

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ А.В. НЕЖДАНОВОЇ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

БАТОВСЬКА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА

УДК 784. 1. 071. 2 : 78. 03 '06

СУЧАСНЕ АКАДЕМІЧНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО
A CARPELLA ЯК СИСТЕМНИЙ
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **О. М. Батовська**

Науковий консультант - ГРЕБЕНЮК НАТАЛІЯ ЄВГЕНІЇВНА
доктор мистецтвознавства, професор

ОДЕСА – 2019

АНОТАЦІЯ

Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 - Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2019.

Дисертацію присвячено проблемам розвитку сучасного академічного хорового мистецтва а cappella. Формування концептуальних домінант сучасного академічного хорового мистецтва а cappella здійснювалося на основі обґрунтування об'єкта та предмета обраної проблематики дисертації.

Об'єкт дослідження - сучасне академічне хорове мистецтво а cappella. Предмет дослідження - системні засади та структурні чинники сучасного академічного хорового мистецтва а cappella.

Мета дослідження - вивчення академічного хорового мистецтва а cappella як системного музично-виконавського феномену.

У дослідженні вирішуються наступні завдання: виявлення стану розробленості проблеми розвитку сучасного академічного хорового мистецтва а cappella; конкретизування поняттєвого апарату дослідження; розгляд у теоретичній площині сучасного академічного хорового мистецтва а cappella; розроблення жанрової типології та окреслення стильових напрямків сучасної хорової музики а cappella; дослідження шляхів розвитку сучасної академічної хорової музики а cappella України та Білорусії та презентація композиторської практики у сучасному академічному хоровому мистецтві а cappella в аспекті синтезу і співвідношення «старих» і «нових» традицій; з'ясування особливостей формування та соціо-історичних передумов становлення сучасного академічного хорового виконавства а cappella на Україні та Білорусії; дослідження новітніх якостей та форм виконавської презентації сучасного академічного хорового мистецтва а cappella.

Матеріалом дослідження стали загальноновизнані взірці сучасної хорової музики а саррелла українських (І. Шамо, В. Губаренко, В. Бібик, Т. Кравцов, Л. Дичко, В. Мужчиль) і білоруських (А. Мдівані, Л. Шлег, О. Атрашкевич, А. Безенсон, В. Кузнєцов) композиторів; сукупна виконавська творчість провідних академічних хорових колективів України і Білорусії, – Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» (Київ), Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна (Харків) і Державного хору білоруського радіо і телебачення (Мінськ).

Аналіз наукових досліджень дав змогу виявити основні напрямки шляхів вивчення сучасного академічного хорового мистецтва а саррелла як системного музично-виконавського феномену – по-перше, як процесу створення нових елементів музичної культури (варіантів інтерпретації хорових творів, функціонування музичної освіти, що забезпечує концертну практику виконавськими кадрами, наукових праць з даної сфери діяльності); по-друге, як явища культури, що включає до свого складу сукупність композиторських та виконавських здобутків, створених за певний період часу в рамках окремої культури країни.

При опрацюванні поняття і з'ясуванні статусу сучасного академічного хорового мистецтва а саррелла були уточнені й визначені наступні дефініції: мистецтво, творчість, музичне мистецтво, музична творчість, академічне музичне мистецтво, академічна музична творчість, хорове мистецтво, хорова творчість, академічне хорове мистецтво, академічна хорова творчість, академічне хорове мистецтво а саррелла.

Доведено, що як система, академічне хорове мистецтво а саррелла складається з декількох структурних рівнів: академічна хорова творчість, учасники мистецького процесу, організація мистецького процесу, відображення мистецького процесу.

Виявлено атрибути естетико-художньої діяльності академічних хорових колективів (досконалість виконання, «підкорення» слухача майстерністю й технологічною вивіреністю) та професійний рівень хорового

колективу оснований на таких параметрах: творчість, традиції, самореалізація його членів.

Академічний хоровий колектив охарактеризовано за природно-фізіологічною; професійною, соціальною, психологічною властивостями.

Здійснено розробку компонентів академічного хорового мистецтва а *capella*, що характеризуються незмінними (стабільними) й перемінними (мобільними) якостями.

Розроблено жанрову типологію сучасної академічної хорової музики а *capella*, яка заснована на двох позиціях. З першої позиції, яка враховує зовнішню і внутрішню сторони буття жанру, сучасна академічна хорова музика а *capella* поділяється на концертну, концертно-театралізовану і духовно-концертну. Другий підхід до жанрової типології академічної хорової музики а *capella* передбачає зосередження на принципах взаємодії і спадкоємності. До хорових жанрів, де застосований принцип взаємодії, відносять твори, побудовані на жанровому синтезуванні. Прикладами поліжанрового синтезу є твори, де наявне об'єднання хорового з іншими видами мистецтв.

З'ясовано, що класифікація музичних жанрів, зокрема хорових, характеризується не тільки відмінністю конкретних критеріїв систематики, а й репрезентує основні вектори жанрової динаміки сучасної академічної хорової музики а *capella* та загальні принципи її типологізації.

Запропоновано власне визначення дефініції «хоровий стиль» - це цілісна динамічна система, яка здатна до адаптації різних стильових пластів минулого й сьогодення у новому культурному контексті. Семантика хорового стилю визначається специфікою виконавського складу хорової музики а *capella* (живою природою «інструменту»), тембро-фактурою, прийомами хорового викладення, які впливають на музично-виконавську атрибутику.

Розкрито провідні стильові тенденції сучасної академічної хорової музики а *capella*, які, у свою чергу, дозволили виявити еволюційні зміни в

образній сфері, у відборі музично-виразних засобів. Доведено, що сучасній хоровій творчості а *capella* простежується феноменальна риса - нова художня цілісність, яка зумовлена спрямованістю культури до об'єднання при збереженні вміщеної в неї множинності. З вищесказаного випливає, що сучасна академічна хорова музика а *capella*, за великого жанрово-стильового розмаїття характеризується по-перше, індивідуальним композиторським відбиттям музичних універсалій різних художніх епох; по-друге, толерантністю стильових напрямків.

Підкреслено, що магістральною ознакою сучасного академічного хорового мистецтва а *capella* є принцип діалогу, який веде композитор зі своїми попередниками. Діалог епох - діалог культур у сучасній академічній хоровій музиці а *capella* простежується у наступних аспектах: традиція й новаторство; традиція теми; традиція образу; традиція жанру; національна традиція; традиція художніх прийомів; стильова традиція.

Репрезентовано хорові твори а *capella* українських та білоруських композиторів другої половини ХХ - початку ХХІ ст., які не отримали відповідного дослідження у музикознавстві. Аналіз творів було здійснено за авторською методикою, в основі якої закладений принцип системного аналізу, головними позиціями якого є: зміст художньо-образної сфери хорового твору; жанровість; особливості музичної інтонації; звуковий матеріал; фактурна організація хорової тканини; композиційна побудова форми твору; нотація.

В історичному екскурсі щодо формування хорового виконавства України та Білорусі в контексті європейського хорового мистецтва а *capella* відзначено, що першою ланкою на шляху розбудови хорової справи в Україні, Білорусії і країнах Європи стає церква. Важливий етап професіоналізації та вдосконалення вокальної роботи в хорі - поява багатоголосся. Велику роль у підвищенні професійної майстерності хорів відіграло створення в Україні та Білорусії навчальних закладів, де освоювали як основи співочої, так і хормейстерської майстерності. Подальший процес

професіоналізації хорового виконавства в Україні та Білорусії пов'язаний зі створенням хорових відділень при консерваторіях та професійних хорів при філармоніях. В останню чверть ХХ ст. відродженню хорового професіоналізму сприяла організація камерних хорів, які не тільки пропагували академічне хорове мистецтво а cappella, а й стали центрами його розвитку а різних регіонів України і Білорусії. Отже, аналіз етапів становлення академічного хорового виконавства довів важливу роль хорового мистецтва в процесі соціалізації людини в різних історичних і культурних контекстах, залученні до культурного досвіду поколінь, осягненні культурних цінностей, формуванні світогляду й менталітету.

На прикладі діяльності провідних академічних хорових колективів України і Білорусії (Національна заслужена академічна капела України «Думка», Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна, Державний хор Білоруського радіо і телебачення) були проаналізовані соціо-історичні передумови становлення сучасного академічного хорового виконавства а cappella. Було розкрито, що у визначенні соціально-психологічного «клімату» суспільства, академічне хорове мистецтво а cappella є ваговою складовою культури, що виконує функції «барометру» та програмування культурних цінностей в сучасному просторі (переосмислення історичного минулого, утвердження національного менталітету і самосвідомості).

Доведено, що емансипація музичних жанрів особливим чином вплинула на сучасне академічне хорове мистецтво а cappella і якісно змінила його. На прикладах виконавського аналізу хорових творів а cappella В. Бібіка і В. Мужчиля були виявлені інтонаційні труднощі та намічені магістральні напрямки освоєння музичної мови сучасної академічної хорової музики а cappella.

Сформульовано новітні якості сучасної академічної хорової музики а cappella та визначено їх вплив на концертно-виконавську практику (трансформація сучасного виконавського стилю, інноваційні форми виконавської презентації). Новітні якості сучасного академічного хорового

мистецтва а cappella характеризуються за наступними параметрами: темброфонічні характеристики; хорова фактура; інструменталізація хорових партій; прийоми театралізації.

Обґрунтовано, що особливості сучасної академічної хорової музики а cappella сприяли оновленню і розширенню виконавських можливостей академічного хорового мистецтва а cappella, що проявилось у тенденції до трансформації академічної манери і співочих канонів.

Визначено інноваційні прикмети академічного хорового мистецтва а cappella: синтез комплексу традиційних прийомів з новаторськими музичними засобами висловлювання; включення у виконавсько-постановчий корпус хорового твору особливостей перформансу; застосування прийому музичного «кадру», що в свою чергу наближає академічне хорове мистецтво а cappella до кіномистецтва; введення у хоровий твір театральних прийомів.

Охарактеризовано систему сучасного академічного хорового мистецтва а cappella як відкрити, що перебуває у стані постійної взаємодії із навколишнім середовищем, коли здійснюється постійне оновлення і обмін новою інформацією.

Ключові слова: сучасне академічне хорове мистецтво а cappella, системний музично-виконавський феномен, структурне моделювання, жанрова типологія, хоровий стиль, композиторська і виконавська практики України і Білорусії.

SUMMARY

Batovska O.M. *Contemporary academic choral art a cappella as a systemic musical-performing phenomenon.* - Qualifying scientific work with the manuscripts copyright.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Arts in the specialty - 17.00.03 - Musical Art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

The dissertation is devoted to the problems of development of modern academic choral a cappella art. Formation of the conceptual dominant of modern academic choral a cappella art was carried out on the basis of the substantiation of the object and subject of the chosen problematics of the dissertation. The object of research is the modern academic choral a cappella art. The subject of research is the systematic foundations and structural factors of modern academic choral a cappella art. The aim of the research is to study the academic choral a cappella art as a systemic musical-performing phenomenon. The research solves the following tasks: to identify the status of the problem of the development of modern academic choral a cappella art; concretization of the conceptual apparatus of the research; consideration in the theoretical plane of modern academic choral a cappella art; development of genre typology and outline of stylistic trends of modern academic choral a cappella music; studying the ways of development of modern academic choral a cappella art of Ukraine and Belarus and presenting composer practices in modern academic choral a cappella art in the aspect of synthesis and the ratio of "old" and "new" traditions; elucidation of the peculiarities of formation and socio-historical preconditions of the formation of modern academic choral a cappella performance in Ukraine and Belarus; research of the latest qualities and forms of the performance presentation of modern academic choral a cappella art.

The research material consists of generally accepted paragons of modern academic choral a cappella music of Ukrainian (I. Shamo, V. Hubarenko, V. Bibik, T. Kravtsov, L. Dychko, V. Muzhchyl) and Belarusian (A. Mdivani L. Shleh O. Atrashkevych A. Bezenson V. Kuznietsov) composers; the total performance of

the leading academic choirs of Ukraine and Belarus - the National Honored Academic Choir of Ukraine "Dumka", the Vyacheslav Palkin Academic Choir and the State Choir of the Belarusian Radio and Television. The analysis of scientific research made it possible to reveal the main directions of the ways of studying modern academic choral a cappella art - firstly, as a process of creating new elements of musical culture (variants of interpretation of choral works, the functioning of musical education, providing concert practice by performing personnel, scientific works in this sphere activities); and secondly, as a phenomenon of culture, which includes in its composition a collection of composing and performing achievements, created for a certain period of time within the framework of a separate culture of the country. The following definitions have been clarified and defined when working out the concept and clarifying the status of modern academic choral a cappella art: art, creativity, musical art, musical creativity, academic music, academic musical work, choral art, choral art, academic choral art, academic choral art, academic choral a cappella art. It has been proved that as a system, the academic choral a cappella art consists of several structural levels: academic choral creativity, participants in the artistic process, the organization of the artistic process, reflection of the artistic process. The attributes of the aesthetic and artistic activity of academic choral groups were found (perfection of performance, "subordination" of the audience by skill and technological verifiability) and the professional level of the choir collective based on the following parameters: creativity, traditions, self-realization of its members. Academic choral group was characterized by natural-physiological; professional, social, psychological properties. The components of the academic choral a cappella art, characterized by unchangeable (stable) and variable (mobile) qualities, were developed.

The genre typology of modern academic choral a cappella music was developed, which is based on two positions. From the first position, which takes into account the external and internal aspects of the existence of the genre, modern academic choral a cappella music is divided into concert, concert-theatrical and

spiritual concert. The second approach to the genre typology of academic choral a cappella music involves focusing on the principles of interaction and continuity. To the choral genres, where the principle of interaction is applied, include works based on genre synthesis. Examples of poly-genre synthesis are works where there is an association of choir and other arts. It was found that the classification of musical genres, in particular, choral, is characterized not only by the distinction between specific criteria of taxonomy, but also represents the main vectors of the genre dynamics of modern academic choral a cappella music and the general principles of its typology. It was proposed to clarify the definition of "choral style" itself as a holistic dynamic system capable of adapting the various stylistic layers of the past and present in a new cultural context. The semantics of the choral style is determined by the specifics of the performer composition of choral music a cappella (the living nature of the instrument), the timbre, and the techniques of choral composition that influence musical and performing artifacts. The leading stylistic tendencies of modern academic choral a cappella music were revealed, which, in turn, allowed to reveal evolutionary changes in the figurative sphere, in the selection of musical-expressive means. It has been proved that the modern choral creative a cappella traces the phenomenal feature of the new artistic integrity, which is due to the orientation of culture to unite while preserving the plurality contained in it. From the foregoing it follows that modern academic choral a cappella music, for a great genre-style diversity, is characterized, firstly, by the individual composer's reflection of musical universals of various artistic epochs; and secondly, tolerance of style directions. It was emphasized that the main feature of modern academic choral a cappella art is the principle of dialogue that the composer conducts with his predecessors. Dialogue of the epoch, the dialogue of cultures in modern academic choral a cappella music can be traced in the following aspects: tradition and innovation; the tradition of the theme; the tradition of the image; tradition of the genre; national tradition; the tradition of artistic techniques; stylistic tradition.

The choral works of a cappella of Ukrainian and Byelorussian composers of the second half of the XXth to the beginning of the XXI century, which did not receive a corresponding study in musicology, were presented. The analysis of the works was carried out according to the author's technique, which is based on the principle of system analysis, the main positions of which are: the content of the artistic-figurative sphere of the choral work; genre; features of musical intonation; sound material; invoice organization of choral fabric; compositional construction of the form of the work; notation. In the historical excursion on the formation of choral performance of Ukraine and Belarus in the context of European choral art, a cappella noted that the church became the first link on the way to building a choral practice in Ukraine, Belarus and European countries. An important stage in the professionalization and improvement of vocal work in the choir is the emergence of polyphony. An important role in enhancing the professional skills of choruses was played by the establishment of educational institutions in Ukraine and Belarus, where they mastered both the basis of singing and chorister mastery. The further process of professionalising choral performances in Ukraine and Belarus involves the creation of choral outlets at conservatories and professional choirs at the philharmonic. In the last quarter of the twentieth century. The organization of chamber choirs, which not only promoted the academic choral a cappella art, but also became the centers of its development in various regions of Ukraine and Belarus, contributed to the revival of choral professionalism. Consequently, the analysis of the stages of the formation of academic choral performance proved the important role of choral art in the process of human socialization in various historical and cultural contexts, involving cultural experiences of generations, comprehension of cultural values, the formation of a worldview and mentality.

The socio-historical background of the formation of modern academic choral a cappella performance was analyzed on the example of the activities of leading academic choral groups of Ukraine and Belarus (the National Honored Academic Choir of Ukraine "Dumka", the Vyacheslav Palkin Academic Choir and the State Choir of the Belarusian Radio and Television). It has been revealed that the a

cappella, the academic choral art, is an important component of the culture that functions as a "barometer" and the programming of cultural values in the modern space (reconsideration of the historical past, the establishment of a national mentality and self-awareness) in the definition of the socio-psychological "climate" of society. It has been proven that the emancipation of musical genres in a special way influenced modern academic choral a cappella art and qualitatively changed it. On the examples of performance analysis of choral works a cappella V. Bibik and V. Muzhchyl, intonational difficulties were identified and the main directions of mastering the musical language of modern academic choral a cappella music as were discovered.

The newest qualities of modern choral a cappella music were formulated and their influence on concert-performing practice (transformation of modern performing style, innovative forms of performance presentation) was determined. The latest qualities of modern academic choral a cappella art are characterized by the following parameters: timbre characteristics; choral texture; instrumentalization of choral parties; receptions of the atricalization. It was substantiated that the features of modern academic choral a cappella music contributed to the renewal and expansion of the performances of academic choral art a cappella, manifested in the tendency to transform the academic style and singing canons. The innovative indications of academic choral a cappella art were identified: the synthesis of a complex of traditional techniques with innovative musical means of utterance; inclusion in the performance and production building of the choral composition of performance features; application of reception of a musical "frame", which in turn brings the academic choral art of a cappella to cinema; introduction to the choral composition of theatrical techniques.

The system of modern academic choral a cappella art was described as open, in a state of constant interaction with the environment, when a constant updating and exchange of new information is carried out.

Key words: modern academic choral a cappella art, systemic music-performing phenomenon, structural modeling, genre typology, choral style, composing and performing practices of Ukraine and Belarus.

Основні наукові результати дисертаційного дослідження висвітлено в таких працях автора:

Монографія:

1. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

2. Батовська О. М. Педагогічна діяльність В. С. Палкіна та традиції вітчизняної педагогіки. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2005. № 4/5. С. 101-105.
3. Батовська О. М. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» І. Шамо. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 221-231.
4. Батовська О. М. Невідомі сторінки хорової музики а cappella Віталія Губаренка. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 2. С. 96-101.
5. Батовська О. М. Специфіка музичного мислення Т. Кравцова (на матеріалі хорової творчості а cappella). *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луган. держ. ін-т культури і мистецтв*. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 13-24.
6. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а cappella у світі оновлення жанру і стилю. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луган. держ. ін-т культури і мистецтв*. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 201-210.

7. Батовська О. М. Трансформація жанру дума в сучасній композиторській творчості (на прикладі «Косив батько жито» В. Мужчиля). *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луган. держ. ін.-т культури і мистецтв.* Луганськ, 2014. Вип. 27/28. С. 11-21.
8. Батовська О. М. Академічне хорове мистецтво у проблемному полі сучасного мистецтвознавства. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство.* Харків, 2015. № 8. С. 121-128.
9. Батовська О. М. Жанрово-стильова специфіка хорових творів О. Атрашкевич. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб. [упоряд. М. Д. Копиця, Б. М. Шабетнік].* Київ, 2015. Вип. 41. С. 241-254.
10. Батовська О. М. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісн. Львів. ун-ту. Серія Мистецтвознавство.* Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 48-56.
11. Батовська О. М. Сучасна хорова мініатюра а саррелла у контексті модерністських стильових напрямів. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство.* Харків, 2015. № 9/10. С. 143-147.
12. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а саррелла (на прикладі «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля). *Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство».* Київ, 2016. Вип. 34. С. 20-29.
13. Батовська О. М. Передумови становлення академічного хорового виконавства другої половини ХХ ст. України та Білорусії. *Народознавчі зошити : наук. журн. Ін-т народознавства Нац. акад. наук України.* Львів, 2016. № 1 (127). С. 189-194.
14. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки [редкол. Редя В.Я. та ін.].* Київ: Міленіум, 2016. № 30. С.10–18.

15. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хорovій музиці а cappella. *Міжнародний вісник НАКККіМ [редкол. Герчанівська П. Е. та ін.]*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. II (7) С. 142–146.
16. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а cappella: толерантність стилевих напрямлень. *Культура і сучасність: альманах [редкол. Веденєєв Д.В. та ін.]*. К.: Міленіум, 2016. № 2. С. 47–52.
17. Batovska O. Contemporari academic choral art a cappella in the content of musical culture. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. № 5. С. 91–95. Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв.
18. Батовська О. М. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорovої музики а cappella. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 290–302.

Статті в іноземних наукових періодичних фахових виданнях:

19. Батовская Е. Н. Жанрово-стилевые новации в современной хоровой музыке а cappella (на материале хорового творчества Алины Безенсон). *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2015. Вып. 27. С. 42-46.
20. Батовская Е. Н. Критерии академического профессионального хорового творчества как исполнительского искусства. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2015. Вып. 18. С. 109-117. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.
21. Батовская Е. Н. Экспериментальные тенденции в современном хоровом творчестве. *Южно-Рос. музык. альманах*. Ростов н/Д, 2015. № 2 (19). С. 65-69.
22. Батовская Е. Н. Неофольклоризм в современной композиторской практике (на примере хоровой музыки а cappella). *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2016.

- Вып. 20. С. 134-141. Центр дослідванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.
23. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а саррелла: праблемы жанровой тыпалогіі. *Южно-Рос. музык. альманах*. Ростов н/Д, 2016. № 1 (22). С. 68-74.
24. Батовская Е. Н. Современное академическое хоровое искусство Белоруссии: синтез традиций и инноваций. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2016. Вып. 21. С. 58-63. Центр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.
25. Батовская Е. Н. Структура академического хорового искусства а саррелла. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2018. Вып. 25. С. 74-79. Центр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.

Публікацыі апробацыйнага характэру

26. Батовська О. М. Жанрові модифікацыі в сучасній хоровій музиці а саррелла. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф.* (Луганськ, 13-14 берез. 2014 р.) / Луган. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2014. С. 23-27.
27. Батовська О. М. Жанрово-стильові ідіоми хорової музики а саррелла Валентина Бібіка [Електронний ресурс]. *Вітчизняна наука на зламі epoch: проблеми та перспективи розвитку: матеріали VII Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф.* 29-30 верес. 2014 р. : зб. наук. пр. Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г.Сковороди. Переяслав-Хмельницький, 2014. С. 109-115. Режим доступу: <http://rmuphdpu.webnode.com.ua>. Загол. з екрану. Режим доступу: 12.06.2015.

28. Батовська О. М. Опера «Ятранські ігри» Й. Шамо: жанрово-стильові особливості. *Актуальні проблеми мистецтва: історія, теорія, методика*: матеріали III Міжнародн. науч. конф. (Мінськ, 10-11 апр. 2014 г.). Белорус. гос. пед. ун-т. Мінськ, 2014. С. 176-179.
29. Батовська О. М. Сучасна композиторська трактовка жанру дума (на прикладі хорového твору «Косив батько жито» В. Мужчиля) [Електронний ресурс]. *Людина – Культура – Мистецтво – Творча особистість*: VI Міжнар. Інтернет-конф. (Луганськ, 5-6 лют. 2014р.). Режим доступу: <http://www.lgiki.com.ua/o-m-batovska-suchasna-kompozitorska-traktovka-zhanru-duma-na-prikladi-horovogo-tvoru-kosiv-batko>. Загол. з екрану. Дата звернення: 21.08.2014.
30. Батовская Е. Н. Новые качества современной хоровой музыки а caprella. *Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой музыкальной культуры*: материалы Международн. науч.-практ. конф. (18 нояб. 2015 г.). [отв. ред. Т. И. Свитова, В. В. Иванов]. Самара, 2015. С. 12-15.
31. Батовская Е. Н. Пути развития современной хоровой музыки а caprella украинских и белорусских композиторов. *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире*: материалы Международн. науч. конф., Астрахань, 9 окт. 2015 г. [гл. ред. Л. В. Саввина]. Астрахань, 2015. С. 27-32.
32. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка: толерантность стилевых направлений. *Wspolczesna nauka. Nowy wyglad: zbior raportow naukowych wykonane na materialach Miedzynar. nauk.-prakt. konf. (30.01.2015-31.01.2015 roku, Wroclaw. Czesc 6.)*. Warszawa, 2015. С. 67-70.
33. Батовская Е. Н. Хоровое исполнительство в свете концепции «Пространство в музыке». *История и культура на стыке эпох и цивилизаций: историко-культурное наследие как ресурс и результат развития общества*: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ.

