016. 259 с.
441. Таганов О. Тривимірність у музиці. Поліпросторовість. *Молоде музикознавство*: наук. зб. Львів. держ. муз. академії ім. М. Лисенка. Львів, 2002. Вип. 7. С. 86–89.
442. Талгам І. Несведущий маэстро. Принципы управления шести великих дирижеров XX века / пер. с англ. Ю. Змеевой. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2017. 224 с.
443. Тараканов М. О выражении конфликтов в инструментальной музыке. *Вопросы музыкознания*. М., 1956. Т. 2. С. 207–227.
444. Тарасов Б. О сущности музыкального тембра. *Выразительные средства музыки*: межвуз. сб. Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1988. С. 159–175.
445. Тарасова О. Историко-культурна еволюція артикуляційного комплексу (на прикладі вокальних циклів ХІХ–ХХ сторіч): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03. Х., 2004. 21 с.
446. Тарнопольский В. «Когда время выходит из берегов»: беседа с В. Г. Тарнопольским / провела М. Нестьева. *Муз. академия*. 2000. № 2. С. 14–17.
447. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. *Теплов Б. Избранные труды*: в 2 т. М.: Педагогика, 1985. Т. 1. 329 с.
448. Терещенко А. Кантата. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9350 (Дата звернення: 17.04.14).
449. Терещенко А. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості). *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. К., 1999. Т. 14. С. 452–456.
450. Тертерян А. Аннотация к пластинке Шестой симфонии: Мелодия. 1987. С1025665 005.
451. Тихонова Ю. Валерий Калистратов. Фольклор и композитор сегодня. *Муз. академия*. 2012. № 2. С. 7–11.
452. Товстоногов Г. Зеркало сцены: в 2 кн. / сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд., доп. и испр. М.: Искусство, 1984. Кн. 1: О профессии режиссера. 303 с.
453. Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. М., 2010. 272 с.
454. Топоров В. Древо мировое. *Мифы народов мира*: энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 398–406.
455. Торба О. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Культурологічні проблеми української музики*: наук. вісн. НМАУ ім. П. Чайковського. К.: НМАУ, 2002. Вип. 16. С. 278–297.

456. Торба О. Українська хорова музика в контексті сучасних тенденцій функціонування національної музичної культури. *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. К., 1999. Т. 14. С. 456–462.
457. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: монографія. К.: Ліра-К, 2017. 204 с.
458. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2006. 17 с.
459. Труханова А. Духовная тематика в русской хоровой музыке конца XX века: Опыт типологического исследования: автореф. дис. канд. искусств.: 17.00.02/ Саратов. гос. консерватория им. Л. Собинова. Саратов, 2006. 15 с.
460. Трыкова О. Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой. Ярославль: Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского, 1997. 132 с.
461. Туп Д. Искусство звука, или Навязчивая погода. М.: АСТ 6: Адаптек, 2010. 477 с.
462. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. К.: Музінформ, 1993. 120 с.
463. Уэббер А. Л. Реквием. URL: <https://hor.by/2011/01/webber-requiem/> (Дата звернення: 17.04.14).
464. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.
465. Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М.: Сов. композитор, 1971. 623 с.
466. Ушапківська О. Творчість Є. Петриченко. До проблеми визначення основних параметрів стилю композитора. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 349–355.
467. Федоровских А. Трансформация сакрального и профанного в обществе: миф — религия — идеология: автореф. дис. ... канд. филос. наук.: 09.00.11. Екатеринбург, 2000. 20 с.
468. Философский энциклопедический словарь / ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. М.: Сов. энциклопедия, 1983. 840 с.
469. Флоренский П. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. *Исследования по теории искусства. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии*. М.: Мысль, 2000. С. 79–421.
470. Фурдичко А. Фольклоризм у репертуарі сучасних українських академічних хорів. *Народознавчі зошити*. 2017. № 6 (138). С. 1569–1577.
471. Хватова С. Русский духовный концерт второй половины XX века: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2006. 257 с.

472. Хлебников В. Творения / общ. ред. и вст. ст. М. Я. Полякова; сост., подг. текста и ком. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса. М.: Сов. писатель, 1986. 736 с.
473. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиции и новаторства в современной музыке*: сб. ст. М.: Сов. композитор, 1982. С. 52–104.
474. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. URL: www.kholopov.ru (Дата звернення: 17.04.14).
475. Холопов Ю. Новые формы новейшей музыки. *Оркестр*: сб. ст. и матер. в честь И. А. Барсовой: науч. тр. МГК. М.: МГК, 2002. С. 380–393.
476. Холопова В. Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен. М., 1990. 254 с.
477. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М.: Прест, 2002. 32 с.
478. Холопова В. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008. 400 с.
479. Холопова В. Формы музыкальных произведений: учебн. СПб., 2000. 490 с.
480. Хороводи. URL: <http://narodni.com.ua/unt/S%D1S%85%D0S%BES%D1S%80S%D0S%BES%D0S%B2S%D0S%BES%D0S%B4-S%C2S%ABS%D0S%BAS%D1S%80S%D0S%B8S%D0S%B2S%D0S%B8S%D0S%B9-S%D1S%82S%D0S%B0S%D0S%BDS%D0S%B5S%D1S%86S%D1S%8CS%C2S%BB-S%C2S%ABS%D0S%BAS%D1S%80S%D0S%BES%D0S%BAS%D0S%BES%D0S%B2S%D0S%B5S%D1S%94-S%D0S%BAS%D0S%BES%D0S%BBS%D0S%B5S%D1S%81S%D0S%BES%C2S%BB> (Дата звернення: 20.06.18).
481. Хренов Н. История искусства как история культуры. *Культура и искусство*. 2011. № 1. С. 92–99.
482. Хресина Т. Храм в контексте синтеза искусств. *Муз. академия*: ежекварт. науч.-теор. и критико-публ. журн. 2010. № 2. С. 23–25.
483. Хусейн Д. Партитуры в современном танце. Расшифровка лекции / Центр им. Вс. Мейерхольда. 04.07.2017. URL: <https://syg.ma/@arinkoriandr/partitury-liektsiia-diny-khusiein> (Дата звернення: 16.03.18).
484. Хуторская А. Исполнительская партитура как метод реконструкции и анализа интерпретации в вокальной музыке. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 48. С. 216–226.
485. Ценова В. С. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: моногр. исслед. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. 200 с.
486. Цуканова М. В. Валерий Кикта: художественное сознание и поэтика духовно-хорового жанра: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 2010. 27 с.
487. Цуканова М. Духовная тема в творчестве композитора Валерия Кикты. *Фундаментальные исследования*. 2014. № 12–8. С. 1789–1794.

488. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. 159 с.
489. Чабанный В. Методология управления любительским хоровым коллективом. *Вестник СПбГУКИ*. СПб., 2012. № 2 (11), июнь. С. 160–169.
490. Чекан Ю. Євген Станкович. Літургія святого Іоанна Златоустого. Анотація до збірки. Камерний хор «Київ». К., 2004. С. 4–12.
491. Чекан Ю. Мирослав Скорик. Духовні твори. Анотація до збірки. Камерний хор «Київ». К., 2005. С. 6–9.
492. Чекан Ю. Євген Станкович. Літургія святого Іоанна Златоустого. Анотація до CD. Камерний хор «Київ». К., 2004.
493. Чекан Ю. Мирослав Скорик. Духовні твори. Анотація до CD. Камерний хор «Київ». К., 2005.
494. Чекан Ю. Інтонанційний образ світу: монографія. К.: Логос, 2009. 226 с.
495. Чердниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое лит. обозрение, 2002. 592 с.
496. Чердниченко Т. Музыка в истории культуры. Т. 1, 2. Долгопрудный: Аллегро-пресс, 1994.
497. Черемних О. Теодор Курентзис подружил две эпохи авангарда, сыграв Соко Лучано Берио и Скрипичный концерт Сергея Невского. URL: <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/02/21/678687-teodor-kurentzis> (Дата звернення: 30.11.19).
498. Черепанин М. Музыкальная культура Галиции второй половины XIX — первой половины XX столетия: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.01 / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. К., 1998. 389 с.
499. Чернышев А. Новая научная категория — «медиамузыка». Опыт сравнительной характеристики. *Музыкальная академия*. 2010. № 2. С. 110–112.
500. Чесноков П. Хор и управление им: пособ. для хоровых дирижеров. Изд. 3. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 239 с.
501. Чигарева Е. Полистилистика. *Теория современной композиции*: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2007. Ч. 2, гл. 13. С. 431–450.
502. Чихачева М., Заозерских А., Сапсуев А. «Музыкальный памятник» Георгию Свиридову: мемориальная музыка Романа Леденева. *Молодой ученый*. 2016. № 30 (134), декабрь. С. 415–418.
503. Шахназарова Н. Г. «Авангард» в современной западной музыке. *Современное западное искусство. Идеиные мотивы. Пути развития*: сб. ст. / отв. ред. Г. А. Недошин. М.: Наука, 1971. С. 275–315.
504. Шахназарова Н. Оперная классика как объект режиссерского самоутверждения. *Муз. академия*: ежекварт. науч.-теор. и критико-публ. журн. 2010. № 2. С. 1–6.
505. Шейкин А. Интонация. *Культурология. XX в.: словарь*. СПб.: Универс. книга, 1997. С. 157–159.