- 250-лет. М. К. Огинского (Минск, 25-26 сент. 2015 г.). Белорус. гос. ун-т [и др.]. Минск, 2015. С. 141-142.
34. Батовская Е. Н. Академический хор харьковской областной филармонии имени В. Палкина: черты исполнительского стиля. *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы I Междунар. науч.-практ. конф., Ярославль, 21-22 апр. 2016 г. Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2016. С. 14-17.*
35. Батовська О. М. Інноваційна площина сучасного хорового виконавства. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали Дев'ятої Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ, 21 квіт. 2016 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. С. 45-46.*
36. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а саррелла в свете обновления жанра и стиля. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зб. дакладаў і тэзісаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, Беларусь, 19-20 лістап. 2015 г.). Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2016. С. 327-329.*
37. Батовська О. М. Структура академічного хорового мистецтва а саррелла. *Культурно-мистецькі обрії, 2016 : зб. наук. пр. за матеріалами I Міжнар. заоч. наук.-теорет. конф. Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Ч. I. С. 12-13.*
38. Батовська О. М. Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а саррелла. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матер. II всеукр. наук-практ. конф., 25 жовтня 2018 р.). [під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та доц. Батовської О.М.] Харків, 2018. С. 29-32.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ВСТУП.....	21
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНЕ АКАДЕМІЧНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО А CARPELLA: ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ І МЕЖІ ДОСЛІДЖЕННЯ	35
1.1. Сучасне академічне хорове мистецтво а carrella як об'єкт наукового дослідження: систематологічний аспект	35
1.2. Поняття і статус сучасного академічного хорового мистецтва а carrella.....	53
1.3. Критерії музикознавчого аналізу сучасного академічного хорового мистецтва а carrella	82
Висновки до розділу 1	92
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНЕ АКАДЕМІЧНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО А CARPELLA: СТРУКТУРНЕ МОДЕЛЮВАННЯ.....	96
2.1. Структура сучасного академічного хорового мистецтва а carrella	96
2.2. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а carrella	104
2.3. Систематизація сучасної академічної хорової музики а carrella за стильовими напрямками	122
Висновки до розділу 2	146
РОЗДІЛ 3. СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ У СУЧАСНІЙ АКАДЕМІЧНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA УКРАЇНИ ТА БІЛОРУСІЇ	149
3.1. Шляхи розвитку сучасної академічної хорової музики а carrella: діалог епох - діалог культур.....	149
3.2. Композиторська практика в сучасному академічному хоровому мистецтві а carrella: жанрово-стильовий аспект	199
3.2.1. Художньо-стильові орієнтири хорових творів а carrella українських композиторів (І.Шамо, В.Губаренко, Т.Кравцов В.Мужчиль)..	199

3.2.2. Жанрво-стильові новації в сучасній білоруській хоровій музиці а саррелла (О. Атрашкевич, А. Безенсон)	255
Висновки до розділу 3	274
РОЗДІЛ 4. НОВІТНІ СИСТЕМНІ ЯКОСТІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА А САРРЕЛЛА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	281
4.1. Формування хорового виконавства України та Білорусії в контексті європейського хорового мистецтва а саррелла	281
4.2. Соціо-історичні передумови становлення сучасного академічного хорового виконавства а саррелла на Україні та Білорусії	314
4.3. Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а саррелла	344
Висновки до розділу 4	373
ВИСНОВКИ	376
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	394
ДОДАТОК А Список публікацій здобувача та відомості про апробацію результатів дисертації	464
ДОДАТОК Б Рисунки та нотні приклади	474

ВСТУП

Актуальність теми дослідження означено її причетністю до молодшої галузі сучасного українського музикознавства – хорознавства, яка почала розвиватися тільки з середини ХХ століття, хоча її історія сягає вглиб століть. Актуальність подальшої розробки сучасної хорознавчої науки безсумнівна. Вона зумовлена, по-перше, інтенсивністю розвитку сучасного хорознавства, зверненого до проблематики й теорії виконавської творчості; по-друге, осмисленням творчого підсумку минулого століття, що формує сучасне академічне хорове мистецтво а cappella, зокрема, в напрямку своєрідної автономізації музичного виконавства; по-третє, відкриттям нових перспектив дослідження академічного хорового мистецтва а cappella на рівнях індивідуального композиторського мислення, як виконавської системи та як об'єкту наукового пізнання.

Для сучасного хорознавства вельми актуальними є поглиблення й розкриття дослідних позицій відносно сучасного академічного хорового мистецтва а cappella, яке внаслідок власної багатогранності містить певний комплекс генетичних рис, що спричиняє проблемні напрями музикознавчого дослідження у найрізноманітніших площинах (історичній, жанровій, тематичній, структурно-драматургічній, тощо), потребує пошуку шляхів і методів аналізу сучасної академічної хорової музики а cappella та її подальшої інтерпретації. Будь-який з вищенаведених аргументів може сформувати окремий напрям наукового пошуку.

Хорознавчу спрямованість зазначеного дисертаційного дослідження зумовлено й принциповими змінами, що відбулися в сучасному академічному хоровому мистецтві а cappella, однак досі не стали предметом спеціальної уваги науковців. Новітній етап розвитку хорознавства характеризується як частина музикознавства, як наука, що вивчає специфічні закономірності хорового мистецтва (Ю.Кузнецов).

Сьогодні музикознавча наука переживає важливий період переоцінки багатьох явищ і подій. Адже кінець ХХ століття - це час зосередження зусиль як на усвідомленні попереднього досвіду, так і на аналізі, оцінці сучасної хорової творчості, що має великий художній потенціал, але досліджена і оцінена музикознавством не в повній мірі.

Представлена дисертація присвячена дослідженню сучасного академічного хорового мистецтва а cappella як процесу формування нових елементів музичної культури (варіантів інтерпретації хорових творів, функціонування музичної освіти, що забезпечує концертну практику виконавськими кадрами, наукових праць з даної сфери діяльності), як явища культури, що включає до свого складу сукупність композиторських та виконавських здобутків, створених за певний період часу в рамках окремої культури країни, як системного музично-виконавського феномену, обумовлена як недостатнім ступенем вивченості в українському музикознавстві, так і проблемою пошуку шляхів і методів аналізу сучасної хорової музики і її подальшої інтерпретації. Дана робота є спробою не тільки систематизації процесів і якісних змін, а й узагальнення внеску акапельного академічного хорового мистецтва в музичний доробок сьогодення та оцінки його естетичної, історичної та й теоретичної значущості.

Системний аналіз дає можливість розглядати академічне хорове мистецтво а cappella в трьох ракурсах: по-перше, як створення концептуальних і методологічних основ; по-друге, як формування нових завдань; по-третє, як розробку методів і апарату рішення. Саме той рівень і обсяг системного підходу дає велике поле перспективних роздумів і рішень щодо питань змістовних показників сучасного академічного хорового мистецтва а cappella, зокрема, стабільних і мобільних компонентів сучасної хорової музики а cappella, її специфіки, що проявляється на рівнях семантичного змісту та жанрово-стилістичних принципів; залучення й застосування прийомів різних видів мистецтва (театру, кіно, живопису) в академічному хоровому виконавстві.

Як творчий компонент музичної культури будь-якого народу, хорове мистецтво складається з народної пісенної творчості (фольклору) та професійної діяльності. У представленому дослідженні зроблено акцент на сучасному академічному хоровому мистецтві а *caprella* двох сусідніх східноєвропейських країн - України й Білорусі.

У музикознавчій літературі проблеми розвитку й становлення академічного хорового мистецтва розглядалися досить ґрунтовно й викладені в працях різних дослідників. Зокрема це: Л. Андрєєва [10], Б. Асаф'єв [26], І. Батюк [73], О. Бенч-Шокало [79], І. Бермес [83-84], Н. Белік-Золотарьова [85-88], Є. Білявський [90], Г. Григор'єва [159-160], І. Гулеско [164-169], К. Дмитревська [184-185], Г. Дмитревський [186], О. Єгоров [199-200], В. Живов [207-211], С. Казачков [239-242], П. Ковалик [255-256], М. Колесса [266], В. Краснощоків [311], А. Лащенко [331-336], П. Левандо [337-338], А. Мартинюк [377-382], А. Мархлевський [384], Л. Маталаєв [386], К. Ольхов [464-465], Ю. Паісов [472-476], Л. Пархоменко [493-495], К. Пігров [499], В. Рожок [530-534], Г. Савельєва [553-555], В. Соколов [605], П. Чесноков [696], Г. Цмиг [198] та багато інших.

Науково-методичні напрацювання названих авторів представляють значну цінність, вони містять окремі думки, спостереження і узагальнення, пов'язані з проблемами розвитку хорового мистецтва. Однак ніхто з перерахованих авторів не був націлений на комплексне вивчення академічного хорового мистецтва а *caprella* як системного музикознавчо-виконавського феномену. Недостатньо досліджені питання обраної проблематики даної дисертації: поняття «академічне хорове мистецтво а *caprella*»; умови й атрибути функціонування академічного хорового мистецтва а *caprella*; новітні якості та форми виконавської презентації сучасного академічного хорового мистецтва а *caprella*. Також обмаль висвітлені й проаналізовані процеси, що відбуваються у сучасному академічному хоровому мистецтві а *caprella* та їх роль у духовній обстановці епохи.

Якщо деяким питанням історії і теорії хорового виконавства, хорової творчості у зарубіжній і вітчизняній літературі приділено достатньо уваги, то питання інтегративних явищ в сучасному академічному мистецтві а caprella досі не піднімалося в музикознавстві. На сьогодні, з огляду на інтенсивність розвитку академічного хорового мистецтва а caprella в нових соціально-економічних умовах, є необхідними розробка інтегрованого хорознавства та систематизація таких його рівнів, як композиторська хорова практика, історія і теорія хорового виконавства, хорова педагогіка, соціологія хорового мистецтва, менеджмент хорової культури.

Таким чином, актуальність представленого матеріалу обумовлена необхідністю для сучасного музикознавства поглибити й розкрити дослідні позиції відносно феноменальності хорового співу а caprella як виконавського мистецтва з різних точок зору. У дисертації, яка є першою в Україні масштабною роботою, присвяченою сучасному академічному хоровому мистецтву а caprella, зроблена спроба розкрити музикознавче розуміння обраного кола питань.

Аналіз указаних проблем, їх недостатня теоретична вивченість у музикознавчому аспекті, практична важливість і актуальність дозволили визначити тему дисертації *«Сучасне академічне хорове мистецтво а caprella як системний музично-виконавський феномен»*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана згідно з планом науково-дослідної і методичної роботи кафедри історії теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Дослідження відповідає комплексній темі № 2 «Методологічні та методичні засади сучасного музикознавства: теоретичні, естетичні та соціологічні, психолого-педагогічні аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності ХНУМ (2012–2017 рр., протокол № 4 від 29 листопада 2012 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного

університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017.).

Мета дослідження – осмислення та структування сучасного академічного хорового мистецтва а cappella як системного музично-виконавського феномену.

Відповідно до поставленої мети у дослідженні вирішуються наступні **завдання:**

1. Виявити стан розробленості проблеми розвитку сучасного академічного хорового мистецтва а cappella, визначити поняттєвий апарат дослідження;
2. Розробити системний підхід відповідно до аналізу сучасного академічного хорового мистецтва а cappella як системного музично-виконавського феномена;
3. Розкрити поняття, статус і критерії академічного хорового мистецтва а cappella;
4. Охарактеризувати сутність та структурні компоненти сучасного академічного хорового мистецтва а cappella;
5. Розширити жанрову типологію та стильові напрямки сучасної академічної хорової музики а cappella;
6. Дослідити шляхи розвитку сучасної академічної хорової музики а cappella України та Білорусії;
7. Представити композиторську практику в сучасному академічному хоровому мистецтві а cappella в аспекті синтезу і співвідношення «старих» і «нових» традицій;
8. Створити та апробувати авторську методикау вивчення сучасної академічної хорової музики а cappella на матеріалі загальновизнаних хорових творів композиторів України та Білорусії;
9. З'ясувати особливості формування та соціоісторичні передумови становлення сучасного академічного хорового виконавства а cappella на Україні та Білорусії;

10. Дослідити новітні якості виконавської презентації сучасного академічного хорового мистецтва а cappella;
11. Репрезентувати новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а cappella.

Об’єкт дослідження – сучасне академічне хорове мистецтво а cappella.

Предмет дослідження – системні засади та структурні чинники сучасного академічного хорового мистецтва а cappella.

Хронологічні межі дослідження охоплюють композиторську та виконавську практики у сфері академічного хорового мистецтва а cappella 1960-2000-их років ХХ ст. в Україні і Білорусії.

Матеріалом дослідження є перлини сучасної академічної хорової музики а cappella *українських* (І. Шамо: хоровий цикл «Летять журавлі», хорова опера «Ятранські ігри»; В. Губаренко: хоровий цикл «Русские эскизы» на вірші С. Єсеніна; В. Бібік: хоровий цикл «Хорові картини» за поезією О. Вишні та С. Васильченка; Т. Кравцов: хорові цикли «Три романтических хора» на вірші російських поетів, «Хорові акварелі» на слова В. Сосюри, хорова п’єса: «І небо невмите» на слова Т. Шевченка; Л. Дичко: кантата «Чотири пори року», фрагменти хорової опери «Різдвяне дійство»; В. Мужчиль: хорова дума «Косив батько жито», перформанс «Прощай, ХХ століття», фрагмент космогонії «Чорний квадрат»; І. Щербаков: хорова кантата «Ознака вічності» на вірші Л. Костенко; *білоруських* композиторів ХХ-ХХІ ст.: А. Мдівані: фрагменти з хорового циклу «Вясельная застолле»; Л. Шлег: фрагменти з хорової сюїти «Каляндарнія песні»; О. Атрашкевич: «Душа мая» на вірш М. Дудіна, «Зязюлька» на вірш І. Снарської, обробка білоруської народної пісні «Лявоніха»; А. Безенсон: хорові твори «Замкавая гара» і «А хто там ідзе?» на вірші Я. Купали; В. Кузнецов: фрагменти з обряду-дійства «Беларуская вяселле» (в рукописі «Палескае вяселле»), хоровий цикл «Четыре хора на слова русских поэтов»; *сукупна виконавська творчість* провідних академічних хорових колективів України і Білорусії, – Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» (Київ),

Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна (Харків) і Державного хору білоруського радіо і телебачення (Мінськ).

Методологічну основу роботи становлять базові принципи теорії пізнання (об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності) та принципи комплексного міждисциплінарного підходу у відповідності до сучасних мистецтвознавчих досліджень, що задіює такі методи, як: історико-музикознавчий, системно-структурний, жанрово-стильовий, семантичний, хорознавчий, компаративний, порівняльний, виконавський.

Теоретичною базою дослідження стали праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, серед яких *музично-історичні наукові розвідки* - Н. Андрос [13], О. Бенч-Шокало [79], Н. Герасимової-Персидської [140], Г. Григор'євої [159-160], І. Гулеско [164-169], В. Дадіомової [177], К. Дмитриєвської [185], Л. Кияновської [252-253], Л. Корній [274-276], Н. Корольок [279], А. Лашенка [332-335], Ю. Паїсова [473-476], Л. Пархоменко [493-495], С. Скребкова [581-583], О. Смагіна [586-587], А. Терещенко [634], М. Хвисяк [656], В. Черняк [694] та ін.; *дослідження з фольклору і національної музичної мови*: М. Грушевський [162], І. Земцовський [218], А. Іваницький [227-229], О. Козаренко [262-265] та ін.; *роботи з історії й теорії музичного виконавства*: О. Алексєєв [4-6], В. Апатський [17], І. Батюк [73], В. Белікова [76], Г. Бескровна [84], В. Богданов [93], Л. Гінзбург [142-143], Є. Гуренко [173-174], М. Давидов [175-176], І. Єргієва [204], І. Жайворонок [206], В. Живов [207-211], С. Казачков [239-242], О. Катрич [247], Н. Кашкадамова [249], Н. Корихалова [281-282, 284], Т. Манько [367], О. Маркова [375-376], В. Медушевський [399], В. Москаленко [416-424], Г. Нечай [455-456], О. Приходько [505]; В. Рожок [530-537], Л. Сидельников [575], М. Смирнов [588-589], Ю. Усов [647-648] та ін.; *праці зі становлення виконавських шкіл*: А. Т. Авдієвський [2], В. Антонюк [15-16], І. Бермес [83-84], Б. Гнидь [144], Ж. Дедусенко [178], П. Ковалик [255-256], П. Круль [316], А. Лашенко [332], Г. Савельєва [553-

554], І. Шатова [705-706] та ін.; *дослідження з діяльності окремих виконавців та музично-виконавських колективів*: О. Бенч [78], А. Мартинюк [381-382], І. Нисневич [460], Г. Парфьонова [488-489], В. Рожок [530, 535-537], Л. Романовська [538], Ю.Ткач [636-637], Л. Шаповалова [704] та ін.; *роботи з виконавських технологій та інтерпретації музичних творів*: Т. Веркіна [117-118], М. Давидов [175-176], Г. Коган [259-260], Є. Назайкинський [446], О. Олексюк [463], Ю. Пучко [515-516], М. Смирнов [588-589], Н. Харнонкурт [654] та ін.; *з музичної педагогіки і психології*: В. Антонюк [16], Л.Баренбойм [30-31], Н. Гребенюк [156], В. Ражников [524-525], В. Рибалка [528], А. Савостьянов [556], Л. Сенченко [572], О. Стахевич [621], В. Чабанний [687-688] та ін.

Специфіка обраної проблематики зумовила необхідність звернення до наукових робіт з хорового мистецтва: *композиторської практики у галузі хорової музики*: Н. Андрос (Н. Королук) [13], І. Батюк [73], Н. Белік-Золотарьова [85-86], Н. Герасимова-Персидська [140], С. Горбенко [149-150], Н.О. Горюхіна [154], Г. Григорьєва [158-160], І.І. Гулеско [164-169], К. Дмитревська [185], Л. Корній [274-276], Г. Кулешова [324], Т. Мдівані [390], Ю. Паісов [472-476], Л. Пархоменко [493-495], А. Смагін [586-587], А. Терещенко [634], І. Усова [649], Б. Фільц [652], М. Хвисюк [656]; *хоровознавства (технологічних проблем роботи з хором)*: І. Батюк [73], Є. Білявський [90], Г. Дмитревський [186], О. Єгоров [199-200], В. Краснощоків [311]; Т. Кудрявцева [318], Ю. Кузнецов [322-323], А. Мархлевський [384], К. Пігров [499], Т. Смирнова [594], В. Соколов [605], Г. Стулова [624], А. Ушкарьов [650], Л. Шаміна [698]; *хорового диригування*: О. Анісімов [14], Г. Єржемський [201], Л.Зиновьєва [219], С. Казачков [239-242], О. Когадєєв [257-258], М. Колесса [266], М. Малько [365], А. Мартинюк [378-380], Л. Маталаєв [385], І. Мусін [436-438], Ш. Мюнш [440], К. Ольхов [464-465] та інших; *історії й теорії хорового виконавства*: А. Авдієвський [2], Б. Асаф'єв [26], Н. Белік-Золотарьова [89], О. Бенч-Шокало [78-79], І. Бермес [83-84], І. Гулеско [166], М. Демчишин [179], В. Живов [207-211],

П. Ковалик [255-256], М. Копитман [273], А. Лашенко [331-336], П. Левандо [337], А. Мартинюк [377-378; 381-382], Г. Нечай [455-456], К. Нікольська-Береговська [458], І. Нисневич [460], К. Птиця [510-511; 513], Л. Романовська [538], Г. Савельєва [553-555], І. Шатова [705-706]. Цінним науковим підґрунтям стали праці, у яких вивчається новий напрям сучасної музичної культури - хорівий театр. Це розробки Я. Кириленко [251], Н. Кошкарьової [308], Ю. Мостової [425] та інших.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві *предметом спеціального дослідження стає сучасне академічне хорове мистецтво а cappella у його системній цілісності*. Наведені результати дослідження *вперше* в українській науці *систематизують, розширюють і поглиблюють уявлення щодо сучасного академічного хорового мистецтва а cappella як системного музично-виконавського феномену*.

Вперше у вітчизняному музикознавстві:

- визначено сутність та розроблено структуру сучасного академічного хорового мистецтва а cappella;
- сформульовано поняття, статус і критерії академічного хорового мистецтва а cappella;
- розроблено структурний підхід до системи сучасного академічного хорового мистецтва а cappella;
- представлено типологію сучасних хорових жанрів а cappella;
- розкрито провідні стильові тенденції сучасної академічної хорової музики а cappella, які, у свою чергу, дозволили виявити еволюційні зміни в образній сфері, у відборі музично-виразних засобів;
- запропоновано власне визначення дефініцій «академічне хорове мистецтво а cappella» та «хоровий стиль»;
- адаптовано методи системного аналізу до галузі академічного хорового мистецтва а cappella, в даному разі – сучасної академічної хорової

музики а саррелла, які складаються з наступних позицій: зміст художньо-образної сфери хорового твору; жанровість; особливості музичної інтонації; звуковий матеріал; фактурна організація хорової тканини; композиційна побудова форми твору; нотація;

- апробовано авторську методику вивчення академічної хорової музики а саррелла на матеріалі загальнонавчаних хорових творів а саррелла українських та білоруських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- репрезентовано академічні хорові твори а саррелла сучасних українських та білоруських композиторів, які не отримали відповідного дослідження у музикознавстві цього часу;
- сформульовано новітні якості сучасного академічного хорового мистецтва а саррелла та визначено їх вплив на концертно-виконавську практику (трансформація сучасного виконавського стилю, інноваційні форми виконавської презентації);
- описано новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а саррелла.

Удосконалено сутність понять дослідження: мистецтво, творчість, музичне мистецтво, музична творчість, академічне музичне мистецтво, академічна музична творчість, хорове мистецтво, хорова творчість, академічне хорове мистецтво, академічна хорова творчість.

Набули подальшого розвитку наукові уявлення про зміст академічного хорового мистецтва а саррелла в історичному та теоретичному аспектах; жанри та стильові напрями сучасного академічного хорового мистецтва а саррелла.

Теоретичне значення дослідження полягає в суттєвому розширенні і поглибленні уявлень про специфіку сучасного академічного хорового мистецтва а саррелла. В основу розвитку уявлень про систему і методів її розробки кладеться взаємодія і взаємне стимулювання цих описів. Саме дослідження способів і засобів організації (структури, зв'язків, управління) дає можливість пізнати загальні закони організації та розвитку академічного

хорового мистецтва., що дозволяє вписати даний вид мистецтва в контекст музичної культури ХХ – ХХІ ст. Результати дослідження отримані шляхом синтезу аналітичних підходів, прийнятих у різних сферах гуманітарного знання і спрямованих на виявлення змістовних аспектів академічного хорового мистецтва а *capella*. Запропоновані в роботі дискурси є перспективними для подальшого вивчення світового академічного хорового мистецтва.

Практичне значення одержаних результатів роботи полягає в тому, що узагальнені наукові положення можуть бути використані у процесі широко масштабного розгортання науково-дослідних робіт, присвячених проблемам сучасного академічного хорового мистецтва а *capella*. Теоретичний доробок і джерельна база роботи можуть бути використані в процесі фахової підготовки виконавців за спеціальністю музичне мистецтво. Зроблені автором теоретичні узагальнення стануть у пригоді авторам підручників і навчальних посібників, методичних розробок і спеціальних лекційних курсів з історії сучасної хорової музики, історії хорового виконавства.