506. Шелото В. Проблема сакрального як світоглядна проблема. *Наука. Релігія. Суспільство* / Ін-т проблем штучного інтелекту МОН України та НАН України. 2010. № 4. С. 94–101.
507. Шиманський П. Музыкальная жизнь Волыни 20–30-х годов XX столетия: дис. ... канд. искусств. 17.00.03 / Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. К., 1999. 166 с.
508. Шиманський П. Хорова творчість волинських композиторів першої половини ХХ століття. Луцьк: Волин. пед. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 258 с.
509. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 2002. Вип. 16: Культурологічні проблеми української музики (Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). С. 154–177.
510. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю: навч. посіб. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
511. Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование). Одесса, 2001. 296 с.
512. Шнитке А. Реквием. URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=138780> (Дата звернення: 10.11.13).
513. Шохман Г. Размышления о стиле. *Советская музыка*. 1991. № 8. С. 8–12.
514. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед: моногр. исслед. 1985–1997 гг. Изд. второе. М.: Композитор, 2004. 465 с.
515. Шульгіна В. Українська музична педагогіка. К.: ДАКККіМ, 2005. 271 с.
516. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини. *Музика*. 1924. Ч. 7–9. С. 146–155, 204–210.
517. Яворский Б. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина. Избранные труды / общ. ред. Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1987. Т. 2, ч. 1. 366 с.
518. Якобсон Р. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр. К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; сост., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский. М., 1996. 248 с.
519. Ялініч Ю. Неймовірні кінетичні скульптури рухаються за допомогою сили вітру. URL: <https://intermarium.com.ua/nejmovirni-kinetychni-skulptury-ruh/> (Дата звернення: 30.12.19).
520. Ян Венян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / Одес. нац. муз. академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 191 с.
521. Янис Т. Полифония слова в разговорных хорах Владимира Фогеля (на примере цикла «Mondträume»). *Театр. Живопись. Кино. Музыка*: альманах. М.: ГИТИС, 2015. Вып. 4. С. 140–159.
522. Ярош О. Християнська сакральна музика як об'єкт філософсько-релігієзнавчого дослідження. URL: <https://uuc.adventist.ua/hrystyianska-sakralna-muzyka/?print=print> (Дата звернення: 30.12.19).

523. Ясиновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва. *Релігія в Україні: Дослідження, матеріали*. К.; Львів, 1994. Вип. 2. С. 122–127.
524. Aranovitch I. The Passion in Latin America: Examination of three choral movements from Golijov's *La Pasion segun San Marcos*: An Essay submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Music in Choral Conducting. Department of Music Edmonton. Alberta: University of Alberta, 2011. 108 p.
525. Berio L., Luciano Berio, *Passaggio*. Universal Edition [website], accessed 20th May, 2015. URL: <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/passaggio-4088> (Дата звернення: 30.12.19).
526. Bondar I. Przesłanki syntezy intonacyjno-artystycznej we współczesnej twórczości chóralnej. *Yearbook of eastern European Studies / Institut Polsko-Rosyjski*. Wrocław, 2015. No. 5. S. 182–196.
527. Bondar I. Genre and stylistic intentions of contemporary choral music: before the chaping of the problem. *Studii de muzicologie*. Iaasi: Editura Artes, 2017. P. 30–37.
528. Bondar I. The phenomenon of synthesis in the modern choral art: a genre, a text and a score. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 210–215.
529. Borella M., Sjef O. Area: International POPular Group. Ratings (2001–02–25). URL: <http://gnosis2000.net/reviews/areainfo.htm> (Дата звернення: 21.05.14).
530. Boulez P. *Boulez on music today*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University press, 1971. 144 p.
531. Brady C. *The Open Voice: Vocality and Listening in three operas by Luciano Berio*: Candidates thesis. Royal Holloway, University of London, 2017. 254 p.
532. Carter E. Workshop Minnesota: Elliott Carter's Analysis of Luigi Nono's *Il canto sospeso*. URL: <http://studies.elliottcarter.org/volume03/01Emmery/01Emmery.html#FN0C> (Дата звернення: 21.05.14).
533. Day T. *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven, CT: Yale University Press, 2001. 306 p.
534. Dibelius U. *Moderne Musik I. 1945–1965*. München; Mainz: Piper, 1993. 406 S.
535. Dibelius U. *Moderne Musik II. 1965–1985*. München; Mainz: Piper, 1993. 397 S.
536. Harrington D. *Conversation between Osvaldo Golijov and David Harrington. La Pasi3n segun San Marcos*. Brooklyn, NY: Ytalianna Music Publishing, 2002.
537. Hillier P. Arvo Pärt. *Oxford Studies of Composers*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997. 219 p.
538. Hatanaka M. *Sound Art — Sound As Media : catalogue NTT Intercommunication Centre (ICC)*. Tokyo, 2000.

539. Maconie R. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham; Maryland; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, Inc., 2005. 592 p.
540. McCarthy J. An Interview with Arvo Part. *Musical Times*. 1989. 130, no 1753, March. P. 130–133.
541. Mila M. Nonos Weg-zum Canto sospeso. In Luigi Nono. *Studien zu seiner Musik* / edited by Jürg Stenzl. Zurich: Atlantis, 1975. P. 380–393.
542. Miller G. A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two. *The Psychological Review*. 1956. Vol. 63. P. 81–97. URL: <http://psychclassics.yorku.ca/Miller/> (Дата зверення: 30.12.19).
543. Morawski S. Komentarz do kwestii postmodernizmu. *Studia Filozoficzne*. 1990. № 4. S. 33–59.
544. Nordic Stabat Mater. URL: The Ultimate Stabat Mater Site. <http://www.stabatmater.info/componist/nordic-stabat-mater/> (Дата звернення: 28.07.15).
545. Nyman M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge University Press, 1999. 196 p.
546. Rainer O. *Musikalische Graphik: Studien und Versuche über die Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien*. Wien, 1925. 120 p.
547. Schaeffer B. *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*. Kraków: PWM, 1969. 400 s.
548. Shafer R. M. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. London: Universal Edition, 1969. 65 p.
549. Small Ch. *Musicking*. Wesleyan University Press. Hanover, NH, USA, 1998. 227 p.
550. Stephan R. *Musiker der Moderne*. Laaber: Laaber, 1996. 176 p.
551. Stockhausen K. Momentform: Neue Beziehungen zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment. *Texte zur Musik*. 1963. Vol. 1. P. 189–210.
552. Stockhausen K. *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews* / compiled by Robin Maconie; edited by Marion Boyars. Reprint edition. Publishers Ltd, 2000. May 1. 220 p.
553. Stockhausen K. URL: http://www.karlheinzstockhausen.org/moment_preface_english.htm (Дата звернення: 21.05.14).
554. Zielinski T. *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku. Muzyka nainowsza*. Warszawa: RWM, 1980. 279 s.

Додатки

ДИСКОГРАФІЯ ТА ЕЛЕКТРОННІ АУДІО/ВІДЕОМАТЕРІАЛИ

Додаток А

CD-матеріали

1. Авантфолковая инструментальная композиция на тексты Велимира Хлебникова. 2001. Исполнители: ансамбль OPUS POST и ансамбль Дмитрия Покровского. Запись сделана в России (Москва), июнь–июль 1999.
2. Альфред Шнитке. Сочинения для хора а капелла. Камерный хор Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Художественный руководитель и дирижер Борис Тевлин. 2002.
3. Альфред Шнитке. Реквием. 2000.
4. Валентин Сильвестров. Реквием для Ларисы. ECM-B0002283–02 (CD). 2005.
5. Валерий Кикта. Божественная литургия св. Иоанна Златоуста. Хор Академии хорового искусства. Дирижер Виктор Попов. 2004.
6. Галун. Болтун. Снегири. 2008.
7. Євген Станкович. Літургія святого Іоанна Златоустого. Камерний хор «Київ». Атлантик. 2004.
8. Кирилл Комаров. Sense. Open Mind Records. 2008.
9. Мирослав Скорик. Духовні твори. Камерний хор «Київ». ССК 42-1-1. 2005.
10. Ніна Матвієнко. Золотий камінь посіємо. Темпора. Україна. 2003.
11. Олександр Яківчук. Тридцять третій. Хорова капела «Почайна». 2003.
12. Adachi Tomomi Royal Chorus. Yo. Tzadik. US. 2003.
13. Bjork. Medúlla. PROF Records. 2004.
14. Camerata. Miracle. 2006.
15. Diamanda Galás. The Litanies of Satan. 1982.
16. DoKaKa. Human Interface. P-Vine Records. Japan. 2008.
17. Dub FX. Everything's A Ripple. Convoy Unltd. UK. 2009.
18. Julianna Barwick. The Magic Place. Asthmatic Kitty Records. US. 2011.
19. Ladysmith Black Mambazo with the English Chamber Orchestra. No Boundaries. 2005.
20. The Bulgarian Voices «Angelite» feat. Huun-Huur-Tu, Sergey Starostin & Mikhail Alperin. Fly, Fly My Sadness. JARO Medien. 1996.