Апробація матеріалів дисертації здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових та науково-практичних конференціях: Міжнародній науково-теоретичній конференції «Стильова панорама українського мистецтва» (Україна, Київ, 18 грудня 2008 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Тарас Шевченко і сучасна національна освіта» (Україна, Тернопіль, 5-6 березня 2014 р.); V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Україна, Луганськ, 13-14 березня 2014 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Шевченкіана на оперній сцені» (Україна, Київ, 9-11 квітня 2014 р.); III Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика» (Білорусь,

Мінськ, 10-11 квітня 2014 р.); VII Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми і перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 29-30 вересня 2014 р.); Науково-практичній конференції «Мистецька освіта в класичному Університеті (Україна, Львів, 30 вересня – 3 жовтня 2014 р.); Міжнародній науковій конференції «II чтения памяти С.В. Смоленского: хоровое искусство и современность» (Росія, Казань, 8-10 жовтня 2014 р.); V Міжнародній науковій конференції «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Білорусь, Мінськ, 20-21 листопада 2014 р.); Міжнародній науковій конференції «Белорусское музыкальное исполнительское искусство в контексте художественной культуры» (Білорусь, Мінськ, 25-28 листопада 2014 р.); Міжнародній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Україна, Одеса, 1-3 грудня 2014 р.); Міжнародній науковій конференції «Современная наука. Новый взгляд»./ Współczesna nauka. Nowy wygląd (Краків, Польща, 30 - 31 січня 2015 р.); VII Міжнародній Інтернет-конференції «Людина – Культура – Мистецтво – Творча особистість» (Україна, Луганськ, 13-15 лютого 2015 р.); Науковій конференції «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Україна, Харків, 25 лютого 2015 р.); XXIV Міжнародних наукових читаннях пам'яті Л. С. Мухаринської (1906–1987) «Музыкальная культура Беларуси и мира в разнообразии звуковых ландшафтов» и Міжнародний фестиваль етнокультур (Білорусь, Мінськ, 15-17 квітня 2015 р.); Всеросійській науковій конференції «Экспериментальные формы современного музыкального искусства» (Росія, Ростов-на-Дону 20–22 квітня 2015 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України: (до пам'ятних дат Р.М. Глієра, Б.М. Лятошинського, І.Ф. Карабиця)» (Україна, Суми, 23-24 квітня 2015 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «История и культура на стыке эпох и цивилизаций: историко-культурное наследие как ресурс и результат развития общества» (Білорусь, Мінськ, 25-26

вересня 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире» (Росія, Астрахань, 9 жовтня 2015 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры» (Росія, Самара, 16-20 листопада 2015 р.); VI Міжнародній науково-практичній конференції «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Білорусь, Мінськ, 19-20 листопада 2015 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Музычная адукацыя XXI стагоддзя: рубяжы і перспектывы» (Білорусь, Мінськ, 25-27 листопада 2015 р.); Міжнародній науковій конференції «Этномузыказнание в XXI веке» (Росія, Новосибірськ, 30 листопада-2 грудня 2015 р.); Міжнародній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Україна, Одеса, 4-5 грудня 2015 р.); I Міжнародній заочній науково-теоретичній конференції «Культурно-мистецькі обрії -2016» (Україна, Київ, 4 лютого 2016 р.); Науковій конференції «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Україна, Харків, 11 лютого 2016 р.); IX Всеросійській науково-практичній конференції «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» (Росія, Казань, 06 квітня 2016 р.); IX Міжнародній науково-творчій конференції «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Україна, Київ, 21 квітня 2016 р.); Науково-практичній конференції «Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития» (Росія, Ярославль, 21-22 квітня 2016 р.); Міжнародній науково-творчій конференції «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Україна, Одеса, 25-26 квітня 2016 р.); Міжнародній науковій конференції «Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре» (Росія, Ростов-на-Дону, 26-29 квітня 2016 р.); Міжнародному науковому конгресі Білоруської культури (Білорусь, Мінськ, 5-6 травня 2016 р.); Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальные вопросы развития музыкальных способностей» (Білорусь, Мінськ, 30 листопада – 2 грудня 2016 р.); Всеукраїнській науково-

практичній конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Україна, Харків, 29 вересня 2017 р.); I та II Всеукраїнських науково-практичній конференцій «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Україна, Харків, 29 вересня 2017 р.; 25 жовтня 2018 р.).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 38 друкованих працях (одноосібних), з них: 1 монографія (обсяг 18 д.а.), 13 наукових статей у фахових виданнях, 11 статей в міжнародних наукових фахових виданнях, 14 праць апробаційного характеру (статті і тези у матеріалах наукових конференцій).

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаної літератури (766 найменувань), Додатків: нотних додатків (49 прикладів), 1 таблиці, 6 схем. Повний обсяг дисертації – 516 сторінок, основний зміст викладено на 390 сторінках.

РОЗДІЛ 1

Сучасне академічне хорове мистецтво а *carrella*:

основні поняття і межі дослідження

1.1. Академічне хорове мистецтво а carrella як об'єкт наукового дослідження: систематологічний аспект

Наукове осмислення проблем музично-виконавського мистецтва у музикознавчій літературі розглядалися доволі ґрунтовно і викладені у численних трудах різних дослідників. Частіше за все воно розглядається у двох площинах, - у широкому аспекті художньо-творчої практики та у вузькому, зокрема, діяльність музиканта-виконавця та музичних виконавських колективів.

Найбільш повно у мистецтвознавчих працях представлено музично-виконавське мистецтво музикантів-інструменталістів. Існує велика кількість робіт, присвячених зарубіжному і вітчизняному фортепіанному мистецтву. У працях О. Алексеєва [4-6], Л. Баренбойм [30, 31], Т. Веркіної [117, 118], О. Гольденвейзера [146] узагальнюються найважливіші тенденції його розвитку на різних історичних етапах. Історія виконавства на струнних і духових інструментах широко представлена у роботах В. Богданова [93], Л. Гінзбурга [142-143], П. Круль [316], В. Посвалюка [503], Л. Раабена [517-519], Ю. Усова [648-649] та інших.

Процеси формування диригентського виконавства і його сучасний стан, найважливіші стильові тенденції у розвитку вітчизняного та зарубіжного диригентського мистецтва і найкращих його представників аналізуються в численних працях музикознавців і диригентів-практиків. Наукові дослідження можна поділити на два напрямлення: оркестрове диригування і хорове диригування. Мистецтво управління оркестром розкрито у роботах Р. Вагнера [110], Е. Кана [244], Г. Макаренка [362-363], М. Малька [365], Ш. Мюнша [440], А. Пазовського [471], О. Полякова [501], Л. Сидельникова [575], В. Тольби [641-642] та ін. Хоровому диригуванню присвячені науково-

методичні розробки Г. Єржемського [201], С. Казачкова [239-242], М. Колесси [266], І. Мусіна [436-438], К. Ольхова [464-465] та інших.

Найбільш значні дослідження в області вокального мистецтва проводилися знаними вченими, педагогами і виконавцями. Історичні, теоретичні, методичні та педагогічні аспекти вокального мистецтва розроблені в наукових працях таких авторів: В. Васіна-Гроссман [116], М. Гарсія [137], Н. Гребенюк [156], Л. Дмитрієв [188], В. Морозов [412-414], К. Никольська-Берегівська [458], О. Стахевич [621] та інших.

Академічне хорове мистецтво а *capella* є складною інтелектуальною системою. Його морфологія досліджується довгий час, а функціональний опис є предметом уваги вчених другої половини ХХ - початку ХХІ ст. Під час аналізу наукової літератури з хорового мистецтва було встановлено, що на сьогодні в країнах пострадянського простору (зокрема Україні, Білорусі й Росії) проблеми його розвитку й функціонування досліджені доволі ґрунтовно, а аспекти вивчення в тій чи іншій мірі поділяються на такі групи:

- *історія музики*: «Українська хорова література (радянський період)» Н. Андрос [13], «Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції» О. Бенч-Шокало [79], «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» І. Гарднер [133-134], «Хоровий концерт на Україні в ХVІІ-ХVІІІ ст.» Н. Герасимова-Персидська [140], «Українська дитяча хорова література» С. Горбенко [149-150], «Русская хоровая музыка 1970-80-х годов» Г. Григорьева [159], «Хоровая литература» [164], «Хоровая литература: новые жанрово-стилевые процессы в хор. музыке 60-80-х гг.» [165], «Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х - початок 90-х рр. ХХ ст.)» [169] І. Гулеско, «Музычная культура Беларусі ХVІІІ стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследванне» О. Дадімоава [177], «Русская советская хоровая музыка» К. Дмитриевская [185], «История русской музыки» (редкол.: Ю. Келдыш, О. Левашова, А. Кандинский) [224-225], «Українська музична культура» Л. Кияновська [252-253], «Русская советская хоровая музыка а'capella (вопросы голосоведения и фактуры)» О. Коловский [268],

«Історія української музики» [273-274] Л. Корній, «Українська музична культура : погляд крізь віки» Л. Корній, Б. Сюта [276], «Корифеї української хорової культури ХХ століття» Н. Королюк [279], «Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії)» П. Круль [316], «Национальные традиции русского хорового искусства: (творчество, исполнительство, образование)» (сб. науч. тр. / отв. ред. П. П. Левандо) [451], «Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України» [333], «Українське хорове мистецтво ХХ століття» [334] А. Лащенко, «История западноевропейской музыки» Т. Ливанова [339], «Зарубежная хоровая литература» Д. Локшин [341], «Зарубежная музыка конца XIX - начала XX века» І. Нестьєв [454], «Современная русская хоровая музыка (1945 - 1980) Ю. Паісов [476], «Жанр хорової пьєси в українській музиці» [493], «Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція» [495] Л. Пархоменко, «Українська сучасна хорова література» Л. Сенченко [571], «Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII века» С. Скребков [582], «Харавое мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя» [586], «Харавая музыка Беларусі ХХ стагоддзя» О. Смагін [587], «Українська радянська кантата і ораторія (1917-1945)» А. Терещенко [634], «Хоровая литература» І. Усова [649], «Белорусская хоровая литература» М. Хвисяк [656], «Белорусская хоровая музыка а саррелла 1960-1980-х годов (к проблеме жанрового синтеза)» В. Черняк [694] та ін.;

- *фольклор, національна музична мова*: «Історія української літератури» М. Грушевський [162], «Фольклор и композитор» І. Земцовський [218], «Українська музична фольклористика (методологія і методика)» [227], «Українська народна музична творчість» [228], «Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями)» А. Іваницький [229], «Національна музична мова в дискурсі постмодернізму» [262], «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» [264], «Феномен української національної музичної мови» [265] О. Козаренко та ін.;

• *історія й теорія музичного виконавства*: «История фортепианного искусства» [4-5], «Музыкально-исполнительское искусство конца XIX - первой половины XX века» О. Алексеев [6], «Віхи історії духового виконавства України» В. Апатський [17], «Современная хоровая музыка: теория и исполнение» І. Батюк [73], «Этапы развития украинского хороведения» Н. Белік-Золотарьова [89], «Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности» В. Белікова [75], «Музыкальное исполнительство: процессуально-динамический аспект» Г. Бескровна [84], «Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.» В. Богданов [93], «История виолончельного искусства» [142], «О работе над музыкальным произведением» [143] Л. Гінзбург, «Проблемы художественной интерпретации (философский анализ)» [173], «Специфика художественной интерпретации (опыт логического анализа)» [143] Є. Гуренко, «Виконавське музикознавство: енцикл. довідник» [175], Основи формування виконавської майстерності баяніста [176] М. Давидов, «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції» [178] Ж. Дедусенко, «Музичне виконавство як феномен музичної культури» [206] Н. Жайворонок, «Исполнительский анализ хорового произведения» [207], «Теория хорового исполнительства» [209], «Трактовка хоровых произведений» [210], «Хоровое исполнительство: теория, методика, практика» [211] В. Живов, «Дирижер хора - артист и педагог» [240], «От урока к концерту» [242] С. Казачков, «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» О. Катрич [247], «Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано): XIV-XVIII ст.» [249] Н. Кашкадамова, «Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)» П. Ковалик [256]; «Интерпретация музыки : теорет. пробл. музык. исполн. и крит. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. Эстетике» [281], «Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использованные в разных стилях» [282], «Проблема

об'єктивного і суб'єктивного в музикально-виконавському мистецтві і її розробка в зарубіжній літературі» [284] Н. Корихалова; «Русская хоровая школа исполнительства: традиции и современность» Т. Манько [367]; «Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези екстатично-риторичного та композиційного творення музики» [375]; «До питань теорії виконавської інтерпретації» [376] О. Маркова; «Онтологические основы интерпретации музыки» В. Медушевський [399]; «Лекции по музыкальной интерпретации» [417], «Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)» [421], «Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации» [423] В. Москаленко; «Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия» [455], «К вопросу определения специфики и функций хорового исполнительства как вида музыкального исполнительного искусства» [456] Г. Нечай; «Камерный хор - новая ветвь русского хорового исполнительства» Ю. Паісов [472]; «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти» В. Посвалюк [503]; «Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи» Приходько О. [505]; «Скрипичное и камерно-ансамблевое творчество периода Великой Отечественной войны и послевоенного времени» Л. Раабен [519]; «Диригентське мистецтво України (Здобутки, проблеми, перспективи)» [531], «Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака» [532] В. Рожок; «Симфоническое исполнительство: теория и эстетика: исторический очерк» Л. Сидельников [575]; «Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство» М. Смирнов [588]; «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» [647]; «История отечественного исполнительства на духовых инструментах» Ю. Усов [648] та ін.;

- *становлення виконавських шкіл*: «Освітня діяльність мистецької кафедри: від витоків до сучасності» А. Т. Авдієвський [2], «Українська

вокальна школа: на перехресті етнокультурних доріг» В. Антонюк [15], «Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва» Б. Гнидь [144], «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції» Ж. Дедусенко [178], «Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи)» П. Ковалик [256], «Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії)» П. Круль [316], «З історії київської хорової школи» А. Лашенко [332], «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти» В. Посвалюк [503], «Дирижерская школа наивысших достижений» С. Прокопов [507]; «Виконавські традиції харківської хорової школи» Г. Савельєва [553-554], «Стильові основи Одеської хорової школи» І. Шатова [705-706] та ін.;

- *діяльність окремих виконавців та музично-виконавських колективів:* «Павло Муравський .Феномен одного життя» О. Бенч [78], «В'ячеслав Сергійович Палкін» [109], «Художній світ і естетичні засади диригентської діяльності В. С. Палкіна» [382] А. Мартинюк, «Григорій Романович Ширма: очерк жизни и творчества» І. Нисневич [460], «В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва» І. Палкін [479]; «Камерний хор харківської філармонії: аспекти виконавського стилю» [488], «Універсалізм особистості В. С. Палкіна: до аналізу творчої особистості» [489] Г. Парфьонова, «В'ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини ХХ століття» [530], «Сонячний маестро» [535], «Стефан Турчак» [536], «Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х - 80-х рр. ХХ століття» [537] В. Рожок, «Хор белорусского телевидения и радио» [538] Л. Романовська, «Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України “Думка”» Ю.Ткач [636], «Слово о мастере, или Человек-планета» Л. Шаповалова [704] та ін.;

- *виконавські технології та інтерпретація музичних творів:* «Актуальне інтонування як виконавська проблема» Т. Веркіна [117-118]; «Виконавське музикознавство» [175], «Основи формування виконавської майстерності баяніста» [176] М. Давидов; «Работа пианиста» [260] Г. Коган; «Речевой опыт и музыкальное восприятие» [446] Є. Назайкинський, «Цінносно-сміслова інтерпретація як творча самореалізація музиканта-виконавця» [463] О. Олексюк, «Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації» [515] Ю. Пучко, «Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен» Ю. Пучко-Колесник [516], «О вариантной множественности исполнительства» [526] С. Раппопорт, «Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста» [578] Т. Сирятська, «Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство» [588], «Эмоциональный мир музыки» [589] М. Смирнов, «Музика як мова звуків» Н. Харнонкорт [654], «Композиция и интерпретация: три среза проблемы» Т. Чередниченко [689] та ін.;

- *музична педагогіка і психологія:* «Вокальна педагогіка (сольний спів)» В. Антонюк [16]; «Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства» [30] «Музыкальная педагогика и исполнительство» [31] Л. Баренбойм; «Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти» Н. Гребенюк [156], «Диалоги о музыкальной педагогике» В. Ражников [523], «Психологія розвитку творчої особистості» В. Рибалка [528], «Общая и театральная психология» А. Савостьянов [556], «Формування хорового мислення диригента» Л. Сенченко [572], «Основи вокальної педагогіки» О. Стахевич [621], «Психологія творчості» О. Туриніна [643], «Психология музыкально-исполнительской деятельности» Ю. Цагареллі [683], «Педагогическое руководство хоровой самодеятельностью» [687], «Профессиограмма и структура личности хорового дирижера» [688] В. Чабанний та ін.

На сьогодні практично недослідженим залишається академічне хорове мистецтво а саррелла. Більш докладно вивчені лише окремі аспекти

практичної діяльності хорових колективів. Питання історії хорового виконавського мистецтва зачіпалися дослідниками А. Авдієвським [2], О. Бенч-Шокало [78-79], П. Коваликом [255-256], А. Лащенком [331-336], Д. Локшиним [340], А. Мартинюком [377-382], Г. Нечай [455-456], І. Нисневич [460], О. Приходько [505], К. Птицею [510-514], Л. Романовською [538], Г. Савельєвою [553-555], І. Шатовою [705-706] та ін.

В цілому ж, фундаментальних робіт, у яких системно досліджується хорове академічне хорове мистецтво а *carrella* недостатньо.

Що ж стосується теорії хорового виконавства, то до теперішнього часу вона перебувала поза увагою дослідників. Існує ряд робіт музикантів-практиків, присвячених виконавським проблемам, але їх цінність переважно методичного і технологічного характеру. Першими ґрунтовними дослідженнями у названій галузі, є посібники В. Живова «Теорія хорового виконавства» [209] та «Хорове виконавство: теорія, методика, практика» [211], де автор, узагальнюючи багаторічний досвід практичної діяльності в якості диригента професійних, аматорських і навчальних хорів, підходить до хорової педагогіки з позиції «музиканта-художника, інтерпретатора, «режисера-постановника» музичного твору, а не «виробника» і «налагоджувальника хору» [211, с. 8]. У посібнику «Хорове виконавство: теорія, методика, практика» В. Живова розглянуті особливі прикмети хорового виконавського мистецтва та ґрунтовно досліджені питання інтерпретації хорових творів, зокрема: людський фактор, зв'язок зі словом, специфіку інструменту, колективний характер, наявність диригента (2 глава), хор як виконавський інструмент (3 глава), функції хорових голосів в партитурі (4 глава), особливості підготовчої роботи диригента над партитурою (5 глава), питання репетиційної роботи з хором, зокрема - технічне освоєння твору і його художня обробка, засоби виконавської виразності, артикуляція і фразування (6 глава), специфіка концертного виконання (7 глава), проблеми стилю в хоровому виконавстві (8 глава) [211].

У другій половині ХХ сторіччя в мистецтвознавчій літературі з'явилися роботи, присвячені дослідженню окремих аспектів академічного хорового мистецтва. Так, проблеми становлення та розвитку диригентсько-хорової освіти вивчали В. Васильєв [113], А. Лащенко [332-334], К. Птиця [511-513]; питання диригентської техніки та методики викладання курсу хорового диригування розглядали Г. Дмитревський [186], С. Казачков [239-242], К. Ольхов [464-465] та ін.

Першою спробою теоретичного узагальнення багаторічної хормейстерської практики і викладу основних питань з хорознавства була праця П. Чеснокова «Хор і управління ним» [696]. Книга Чеснокова представляє собою своєрідну енциклопедію хорової роботи і безперечно є найкращою працею в цій галузі.

У його книзі здійснилася серйозна, побудована на багатьох точних спостереженнях і глибокому знанні хорової природи, спроба узагальнення особистого досвіду роботи з хором. Велика частина висновків в книзі П. Чеснокова так чи інакше пов'язана з безпосередньою діяльністю його в хорі. Дуже цікавий розділ книги, присвячений опису складних форм вокальної організації хору. Чесноков пропонує в цьому розділі нові шляхи (для того часу) розвитку художньої виразності хорового співу як колективного мистецтва.

У першій частині названої роботи («Хороведение») основними компонентами хорової звучності П. Чесноков називає лад, ансамбль, нюанси і дає їх теоретичне обґрунтування. Перша частина має завданням вирішити три головних питання: «Що таке хор?», «Які елементи хорової звучності?», «Які способи виявлення і вироблення цих елементів?».

Друга частина роботи («Хороуправление») насичена цінними практичними рекомендаціями роботи з хором (вступ, ансамбль, стрій, нюанси, тощо). Завдання другої частини - визначення практичних прийомів управління хором.

Розглядаючи основні компоненти хорового звучання хоровий диригент К. Пігров виділяє інтонацію. Він докладно аналізує умови, що впливають на чистоту хорової інтонації, ретельно розбирає взаємозв'язок інтонації з питаннями роботи голосового апарату, звуковеденням, стросом, ансамблем і дикцією [499].

У роботі О.Єгорова «Теория и практика работы с хором» [203] йдеться про колективний спів а *cappella*. Теоретичний і практичний виклад складається з п'яти глав. Перша присвячена організації хорового колективу а *cappella*; друга - хоровій організації; третя - питанням побудови хорового ансамблю і процесу створення ансамблевої звучності; четверта викладає деякі вокально-технічні питання; п'ята - диригентсько-хорову експозицію.

Поряд із загальними питаннями вокально-хорової техніки, у книзі розглядаються особливості структурної організації академічних хорових колективів, дається обґрунтування їх основних типів і видів. Характеристика співочих голосів, запропонована автором, їх класифікація та принципи комплектації хорових партій містять цінні зауваження.

У книзі «Хорознавство і керування хором: елементарний курс» хорового диригента Г. Дмитревського [186] вперше у ХХ ст. дається теоретичне обґрунтування основних прийомів диригентської техніки: показів простих і складних розмірів, темпів, фермат, нюансування та інших елементів.

Названі вище роботи хорових диригентів, безумовно, є важливим внеском в історію наукової хорознавчої думки і представляють для музикантів значний інтерес. Практичні рекомендації по роботі з хором, а також окремі питання теоретичного характеру, викладені у працях хормейстерів, заповнюють багато прогалин в розумінні специфіки академічного хорового мистецтва а *cappella*.

Питання академічного хорового мистецтва а *cappella* Білорусі до теперішнього часу в українському музикознавстві залишалися практично недослідженими. При цьому необхідно підкреслити безсумнівні успіхи

білоруських музикознавців у вивченні окремих жанрів хорової музики. Дослідженням білоруської камерної хорової музики а *capella* протягом багатьох років займався О. Смагін, плідним результатом чого є монографії «Харавое мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя» [586] та «Харавая музыка Беларусі ХХ стагоддзя» [587]. У своїх роботах автор визначив основні етапи розвитку білоруської хорової музики і дав всебічний аналіз хорової творчості білоруських композиторів ХХ століття. О. Смагін зачіпає також виконавські аспекти хорового мистецтва, але розглядає їх не як самостійне явище, а в контексті вивчення хорової музики а *capella* в цілому.

В останнє десятиліття ХХ століття проблеми академічного хорового мистецтва а *capella* знайшли відображення в дисертаційних дослідженнях білоруських музикознавців. Так, жанрова і стилістична ситуація в хоровій музиці а *capella* 1960-1980-х років стала темою дисертації В. Черняк «Белорусская хоровая музыка а *capella* 1960—1980-х годов (к проблеме жанрового синтеза)» [694]. У роботі виявлено найважливіші закономірності жанрового збагачення в хорах а *capella*. В результаті дослідження виявлено, що білоруську хорову музику а *capella* в зазначений період умовно можна розділити на два етапи. Перший етап - 60-е-середина 70-х років – пов'язаний з традиційно-академічним напрямком. Йому притаманні опора на класичні закономірності в області музичної форми і засобів музичної виразності. Другий етап - середина 70-х - кінець 50-х – пов'язаний з традиційно-академічним і сучасним напрямками. Його характеризують вплив православної співочої традиції, національного фольклору, інструментального чинника, а також взаємодія із суміжними видами мистецтва. Формування нових якостей білоруської хорової музики а *capella* пов'язано з тенденцією до жанрового збагачення, ведучому до жанрового синтезу [694].

Вивченням еволюції хорового концерту з позиції питань стилю, жанру і фактури займалася Г.Цмиг [198]. У центрі уваги дослідження - феномен хорової академічної музики європейської традиції XV - XXI століть в ракурсі її специфікації, яка визначається музичним модусом хорової концертності;

характеристика її сучасного стану в зв'язку з традиційними європейськими концертними художніми засобами і новаціями сучасності [198].