Інтернет-ресурс

1. Алексійчук І. Потойбічні ігри, II частина. Хор Г. Горбатенко. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k3qNSkOIWVg> (Дата звернення: 30.12.19).
2. Алексійчук І. Потойбічні ігри, II частина. Хор «Оріана». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cMTyBtSKh38> (Дата звернення: 30.12.19).
3. Бах Й. С. Страсті за Іоанном. URL: [https://www.dailymotion.com/video/x18f1bs](https://v-s.mobi/S%D0S%B8-S%D1S%81-S%D0S%B1S%D0S%B0S%D1S%85-S%D1S%81S%D1S%82S%D1S%80S%D0S%B0S%D1S%81S%D1S%82S%D0S%B8-S%D0S%BFS%D0S%BE-S%D0S%B8S%D0S%BES%D0S%B-0S%D0S%BDS%D0S%BDS%D1S%83-johannespassion-S%D0S%BBS%D0S%B8S%D1S%82S%D0S%BES%D0S%B2S%D1S%81S%D0S%BAS%D0S%B8S%D0S%B9-S%D0S%BDS%D0S%B0S%D1S%86S%D0S%B8S%D0S%BES%D0S%BDS%D0S%B0S%D0S%BBS%D1S%8CS%D0S%BD S%D1S%8BS%D0S%B9-S%D1S%82S%D0S%B5S%D0S%B0S%D1S%82S%D1S%80-S%D0S%BES%D0S%BFS%D0S%B5S%D1S%80S%D1S%8B-S%D0S%B8-S%D0S%B1S%D0S%B0S%D0S%BBS%D0S%B5S%D1S%82S%D0S%B0-1:51:18 (Дата звернення: 30.12.19).
4. Бах Й.С. Страсті за Матфеєм. URL: <a href=) (Дата звернення: 30.12.19).
5. Гаврилець Г. Барбівська коляда. Харківський академічний хор ім. В. С. Палкіна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SiDjaM35k1I> (Дата звернення: 30.12.19).
6. Гаврилець Г. Буковинське Різдво. Хор «Київ». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CsFuIH6tm68> (Дата звернення: 30.12.19).
7. Гаврилець Г. Крокове колесо. Дитячий хор Жуківської музичної школи «Голосинка». URL: https://www.youtube.com/watch?v=ozT_bwz21xc (Дата звернення: 30.12.19).
8. Гомельська Ю. Весняні потішки та примовки. Дитячий хор «Solo musica». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Rj4nug1N4Fs> (Дата звернення: 30.12.19).
9. Голихов О. Страсти по Марку. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=f3xEZuWEjww> (Дата звернення?)
10. Дворжак А. The New World Symphony. Академічна хорова капела «Орея». URL: <http://www.youtube.com/watch?v=g3xqwPoYIHQ> (Дата звернення: 30.12.19).
11. Дженкінс К. Песни землі. Дитячий хор «Забава». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Nq1s-1mh3RM> (Дата звернення: 30.12.19).
12. ДичкоЛ. Щедрівка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jyGCT0jbaLQ> (Дата звернення: 30.12.19).
13. Еркянян Е. Сіріус. Миколаївський жіночий хор під кер. С. Фоміних. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=kF-ia5ZxQfI> (Дата звернення: 30.12.19).