У дисертаційному дослідженні «Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия» Г.Нечай [455] показано роль і місце хорового виконавства в системі музичного мистецтва, виявлено його специфічні риси, простежено історію формування основних виконавських традицій і діяльність найбільш відомих хорових капел і їх диригентів.

Що стосується дослідження творчості провідних професійних та аматорських хорових колективів, то цей напрям лише намічено в білоруському музикознавстві. Окремі згадки про діяльність професійних академічних хорових колективів, зокрема Хору білоруського телебачення і радіо, можна зустріти в роботі Л. Романовської [538]

Перелік робіт, викладений вище, дозволяє зробити висновок про те, що в українському музикознавстві не проводилося комплексного історико-теоретичного дослідження питань хорового мистецтва Білорусії. На наш погляд, головними питаннями такого дослідження повинні стати, ті, що пов'язані з обґрунтуванням сутності та специфіки академічного хорового мистецтва а саррелла, а також фактори, що стимулювали його розвиток на Україні і Білорусії у XX сторіччі. На підставі всього вищесказаного ми можемо констатувати, що системний підхід до осмислення специфіки музичного мистецтва, і зокрема, хорового, передбачає визначення сутності чотирьох груп об'єктів наукового осмислення: музична творчість, учасники музичного процесу, організація музичного процесу й відображення музичного процесу [325, с. 60]. Цілісне уявлення про взаємозв'язок логічного і чуттєвого початків в мисленні, творчості людини, музиканта, музичного колективу - дуже складна проблема, яка вимагає системний підхід до музики і мистецтвознавчого підходу до системності. Системне мислення відображує чітке уявлення про взаємодію всіх типів систем. У свою чергу,

система¹ - поняття, що припускає сукупність елементів і зв'язків між ними, який утворює цілісність, єдність. Музика як поняття, що укладає в собі, виходячи з практики, «всі форми і напрямки, які займаються чуттєвим пізнанням світу людини і створюють його пласти за допомогою звуку», відноситься до складного типу систем [591].

Наукове дослідження сутності та специфіки академічного хорового мистецтва а *caprella*, як провідного компонента музичного мистецтва, залежить від чималого діапазону таких векторів, як музична освіта і виховання; музично-концертне життя; музична критика і теоретико-методологічний аналіз; засоби відтворення музики та носії музичної інформації тощо.

Що стосується академічного хорового мистецтва а *caprella*, то процеси формування і його сучасний стан, найважливіші стильові тенденції розвитку вітчизняного та зарубіжного диригентського мистецтва й творчість найкращих його представників аналізуються в численних працях музикознавців і диригентів-практиків. Жанри наукових праць доволі різноманітні: монографії, присвячені особистостям видатних хормейстерів і хорових колективів, статті окремих авторів та комплексні дослідження з різних аспектів хорознавства тощо.

Спочатку звернемося до історії питання предмету нашого дослідження. На думку авторитетних учених, зокрема, А.П. Лащенко, історія хорознавчої науки у східнослов'янських країнах бере початок у глибині століть, коли хорова творчість і виконавство існували у синкретичній єдності². Саме тому

¹ Слово «система» з часів античності означало поєднання, організм, пристрій, організація, устрій, союз. Спочатку воно було пов'язане з формами соціально-історичного буття, пізніше принцип порядку був перенесений на Всесвіт. В античній філософії термін «система» характеризував упорядкованість і цілісність природних об'єктів, а термін «синтагма» - впорядкованість і цілісність штучних об'єктів. Одночасно виникло поняття «сінергетика» (від грец. «сінергейя»), яка означала сукупну дію.

² На думку А.П.Лащенко, до першої хорознавчої роботи Давньої Русі відноситься «Азбука», у якій інтегрувалися історично сформовані елементи хорового професіоналізму. Мається на увазі, що в «Азбуці» були представлені теоретичне узагальнення співацьких традицій, засіб виконавської спадкоємності, методи виховання смаку, художні принципи Великої методичну цінність представляє книга музичного теоретика, композитора і

дореволюційна вокально-хорова школа на початковому етапі навчання будувала методику на фольклорній основі, використовуючи традиції синкретичного народного мистецтва, а саме: слово - музика - рух. Момент інтенсивного формування області теоретичних знань з хорознавства у загальній музичній культурі почався в період «протистояння» давньоруської монодії хоровому багатоголосю, яке прийшло із Заходу (трактати І. Шайдурова, Т. Макар'євського, О. Мезенця). Але на перше місце був поставлений загальномузичний початок, тоді як хорознавчий аспект звужувався до суто прикладного значення (у ритуально-етикетному й вокально-технологічному сенсах [335, с. 6]. У цілому, можна констатувати, що в другій половині ХХ століття зусиллями видатних учених і хормейстерів був сформований комплексний підхід до вивчення академічного хорового мистецтва. Не вдаючись до докладного аналізу історичного розвитку хорознавчої науки, укажемо магістральні віхи її формування.

XVIII–XIX ст.:

- розвиток теоретичного ставлення у сфері вокально-хорового навчання, поява перших російських методичних посібників з навчання хорового співу³;

вчителя співу М.П. Дилецького «Мусикійська граматика» (1679). У названому труді головна увага приділяється лінійній нотній грамоті, основою навчання співу вважається усвідомлене сприйняття музики і її підпорядкованість змістові виконуваного тексту. Далі автор указує на відміну співу від розмовної мови, класифікує голоси, підкреслюючи, що спів має бути природним (не форсованим), приємним, висловлюється думка про те, що співак повинен «розрізняти співом» сумний і веселий характер твору, знатися на музичних термінах. На думку Дилецького, основні взаємопов'язані функції, які беруть участь у вихованні голосу (дихання, формування голосних, дикція), є лише відправним моментом у розвитку методики вокального навчання. Спираючись на руські традиції хорового співу без супроводу, враховуючи вокальні особливості та можливості співочих голосів, склад хорового письма, у якому найбільш природно проявляються вокальні якості, Дилецький розробив і привів до системи основні правила написання хорових творів. У книзі Дилецького є розділ, спеціально присвячений навчанню дітей співу. У ньому автор дає поради, які досить довго служили методичним керівництвом для вчителів співу. Наприклад, в основу навчання дітей за Дилецьким покладені принципи наочності, послідовності, зацікавленості, емоційної чутливості, які полегшують сприйняття складного матеріалу [336, с. 28].

³ Про це свідчить, зокрема, поява у 35-40 роки ХІХ століття праць М.І. Глінки «Упражнения для уравнения и усовершенствования гибкости голоса» та О.Є. Варламова

- збереження традицій духовного православного співу незалежно від впливу світської хорової культури (П. Сахаров, М. Глінка, В. Одоєвський, В. Стасов, В. Буличов та інші);
- канонізація співацько-хорової практики (А. Львов)⁴.

Початок ХХ ст.:

- кристалізація знань з управління хором: розробка основних елементів хорової звучності: інтонація, ансамбль, нюансування (Д.Зарін «Методика школьного хорового пения» [216], О. Маслов «Методика пения в начальной школе, основанная на новейших данных экспериментальной педагогики» [385], О. Никольский «Голос и слух хорового певца» [459];
- перші спроби вивчення хорової культури крізь призму історичного розвитку музики (Б. Буличов «Хоровое пение как искусство» [106].

20 - 60-ті роки ХХ ст.:

- переорієнтування ідеологічного спрямування хорового мистецтва, коли воно розумілося як уособлення «нового народного класу»;
- актуалізація важливої духовної функції хорового мистецтва - ідейно-естетичної: «Хор - це великий вокально-виконавський колектив, який засобами свого мистецтва, правдиво, художньо повноцінно розкриває зміст і форму виконуваних творів і своєю творчою діяльністю сприяє ідейно-естетичному вихованню народних мас» [311, с. 81-82];
- подальша розробка технологічного аспекту хорознавства в трудах Г.О. Дмитрієвського [186], О.О. Єгорова [199-200], С.А. Казачкова [240-242], О.П. Когадєєва [257-258], В.І. Краснощокова [311], К.К. Пігрова

«Полная школа пения». У 60-ті роки - робіт «Нотная азбука, составленная для певчих хором» і «Руководство для обучения пению...» О.І. Рожнова, «Общепринятое руководство к изучению нотного церковного хорового и одиночного пения» І.С. Казанського, «Метод обучения хоровому пению» М.П. Брянського.

⁴ О.Ф. Львов О церковных хорах и несколько слов о правилах, необходимых для сочинения гармонического пения. СПб, 1859.

[499], П.Г. Чеснокова [696] та багатьох інших в нових умовах функціонування хорового мистецтва.

70–80-ті роки ХХ ст.:

- формування комплексного підходу до хорознавства як самостійної науки [14, 207-211, 273, 337, 464-465, 573-574].

Кінець ХХ - початок ХХІ ст. був позначений розширенням дослідницьких горизонтів академічного хорового мистецтва й затвердженням комплексного підходу до хорознавчої науки.

На сьогодні через аналітичний погляд на наукові й методичні праці з проблем хорового мистецтва можна виокремити чотири основні підходи:

- 1) композиторська практика (хорова музика);
- 2) хорознавство (технологічні проблеми роботи з хором);
- 3) хорове диригування;
- 4) історія й теорія хорового виконавства.

Перша група презентована ґрунтовними дослідженнями наступних авторів: Н.Андрос (Н.Королюк) [13], І.Батюк [73], Н.Белік-Золотарьова [85-88], І. Бермес [83-84], Н.Герасимова-Персидська [139], С.Горбенко [149-150], Н.Горюхіна [154], Г.Григорьєва [159-160], І.Гулеско [164-169], К.Дмитревська [185], Л.Корній [274-276], Г.Кулешова [324], Т.Мдівані [390], Ю.Паісов [473-476], Л.Пархоменко [493-495], С.Скребков [580-582], А.Смагін [586-587], А.Терещенко [634], І.Усова [649], Б.Фільц [652], М.Хвисяк [656]. У наукових роботах названих авторів представлені нариси з історії світської хорової музики, досліджуються шляхи її розвитку, аналізуються жанрові й стильові особливості хорових творів.

Друга група наукових досліджень присвячена вивченню технологічних проблем роботи з хором. Це роботи авторів: І.Батюк [73], Є.Білявського [90], Т.Богданової [94], К.Виноградова [120], Т.Кудрявцевої [318], Ю.Кузнецова [322-323], А.Мархлевського [384], О.Приходько [505], М.Романовського [539], Т.Смирнової [592], В.Соколова [607], Г.Стулової [624], А.Ушкарьова [650], Л.Шаміної [698].

Наукову літературу *третьої групи* (хорове диригування) представляють роботи О.Анісімова [14], В.Васильєва [113], Г.Єржемського [201], Л.Зинов'євої [219], С.Казачкова [239-242], О.Когадєєва [257-258], М.Колесси [266], Г.Макаренка [362-363], М.Малька [365], А.Мартинюка [378-380], Л.Маталаєва [386], І.Мусіна [436-438], Ш. Мюнша [440], К.Ольхова [464-465], Л.Сенченко [572] та інших.

Четверта група - історія й теоретичні основи хорового виконавства - найбільш наповнена, у її розробках вирішуються такі проблеми:

- загальні питання хорового мистецтва, формування хорових шкіл, функціонування закладів з підготовки фахівців диригентсько-хорового профілю, творча діяльність хорових колективів і відомих хорових диригентів: А.Авдієвський [2] Б.Асаф'єв [26], Н. Белік-Золотарьова [89], О.Бенч-Шокало [78-79], І. Бермес [83-84], І.Гулеско [166], П.Ковалик [255-256], А.Лашенко [331-336], Д.Локшин [340-341], Т.Манько [367], А.Мартинюк [377; 381-382], Г.Нечай [455-456], К.Нікольська-Береговська [458], І.Нисневич [460], І.Палкін [485], К.Птиця [510-514], Л.Романовська [538], Г.Савельєва [553-555], І.Шатова [705-706];
- виконавського аналізу, хорового стилю як об'єкту виконавської інтерпретації: І.Гулеско [166], М.Демчишин [179], В.Живов [207-211], П.Ковалик [255-256], М.Копитман [273], П.Левандо [337-338], О.Приходько [505], В.Семенюк [570].

Цінним науковим напрямком даної групи є праці, у яких вивчається новий напрям сучасної музичної культури - хоровий театр. Це розробки Я.Кириленко [251], Н.Кошкар'євої [308], Ю.Мостової [425] та інших.

Отже, узагальнюючи вищевикладений матеріал, ми можемо зробити деякі висновки.

Підсумковий огляд наукових джерел засвідчує, що увага науковців, незважаючи на значну кількість наукових розвідок і досить широкий діапазон дослідницьких площин у сфері академічного хорового мистецтва,

зосереджується на окремих аспектах його побутування. Дослідження представляють значну наукову й методичну цінність, але лише частково розкривають обрану для дослідження тему. На сьогодні залишається недослідженою важлива проблема для музикознавства - умови й атрибути функціонування академічного хорового мистецтва а cappella, вирішення якої потребує використання системного підходу.

Цей напрямок дослідження базується на аналізі об'єктів як системи і орієнтований на: 1) розкриття цілісності об'єкта; 2) визначення зв'язків у ньому; 3) приведення їх до єдиної теоретичної картини.

У науковому труді «Проблеми системології (проблеми теорії складних систем) підкреслюється, що системний аналіз дає можливість вивчати мистецтво в трьох ракурсах: 1) морфологічному (аналіз внутрішнього устрою); 2) функціональному (аналіз діяльності, взаємодії з середовищем і між частинами системи); 3) інформаційному (аналіз системи невизначеності стану і його зміни) [192].

К.Сорока основними принципами системного підходу вважає: «*Принцип взаємозв'язку*, коли система вивчається як частина певної макросистеми. Вона зв'язана з безліччю зв'язків з іншими системами, взаємодіє та існує в єдності з ними. *Принцип багатоплановості*, коли система тлумачиться як деяка самостійна одиниця вивчається з різних сторін зі своїми особливостями. *Принцип багатомірності*, який полягає в тому, що вивчаються різні характеристики систем, які об'єднують в групи (кластери): об'єкт описується як сукупність деяких характеристик та взаємозв'язків між ними. *Принцип ієрархічності*, коли система розглядається як складна структура з різними рівнями, між якими встановлюються певні зв'язки. *Принцип різнопорядковості*, який полягає у тому, що різні ієрархічні рівні системи породжують закономірності різного порядку. *Принцип динамічності* – система розглядається у русі й розвитку» [608, с. 14-15].

Отже ми вважаємо, що системний підхід до вивчення сучасного академічного хорового мистецтва а cappella повинен вирішити наступні завдання:

- дослідження поняття та з'ясування статусу академічного хорового мистецтва а cappella;
- визначення критеріїв академічного хорового мистецтва а cappella як виконавського процесу;
- з'ясування «стабільних» й «мобільних» компонентів академічного хорового мистецтва а cappella;
- виявлення новітніх якостей академічної хорової музики а cappella;
- осмислення академічного хорового мистецтва а cappella у сучасному соціумі та інші.

1.2 Поняття і статус сучасного академічного хорового мистецтва а cappella

Дослідження поняття і з'ясування статусу академічного хорового мистецтва а cappella як феномену музичної культури є складовою проблемного поля різних векторів наукової думки. Незважаючи на відмінності в способі створення художніх цінностей, характер і тип образності, усі види мистецтва взаємопов'язані й мають багато спільного як у самому процесі вираження, так і в організації засобів прояву. Однак для того щоб сконцентрувати увагу на суті академічного хорового мистецтва а cappella, необхідно вдатися до порівняння й класифікації мистецтв, виділяючи ту чи іншу суттєву для даної групи рису.

Тому, при вирішенні даного завдання ми вважаємо, що потрібно, перш за все, уточнити й визначити дефініції, які найбільш відповідні до предмету вивчення (сучасного академічного хорового мистецтва а cappella): *мистецтво, творчість, музичне мистецтво, музична творчість, академічне музичне мистецтво, академічна музична творчість, хорове мистецтво,*

хорова творчість, академічне хорове мистецтво, академічна хорова творчість, академічне хорове мистецтво a cappella.

Аналіз наукової літератури із загальних питань мистецтва довів, що структура мистецтва представляє собою багаторівневу систему, у якій магістральними є чотири позиції, котрі якісно відрізняються одна від одної й охоплюють різні сторони процесу функціонування того чи іншого виду мистецтва в культурі.

Мистецтво. Формулювання дефініції «мистецтво» знаходимо в різних джерелах. На думку багатьох учених, мистецтво як явище було й залишається предметом дискусій, «найбільш невловимою з усіх загадок людської культури» [405].

У широкому значенні «мистецтвом» називають майстерність, результат якої приносить естетичне задоволення. За часів первісного суспільства доби пізнього палеоліту «мистецтво», яке було представлене малюнками в печерах, різьбленням на кістці та камені, ритуальними танцями, завдяки особливостям свого впливу на людину (чуттєва безпосередність, емоційна насиченість, ідейна спрямованість) стало однією з найважливіших складових частин духовної культури суспільства.

З точки хору системного підходу, різні види мистецтва поділяються за двома критеріями: способом втілення художнього образу та за формою чуттєвого сприймання.

За способом втілення художнього образу розрізняють:

- Слухові (музика і радіо);
- Зорові (архітектура, скульптура, малярство, графіка, художня фотографія);
- зорово-слухові (театр, кіно, відеогра).

За формою чуттєвого сприймання розрізняють:

- просторові мистецтва (архітектура, скульптура, малярство, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво та дизайн);
- часові мистецтва (радіо, музика, література);

- просторово-часові (кіномистецтво, театр, танець, циркове мистецтво тощо).

У кожній з трьох груп художньо-творча діяльність може користуватися наступними знаками:

- знаками зображального типу, що передбачають подібність образів з чуттєво сприйманою реальністю (малярство, графіка, скульптура, література, акторське мистецтво);
- знаками незображального типу, що не допускають впізнавання в образах реальних предметів, явищ, дій і зверненні безпосередньо до асоціативних механізмів сприйняття (архітектурно-прикладні мистецтва, музика, танець);
- знаками змішаного типу, властивими синтетичним формам творчості (синтезу архітектури або декоративно-прикладного мистецтва з мистецтвами образотворчими; словесно-музичному – у вокальному і хоровому мистецтвах й акторсько-танцювальному – пантоміма).

Також мистецтва можна класифікувати за *використовуваними матеріалами*:

- традиційні й сучасні матеріали (фарби, полотно, глина, дерево, метал, граніт, мармур, гіпс, хімічні матеріали, продукти серійної індустрії) - архітектура, скульптура, малярство;
- сучасні способи зберігання інформації (сучасна електротехніка, цифрові обчислювальні машини) - медіамистецтво;
- звук (чутні коливання повітря) - музика;
- слово (одиниця мови) - література;
- людину-посередника - (диригент, актор, клоун тощо).

Узагальнюючи вищевикладений матеріал ми з'ясували, що «*мистецтвом*» називають одну з форм суспільної свідомості, вид людської діяльності, «що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно

до певних естетичних ідеалів»⁵. Класифікація мистецтв вирізняється багатоваріантністю, яка групується за способами існування, сприйняття, засобами втілення; поділяють на мистецтва «просторові», «тимчасові» й «просторово-часові»; «односкладні» й «синтетичні», «статичні» й «динамічні».

З дефініцією «*мистецтво*» тісно пов'язане поняття «*творчість*».

Опрацювання наукових джерел щодо дефініції «*творчість*» виявило доволі багато варіантів її формулювання. У загальному аспекті вчені виділяють *три види творчості*: наукову, технічну та творчість у галузі літератури й мистецтва.

О.Туриніна характеризує дефініцію «творчість» як діяльність особистості й створені нею цінності, «які з фактів її персональної долі стають фактами культури» [643, с. 4]. За словами дослідниці, цінною умовою творчості є «сприйняття нових ідей, здатність знаходити й порушувати проблеми, незалежність поведінки та суджень і водночас уміння поступатись і відмовлятися від своїх попередніх думок, критичність, сміливість, терпимість» [643, с. 39].

В. Ярошенко висуває чотири визначення дефініції «*творчість*»: «1) творчість - вищий прояв активності діяльності людини; 2) творчість - цілеспрямована перетворююча діяльність щодо вирішення суперечностей; 3) творчість - спосіб самоствердження та самореалізації; 4) творчість - цілеспрямована діяльність зі створення нових, суспільно значущих цінностей» (переклад О.Б.) [730, с. 13-14].

Д. Клозен розглядає творчість як продовження пізнавальної діяльності за гранями заданої ситуації, де творець (творча особистість) виходить за межі припустимого. На думку вченого, чинниками творчості є чотири детермінанти на шляху до творчої діяльності людини: 1) «її особисті ресурси (розум, темперамент, сила); 2) джерела підтримки та керівництва (норми, інструкції, рекомендації), які надають їй можливість орієнтуватися у світі; 3)

⁵Визначення Короткого енциклопедичного словника з культури, К. 2003.

можливості для виконання особистих цілей залежно від соціальної приналежності, раси, віку, статі, а також ситуації у світі (війни, соціальні зміни); 4) власні зусилля особистості, її діяльність» [цит. за 643, с. 39].

Об'єктивуючи формулювання відповідної літератури ми пропонуємо наступне уточнення дефініції: *творчість - це діяльність людини, яка, з одного боку, цілеспрямована на створення нових суспільно важливих цінностей, з іншого - на реалізацію власних бачення й інтерпретації раніше створеного.*

Музичне мистецтво. В історії людства на окремих етапах розвитку домінували різні уявлення про музику: *музика*, - як відповідне відображення людини і тільки потім - світу, життя; *музика*, - як відбиття світу, життя і лише потім - людини.

В епоху стародавніх держав (Єгипет, Ассирія, Індія, Китай, Греція та ін.) музика розумілася в якості звукового відображення світу, життя, а вже потім - людини. Це проявилось в двох тлумаченнях музичного мистецтва: 1) як способу (подібності) божественного за своїм походженням космосу; 2) як безпосередньою причиною, джерела виникнення Всесвіту.

В рамках першого тлумачення до музики відносили не тільки музичні твори і інструменти, а й окремі звуки ладів (що лежать в основі творів), які чітко співвідносилися з космічними явищами. Прикладом може бути пентатонічний лад в старокитайській музиці, де кожні п'ять звуків ладу означали явища природи: перший звук - грім, другий звук - шум вітру в гілках, третій - потріскування дров у вогні, четвертий і п'ятий - дзюрчання струмка; суспільного явища: перший звук - правителя, другий - чиновників, третій - народ, четвертий - діяння, п'ятий - об'єкти.

Найбільш показовим прикладом другого тлумачення було представлено в Стародавній Греції у вченні «про гармонію сфер» Піфагора і його послідовників. Згідно з цим вченням, існує космічна музика - «гармонія сфер», викликана рухом планет навколо Землі, математично строгим законам яким підпорядковується весь Всесвіт. Суть «гармонії сфер» у викладі

Аристотеля наступна: «Рух [світил] народжує гармонію (ἀρμονίαν), оскільки виникають при цьому [русі] звучання благозвучні (σύμφωνοι ψόφοι) <...> швидкості [світил], розраховані в залежності від відстаней [між ними], виражаються числовими відносинами консонансів (τοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους)» [136].

За часів Середньовіччя, як і в епоху стародавніх держав, музика розумілася як відображення світу, життя і тільки потім - людини. Музичне мистецтво тлумачилося як відображення божественного і земного прояву життя.

В епоху Відродження музичне мистецтво інтерпретувалося насамперед як відображення людини, і зокрема, - його індивідуальності. Остання розглядалася як «вмістилище» світу, тобто явища, що містить в собі все багатство світового буття. Таке розуміння індивідуальності людини зводилося до уявлення про нього як про мікрокосмос по відношенню до світу - космосу: «Бог створив людину за подобою світу великого, іменованого греками космос ... на відміну від того названого mikrokosmos» (переклад О.Б.) [717, с. 605].

У XVII-XVIII роках музика знову розглядалася як відображення світу, життя (а звідси - людини). Однак вона мала специфічну рису, - як відображення природи: «Мистецтво звуків черпає з бездонного колодязя природи» (переклад О.Б.) [433, с. 252].

Трактування музики в зазначений час як наслідування природі була представлена трьома підходами. Перший підхід полягав у погляді на музику як наслідування різним явищам природи (звуковим, біологічним і фізичним). У зв'язку з цим показове судження англійського філософа Джеймса Херріса: «У неживій природі музика може наслідувати плавний рух, дзюрчання, шум і рев, а також інші звуки, які видає вода у фонтанах, водоспадах, річках, морях та ін. Те ж відноситься до грому і вітру, який може бути слабким і ураганим з усіма проміжними градаціями. У тваринному світі музика може наслідувати

голоси окремих тварин, в першу чергу - співу птахів» (переклад О.Б.) [221, с. 323].

Другий підхід полягав у тлумаченні музичного мистецтва як наслідування різним афектам: «Важливо, щоб ми висловлювали не лише наші думки і почуття, має велике значення висловлювати пристрасті інших людей. Ось чому музика - наслідувальне мистецтво в такій же мірі як поезія і живопис» [433, с. 40].

Третій підхід зводився до розуміння музики як наслідування інтонацій людської мови. Найвиразніше цей підхід затверджувався в роботах видатного французького філософа, теоретика мистецтва і композитора Жан-Жака Руссо: «Мелодія, наслідуючи модуляціям голосу, висловлює скарги, крики, страждання і радості, погрози, стогін. Вона відтворює звучання мов і оборотів, існуючим в кожному діалекті для відображення відомих рухів душі. Вона не тільки наслідує, вона говорить. І її розмова, нечленороздільна, але жива і пристрасна, в сто раз енергійніше, ніж сама мова. Ось в чому сила музичних унаслідувань, ось в чому джерело влади мотиву над чутливими серцями» (переклад О.Б.) [546, с. 254-255].

Перша половина ХІХ ст. - знову переорієнтація в тлумаченні музики, яка інтерпретується як людська індивідуальність, проте на відміну від подібної інтерпретації в епоху Відродження, - людини не як тілесно-пластичної істоти, - а духовної. Показовими в цьому відношенні міркування німецького філософа К.В.Ф. Зольгера: «У звучанні (Laut) виражається взагалі загальна душа, нероздільне поняття буття існуючих речей. Як лінія становить перший вимір матеріальної природи, так звучання - перший вимір духовної». Далі вчений продовжує: «наше почуття розчиняється ... в цілісності живої ідеї», а свідомість - «в сприйнятті вічного» (переклад О.Б.) [432, с. 149-150].

У зазначений час музика безпосередньо розумілася як відображення життя. Це підтверджують висловлювання німецьких філософів - І.В. Ріттера: «Вся музика як саме життя - принаймні, образ життєвого» (переклад О.Б.)

[432, с. 334], К.К.Ф. Крузе: «Музика - звукожиття» (переклад О.Б.) [432, с. 221].

У другій половині ХІХ ст. музика продовжувала інтерпретуватися як відображення людини, разом з тим істотної зміни зазнало саме трактування людини, - про людину мали на увазі певну націю (народ). Національне буття в цю епоху, в силу зведення його до рангу загальнодуховного, височіло до рівня світового явища.

У ХХ ст. домінують уявлення, що вже мали місце в історії культури, про музику як відображення світу, життя, проте виявляється в нових аспектах, які були пов'язані з виникненням наук про музику, заснованих на з'єднанні музикознавства з різними науковими дисциплінами (етномузикології, антропології музики, соціології музики, музична психологія, музична акустика та ін.). З іншого боку - появи наукових трактувань (інтерпретації) музики в силу тієї чи іншої науки.

Таким чином, короткий розгляд трактувань музики, що мали місце в історичному становленні культури (від епохи стародавніх держав до ХХ ст.), переконливо свідчить про те, що в усі історичні часи музичне мистецтво розумілася як звукове відображення людини-світу / життя [254, с. 8], - «Музика - це не що інше, як партитура реального життя: якщо цю партитуру усвідомлюєш як світ сполучних уявлень, це дає тобі можливість правильно орієнтуватися в навколишньому середовищі» (переклад О.Б.) [353, с. 4].

Доречно навести судження В.Холопової, - «Заключая у собі усю необ'ятність духовного світу людини – від його космічних, релігійних, філософських уявлень до ліричних рухів душі і найтонкіших фарб природи, - відкрита юним і зрілим, бідним і багатим, що об'єднує і дає самотність, що таїть у собі еталони краси, музика підтримує, облагороджує, веселить людину і несе йому співчуття у всіх ситуаціях його життя» (переклад О.Б.) [675, с. 3].

Зміст музики становлять звукові, художньо-інтонаційні образи, що, за словами А.Сохора, є «відображенням в осмислених звучаннях (інтонаціях) результатів відбиття, перетворення та естетичної оцінки об'єктивної реальності в свідомості музиканта (композитора, виконавця)» (переклад О.Б.) [610, с. 731].

В енциклопедії «*музичне мистецтво*» - це вид мистецтва, «у якому засобом втілення художніх образів є окремим способом організовані музичні звуки; реальність, що її захоплена в емоційних переживаннях й передано через музичні звуки, в основі яких закладено узагальнені інтонації людської мови. Основними елементами є лад, ритм, темп, гучність, тембр, мелодія, гармонія, поліфонія. Музика фіксується в нотному записі й реалізується в процесі виконання. Музику поділяють на світську й духовну, на інструментальну й вокальну. Музика розподіляється на роди й види: опера-симфонія та ін.; на жанри – пісня, хорал, марш, сюїта, соната тощо» [405].

Узагальнюючи вищевикладений матеріал, зазначимо, що специфіка *музичного мистецтва* полягає в тому, що воно відноситься до «динамічних» видів мистецтв (музика, література, кіномистецтво, театр, танець, циркове мистецтво тощо), які мають *тимчасовий* або *просторово-часовий характер* і сприймаються як «*твори-процеси*». У «динамічних» видах мистецтв, на відміну від «статичних», у системі «автор» творчий акт не завершується й потребує заключної стадії, де відбувається уявна конкретизація продукту творчої діяльності автора твору. Ця стадія художнього проектування в «динамічних» мистецтвах передається виконавцю. У цих видах мистецтва процес створення художніх цінностей і процес відтворення нерозривні - вони немов переливаються один в інший: перший на заключній стадії вбирає в себе частку другого; у свою чергу процес реалізації обов'язково включає в себе елементи творення. Звідси випливає, що в «динамічних» видах мистецтва художня діяльність буває первинною (діяльність автора твору) і вторинною (діяльність виконавця). Поняття «первинність» і «вторинність» в художній діяльності потрібно розуміти й використовувати тільки в їх співвіднесеності.

Первинність художньої діяльності існує лише у ставленні до діяльності вторинної і навпаки. Вторинність виконавства визначається тим, що виконання полягає в творчому втіленні творів - результату первинного процесу творчості.

Музична творчість. Дана дефініція включає в себе всю художню продукцію, створювану в процесі функціонування музики. У наукових трудах дана дефініція розглядається з різних позицій. Представимо деякі з них.

Доктор мистецтвознавства Н. Гребенюк, досліджуючи специфіку музичної творчості підкреслює, що «у ній створюються духовні цінності, існування яких раніше не споглядалося у діяльності індивідуума» [156, с. 8]. Виходячи з вищесказаного, вона визначає творчість по-перше, як свідому діяльність людини; по-друге, як діяльність, котра направлена на творення суспільно значущих цінностей; по-третє, як розвиток системи самосвідомості.

Під музичною творчістю Л.Боярин розуміє діяльність, яка пов'язана із новими здобутками у цій галузі [102]. Виходячи з вищесказаного, «музична творчість» є стрижнем музичного процесу, основною цінністю в духовному житті суспільства, яка задовольняє його музично-естетичні потреби.

При вивченні дефініції «музична творчість» цінне ствердження Н.Шипунової: «кожна інтерпретація - вже творчість, спрямованість до нового, творчого ставлення до предмету, що вивчається» [715, с. 514-515].

Таким чином, враховуючи той факт, що в музичній творчості є дві основні іпостасі (музика і її виконання), у нашому розумінні остання є діяльністю людини в галузі музичного мистецтва, яка спрямована на створення нових музичних творів, а також на нову інтерпретацію готових музичних образів.

Академічне музичне мистецтво. Зважаючи на тему нашого дослідження, маємо також необхідність з'ясувати сутність та особливості тлумачення поняття «академічний».

Аналіз відповідної літератури дає змогу стверджувати, що існує кілька варіантів трактування поняття «академічний». Дослідник В.Власов зазначає, що «в найбільш широкому значенні академізм - термін, що застосовується для позначення консервативних тенденцій у мистецтві, а також художніх течій, представники яких догматично слідують канонам, авторитетам, класичним зразкам, визнаними ідеальними й неперевершеними» (переклад О.Б.) [120, с. 41].

Поняття «академічний» має кілька значень: 1) академічний - стосовно до академії, здійснюваний нею; 2) академічний - навчальний; 3) академічний - суто теоретичний, абстрактний; 4) академічний - той, який додержується встановлених традицій у мистецтві.

Академічна музика - термін, який уживається для визначення типу музики, що належить до писемної композиторської традиції та наслідує сформовані в XVII–XIX століттях музичні форми й жанри, інструментарій та традиції виконавства.

Т. Мдівані вважає, що «академічна музика є репрезентантом професійної музики писемної традиції, яка представляє композиторську практику у всьому різноманітті жанрів, стилів і творчих парадигм» (переклад О.Б.) [198, с. 14].

Академічна музика відноситься до класу музики писемної традиції, призначена для спеціального слухання людьми (які зазвичай мають загальну або спеціальну музичну підготовку) в концертному або сценічному втіленні.

У ролі універсального еталону академічної музики виступає класична музична спадщина, яке є репрезентантом Високого музичного стилю. У типологічному сенсі *академічна музика* наслідує насамперед жанри сценічні (опера, балет) та концертно-філармонічні (симфонія, соната, концерт, кантата, ораторія, камерна й інструментальна вокальна музика, акапельні

хорові твори), принципи композиції (гармонії, форми, фактури тощо), інструментарій (переважно інструменти симфонічного оркестру) [198]. Феномен сучасної академічної музики полягає у співіснуванні й творчій спілці різних стилів і жанрів, творчих ідей та індивідуальних засобів створення світу, демонструючи різноманіття авторських позицій у встановленні онтологічного статусу музичних універсалій різних художніх епох - класичної, романтичної, сучасної [198, с. 18].

Чимало авторитетних учених вважають, що сучасна академічна музика за своєю суттю не є класичною, оскільки вона включає різні неklasичні стильові напрями. Однак, урахувавши той факт, що сучасна музична творчість розвивалася в тісному зв'язку з традиціями європейської класичної музики, наслідуючи їх у різних формах, з національним фольклором, культурою минулого та з новітніми течіями в мистецтві, вона все ж таки вважається академічною.

Для академічного музичного мистецтва характерний процес наступності художнього розвитку, який на думку А.Ладигіної зведений до трьох груп: «спадкування наступними епохами самого мистецтва як такого <...>; успадкування класичних художніх традицій; успадкування формально-технологічної майстерності, сукупність зображально-виражальних засобів, прийомів професіоналізму, навичок творчості» (переклад О.Б.) [328, с. 16].

Таким чином дефініцію *«академічне музичне мистецтво»* ми визначаємо як професійний вид мистецтва, до якого відносять твори академічних стилів, жанрів і форм, а також кращі зразки народної творчості. У даному виді мистецтва догматично наслідуються визнані історією класичні «канони», які вважаються ідеальними й неперевершеними.

Академічна музична творчість. Важливою складовою академічної музичної творчості є виконавство, яке заключає в собі звукове втілення вже створеної музики. Музична енциклопедія дає наступне визначення: «виконання музичне - це творчий процес відтворення музичного твору засобами виконавської майстерності» (переклад О.Б.) [727, с. 583].

Виконавська складова *«академічної музичної творчості»* базується на класичних традиціях виконання, що сформувалися в європейській музиці з XVII до початку XX століть.

Академічна музична творчість є способом збереження й зміцнення вершинних художніх явищ. За влучним зауваженням Т. Г. Мдівані, «істинний академізм ґрунтується на досягненнях різних музичних епох - бароко, класицизму, романтизму, сучасності, де є своя класика. Звідси головна установка академічної музичної творчості - художня досконалість і краса» (переклад О.Б.) [198, с. 7].

Таким чином, *академічна музична творчість* є репрезентантом професійної музики писемної традиції, яка представляє композиторську й виконавську практику у всьому різноманітті жанрів, стилів і творчих парадигм.

Хорове мистецтво. Хорове мистецтво має багато спільного з музичним. Але в нього є специфічні відмінності, які виявляють його унікальність, що полягає: в демократичності, колективному характері і доступності інструменту (голосу, який знаходиться в кожному з нас); синтетичності (синтез музики зі словом, коли слово, посилене музичною інтонацією, подвоює силу емоційного впливу).

За словами С.Казачкова, хор є «художньо-естетичним прообразом народу, уособлюючи його склад і характер, висловлюючи його духовні інтереси й сподівання. <...> Щоденна праця й невтомні пошуки художньої істини, моральне, естетичне задоволення, яке отримує кожен учасник хору в процесі цієї діяльності, - ось що становить глибокий сенс і виправдання існування хору» (переклад О.Б.) [242, с. 7].

Подібну думку висловлює І.Брмес, - «У соціологічному вимірі хор можна тлумачити як специфічну форму спілкування між людьми (учасниками хору та диригентом) за допомогою невербальних експресивних засобів (вокальної міміки (тембр, вібрато голосу, інтонація), жестів, виразу очей, моторних дій (рухів диригента хору). Взаємини в хорі спираються на види

суспільних відносин (духовні, професійні, економічні; інтереси, ідеали, культурні норми, що регулюють міжособистісні стосунки людей у соціумі) та принципи життєдіяльності суспільства (особиста свобода, публічність, справедливість, економічний і політичний плюралізм тощо). Від того, наскільки ці домінанти відповідають дійсності, залежить творчий розвиток колективу, його психологічний клімат» [83, с.58].

Функція хорового мистецтва - у найзагальнішому і єдиному для всіх часів сенсі - творення, захист і розвиток життя, примноження духовних, моральних багатств, що досягається в цьому мистецтві специфічними засобами, відмінними від інших сфер людської діяльності.

Досліджуючи академічне хорове мистецтво а *capella* слід враховувати, що йому, як і іншим музичним мистецтвам, притаманні різноманітні соціокультурні функції: *гедоністична, експресивна, комунікативна, пізнавальна, духовно-катарсична, магічно-сугестивна, суспільно-організаційна.*

Гедоністична функція обумовлюється здатністю музики приносити слухачам естетичну насолоду. Аристотель вважав, що успішна тільки та діяльність, яка пов'язана із задоволенням від занять, - така його вимога обов'язкового гедоністичного ефекту в залученні до мистецтва.

Експресивна функція пояснюється природною потребою людини в зовнішньому (наприклад, жестикуляційному, мімічному, звуковому) вираженні сильних емоцій та почуттів.

Комунікативна функція музики базується на знаковому використанні звукових форм. Це дає всі підстави вважати музику особливою мовою.

Пізнавальна функція пов'язана з природним потягом людини до нової інформації, нового досвіду. У процесі розвитку свідомості окремої особи як соціальної істоти зростають стійкі мотиви пізнавальної діяльності. Ще з XIII століття дійшов до нас вислів Хоми Аквінського про те, що «не вміти співати соромно, як не вміти читати», адже людина стає розумною тільки

тоді, коли вона підпорядковує Богу не тільки розум, але спрямовує до нього всі свої духовні сили, у першу чергу серце й почуття [449].

Духовно-катарсична функція обумовлюється її можливістю викликати могутні емоційні потрясіння. Квінт Горацій Флакк підкреслював названу суть мистецтва. Він говорив про те, що, «підкоряючись стародавній мудрості, аналогічно тому як розділяються мирське зі священним, мистецтво одночасно є для людей і прекрасним, і корисним, і розвагою душі, і відпочинком від тяжких праць, і повчанням на життєвім шляху» (переклад О.Б.) [225].

Іоан Златоуст відзначав, що «ніщо так не підносить душу, ніщо так не окрилює її, не віддаляє від землі, не звільняє від тілесних оков, не спрямовує у філософії й не допомагає досягати повного презирства до житейських предметів, як узгоджена мелодія й керований ритмом божественний спів» [680].

Магічно-сугестивна функція полягає у здатності музики вводити людину в певний психічний стан. З цією функцією багато науковців пов'язують виникнення музичного мистецтва: «В історичні періоди античності, еллінізму й Римської імперії видатними мислителями неодноразово відзначалися магічна сила впливу музичного мистецтва на душу людини, здатність мистецтва пробуджувати в людині прагнення до кращого і в силу цього необхідність музичного мистецтва як предмета виховання» (переклад О.Б.) [401].

Суспільно-організаційна функція зумовлена фундаментальною суспільною потребою об'єднання людей у цілісні соціальні структури. Сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у спільному духовному прагненні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака [79, с. 15].

Підсумовуючи вищевикладене, ми прийшли до *висновку*, що ***специфічність хорового мистецтва***, на відміну від інших музичних мистецтв, визначається тим, що вона пов'язана з різними комплексами

культури (наприклад, духовна хорова музика - з релігією, масова хорова пісня - з ідеологією) і виконує багатоманітні соціальні функції.

Адаптуючи термінологію Ю. Борєва [99], ми виділили наступні функції хорового мистецтва:

- *перетворювальну*, яка полягає у впливі на людину і включенні її в ціннісно орієнтовану діяльність;
- *пізнавальну й інформативну*, яка здійснюється за допомогою просвіти та інформування. Відомий українських композитор, організатор музичної освіти та багатьох хорових колективів початку ХХ ст. К. Стеценко вважав, що «Пісня українська розкаже народові його історію, його минувшину, пісня розкаже йому, хто він, які були в нього герої, хто такі Наливайко, Трясило, Залізняк, Гонта, Хмельницький... він узнає й серцем своїм прийме дух вільності й свободи...»⁶;
- *комунікативну*, що полягає: в колективному характері творчості, що відрізняє його від творчості виконавців-солістів; в обов'язковій присутності диригента, який відіграє центральну багатопланову комунікативну роль у музичній комунікації; у комунікаційному акті хорового виконавства виникає специфічна форма вираження музичного твору, тобто перекодування музичного твору диригентом на мову жестів: в об'єкті комунікації «музичний твір», який у хоровому виконавстві переважно має здвоєну (дуалістичну) музично-вербальну природу, завдяки якій пересічний слухач стає ближчим до виконавців, стає активним учасником музичного комунікації, здатним до глибокого розуміння та аналізу хорових творів;
- *виховну й педагогічну*, що спрямована на створення цілісної особистості й затвердженню її самоцінного значення. Видатний майстер хорової музики М. Леонтович стверджував, що саме засобами хорової музики слід розвивати дитячу особистість, а народну пісню він вважав досконалим художнім твором, який зберігає в собі всі виховні музичні можливості. Адже саме

⁶Стеценко К. Нотатки для доповіді «Українська пісня в народній школі». ДПБ УРСР, відділ рукописів. С. 6.

хоровий спів є одним із найкращих способів розвитку музичальності. У давньому Китаї музика вважалась одним із кращих засобів перевиховання людей і зміцнення звичаїв. Природа музики розглядалася в філософському контексті, усвідомлювалась як єдність п'яти чеснот: людяності, справедливості, вихованості, передбачливості та щирості, які в свою чергу символізували п'ять першоелементів природи - дерево, метал, вогонь, воду й землю. Функція музики, за уявленням Конфуція, полягала в забезпеченні гармонійного розвитку суспільства й особистості (переклад О.Б.) [385, с. 9]. Не випадково переважна більшість музично-педагогічних систем світу розглядають хоровий спів як стрижневий компонент музичного виховання.

Усе вищевикладене доводить багатofункціональність академічного хорового мистецтва в соціумі.

Хорова творчість. На відміну від будь-якої музичної творчості, наприклад, камерно-вокальної або камерно-інструментальної, «*хорова творчість*» є колективною, з точки зору семантики її мислення - загальнолюдською [335, с. 124]. Хорове виконання як вид колективної творчості має низку особливостей: кожен учасник хору індивідуальний з позицій віку, освіти, музичних здібностей, кожен прагне до подолання, в першу чергу, вокально-технічних труднощів музичного твору, разом хористи осягають секрети ансамблевого співу, під час якого, крім індивідуальної роботи кожного, очевидна необхідність диригентського управління (координування звучання, персональна робота зі співаками, обдумування трактування твору). Під час публічного виконання, що характеризується порівняно з репетицією найбільшим ступенем виразності, остаточно формується комплекс складових музично-виконавського мистецтва, зокрема лінія «композитор - виконавець (диригент і хоровий колектив) - слухач».

Отже, специфічною рисою «*хорової творчості*» є опосередкований вид музичного акту, який здійснюється спільно (хоровим співом) і потребує

творчої співдружності колективу виконавців і диригента, що має на увазі «єдність стилю, стилістичного передбачення та втілення речі» [681].

З точки зору виконавських напрямків «хорова творчість» включає в себе два основних: академічний і народний спів. При цьому термін «академічний спів» охоплює як світське хорове виконавство, так і церковний (богослужбовий) спів⁷.

Хорова творчість безпосередньо пов'язана з поняттям «хорове виконавство». Як і решта видів музичного виконавства, «хорове виконавство» є вторинною, відносно самостійною художньо-творчою діяльністю.

В основі «хорового виконавства» лежать закономірності, багато з яких можуть бути притаманні будь-якому іншому музично-виконавському мистецтву. Серед них:

- вторинність творчої діяльності, що виявляється в формі інтерпретації та матеріалізації в живому звучанні задуму композитора;
- вплив на слухача за допомогою звуку.

Проте «хорове виконавство» має й свої специфічні особливості. Ось найбільш важливі з них:

- колективний характер;
- специфіка інструмента;
- наявність диригента, що є творчим посередником між композитором і виконавцями, які безпосередньо впливають на слухачів;
- синтетичний характер (зв'язок зі словом).

⁷Необхідно констатувати факт, що на певному історичному етапі церковний спів був набагато ближчим до народного, ніж до академічного. Перш ніж на Русь прийшло християнство й сформувалися основні музично-стилістичні риси стародавнього руського церковного співу, в народному середовищі вже було практично сформовано співоче мистецтво, яке включало в себе усталений своєрідний «багаж» обрядово-співочої культури, що розвивалася стихійно. На відміну від такого розвитку богослужбовий спів мав чіткі канони й правила. Відомо, що в ранньохристиянські часи під час богослужіння співав увесь народ, тому що не існувало професійних півчих. Звідси випливає, що сам характер співу не міг бути складним і штучним, а система співу розвивалася в умовах колективної творчості й була обов'язково пов'язана з мелодико-ладовою системою, що належить музичній культурі стародавньої Русі.

У хоровому виконавстві вплив на слухача здійснюється за допомогою звуку, з використанням зміни його часових і просторових якостей: темпових, ритмічних, агогічних, інтонаційних, тембрових, динамічних, артикуляційних, різноманітних способів звуковидобування.

Академічне хорове мистецтво. Важливою складовою частиною поняття «академічне хорове мистецтво» є визначення «професійне». Воно використовується нами в загальноприйнятому значенні як засвоєння європейських норм музичного мислення і традицій функціонування хорового мистецтва, що склалися в західноєвропейському мистецтві XVII-XVIII століть і закріпилися в системі музичних жанрів і музично-виразних засобів. Н. Шахназарова, порівнюючи західну і східну музичні культури, виділяє такі відмітні ознаки європейського музичного професіоналізму, як використання нотації, багатоголосся, формування гомофонно-гармонічного мислення [708, с. 50].

Таким чином, поняття професіоналізм по відношенню до академічного хорового мистецтва а *carrella* включає в себе освоєння системи жанрів, прийомів хорового письма, принципів формоутворення, концертно-сценічної форми виконання, формування освітніх структур, що склалися в європейській композиторській традиції та реалізують європейську модель підготовки творців і виконавців хорової музики. Цей вид професіоналізму проявляється в академічному напрямі хорового мистецтва.

За визначенням Г.Нечай, «академічний напрям хорового виконавського мистецтва вимагає обов'язкової загальної музичної й фахової вокальної підготовки співаків, спеціальних методів хорового ансамблювання, особливої технології налаштування хору, всебічної освіченості диригента» (переклад О.Б.) [456, с. 99].

Вагомою складовою *«академічного хорового мистецтва»* є хорова творчість, компонентами якої є хорові твори й хорове виконавство. Традиційно репертуар академічних хорових колективів складається з високохудожніх творів, різних за стилем і жанрами.