14. Зубицький В. Гори мої. 1 частина. URL: https://www.youtube.com/watch?v=U1_5RgaQ0Dc (Дата звернення: 30.12.19).
15. Коломийка в обр. М. Гобдича. Камерний хор «Київ». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ucgGJB-BiUk> (Дата звернення: 08.01.14).
16. Концерт-посвящение Марку Шагалу. Между небом и землей. Вокальная группа «Камерата». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=b7O4EQXZqMw> (Дата звернення: 30.12.19).
17. Лозинська М. Дзвони дзвонять. Дитячого хор «Solo musica». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ER121iAOYyE> (Дата звернення: 30.12.19).
18. Мартынов В. Ночь в Галиции. URL: https://www.youtube.com/watch?v=T3QCucvV2_Y (Дата звернення: 30.12.19).
19. Мужчиль В. Прощай, XX век. Академічний камерний хор імені В. Палкіна. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WIAzKBc21Tc> (Дата звернення: 30.12.19).
20. «Не стій, вербо, над водою» в обр. В. Грицишина. Камерний хор «Київ». URL: https://www.youtube.com/watch?v=iLCwEJRY_ug (Дата звернення: 08.01.14).
21. Пярт У. Куріє. Академічна хорова капелла «Орея». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uEGQkH16FtE> (Дата звернення: 30.12.19).
22. Римський-Корсаков М. А. Політ джмеля у перекладенні для хору О. Вацека. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bd1LbP4bvuc> (Дата звернення: 30.12.19).
23. Тиможинський В. Дош. Хор «Хрещатик». URL: https://www.youtube.com/watch?v=_RwOR-Z3xpI (Дата звернення: 08.01.14).
24. Adam Mickiewicz. University Chamber Choir — 13th International Festival UNIVERSITAS CANTAT 2017. Main concerts 17–20.05.2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RKwciT7LUnE> (Дата звернення 18.12.18).
25. Aknin N., Fargère O. Uleella. Elull Noomi. URL: <http://www.lastfm.ru/music/Elull+Noomi> (Дата звернення: 30.12.19).
26. Bauchklang: Good You Do. Live in Mumbai. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7TG23NplAaI&list=RDCMnRaV8UmCY&index=25> (Дата звернення: 10.12.19).
27. Berio L. Coro. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xpi9eWW0Gks> (Дата звернення: 08.01.14).
28. Chicagoland Showcase. Expressions. Show Choir Competition-2011. URL: 28 (Дата звернення: 05.09.14).
29. Dale Diva Chorus. Get Me To The Church & If I Had My Way. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wCNLhzroMMA> (Дата звернення: 22.05.14).
30. Federizon R. Gabaq-an. UST Singers. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XNKAQaGi4R8> (Дата звернення: 08.01.14).
31. Honda Civic. URL: http://www.youtube.com/watch?v=iUPFaxO_BTo (Дата звернення: 08.01.14).

32. Kalinka. Russian classic song. Mieskuoro Huutajat. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uv_pAd6S4IQ (Дата звернення: 08.01.14).
33. Kozlevčar T, Palch D., Porcaro J. Africa. Perpetuum Jazzile. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=yjbpwlqp5Qw> (Дата звернення: 08.01.14).
34. Krutul J. Ping Pong. Choir carpicolium (Poland), XXXI international choral competition «Chorus inside summer 2018». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mX7fxatCUfI> (Дата звернення: 5.06.18).
35. Leveleleven. Nordic Polska. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5ghu-DUs0DvY> (Дата звернення: 18.10.16).
36. Local Vocal. Raindrops. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=gLAjsPIE-jZ8> (Дата звернення: 10.11.13).
37. Local Vocal. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=H7xK8NPuSBI> (Дата звернення: 10.11.13).
38. Masters of Harmony. California. Here I Come. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7Wjp-rSMBSc> (Дата звернення: 08.01.14).
39. Mauga Ole Atu Olo by Ieti MJ Leu'u. Traditional Samoan arrangement titled. Combined choir of Westlake Girls and Westlake Boys High School. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6ERFM2bIE88> (Дата звернення: 08.01.14).
40. Mellnas A. Aglepta. Дитячий хор Solo musica. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8nBAalaGgfE> (Дата звернення: 18.12.18).
41. North Metro Chorus. 2013 International Champion Chorus — North Metro (semifinals) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p0ql3RyvktY> (Дата звернення: 12.11.13).
42. Pearls of the Sound Chorus. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gt-J18OdusAw> (Дата звернення: 08.01.14).
43. Pentatonix. Daft Punk. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3MteSlpx-Cpo> (Дата звернення: 30.12.2019).
44. Pergolesi G. B. Stabat mater. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=YTh-mAGzPgRE#t=82> (Дата звернення: 08.01.14).
45. Scottsdale Chorus. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RMfMhc2J43w> (Дата звернення: 08.01.14).
46. Shamo I. Kupalska. Khreschatyk Choir. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iKJqdq6XQpc> (Дата звернення: 08.01.14).
47. Silliman University Speech Choir Competition 2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=b3GBC6L_yRg (Дата звернення: 08.01.14).
48. Stockholm City Voices. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=I343F3UC18g> (Дата звернення: 08.01.14).
49. Teatr Pieśń Kozła. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aljb0qZPAec> (Дата звернення: 16.03.18).
50. The Beatbox Choir. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=pYj0CVwt1t0> (Дата звернення: 10.11.13).
51. The Ngqoko Women's Ensemble. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=luk3HWHX0II> (Дата звернення: 10.11.13).