Академічна хорова творчість знаходиться на вершині багаторівневої структури системи академічного хорового мистецтва. Найважливішим критерієм *атрибуції* академічної хорової творчості є професіоналізм його цілісного буття. Це стосується як композиторської творчості, так і виконавського мистецтва та слухацького сприйняття. Звертає на себе увагу те, що хор як інструмент для виконання музики має певний пристрій (органіку), яка формувалася в процесі взаємодії різних шкіл і напрямків в мистецтві протягом багатовікової історії хорової музики.

До академічної хорової творчості відносяться *академічні хорові твори* і їх *сценічно-виконавські версії*.

Г.Цмиг розглядає академічний хоровий твір як автономно-музичний, концертний по суті, що спрямований на слухацьке сприйняття [198, с. 215].

Академічна хорова музика вирізняється жанровою та стильовою різноманітністю. Її основними жанрами є твори великої форми (кантати, ораторії, цикли, концерти, хорові опери тощо) і малої форми (мініатюри, обробки народних пісень тощо).

Стильові напрямки академічної хорової музики поділяють за такими вимірами:

- історико-стильовий (барочна, класична, романтична і сучасна);
- національний (українська, білоруська, російська, італійська, німецька та ін.);
- соціокультурний (світська, фольклорна, духовна та ін.);
- індивідуально-авторський [198, с. 232].

О. Торба термін «академічний» у хоровому виконавстві характеризує трьома показниками, зумовленими історично-художньою практикою, - «По-перше, академічний у емоційно-художньому прийнятті асоціюється з індивідуально-композиторським стилем та фаховою освітою. По-друге, виникає відповідна проекція на хорове виконавство як виконавство професійне, спрямоване на концертно-просвітницьку діяльність (“живе” концертування, аудіозаписи, радіотрансляція тощо), вироблення

інтелектуального продукту споживання. По-третє, даний термін типізує певною мірою принципи образного узагальнення і способів їх втілення (на рівні існуючих стилів) [642].

Термін *«академічне хорове виконавство»* визначає напрямок у професійному музичному виконавському мистецтві, що припускає певну репертуарну політику (твори професійних композиторів), спеціальну музичну освіту співаків і особливу вокальну манеру.

Сутність функціонування й розвитку технології академічної манери хорового співу зводиться до штучного формування голосних для найкращого звучання у вкрай низьких і високих регістрах і переходу до співочої фонації на базі «маскувальної» артикуляції.

Академічний хор спирається в своїй діяльності на принципи й критерії музичної творчості та виконавства, вироблені професійною музичною культурою й традиціями багатовікового досвіду музичного жанру. Академічні хори мають єдину умову вокальної роботи - *академічну манеру співу*.

У науковій і хорознавчій літературі термін *«академічний»* (стосовно хору) позначає напрямок, пов'язаний з виконанням класичної хорової музики. Підтвердження цього можна знайти в сучасній навчальній літературі й новітніх музичних словниках. Так, наприклад, у хоровому словнику зазначається, що термін «академічний» в застосуванні до хору (академічний хор) часто означає його жанрову відміну від хору народної пісні; іноді замінюється назвою «хор загального типу». Наводиться також інше значення поняття «академічний» - це «почесне звання, що надається провідним театрам і музичним колективам (академічний театр, академічна капела)» (переклад О.Б.) [539, с. 7].

Вокальний словник дає наступне визначення: «академічний хор - назва професійного або самодіяльного хорового колективу, що виконує класичну музику, твори сучасних композиторів оперним, прикритим і рівним на всьому протязі звуком» (переклад О.Б.) [307, с. 3].

Хоровий диригент О.Анісімов вважав, що академічні хори - це «змішані або однорідні, що включають різну кількість співаків у кожній партії, здатні виконувати твори з супроводом або без нього. Кількісно від 30 – 40 до 100 – 120 чоловік» (переклад О.Б.) [14, с. 26].

Білоруський диригент О.Когадєєв академічним хором називає «професійний хоровий колектив, що складається з висококваліфікованих співаків, які володіють певною співочою школою. Співають, як правило, а *carrella*. Прийнята певна, так звана академічна манера співу» (переклад О.Б.) [257, с. 4].

Академічна манера співу передбачає класичну постановку голосу та прийоми звуковидобування, характерні для класичної музики: висока вокальна позиція, високий купол (високе небо), об'ємне звучання чистого голосу без зайвих шумів, хрипу, без форсування звуку. За словами О.Бенч-Шокало, «особливістю академічної традиції співу є композиторська запрограмованість музичного тексту, який зумовлює особливості його інтонування» [79, с. 101].

Для атрибутики академічного хору до останньої чверті ХХ століття існували загальноприйняті умовності: «фронтальне розташування хору, його статичність протягом усього виконавського процесу, обов'язкова наявність диригента» [79, с.101].

Але з 70-90-х років ХХ століття загальноприйняті умовності академічного виконавства зазнали суттєвих змін. Це було пов'язано з жанрово-стильовим оновленням хорового жанру. Сценічно-виконавська інтерпретація таких творів, як хорова опера «Ятранські ігри» І. Шамо, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича, хорового концерту «Гори мої» В. Зубицького, кантати «Пори року» Л. Дичко, перфомансу «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля та багатьох інших, потребувала розширення виконавських меж співацьких традицій академічного хору, що проявилось у подоланні статичності й привнесенні елементів театралізації (рухи, жести, міміка, тощо), розширенні і привнесенні до вокальної техніки новітніх прийомів.

Академічне хорове мистецтво а cappella є вищим видом музичного, зокрема хорового мистецтва, у якому хор виявляє себе з повною самостійністю й закінченістю. За влучною характеристикою О.Анісімова, тільки в хоровому співі а cappella можливо «повноцінно, різноманітно й виразно показати красу звучання хору як одного з найбільш чудових видів колективного вокального мистецтва. У співі а cappella можна почути звучання хорової партитури в натуральному (обертоновому) ладі, що й надає хору особливої, притаманної лише йому принадності звучання» (переклад О.Б.) [14, с. 41].

Багатовікова традиція акапельного співу в народній і духовній творчості визначила особливе розуміння специфіки й можливостей хору як виконавського інструменту. Обмежені специфікою суто вокальної звучності, композитори досягли воістину грандіозної віртуозності й майстерності у використанні колористичних можливостей хору шляхом зіставлення й поєднання різних груп хору, регістрів і тембрів. Тривале збереження традицій акапельного співу в східнослов'янських країнах сприяло тривкому розвитку сфери вокально-хорових засобів, а його потенціал дозволив саме хоровому мистецтву стати одним з найпотужніших виразників національного початку в музиці. Саме хорове мистецтво а cappella протягом багатьох століть було одним з головних трансляторів соціальних і політичних тенденцій розвитку суспільства, вагомим чинником відродження духовних і національних традицій, збереження їх як основної моральної опори суспільства.

У енциклопедичній літературі, вказано, що термін «а cappella» з'явився в кінці XVII століття, його зазвичай пов'язували з практикою папського богослужіння в римській Сікстинській капелі. «Як стиль професійного хорового мистецтва спів «а cappella» визначився в культовій поліфонії до кінця середніх століть, досяг розквіту у майстрів нідерландської школи і отримав класичне вираження в римській школі (Палестрина, Беневолі, Скарлатті)» [1].

Розвиток хорового мистецтва а *caprella* музичної культури епохи Середньовіччя був тісно пов'язаний з релігією християнства. Аскетизм християнського віросповідання, особливо на ранньому етапі, придушення чуттєвого, емоційного початку відбилися на характері виконання церковних піснеспівів. Суворі і безпристрасна манера, традиційна для монодійного хорового співу, міцно закріпилася у виконавській практиці як естетичний еталон і збереглася у більш пізніх багатоголосних композиціях.

Затвердження багатоголосся як основи музичного письма в епоху Вокальної поліфонії, а також розвиток жанрів світської музики в XIV - XVI століттях відбилися на хоровій виконавській практиці. Стиль поліфонії строгого письма мав великий вплив на розвиток і вдосконалення виконавської майстерності. «Суворі правила побудови горизонталі і вертикалі поліфонічної фактури сприяли виробленню рідкісної досконалості хорового звучання» (переклад О.Б.) [633, с. 9]. Багато композиторів, авторів багатоголосних творів для хору а *caprella*, очолювали співочі колективи і володіли практичними знаннями особливостей хорового виконання. Вони дбали «про досягнення високого рівня технічної досконалості хорового звучання - тембральної визначеності і єдності хорових голосів, бездоганного хорового строю, ансамблю всередині партій, так як в строгому стилі всі ці компоненти самі по собі несли значне смислове навантаження» (переклад О.Б.) [633, с. 11]. Так, основні принципи хорового виконавства а *caprella*, що стосуються манери співу, особливостей співочого дихання, звуковидобування, ведення звуку, що склалися в культовій музиці, збереглися також і в світському музикуванні.

Поява в професійній музичній творчості епохи Відродження жанрів світської вокально-хорової музики - віланели, фртоли, шансону, мадригалу, зіграло важливу роль в розвитку хорового виконавства Західної Європи в XV - XVI століттях. Авторами мадригалів і інших світських хорових творів були професійні композитори: Я. Аркадельт, А. Вілларт, К. Жанекен, О. Лассо, Дж. Палестріна та інші.

Широке поширення світського музикування і розвиток вокальних жанрів сприяли вдосконаленню виконавської майстерності хорових колективів. У цей період у виконавській практиці утвердилися певні співочі норми, що відповідали естетичному ідеалу хорового звучання а *capella*. Виконання професійної хорової музики а *capella* вимагало від співаків володіння навичками вокального дихання, звукоутворення, інтонування, артикуляції та іншими спеціальними прийомами вокальної техніки.

У XVII столітті розвиток хорового виконавства отримав продовження в жанрах опери, ораторії і кантати, що зародилися в Італії. Це були музично-драматичні твори, що виконувалися хором, солістами та інструментальним ансамблем. Основне смислове, драматургічне і музичне навантаження в жанрах кантати і ораторії покладалося на хоровий компонент. В оперних спектаклях хорові епізоди також займали важливе місце, виконуючи різні функції - коментуючи або відтіняючи дію, виставляючи персонажі або навіть виступаючи в якості головної дійової особи.

У наступні епохи розвитку музичної культури опера, ораторія, кантата, а також меса і реквієм залишалися провідними жанрами професійної хорової творчості. Хорове мистецтво а *capella* отримало продовження в жанрі камерної хорової музики а *capella*. Найбільш часто до неї зверталися західноєвропейські композитори XIX - XX століть — Б. Барток, Й. Брамс, А. Брукнер, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, О. Мессіан, К. Пендерецький, Ф. Пуленк, М. Рeger, П. Хіндеміт, Ф. Шуберт, Р. Шуман та інші.

Підводячи підсумки вищесказаного необхідно відзначити, що акапельне хорове мистецтво країн Західної Європи має багатовікову історію, процеси його формування і розвитку тісно пов'язані з еволюцією професійної музичної культури в цілому.

Українська хорова традиція співу а *capella* своїми коренями сягає давнини. Найбільшим її скарбом стала народна пісня, яка ввібрала традиції ще язичницьких, дохристиянських часів. Відносно професійного музичного мистецтва, можна зазначити, що воно активно функціонувало в першій

могутній державі на території сьогodнішньої України - Київській Русі. Система музичного мистецтва включала в себе церковну музику, котра передусім розвинулась після прийняття Київською Руссю християнства в 988 р., музику княжого двору, при якому обов'язково утримувалися гусляри та співаки, і ярмаркове музикування, представлене скоморохами.

Християнський церковний спів Київської Русі спирався на традицію візантійської культури. Основною формою церковного співу починаючи з дванадцятого сторіччя, тобто за часів найбільшого розквіту Київської Русі, був старокиївський розспів. На думку Л.Кияновської, вплив християнської релігії був настільки вагомим і сильним, що не поминув і народної музичної творчості, бо вже в Київській Русі стали виникати спеціальні пісні — вони називались псальмами, - написані на сюжети з Біблії, Псалтиря та інших церковних книг. Основи професійної української духовної й світської хорової музики, закладені протягом XV - першої половини XVIII ст., спадщину як відомих історії митців, зокрема М. Дилецького, так і безіменних творців псалмів і кантів, підхопили й блискуче розвинули найталановитіші композитори другої половини XVIII ст. Цей період називають «золотою добою української музики», тобто найбільш багатогранним і видатним часом у мистецтві, - М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель [252, с. 4-9].

Зародження професійного хорового виконавства на Русі відбувалося в надрах православної християнської культури і церковного вокального мистецтва. У перші роки християнізації з Візантії в Росію був привезений церковний хор, що складається з співаків-доместиків. Для виконавського стилю, що склався в традиції церковного співу були характерні наступні риси: «Опора на примарні тона голосу, спів в унісон на тривалому диханні, з витримкою звуку в певній, в основному спокійній динаміці, що забезпечували єдину манеру, чистоту ладу і злитість ансамблю. Однією з найважливіших вимог церковного співу була чітка вимова слів» (переклад О.Б.) [231, с. 13].

В епоху середньовічної феодальної роздробленості центрами співочої культури в Росії стали великі міста, що призвело до розвитку самобутніх російських рис в хоровому співі. «Оригінальний, самобутній стиль давньоруської професійної музики вплинув на формування хорового виконавства. Це позначилося на складі і структурі хорів, на манері співу та співочій техніці, на особливій увазі до прийомів ведення звуку, до виразного забарвлення звуку, до ясної і усвідомленої вимови слова» (переклад О.Б.) [231, с. 14].

Потужним поштовхом до розвитку професійного хорового виконавства а *sappella* в Росії був стиль партесного хорового співу, який прийшов у XVII столітті з України та Польщі. Хоровий концерт (найбільша форма багатоголосся) найчастіше був чотириголосною композицією акордового складу із чітким поділом функцій голосів. Саме хоровий концерт мав велике значення в розвитку хорового виконавського мистецтва, - він «вніс суттєві зміни в структуру хорів, у їх виконавську манеру, в напрямок професіоналізації співочих, в систему співочої освіти» (переклад О.Б.) [231, с. 17]. Важливу роль в поширенні партесного стилю в хоровому мистецтві а *sappella* Росії зіграла теоретична праця М. Ділецького «Музикійська граматика», в якій викладалися основні правила написання хорових композицій, розглядалися питання класифікації співочих голосів та їх функцій, методики дитячого співочого виховання та інші.

Традиції хорового виконавства православних церков також пов'язані з використанням співу а *sappella*. За ствердженням вчених, світське професійне акапельне музикування бере свій початок від церковного співу. Про це йдеться мова у книзі «Російська вокальна школа IX-XX століть» К.Нікольської-Берегівської. Автор названої праці відзначає, що за царювання Івана III при Успенському соборі в Москві (1479 г.) для здійснення обрядів і «мирських забав» двору був створений Хор государевих співочих дяків. У 1589 році в Росії було засновано патріаршество, при якому виник хор Патріарших співочих дяків. У зв'язку з приналежністю до тієї чи іншої сфери

діяльності ці хори поступово набули певної самостійності, що стало причиною зміни їх назв. Так, наприклад, хор Патріарших співочих дяків став іменуватися Московським Синодальним хором, а хор государевих співочих дяків у 1703 році був переведений з Москви до Петербургу Петром I і перетворений на Придворний хор (Придворну співочу капелу). Обидва хори мали велику популярність серед народу й особливо серед іноземців, дивуючи їх красою голосів. Хори користувалися великими привілеями й були на казенному утриманні. Перші професійні хори призначалися для участі в придворних церковних службах і для розваг царя на святах, де півчі виконували вже «мирські», тобто російські народні пісні [458, с. 28].

У сфері академічного хорового виконавства України, Росії і Білорусії еталоном майстерності була діяльність Синодального хору, Придворної співацької капели, Державної академічної капели Санкт-Петербурга, Державного академічного російського хору імені О.В. Свєшнікова, Камерного хору Московської консерваторії, Академічного хору ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, Державної заслуженої хорової капели України «Трембіта», Національної заслуженої академічної капели України «Думка», Львівської державної академічної чоловічої хорової капели «Дударик», Державна академічна хорова капела РБ ім. Г.Р. Ширми, Державний академічний народний хор РБ ім. Г.Цитовича, Державний камерний хор РБ, Хор Національного академічного Великого театру опери і балету РБ, Хор Білоруського державного академічного музичного театру, Академічний хор Білоруської Державної телерадіокомпанії, Музична капела «Sonogus», Камерний хор Гомельської обласної філармонії, Камерний хор Державної установи культури «Гродненська капела» та ін.

До вершинних досягнень у хоровій культурі ХХ - початку ХХІ століть відносять хорові твори українських композиторів: М. Лисенка, Ф. Колесси, М. Колесси, О. Кошиця, М. Леонтовича, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Є. Станковича, І. Шамо, Г. Майбороди, Ю. Алжнева, Г. Гаврилець, Л. Дичко, Т. Кравцова, В. Зубицького, В. Мужчиля; російських композиторів:

С. Танєєва, О. Кастальського, С. Рахманінова, П. Чеснокова, В. Каліннікова, О. Гречанінова, М. Ковалю, В. Шебаліна, Дм. Шостаковича, Г. Свиридова, О. Давиденка, Р. Щедрина, Ю. Фаліка, А. Шнітке; білоруських композиторів: М. Аладова, Є. Тикоцького, А. Богатирьова, Д. Смольського, І. Лученка, Ю. Семеняки, С. Бельтюкова, О. Залетнова, В. Кузнєцова, А. Литвиновського, А. Мдівані, О. Атрашкевич, А. Безенсон та багатьох інших.

У рамках даного підрозділу ми розкрили питання, які стосуються поняття й статусу академічного хорового мистецтва а *capella*. У процесі дослідження даного проблемного поля ми дійшли *висновку*: статус академічного хорового мистецтва а *capella* полягає у високій професійній підготовці співаків хору, мобільності й спрямованості на постійне оновлення та збагачення репертуару хорових колективів, духовності й культурі виконання.

Відповідно до **Рис. 1.3. Схеми структури сучасного академічного хорового мистецтва а *capella*** (див. Додаток Б) воно складається з декількох *структурних рівнів*: творчість (хорова музика а *capella*, хорове виконавство а *capella*), учасники мистецького процесу (композитори, хорові колективи, диригенти, постановники, режисери, педагоги, вчені), організація мистецького процесу (музичні структури, музична освіта, музична індустрія⁸), відображення мистецького процесу (література, радіо, телепередачі про хорову музику, хорові колективи, диригентів, їх концертну діяльність; конференції, відображення в інтернеті музичного процесу). Отже, на підставі виявлених особливостей сучасного академічного хорового

⁸ Музична індустрія – поняття, під яким розуміють сукупність підприємств з виробництва і поширення музичних записів. Серед фахівців та організацій, задіяних у музичній індустрії, виділяють: музикантів, що компонують або виконують музику; фахівців та компанії, що займаються звукозаписом та їх продажем; менеджерів та компанії, що займаються організацією живих виступів; менеджерів, що займаються просуванням кар'єри музиканта; компанії теле- і радіомовлення. До початку ХХ ст. домінуючим в музичній індустрії було нотодрукування. З середини ХХ ст. стала домінувати звукописна індустрія. На зламі ХХ-ХХІ ст. набуває значимості живе виконавство [430].

мистецтва а *sarpella* ми можемо запропонувати таке трактування даної дефініції.

Академічне хорове мистецтво а sarpella - вид музичного мистецтва, діяльність якого базується на виконванні професійної хорової музики а *sarpella* у співацькій манері, яка прийнята в загальноєвропейській академічній вокально-хоровій традиції (округлений, рівний протягом усього діапазону, прикритий звук). Якісною характеристикою виконавської майстерності академічного хору є стабільність тембрального забарвлення звучання при дотриманні високої вокальної позиції (високий купол) та об'ємного звучання чистого голосу (без зайвих шумів, хрипу, без форсування звуку).

Сучасне академічне хорове мистецтво а *sarpella* базується на дотриманні стабільних установок: єдиний підхід до звукоутворення (в першу чергу - згладженість регістрів); кількісний (постійний кількісний склад) і якісний баланс голосів у партії (однорідність тембрів всередині кожної хорової партії); строге розділення хору на партії; точне виконання партитури твору; спів з диригентом. Академічні хори в своїй діяльності спираються на принципи й критерії музичної творчості та виконавства, які вироблені музичними академіями та іншими аналогічними організаціями. Атрибутами естетико-художньої діяльності академічних хорових колективів є досконалість виконання, «підкорення» слухача музично-виконавською майстерністю й технологічною вивіреністю.

1.3. Критерії музикознавчого аналізу сучасного академічного хорового мистецтва а sarpella

На думку авторитетних майстрів хорової справи (Г.Дмитревського [186], О.Єгорова [199-200], В.Краснощокова [311]; А.Мархлевського [384], К.Пігорова [499], М.Романовського [539], В.Соколова [605] та ін.), академічне хорове мистецтво а *sarpella* є специфічним видом музичного мистецтва, де виконавцем є організований за законами ансамблю і строю колектив співаків.

З іншого боку, за словами Ю. Кузнецова, - «музичні і вокально-хорові особливості жанру реалізуються у єдності з текстовим змістом художнього образу, у процесі розвитку “вербальної дії” літературного змісту хорової партитури - звідси *синтетичність* жанру, близькість з театром (гріцьке “хорос”, фольклорна традиція, тенденції сучасного хорового виконавства)» (переклад О.Б.) [322, с. 28]. Усі три якості хорового мистецтва (музичне, вокально-хорове і синтетичне) у хорознавстві розроблені як стрій, ансамбль і дикція хору.

Підбиваючи підсумок опису специфічності академічного хорового мистецтва, і зокрема, а *sarrella*, Ю. Кузнецов вважає, що «головна його відмінність заключається у тому, що виконавцем є організований за законами Ансамблю і Строю колектив вокалістів і при цьому усі параметри співацького голосу і ефекти впливу на публіку управляються емоціями в основному на несвідомому рівні» (переклад О.Б.) [322, с. 29]. З вишевикладеного слідує, що у хоровому співі а *sarrella* художній образ створюється за допомогою специфічного музичного інструменту - співацького голосу.

Аналіз наукової літератури довів, що академічне хорове мистецтво а *sarrella* досліджується за чотирма якостями: 1) природно-фізіологічною, 2) професійною, 4) соціальною 4) психологічною.

Природно-фізіологічні та *професійні* ознаки академічного хорового мистецтва а *sarrella* висвітлені в працях В.Краснощокова, П.Левандо, Л.Пархоменко, В.Живова, Г.Нечай, В.Буличова та інших.

В.Краснощоків визначав природу хорового співу такими ознаками: «вокальною сутністю звучання, багатоголоссям хорового ансамблю, технікою, якістю й звукофарбами академічного звукотворення» (переклад О.Б.) [311, с. 86].

У роботі Л.Пархоменко позначені такі константні риси хорового жанру: «вокальна природа; багатоголосся, фактурна організація; вокалізація й використання віршів» [495, с. 20].

В.Живов розкриває дефініцію «хор» як «вокально організований виконавський колектив, основу якого становить ансамбль інтонаційно, динамічно й темброво злитих груп, що володіють художньо-технічними навичками, необхідними для втілення в живому звучанні музично-поетичного тексту твору» (переклад О.Б.) [211, с. 53].

Узагальнюючи вищенаведені висловлювання, укажемо на *вокальну природу* хорового співу а *caprella*. Аналогічну характеристику знаходимо в наукових розробках В.Живова. Він зазначає такі специфічні риси хорового виконавства, як зв'язок зі словом, колективний характер виконання, специфіку «інструменту» в хоровому співі, обов'язкову наявність диригента [211].

Найважливішим параметром хорового мистецтва є ансамбль. В.І. Краснощоків зосереджує увагу на основоположних компонентах вокально-хорової техніки: «Музично-виконавський інструмент хор являє собою ансамбль вокальних унісонів» (переклад О.Б.) [311, с. 82].

За словами В. Буличова, «головною умовою досконалості ансамблю унісонного, так само й ансамблю гармонійного, що впливає з нього, є нівелювання голосів. Голоси різні за тембром, за силою, але для ансамблевого звуку їх слід так дисциплінувати, щоб вони своїми індивідуальними особливостями не порушували його спільності й неподільності» (переклад О.Б.) [106].

Таким чином, враховуючи вищевикладені характеристики академічного хорового мистецтва а *caprella*, ми прийшли до висновку, що до його *природно-фізіологічних ознак* відносяться: вокальна сутність звучання, мелодійність і співучість, тембровий та інтонаційний ансамбль груп хору.

Наведені природно-фізіологічні параметри академічної хорової музики а *caprella*, необхідно доповнити дефініцією *хорова природа*. Виникає питання: у чому відмінність вокальної природи від хорової?

Якщо врахувати їх загальні установки, такі як вокальне фразування, філірування звуку, артикуляцію слова, музично-поетичний синтаксис,

емоційну виразність тощо, вони кардинально відрізняються. Доречно згадати спостереження відомих хормейстерів-практиків (В.Краснощокова, В.Живова та ін.), які указували на те, що співоче виховання голосу в індивідуальному й колективному навчанні в принципі однаково: це вироблення високої вокальної позиції звуку, опертого на співоче дихання, вирівнювання регістрів, розширення діапазону голосу від примарної зони звучання в бік голосового та грудного регістрів. Різниця тільки в тому, що в умовах хорового співу голос співака піддається впливу на нього хорових компонентів - ладу, ансамблю, інтонувannya, - контрольованих слухом співака й диригентом.

Вокальна природа характеризує вокальний жанр, до якого відносять піджанрові види: пісня, арія, вокаліз, аріозо тощо. Але найголовніше те, що вокальна природа, з погляду виконавського складу, є індивідуалізованою творчістю, хоча й вимагає досягнення музичної єдності з інструментальним супроводом.

Хорова природа - це колективна діяльність, яка в свою чергу об'єднує особистісно-орієнтоване творче спілкування між співаками й керівником хору.

Найбільш яскраво сутність хорової природи проявляється в хоровому співі а саррелла. За словами П.Левандо, це пов'язано з такими ключовими особливостями акапельного хорового співу, як:

а) «жива природа людського голосу - "найнатуральнішого інструменту", який не допускає його зміни, проти природного експериментування. Відступ від цього принципу веде до спотворення істинно хорової звучності;

б) нетемперованість вокального ладу безпосередньо пов'язана з проблемою інтонувannya (особливо в музиці а саррелла). Чистота ладу хору в значній мірі залежить від голосоведіння, визначається нею» (переклад О.Б.) [338, с. 25].

Таким чином, ми прийшли до висновку, що *хорова природа* - поняття, найбільш властиве для акапельного хорового співу. Її сутність розкривається:

1) з фізіологічної точки зору (специфіка хорового інтонування, зонна природа ладу, темброво-фонічні особливості);

2) з психологічної та комунікативної точок зору (особистісно орієнтована діяльність, яка передбачає індивідуальну й колективну рефлексію).

Виконавський рівень хорового колективу О.Свешніков радив визначати за звучанням хору а *capella*, вважаючи, що злитість голосів усього хору особливо ефективно виробляється в співі без супроводу: «У цьому випадку все те особливе, що властиве людським голосам - живі інтонації мови, безпосередність і теплота почуттів, - усе проступає й виявляється з найбільшою ясністю й змушує наш слух уважно помічати найменші відтінки виконання» (переклад О.Б.) [цитуються за 458, с. 115].

З іншого погляду, хоровий спів - це чимала й кропітка праця, в основі якої лежить робота над *вокально-хоровими навиками*. *Вокальний навик* - це комплекс автоматичних дій різних частин голосового апарату, підпорядкованих волі співака і його виконавським бажанням.

Навики діляться на вокальні та хорові. До *вокальних навиків* відносять: співоча установка, дихання, звукоутворення, дикція, інтонація, почуття темпу, ритму, динаміки. До *хорових навиків* відносять стрій та ансамбль, які додаються до вокальних навиків.

Важливим показником *професійного рівня* хорового колективу є ансамбль. В.Буличов серед якісних ознак вокально-ансамблевого звуку називає незвичайну звукову насиченість і колоритність, потужність звуку, яка рівнозначно проявляється як на гучному *fortissimo*, так і на завмираючому *pianissimo* [106].

Опис ряду характерних особливостей, пов'язаних з питаннями вокального виховання співака хору, міститься в одній зі статей В.Мухіна. Вони полягають «у колективному звучанні, яке обмежує виявлення співаками індивідуальної сили голосу; в умінні співати в єдиній манері,

зливаючись з іншими співаками хору в ладі, ансамблі, у вокальному інтонуванні; в умінні чути співаків, які стоять поруч, і “ладити” між собою. Цей навик можна отримати тільки в хорovому співі, і він надзвичайно важливий для хорovого співака, <...> бо розвиває вокально-інтонаційний слух» (переклад О.Б.) [цитуюється за 458, с. 144].

В.Живов одним із головних завдань діяльності керівника хору вважає «узгодження індивідуальних художніх устремлінь учасників хорovого колективу та спрямування їх творчих зусиль у єдине русло» (переклад О.Б.) [211, с. 21].

Цікаву характеристику професійного рівня хорovого колективу дає В. Буличов. Він вважає, що вищою формою хорovого співу може бути симфонічний хор - «величезний живий орган, кожна трубка якого є мислячою істотою, яка здатна зливатися в одне прагнення зі своїм диригентом і відповідати на найважчі художньо технічні вимоги» (переклад О.Б.) [106]. Далі він указує умови існування й професійні особливості такого колективу:

«1) ... кожен учасник симфонічного хору є музично освіченим співаком-віртуозом;

2) ... хор, вичерпуючи звучності всіх родів і видів людського голосу, здатний, ніби орган, до найрізноманітнішого реєстрування;

3) самі партитури симфонічних хорів представляють різноманітне комбінування звучності цих голосів» (переклад О.Б.) [106].

Аналізуючи зміст наведених висловлювань, можна помітити одну спільну рису - колективну основу хорovого співу з єдністю її технічних і художніх сторін. Вокально-хорові навички є основним засобом для виявлення художнього задуму твору, а вокально-хорова техніка визначає виконавський рівень колективу, «виконавське мистецтво академічних хорovих колективів <...> є показником культури суспільства» (переклад О.Б.) [456].

Соціальна сутність академічного хорovого мистецтва а caprella полягає в тому, що вона відіграє роль сполучної ланки між професійним

мистецтвом, яке включає хорові твори різних епох, жанрів і стильових напрямків (від хорових творів а cappella, обробок народних пісень до великих вокально-симфонічних полотен) і слухачем.

За словами дослідниці білоруської хорової творчості, Г.Нечай, хорові академічні колективи виконують своєрідну об'єднуючу функцію, залучаючи слухачів до світових художніх цінностей позачасового значення [455].

Характеристика доктора мистецтвознавства, Л.Пархоменко щодо питомих ознак хорової творчості а cappella, є підтвердженням висловленої думки: «Синтетична природа, вокальна колективна виконавська організація, превалювання етичної проблематики й зверненість до широкої громадськості» [495, с. 9].

На думку Е. Шигапової, у самому історичному походженні хорового мистецтва закладена соціалізуюча функція: «У музичному мистецтві людство ще в давнину бачило унікальний інструмент впливу на людину, прилучення його до досвіду соціальних відносин» (переклад О.Б.) [710].

І.Бермес доречно підкреслює, що «Хор складають не голоси, а живі люди, котрі мислять і переживають, вступають у процесі творчої діяльності в певні стосунки один із одним і з диригентом. Він є універсальним засобом спілкування, пізнання себе і світу завдяки вокальній природі звуку – важливому носію інформації, що поєднує в собі вербальне слово та музичну інтонацію. Саме хоровий спів несе відомості про ментальність індивіда, нації, відображаючи прикмети «генетичного коду» соціуму. Його колективна природа якнайкраще віддзеркалює ментальні прикмети українців, зокрема кордоцентричність, емоційність, щирість, ліричність, інтровертність, чутливість та ін» [63, с.60].

Отже, підсумовуючи вищевикладені роздуми щодо соціальної сутності академічного хорового мистецтва а cappella, ми прийшли висновку, що хоровий спів і прослуховування хорової музики дає можливість людині розвинути й реалізувати свій емоційний та інтелектуальний потенціал; зорієнтувати ціннісні ідеали, його поведінку. З іншого боку, завдяки

узагальненню соціального досвіду людей формуються й поширюються моральні ідеали та художні цінності, які згодом утворюють культурну скарбницю людства.

Досліджуючи академічне хорове мистецтво а caprella за *психологічною ознакою* ми взяли за основу наукові роботи доктора мистецтвознавства Н. Гребенюк. У її монографії «Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти» [156] вперше на Україні у вокальній педагогіці було введено поняття «особистісно-орієнтований підхід». Враховуючи особливості хорового співу а caprella, які пояснюються специфікою слухання й сприйняттям музичного твору диригентом, окремо взятим співаком у хорі й усім хором, ми пропонуємо ввести два підходи: особистісно-орієнтований і колективно-орієнтований [156].

Цікавою є думка Є.Бондаревської, яка стверджує, що особистісно-орієнтований похід «рефлексує природні особливості людини (здатність мислити, відчувати, діяти), її якості як суб'єкта культури (свобода, гуманність, духовність, творчість)» (переклад О.Б.) [97, с. 18].

Керівник хору є творчою особистістю, яка виступає у сфері управління як суб'єкт безпосереднього спілкування і як учасник колективної діяльності: «Особистість проявляє себе як суб'єкт взаємопов'язаних і нероздільних сфер реальної дійсності - праці, пізнання й спілкування» (переклад О.Б.) [556, с. 231].

Для хорового колективу одним із найважливіших позитивних факторів розвитку його творчого потенціалу є створення керівником хору сприятливої творчої атмосфери й психологічного клімату, основними видами якого виступають соціально-психологічний (міжособистісні відносини), морально-психологічний (моральний стан, ідеологія членів колективу) [456]. Важливим для нашого дослідження є те, що психологічна атмосфера безпосередньо пов'язана з груповими емоціями, які в синтезі з музично-виконавськими елементами є основою з основ успішної інтерпретації хорового твору. За словами Т.Коробки, «кожен з учасників професійного колективу має

сформоване ставлення до виконання творів, стилю композитора, особисті враження від музики, кожен по-своєму обходить виконавські труднощі; співаки можуть мати упереджене ставлення до диригента (композитора, окремого твору), що буде служити або додатковим опором діям диригента, або ж, навпаки, полегшувати його роботу» (переклад О.Б.) [277]. Зусиллями керівника хору відбувається об'єднання особистісного та колективного сприйняття в загальному виконавському контексті.

Саме таким чином відбувається акт творчого втілення й плідного тандему між керівником і артистами хору, коли, за словами П.Чеснокова, «хор а саррелла являє собою повноцінне об'єднання значного числа людських голосів, яке здатне передавати найтонші вигини душевних рухів, думок і почуттів, виражених у творі, що виконується» (переклад О.Б.) [696, с. 19].

Г.Нечай визначає хоровий колектив як «цілісний, мобільний живий організм, що складається з людей, які думають і відчують. У процесі творчої роботи вони вступають у певні відносини як з диригентом (основним інтерпретатором хорового твору), так і один з одним. Тонкі нюанси звучання, що характеризують хорове виконання, у значній мірі залежать від єдності естетичних уявлень співаків, їх творчої спрямованості, подібності їх художніх розуміннь та інтересів і навіть психологічної атмосфери в колективі» (переклад О.Б.) [456].

Яскравим прикладом прояву особистісно-орієнтованого підходу є традиції Київської хорової школи, розглянуті в дисертаційному дослідженні П.Ковалика [256]. За словами вченого, особистісно орієнтований підхід проявляється в націленості дій диригента на необхідну реакцію хористів і заснований на таких принципах: «переконання (потрібно підвести хориста до погодження у процесі ним тієї позиції, котра обґрунтовується); навіювання (один з найпоширеніших видів психологічного впливу); вольового темпераменту (не підкоряти, а захоплювати музикантів); подолання критичного аналізу інформації (сприйняття її хористами як спонукання до дії); психологічного розуміння колективу як прояву довіри, що стимулює

розкриття глибинного творчого потенціалу хористів; взаємодії з лідерами хорового колективу (формальними й неформальними); артистичного впливу (бути художником широкого діапазону почуттів); перцепції (уміння проникнути в духовний світ учасника колективу, побачити за зовнішніми проявами стан людини); комунікативності (знання основних закономірностей комунікативних процесів); концентрації уваги». [256, с. 11].

Колективно-орієнтований підхід виявляється в умінні диригента психологічно розуміти колектив, впливати на нього. Як вища стадія - прояв довіри, яка й стимулює розкриття глибинного творчого потенціалу хористів.

Узагальнюючи вищевикладений матеріал, ми прийшли наступного висновку - професійний хоровий колектив як представник академічного хорового мистецтва а *carrella* характеризується:

- за *природно-фізіологічною ознакою*: «жива» вокальна природа і нетемперованість (зонність) ладу;
- за *професійною ознакою*: групова підготовленість у галузі професійної (зокрема хорової) діяльності;
- за *соціальною ознакою*: ціннісно-орієнтаційна та мотиваційна єдність, організаційна інтеграція;
- за *психологічною ознакою*: психологічна єдність особистісно-орієнтованого та колективно-орієнтованого підходів; інтелектуальна й емоційно-вольова комунікативність та психофізична сумісність [37].

Отже, *професійний рівень* хорового колективу оснований на таких **параметрах**: творчість, традиції, самореалізація його членів. Органічна єдність названих чинників допомагає з'єднати індивідуальне (особистісне) й колективне, творчу неповторність і суспільну спрямованість як особистості керівника, так і кожного учасника колективу.

Висновки до розділу 1

Для аналізу структури сучасного академічного хорового мистецтва а cappella було використано метод системного дослідження, який дав можливість розглядати об'єкт дослідження як структурно розчленовану цілісність, у якій кожен елемент структури має визначене функціональне призначення.

У процесі аналізу сучасного академічного хорового мистецтва а cappella як об'єкту наукового дослідження у систематологічному аспекті ми прийшли до висновку, що на сьогодні в країнах пострадянського простору (зокрема Україні, Білорусі й Росії), проблеми його розвитку й функціонування досліджені доволі ґрунтовно. На сьогодні через аналітичний погляд на наукові й методичні праці з проблем хорового мистецтва ХХ - початку ХХІ століть можна виокремити чотири основні підходи:

1) композиторська практика (хорова музика): Н.Андрос (Н.Королюк) [13], І.Батюк [73], І. Бермес [83-84], Н.Белік-Золотарьова [85-88], Н.Герасимова-Персидська [139], С.Горбенко [149-150], Н.Горюхіна [154], Г.Григор'єва [159-160], І.Гулеско [164-169], К.Дмитревська [185], Л.Корній [274-276], Г.Кулешова [324], Т.Мдівані [390], Ю.Паісов [473-476], Л.Пархоменко [493-495], С.Скребков [580-582], А.Смагін [586-587], А.Терещенко [634], І.Усова [649], Б.Фільц [652], М.Хвисяк [656];

2) хорознавство (технологічні проблеми роботи з хором): І.Батюк [73], Н. Белік-Золотарьова [89], Є.Білявського [90], Т.Богданової [94], К.Виноградова [120], Г.Дмитревського [186], О.Єгорова [199-200, 203], В.Краснощочкова [311], Т.Кудрявцевої [318], Ю.Кузнєцова [322-323], А.Мархлевського [384], К.Пігрова [499], О.Приходько [505], М.Романовського [539], Т.Смирнової [592], В.Соколова [607], Г.Стулової [624], А.Ушкарьова [650], Л.Шаміної [698];

3) хорове диригування: О.Анісімова [14], В.Васильєва [113], Г.Єржемського [201], Л.Зинов'євої [219], С.Казачкова [239-242], О.Когадєєва

[257-258], М.Колесси [266], Г.Макаренка [362-363], М.Малька [365], А.Мартинюка [378-380], Л.Маталаєва [386], І.Мусіна [436-438], Ш. Мюнша [440], К.Ольхова [464-465], Л.Сенченко [572] та інших;

4) історія й теорія хорового виконавства: А.Авдієвський [2] Б.Асаф'єв [26], О.Бенч-Шокало [78-79], І. Бермес [83-84], І.Гулеско [166], П.Ковалик [255-256], А.Лашенко [331-336], Д.Локшин [340-341], Т.Манько [367], А.Мартинюк [377; 381-382], Г.Нечай [455-456], К.Нікольська-Береговська [458], І.Нисневич [460], І.Палкін [485], К.Птиця [510-514], Л.Романовська [538], Г.Савельєва [553-555], І.Шатова [705-706]. Цінним науковим напрямком даної групи є праці, у яких вивчається новий напрям сучасної музичної культури - хоровий театр. Це розробки Я.Кириленко [251], Н.Кошкарьової [308], Ю.Мостової [425] та інших.

Отже, підсумковий огляд наукових джерел засвідчує, що увага науковців, незважаючи на значну кількість наукових розвідок і досить широкий діапазон дослідницьких площин у сфері хорового виконавського мистецтва, зосереджується на окремих аспектах його побутування.

Теорія хорового мистецтва, як будь-яка наука, виконує ряд функцій в суспільстві науково-пізнавального та методологічного характеру. Серед найважливіших з них можна виділити: пізнавально-оцінюючу, яка пов'язана з процесом проникнення в закономірності музичного життя, пояснення, оцінки різноманітних явищ і подій; інструментально-праксеологічну, яка забезпечує використання наукових висновків в хорознавчій практиці; виховну, яка пов'язана з впливом художнього знання на механізм соціалізації та реалізації особи у суспільстві; діагностичну, яка покликана визначати відповідність хорового мистецтва тенденціям соціального прогресу; прогностичну, яка дозволяє розробляти бажані та можливі варіанти розвитку музичного процесу; особистої рефлексії, яка слугує виробленню здатності раціонально-критично оцінювати мистецькі процеси.

Незважаючи на значну наукову і методичну цінність джерел, на сьогодні залишаються недослідженими ряд проблем, які складають

перспективні напрямки наукових досліджень у сфері академічного хорового мистецтва. Серед яких назвемо найбільш актуальні: поняття і статус академічного хорового мистецтва а cappella; критерії академічного хорового мистецтва а cappella як виконавського процесу; «стабільні» і «мобільні» компоненти академічного хорового мистецтва а cappella; новітні якості академічної хорової музики а cappella; академічне хорове мистецтво а cappella у сучасному соціумі; шляхи адаптації та інші.

Розкриті питання, які стосуються поняття й статусу академічного хорового мистецтва а cappella. У процесі дослідження даного проблемного поля ми дійшли висновку: статус академічного хорового мистецтва а cappella полягає у високій професійній підготовці співаків хору, мобільності й спрямованості на постійне оновлення та збагачення репертуару хорових колективів, духовності й культурі виконання. Відповідно до Рис. 1.3. Схеми структури сучасного академічного хорового мистецтва а cappella (див. Додаток Б) воно складається з декількох структурних рівнів: творчість (хорова музика а cappella, хорове виконавство а cappella), учасники мистецького процесу (композитори, хорові колективи, диригенти, постановники, режисери, педагоги, вчені), організація мистецького процесу (музичні структури, музична освіта, музично-творчі організації, творчо-освітні та керівничі осередки, музична індустрія, музична індустрія), відображення мистецького процесу (література, радіо-, телепередачі про хорову музику, хорові колективи, диригентів, їх концертну діяльність; конференції, відображення в інтернеті музичного процесу).

Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella базується на дотриманні стабільних установок: єдиний підхід до звукоутворення (в першу чергу - згладженість регістрів); кількісний (стабільний кількісний склад) і якісний баланс голосів у партії (однорідність тембрів всередині кожної хорової партії); строге розділення хору на партії; точне виконання партитури твору; спів з диригентом.

Аналіз спеціалізованої наукової літератури (Г.Дмитревський [186], О.Єгоров [199-200, 203], В.Краснощоків [311]; А.Мархлевський [384], К.Пігров [499], М.Романовський [539], В.Соколов [605] та ін.) довів, що критерії академічного хорового мистецтва а саррелла характеризується за чотирма ознаками:

- 1) природно-фізіологічною («жива» вокальна природа і нетемперованість (зонність) ладу);
- 2) професійною (групова підготовленість у галузі професійної, зокрема хорової, діяльності);
- 3) соціальною (ціннісно-орієнтаційна та мотиваційна єдність, організаційна інтеграція);
- 4) психологічною (психологічна єдність особистісно-орієнтованого та колективно-орієнтованого підходів; інтелектуальна й емоційно-вольова комунікативність та психофізична сумісність).

Органічна єдність названих чинників допомагає з'єднати індивідуальне (особистісне) й колективне, творчу неповторність і суспільну спрямованість як особистості керівника, так і кожного учасника колективу.

Системний аналіз показав, що в ході оцінювання будь-якого явища, предмета чи процесу визначальну роль відіграють, поперше, соціальні властивості явища чи процесу, а по-друге, їхня значимість для творчої діяльності (як керівника, так і учасників виконавського колективу).

Отже, саме систематологічний підхід дає можливість розкриття структури і функцій з упорядкування, збереження і цілеспрямованого розвитку академічного хорового мистецтва а саррелла як системного музично-виконавського феномену.

Основні положення розділу висвітлені в публікаціях [№№ 37; 45; 47; 60; 65; списку використаних джерел] і монографії [№ 70, с. 10–70].

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНЕ АКАДЕМІЧНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО А CARPELLA: СТРУКТУРНЕ МОДЕЛЮВАННЯ

2.1. Структура сучасного академічного хорового мистецтва а carPELLa

Академічне хорове мистецтво а carPELLa - це складна й динамічна система, яка являє собою органічну цілісність компонентів, що пов'язані між собою. Аналіз наукових досліджень (А.Авдієвський [2] Б.Асаф'єв [26], О.Бенч-Шокало [79], І.Гулеско [166], В.Живов [207-211], П.Ковалик [255-256], А.Лашенко [333-336], П.Левандо [337-338], Т.Манько [367], А.Мартинюк [378-380], Г.Нечай [455-456], Л.Пархоменко [495], К.Птиця [511-514], В.Рожок [531-534], В.Семенюк [570], І.Шатова [705-706]) довів, що академічне хорове мистецтво а carPELLa є багаторівневою системою з організованими структурними зв'язками.

У нашому дослідженні, термін система використовується з метою характеристики досліджуваного об'єкту (у даному разі академічне хорове мистецтво а carPELLa) як цілісного, складного феномену. Поняття система підкреслює упорядкованість, цілісність, наявність певних закономірностей.

Існує кілька десятків визначень цього поняття [23; 91; 123; 193; 548; 695]. Їх аналіз показує, що визначення поняття система змінилося не тільки за формою, а й за змістом. Розглянемо основні принципові зміни, які відбувалися з визначенням системи в міру розвитку теорії систем і використання цього поняття на практиці.

У перших визначеннях у тій чи іншій формі говорилося про те, що система - це елементи (частини, компоненти) і зв'язки (відносини) між ними.

Л. фон Берталанфі визначав систему як «комплекс взаємодіючих компонентів» [123, с. 16]. У Великій радянській енциклопедії система

визначається прямим перекладом з грецького «*sustema*», що означає «склад», тобто складене, поєднане з частин [95, с. 158]. Для уточнення елементів і зв'язків у дефініцію система включають прикмети. Так, у визначенні А.Холла властивості (атрибути) доповнюють поняття елемента (предмета) [123]. Потім у визначеннях системи з'являється поняття «мета». Далі до дефініції «систем» починають включати поряд з елементами, зв'язками і цілями ще й спостерігача *N*, тобто особу, яка представляє об'єкт або процес у вигляді системи при їх дослідженні або прийнятті рішення.

На необхідність врахування взаємодії між досліджуваною системою і дослідником вказував ще У. Ешбі [123]. Але перше визначення, яке в явному вигляді включений спостерігач, дав Ю.Черняк, - Система є відбитком у свідомості суб'єкта (дослідника, спостерігача) властивостей об'єктів і їх відносин у вирішенні задачі дослідження, пізнання [695].

Зіставляючи еволюцію визначення системи (елементи і зв'язки, потім - мета, потім - спостерігач) і еволюцію використання категорій теорії пізнання в дослідницькій діяльності, можна виявити схожість: спочатку моделі (особливо формальні) базувалися на обліку тільки елементів і зв'язків, взаємодій між ними, потім стали приділяти увагу меті, пошуку методів її формалізованого представлення (цільова функція, критерії функціонування, тощо), а починаючи з другої половини ХХ ст. все більшу увагу звертають на спостерігача, на особу, яка здійснює моделювання або проводить експеримент, тобто особа, яка приймає рішення.

З урахуванням цього і спираючись на більш глибокий аналіз сутності поняття системи, що приводиться далі в даному дослідженні, слід ставитися до даного поняття, як до категорії теорії пізнання, теорії відображення.