52. Verdi G. Requiem. URL: https://www.youtube.com/watch?v=3AJr_VgO3A (Дата звернення: 12.12.12).
53. Vípar J., Sigurpárdóttir J. Vokuro. From the album «Medúlla». Björk. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QSaNBQIml00> (Дата звернення: 08.09.17).
54. Whitacre E. Lux Aurumque. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D7o-7BrlbaDs> (Дата звернення: 30.12.19).
55. Whitacre E. Sleep. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6WhWD-Cw3Mng> (Дата звернення: 30.12.19).

Summary

The monograph explores systemic creative aspects and processual factors for the implementation of artistic style synthesis in the context of modern choral methodology. The author summarizes the possibilities of philosophical, general scientific and special scientific approaches, as well as research methods, leading to the formation of a common picture in understanding the phenomenon of artistic style synthesis in modern choral art.

The starting point in understanding artistic events and trends in creating an artistic work is recognized as the leading category of musical psychology — artistic thinking. A specific property of contemporary artistic thinking is universalism, which manifests itself through phenomena of syncretism and synthesis.

The main manifestation of universalism in musical (choral) creativity is the process of the revival of the mythological type of thinking and the formation of the neomythologic type. These types of thinking correspond to the phenomena of syncretism and new syncretism. In this context, the special interest of art criticism in the phenomena of postmodernism is emphasized, in the context of which the substantial manifestation of universalism — a direct connection with the previous and future stages of cultural development — is embodied through neo- and post- style trends.

The paper notes that the concept of synthesis directly corresponds with the concepts and phenomena of syncretism and new syncretism, as well as with the concepts of «dialogue of arts», «synthesis of arts», «neomythological thinking», «thinking with cultural strata», etc.

In the historical aspect, a generalized concept of the development of choral creativity is proposed: syncretism — separation (differentiation and professionalization) — synthesis — new syncretism. Moreover, the concepts and phenomena of «synthesis of arts», «dialogue of cultures» are defined as appropriate for possible forms of culture and musical art in the 21st century, which is consistent with the trends of globalization and localization, and corresponds to the category of universalism as a general principle of artistic thinking.

The monograph offers an original theoretical model of the systemic construction of the phenomenon of artistic style synthesis in contemporary choral art. The specified theoretical model is presented through composing, performing, listening prerequisites for the formation of synthesis

works. The work reveals the parameters of the existence of this model at the genre-style, intonational-artistic, interpretative, textological levels. The study reveals the specifics of synthesis works in the main directions of the new sacred and new profane choral music; features of the activities of the choirmaster conductor as a modern sociocultural phenomenon are determined. In particular, the phenomenon of art-style synthesis is proposed to be considered in two main directions: within a certain type of art and between types of art; at the activity and productive levels, which have their own hierarchical structure; and in an integrated approach to the processes of creative activity.

Aspects of intonational-artistic and genre-style interactions are recognized as one of the leading indicators of the process of artistic-style synthesis in modern choral music. The following approaches to genre transformations are proposed for consideration: at the macro, medium, and micro levels. In addition, a genre distribution is proposed by industry and content features of the artistic and musical being of an artistic and musical work.

The work notes that the synthesis of elements of various musical styles can occur at two levels: intonational and conceptual. In a general form for all levels it is proposed to consider the approaches of alienation (B. Brecht term) and the actualization of the traditions of musical art. It is proposed to solve the issues of the interaction of musical-linguistic, musical-speech, and therefore historical-style strata with the help of text-semantic approaches and Bakhtin's dialogical theory. In particular, it is proposed to distinguish the following types of stylistic interactions: citation (including auto-quoting) stylization; hybridization.

Summarizing the issue of synthesis interaction in the categories of style and genre, the following relevant phenomena for contemporary choral (primarily composer) creativity are noted: genre-style quotes; genre-style transformation; genre-style modulation, re-accentuation; genre-style dialogue; genre-style synthesis.

It is noted that, on the whole, the analytical study of art-style synthesis can be carried out at the genre-style, formative, textural, intonational, figurative and thematic levels and in the following areas: in the field of musical psychology, in a certain field of culture, art and between them; in a comprehensive analysis of the work of an individual artist; within a certain work.

The concept of the text of a modern choral work is interpreted as a complex systemic phenomenon in the context of a postmodern world image. The formation of dualistic pairs of phenomena is indicated: the author's idea — a score; intonational-artistic stage embodiment — recording (audio

/ video); emotional-associative memory (intonational-artistic image in the listener's memory) — analytical article, essay, etc.

Thus, it is emphasized that the issue of musical textology in modern chorology can be studied in a fixed, procedural, and effective format. The idea of the literary text of a musical work as a definite intonational-semantic composer space is complemented by the awareness of the presence in it of various elements of other texts, in particular, performing, editorial, and directorial.

By analogy with the choreographic scores D. Hussein, offers a typology of composer scores in modern choral works: the score is «model», the score is «sketch», the score is «plan». It is noted that the approach to the score as a fixed will of the author undergoes serious changes and allows us to interpret the score as an open resource; maintain its importance as a documentary source for the development of choral creativity and culture; choose a «tool» for creating, fixing and archiving material.

It is emphasized that it is synthesis, as a consciously chosen strategy in choral performance, that will require the introduction of certain forms of fixation and archiving of a comprehensive performing interpretation, and therefore the creation of a system of executive scores.

It is noted that at the level of audience co-creation, the score can be in the form of an «open message» or a «hidden message», which makes it possible to enjoy the polyphony of texts, meanings, reveal «super tasks», but also create them.

As a result of the analysis of the trends in the genre-style development, the peculiarities of the interaction of poetic and musical texts, we note the main directions and offer the following typology of the existence of modern choral works: works-imitations; works-functions; works-transformation; concept-works; works-destruction.

It is emphasized that the sacred and profane (as well as their neo-forms) are mutually reversible and interconnected pair concepts that can claim universality. The question of the dominance of a certain category provides for dual answers, because it depends on the position of the participant in the creative process and can be explained using the philosophical concept of dialogue as a universal form of interpersonal communication. So, in neo-mythological unity, the main value is the dialogical interaction of the sacred and profane and their neo-approaches.

We call the prerequisites for an executive understanding of the author's text and the source of interpretative decisions: the type of score, the presence of author's wishes or the possibility of inclusion in a direct dialogue

with the author, the performing style of the team and the creative strategy of its leader, the technical capabilities of the performers, concert conditions, audience request and reaction.

It was revealed that the modern concert practice of choral groups demonstrates a kind of improvisational freedom in the selection of expressive performing means, in the creation of a certain artistic image, the tendency to execute the author's text in the genres of «choral performance», «action», «concept», «project». Accordingly, all expressive means of performing interpretation should be considered as the parameters of a single artistic image, in the complex integral holistic performing strategy.

Directly in the performing arts, the classification of synthesis approaches is presented in accordance with the following parameters: a) performing vocal style, b) structure, scope of the concept and the specifics of the executive complex, c) the degree of translation of the author's version. It is indicated on: synthesis-interaction of various vocal styles, types of sound production in the creative activity of one collective, within the framework of one concert and a particular song; the emergence of non-classical vocal techniques — eclectic, spectral and sonor singing, articulation based on the acoustic characteristics of phonemes, enhancing the importance of individual tones and intones, intonation with the effect of reverb (when using a microphone and technique), etc.

The conceptual changes in the functions of participants in the creative process are noted.

It is noted that at the level of the biological (emotional) and logical-constructive type, or according to another typology — rationalistic, emotional, intellectual — new activity types of choral conductors appear: analytical (hermeneutical), theater and play (performances), and enterprise (project)

Directly in the performing process of choral synthesis works, the opera and performing concept of L. Butenko is adopted, where the author emphasizes: the preliminary preparatory period; stage of preparation of material in the choral class; production period; orchestral (or stage) rehearsals. It is noted that the synthesis requirements of modern choral art require separate equipment for both the conductor and the choristers; both leaders and performers. Therefore, the triad of composer — performer — listener is proposed to expand as follows: authors (poet + composer) — production group (conductor, director, choreographer, stage designer, etc.) — performers (conductor, choristers, soloists, light engineer, sound engineer) — listeners (viewers).

Synthesis, as a development strategy for contemporary choral creativity, demonstrates the need for new methodological approaches in specialized musical pedagogy, in particular, in choral art. One of the directions for further development of the phenomenon of artistic-style synthesis in modern choral creativity may be the consideration of pedagogical settings: the interaction of academic education, ethnopädagogy and individual author's methods to achieve such a result in the preparation of choir students who can meet the requirements of synthesis creativity in a modern choral art.

Наукове видання

БОНДАР Євгенія Миколаївна

**ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИЙ СИНТЕЗ
ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ
ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ**

Монографія

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*

Редактор *Н. Я. Рихтік*

Технічний редактор *М. М. Бушин*

Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*

Коректор *І. В. Шепельська*

Підписано до друку 27.12.2019.

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 22,55.

Тираж 300 прим. Зам. № 579 (100).

Видавництво і друкарня «Астропринт»

65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21

Тел.: (0482) 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855

e-mail: astro_print@ukr.net; www.astroprint.ua; www.stranichka.in.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.