У Великій радянській енциклопедії поряд з вже наведеним визначенням дається наступне: система - «... об'єктивна єдність закономірно пов'язаних один з одним предметів, явищ, а також знань про природу і суспільство» [95, с. 158], тобто підкреслюється, що поняття елемента (а отже,

і системи) можна застосовувати як до існуючих, матеріально реалізованих предметів, так і до знань про ці предмети або про майбутні їх реалізації.

Таким чином, в понятті система (як і будь-який інший категорії пізнання) об'єктивне і суб'єктивне складають діалектичну єдність, і слід говорити про підхід до об'єктів дослідження, як до систем, з різними їх поданнями на різних стадіях пізнання або створення. Ю.Черняк показав, що один і той же об'єкт на різних етапах його розгляду може бути представлений в різних аспектах, і відповідно пропонує одну і ту ж систему представляти на різних рівнях існування: філософському (теоретико-пізнавальному), науково-дослідному, проектному, інженерному, тощо, аж до матеріального втілення [695]. Іншими словами, в термін система на різних стадіях її розгляду можна вкладати різні поняття, говорити як про існування системи в різних формах. М. Месарович, наприклад, пропонує виділяти *страти*⁹ розгляду системи [123, с. 17].

На думку В.Волкової [123, с. 17] аналогічні страти можуть існувати не тільки при створенні, а й при пізнанні об'єкта, тобто при відображенні реально існуючих об'єктів.

Методика системного аналізу (або модель системного дослідження) може розроблятися не тільки з охопленням всього процесу пізнання або проектування системи, а і для однієї з її страт (що, як правило, і буває на практиці) і для того щоб не виникало термінологічних та інших розбіжностей між дослідниками або розробниками системи, потрібно перш за всього чітко уточнити, про яку саме страту розгляду системи йдеться.

В. Волкова, розробляючи проблематику системного аналізу зазначає, що погляд на визначення системи, як на засіб її дослідження, дозволяє усвідомити доцільність визначення, в якому об'єкт не розчленовується на елементи, тобто не руйнується, що робиться в уже наведених визначеннях, а

⁹ Страта соціальна (від лат. Stratum - шар, пласт) - елемент соціальної структури (соціальне верство або група), об'єднаний певною загальною громадською ознакою (професійною або іншою). Страти конструюються на підставі багатовимірної класифікації і часто організуються в ієрархічний порядок [123, с. 17].

представляється як сукупність укрупнених компонентів, принципово необхідних для існування і функціонування досліджуваної або створюваної системи. Виходячи з наведених міркувань, вона пропонує наступну схему системи:

$S_{def} = \langle Z, STR, TECH, COND \rangle$, де

Z є сукупністю, або структурою цілей;

STR - сукупність структур, що реалізують цілі;

$TECH$ (meth, means, alg, ...) – сукупність технологій (методи meth, засоби means, алгоритми alg.), які реалізують систему;

$COND$ (Φ_{ex} , Φ_{in}) – умови існування системи, тобто фактори, що впливають на її створення і функціонування (Φ_{ex} -зовнішні, Φ_{in} – внутрішні) [123, с. 17].

Отже, опис системи - це модель, що відображає певну групу властивостей системи, поглиблення опису - деталізація моделі. Вищенаведене визначення В. Волкової послужило основою для розробки методики структуризації цілей і функцій системи сучасного академічного хорового мистецтва а cappella, що базується на концепції діяльності.

Академічне хорове мистецтво а cappella за своєю суттю є мовою емоційних категорій, і вимагає для сприйняття певної підготовки. Тому воно не може бути виражено ні на якій формальній мові. Проблема опису системи полягає в створенні єдиного концептуального опису. Застосовуючи термін «система» ми висловлюємо не тільки сутність, але і наше ставлення до сутності об'єкта, підкреслюємо клас властивостей, які представляються нам цікавими. Звідси виникає різноплановість описів і численність способів членування системи і виділення підсистем.

Універсальність системного аналізу заснована на припущенні про існування досить загальних законів, зокрема - про закони організації, прийнятних для будь-якого об'єкта, що потрапляє під визначення «системи». З огляду на широту цього визначення, закони ці повинні бути надзвичайно

загальними, в той же час строгими, не тільки підтвердженими практикою, але і застосовні до практики.

Стан розвитку системи сучасного академічного хорового мистецтва а cappella можна оцінити, виділивши складові частини структури, пропорційна розвиненість яких впливає на функціонування системи в цілому. Беручи до уваги структурні рівні музичного мистецтва (творчість, учасники мистецького процесу, організація мистецького процесу й відображення мистецького процесу), ми пропонуємо власну розробку компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella.

У силу того, що в рамках проблематики нашого дослідження домінуючою є академічна хорова творчість а cappella, ми будемо враховувати головним чином музичний чинник, а саме: академічну хорову музику а cappella та її виконання. Систему сучасного академічного хорового мистецтва а cappella можливо охарактеризувати як відкриту, що перебуває у стані постійної взаємодії із навколишнім середовищем, коли здійснюється постійне оновлення і обмін новою інформацією. Як відомо, у будь-якому виді мистецтва є елементи, що характеризуються незмінними й перемінними якостями. Відповідно до схеми, представленої на рис. 2.1. (див. Додаток Б) структурними домінантами сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є *стабільні і мобільні компоненти*.

Розглянемо *стабільні компоненти академічного хорового мистецтва а cappella*. Структурною домінантою системи музичного мистецтва та її базовим системоутворюючим ядром *стабільних компонентів* є творчість, мистецтвознавство й музична освіта.

Адекватно до схеми, представленої на рис. 2.2 до основних функцій стабільних (константних) компонентів системи сучасного академічного хорового мистецтва а cappella відносять діяльність зі створення культурно-мистецьких цінностей та фахових мистецьких шкіл, науково-теоретичний аналіз та музично-критичну оцінку результатів мистецької діяльності.

Відносно *стабільних компонентів* академічного хорового мистецтва а *caprella* слід додати три аспекти, які пов'язані із природно-фізіологічною специфікою хорового виконавства.

Перший аспект розкривається в самому *інструменті*, яким є *власний голос* артистів хору. Звідси впливає другий аспект - *специфіка вокальної природи й зонного строю*, котра безпосередньо позначається на хоровій звучності, елементами якої є ансамбль, стрій і дикція. Третій аспект *стабільних компонентів* академічного хорового мистецтва а *caprella* обумовлений синтетичною природою хорового жанру. Особливість хорового жанру полягає в синтезі та взаємодії різних видів мистецтв, переважно поезії й музики.

У більшості випадків музика є домінантою художнього цілого, визначаючи емоційну атмосферу твору, змальовуючи характери, висловлюючи переживання дійових осіб у різних моментах дії (особливо в жанрах опери, дійства). Наприклад, у такому феномені сучасного музичного мистецтва, як хоровий театр, синтезуються сюжетно-понятійне й візуально-пластичне співпереживання, які сплавляються в музичній інтонації. П. Левандо визначає, що залежно від характеру музичного втілення літературного тексту під час виконання хорового твору а *caprella* використовують два основних різновиди промовляння: «розспів (наспівне виконання тексту) та декламацію (промовляння), що наближене до різномовномовленневих інтонацій» [338, с. 17-18]. Далі вчений відзначає, що в першому випадку особливого значення набуває мелодичний початок, музично-тематичний розвиток нібито підкорює собі текст. У другому - літературно-текстова основа виражена найбільш яскраво: вона не лише визначає загальний зміст і характер твору, але й диктує більш конкретні деталі (ритмічні, інтонаційні тощо). Крайні прояви цих тенденцій - *вокалізація* (спів на голосні звуки) і *скоромовка* (виконання тексту у швидкому темпі) [338, с. 17-18]. Отже, примат музичної виразності

складає естетичний закон хорового жанру, драматургія якого знаходить цілісно-художнє втілення.

Таким чином, структура *стабільних компонентів академічного хорового мистецтва а cappella*, згідно зі схемою, представленою на рис. 2.3. (див. Додаток Б) складається з наступних компонентів:

- природно-фізіологічний («хорова» природа, де виконавцями є колектив людей, які виконують музику за допомогою «живого» інструменту);
- виконавсько-технологічний (хоровий спів а cappella і елементи хорової звучності (специфіка зонного строю, ансамблю і дикції);
- синтетичний (синтез слова й музики, взаємодія між ними);
- естетико-соціальний (естетичний: превалювання етичної тематики та звернення до слухацької аудиторії; соціальний: ціннісна, орієнтаційна та мотиваційна єдність);
- колективний (психологічна єдність особистісно-орієнтованих підходів, інтелектуальна й емоційно-вольова комунікаційність, психофізична сумісність).

Мобільні компоненти академічного хорового мистецтва а cappella формуються відносно потреб виконавських, композиторських, педагогічних у створенні основ для відтворення, сприйняття, збереження, розповсюдження й використання результатів мистецької діяльності. Мобільні компоненти перш за все пов'язані з особливостями культурного буття творів та обставинами їх практичного вживання. Тому, з точки зору формування виконавського задуму та його втілення в концертній практиці, до мобільних компонентів академічного хорового мистецтва а cappella відносять (Рис. 2.4. Схема структури стабільних компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella. Див. Додаток Б):

- 1) виконавський склад (тип і вид хору);
- 2) хорову оркестровку, у понятті якої відображається специфіка хорового викладення, де особливості проявляються в складі й виконавських можливостях хорових партій, у вокально-хоровій техніці, у прийомах і стилях

хорового письма. У хорознавчій літературі під хоровою оркестровкою розуміють закони організації музичного матеріала і форми у хорових творах. О. Єгоров у книзі «Основы хорового письма» виділяє наступні позиції хорової оркестровки: тональність хорового твору; мелодика хорового твору; гармонія хорового твору; динаміка хорового твору; хорові тембри; фактура хорового твору; словесний текст у хоровому творі [200, с. 58];

3) сценічно-виконавську версію хорового твору;

4) репертуар хорового колективу.

Таким чином, на основі проведеного системного аналізу академічного хорового мистецтва а саррелла, ми розробили його структуру, яка складається з двох компонентів, - *стабільного* і *мобільного*. Кожен з компонентів складається з декількох елементів, пов'язаних і взаємодіючих між собою.

За допомогою прийому структурного моделювання, який відображає баланс і взаємодію компонентів, нами простежено чотири складові частини системи академічного хорового мистецтва а саррелла: 1) характер буття, 2) спосіб створення, 3) спосіб контакту і 4) спосіб донесення.

1. *За характером буття.* У порівнянні з іншими видами мистецтв, такими як живопис, архітектура або скульптура, для яких характерні певні просторові характеристики, хоровому мистецтву а саррелла властиві ознаки *тимчасового й просторово-часового існування*. Виходячи з вищесказаного, хорова музика а саррелла є часовим видом мистецтвом, де хоровий твір розгортається та сприймається в часі, так само як і в театрі, літературі, танці.

2. *За способом створення образів* хорове мистецтво а саррелла відноситься до *виразного*, але незображального, де музичні образи переважно вільні від конкретного зображення дійсності, так само, як, наприклад, архітектурні. Метою хорового мистецтва а саррелла є безпосередня передача емоцій, почуттів у специфічній образній формі.

3. *За способом контакту.* У хоровому мистецтві а саррелла переважає суто естетичне начало, коли спілкування зі слухачем здійснюється завдяки поєднанню з іншими видами мистецтва - зі словом (вокальні та вокально-

інструментальні твори, опера, оперета, музична декламація), драматичною дією (театральні та кіно-твори), танцем і жестом (балет, пантоміма).

4. *Спосіб донесення до об'єкту у хоровому мистецтві а cappella є виконавським. Він вимагає посередника, який стоїть між хоровим твором і слухачем. У хоровому мистецтві а cappella - це диригент.*

Таким чином, нами доведено, що структура сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є комплексом взаємодіючих компонентів (стабільного і мобільного), що базується на чотирьох елементах, які ми представляємо у схемі **компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella** (Рис. 2.5. Див. Додаток Б).

2.2. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а cappella

Показовою рисою сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є пріоритетна роль жанрових взаємодій і модифікацій. Саме жанри є «дзеркалом» композиторського мислення, схильного до різноманітних сполучень «полярних ідей», естетичних модусів, до нетрадиційного втілення стильових «констант» і арсеналу музично-виразних засобів.

Так звана «калейдоскопічність» жанрової панорами, яка притаманна сучасній академічній хоровій музиці а cappella, вимагає цілеспрямованого впорядкування теоретичних уявлень щодо процесів еволюції в межах даної сфери музичного мистецтва. Нагадаємо, що в опублікованих до теперішнього часу музикознавчих працях про жанрову ситуацію ХХ століття хорова творчість явно перебуває «на периферії» загальновизнаних «жанрів-репрезентантів» - опери, симфонії, ораторії. Тим часом неухильне зростання жанрового різноманіття сучасної академічної хорової музики а cappella зумовлює безперечну актуальність теоретичної розробки й обґрунтування відповідної типології.

Осмислюючи найважливіші тенденції, які спостерігаються в сучасній хоровій музиці а cappella, О. Торба вказує: «... професійна музика ХХ

століття характеризується індивідуальними структурними моделями жанрових традицій, індивідуальними стилістичними системами» [642, с. 278]. Схожій позиції щодо сутнісних ознак сучасної хорової музики дотримується Г. Цмиг. На її думку, складність авторських концепцій веде «... до поєднання різних жанрових і стильових принципів (включаючи апеляцію до жанрово-стильових моделей), залучення прийомів з інших жанрів сучасної музики, видів мистецтва» (Переклад – О.Б.) [198, с. 313-314]. Виходячи з вищесказаного, відзначимо: у сучасній хоровій творчості а cappella явно домінує прагнення до індивідуалізації жанрового «профілю» окремих творів.

Типологія хорових жанрів вперше була розроблена у 70-ті роки ХХ ст. відомим російським хоровим диригентом і вченим П. Левандо [337, с. 76-84]. За цією класифікацією хорова музика поділяється на сім жанрів, всередині яких є три групи: «чисті жанри», «синтетичні», «допоміжні». Незважаючи на те, що дана класифікація отримала широке розповсюдження, вона не вичерпує всього розмаїття існуючих жанрів.

При подальшій розробці жанрової типології хорової музики а cappella важливими відкриттями позначена дослідницька робота Л. Пархоменко. Саме у її монографії вперше введено дефініцію «хорова п'єса» та систематизовано хорові твори за п'ятьма видами, враховуючи спосіб моделювання й характер образності:

- 1) героїчні та героїко-епічні;
- 2) епічні, лірико-епічні;
- 3) ліричні, лірико-психологічні;
- 4) драматичні;
- 5) характерні п'єси.

У свою чергу, види поділяються на типи за ознаками конкретизованого змісту й принципами розвитку образності: [495, с. 19].

Героїчні	хори-марші, хори єднання
героїко-епічні	гімни, славлення

Епічні	оповіді, балади, монологи
лірико-епічні	роздуми, нариси
Ліричні	сповіді, елегії, пейзажі
лірико-психологічні	медитації, рефлексії, алегорії
	поєми, сцени
Драматичні	побутові сценки, начерки, гуморески
характерні п'єси	

Наведена типологія Л. Пархоменко цінна своєю універсальністю, адже її можна використовувати в академічній хоровій музиці а *capella* усіх стилів.

Надзвичайний інтерес у розробці обраної проблематики представляє робота Г. Григор'євої «Російська хорова музика 1970–80-х років» [159]. У ній авторка, характеризуючи систему виразних засобів, пропонує свою типологію жанрового стилю хорової музики, підрозділяючи його на три види - пісенний, речитативний та «інструментальний», а також вводить нові поняття («узагальнена концертність», «змішана техніка»), пов'язані зі значним ускладненням, інтеграцією різних типів мислення, жанрів і прийомів композиторського письма.

У панорамі творчості українських композиторів другої половини ХХ століття провідною тенденцією є прагнення до індивідуалізації жанрового параметра. Це положення повною мірою стосується жанрів хорової мініатюри та камерної кантати.

Розглядаючи жанр музичної мініатюри, слід мати на увазі не тільки його загальні, а й специфічні стильові ознаки. Однак ключове значення для стилістичних модифікації жанру завжди мають його стабільні (константні) характеристики. Це відноситься і до жанру мініатюри, про який йдеться в статті Є.Назайкінського з книги «История в музыке» [445]. Автор зазначає, що «...в незліченній кількості жанрів поетичного, музичного, літературного, образотворчого мистецтва, у різних національних культурах, на різних етапах історії людства займають своє скромне, часом майже непомітне місце

жанри, пов'язані з так званими малими формами, з принципами мініатюри» (переклад. - О.Б.) [445, с. 371].

Мініатюра в музиці постає як особливий музичний жанр і особливий тип музичної форми, який наділяється «...деякими специфічними рисами. Однією з таких відмінних властивостей є функціональна однотипність частин, що входять до циклу» (переклад. - О.Б.) [445, с. 372].

У мініатюрі, що становить важливу частину музичного мистецтва на всіх етапах його розвитку, концентруються і по-особливому проявляються ознаки жанрів і форм, стилів і стилістики, характерні для даного типу музичної творчості, - від його особистісного до епохального виразів.

Звідси впливає головний принцип музичної мініатюри - відображення «великого в малому», який «...є не тільки наймасштабнішим і кількісним, але також і поетичним, естетичним, художнім критерієм мініатюр» (Переклад - О.Б.) [445, с. 373].

Підходячи до мініатюри в музиці з точки зору жанру, слід мати на увазі різноманіття форм прояву будь-якої жанрової системи, яка існує на двох основних рівнях - функціональному і семантико-композиційному.

Функціональний рівень жанрової системи музичної мініатюри є визначальним для розгляду втілення цього жанру в різних видових стилях, в тому числі і в хоровому. Семантико-композиційний рівень, на відміну від функціонального, є більш стабільним і в цілому загальним для будь-яких жанрово-видових проявів. Якщо мова йде про мініатюру, то загальними ознаками її семантики і композиції завжди будуть за ствердженням Є.Назайкінського збіг модусу і жанру, відображення великого в малому, прагнення до циклізації, концентрація, афористичність висловлювання.

Це відноситься до будь-якої мініатюри, і зокрема до хорової а *cappella*. Що ж стосується функціонального рівня - складу виконавців, способу виконання, призначеного для певних життєвих і естетичних потреб, то тут відмінність різних видових характеристик мініатюри досить істотні. Основне

значення в цьому плані набуває фактура, яка безпосередньо пов'язана з жанром в його функціональній області.

Зв'язок мініатюри з функцією жанру позначається і по етимології слова «мініатюра», яка, з одного боку, мислиться «дуже вузько і походить від назви фарб (латинське *minium* - сурик)», з іншого боку, «... відображає одну з вельми загальних жанрових характеристик, незалежних від природи художнього матеріалу. Для аналізу музичних мініатюр (...) важлива і випадкова схожість терміна зі словом хвилина, яке вказує на масштаб часу (італ. *Minuto* - невеликий, *minuteria* - дрібниця, ювелірний виріб)» (переклад. — О.Б.) [445, с. 375].

Для мініатюр в мистецтві, крім їх малих масштабів, характерні ретельна («ювелірна») обробка деталей, стислість викладу тих тимчасових зон, які у великих формах досить тривалі.

У архітектонічному плані музична мініатюра подібна з великими формами - «... ємність і стислість музичних мініатюр забезпечується часто органічним поєднанням чи не всіх відомих типів викладу музичної матерії - вступного, експозиційного, розвиваючого і заключного» (переклад. - О.Б.) [445, с. 382].

Іншими словами, в музичній мініатюрі як би занадто мало часу для розгорнутих показів жанрових і композиційно-технічних деталей, які постають в ній не в послідовності, як, наприклад, у великій формі (велика концертна п'єса, сонатний або сюїтний цикл), а в одночасності, накладаючись один на одного по вертикалі. Ця властивість мініатюри особливо характерна для багатоголосої музики ансамблевого інструментального або вокального типів, де одночасно поєднуються різні голоси і тембри, а загальна тенденція в організації вертикалі є по фактурі гомофонно-поліфонічною.

Все це, найбільш наочно, проявляється в одній з перших музичних мініатюр — в хорівій, якій властиві, з одного боку, пісенна гомофонія з виділенням провідного голосу і супроводу, з іншого боку, - прагнення

кожного голосу виділитися, «висловитися» зі своєю споконвічною мелодійною функцією. Стислість часу в музичних мініатюрах часто викликає ефект незавершеності, накладає на них «...відбиток відомої незавершеності, точніше - особливий характер завершеності. Тяжіння до “відірваних листків” сприяє (разом з іншими чинниками) об’єднанню мікроформ в цикли» (переклад. - О.Б.) [445, с. 384].

Найвиразніше ознаки п’єси-мініатюри розкриваються в умовах циклізації, коли невеликі п’єси відображають різні сторони і грані музичних образів, концентруючись на одному з них в кожній. В принципі ж мініатюри не завжди, якщо можна так сказати, «мініатюрні», оскільки окремі п’єси в рамках поетики мініатюри можуть мати досить значні масштаби. Це відноситься до «автономних», які існують поза циклів, п’єсами, які можуть навіть досягати масштабів сонатної форми, не кажучи вже про рондо або складну тричастинну (наприклад, «Тайна» В. Дроб’язгіної).

Специфіка хорової мініатюри розкривається в сукупності жанрів, що входять в систему «музики голосів», тобто в систему вокальної музики. У книзі «Звуковой мир музыки» [442] Є.Назайкінський виводить глобальну формулу, - «...голос - це людина. Людина в усій повноті - фізичний, духовний, інтелектуальний, емоційний, громадський ... А його голосовий апарат (теж голос) - є всього лише внутрішнім світильником, що освітлює своїм мерехтіннями, спалахами, що рухаються променями душу і тіло людини, та так, що все в ньому стає прозорим, починає світитися, приковує увагу, стає вираженим» (переклад. - О.Б.) [442, с. 81]. У цій метафорі відображений принцип антропоморфізму, який «...чи не весь звуковий світ перетворює на світ голосів. Звуки як голоси привертають поетів, музикантів, вчених» (переклад. - О.Б.) [442, с. 59].

У жанровій області, якщо враховувати специфіку хорової мініатюри в її двох складових - «хорової» і «мініатюри», виділяються і стилістичні моменти (стилістика похідна від стилю, але відноситься до області мови і форми твору).

Ці моменти будуть полягати в особливостях хорového письма, ширше - хорової фактури, яка має свої загальні закономірності (фактура в хорівій музиці), але в області хорової мініатюри, а тим більше, а *carrella*, специфікується.

Хорові мініатюри а *carrella*, як і всякі «малі форми», містять той же набір фактурних ознак, властивих тембро-фактурному комплексу хору, що і великі форми.

Специфіка фактури в хорових мініатюрах а *carrella* бачиться в наступному:

1. в реалізації принципу а *carrella*, при якому хор вбирає в себе максимально широку темброву палітру, яка імітує інструментарій;
2. в перевазі формульних фактурних планів, що піддаються різним варіантним перетворенням;
3. у відсутності корінних зрушень в загальному вертикально-голосовому комплексі, який залишається від початку до кінця п'єси стабільним;
4. в епізодичному використанні спеціальних ефектів (гліссандування, безвисотне інтонування, скандування, тощо), що, втім, може мати місце в сонорних хорових мініатюрах, характерних для письма багатьох сучасних українських авторів.

На думку О. Василенко, тенденція до жанрової індивідуалізації повною мірою проявилася у камерній кантаті [112]. Узагальнюючи наукові дослідження учених в області кантатної творчості (зокрема Г. Батичко [33], Л. Пархоменко [493, 495], Л.Рязанцевої [551], А. Терещенко [634] та ін.), можна виділити три групи:

- твори, названі кантатами, в яких реставрується історичний варіант і образно-семантична сторона жанру (домінування кантати-жанру);
- твори, що мають особливу жанрову концепцію, в яких дефініція «кантата» є показником особливостей архітектоніки й композиційно-драматургічного боку жанру (домінування кантати-форми);

- композиції, у яких термін «кантата» розуміється як особлива форма виконання, яка проявляється різнобічно, від фактурно-технологічної до сценічної й театралізованої (домінування кантати - способу виконання).

Ця класифікація принципово відкрита й припускає існування різноманітних жанрових різновидів, що залишилися поза її межами.

При вирішенні поставленого завдання даного підрозділу, - жанровій побудові системи сучасної академічної хорової музики а *capella*, ми звернулися до музикознавчих праць з теорії жанру. Перш за все вказаний художній феномен виникає й розвивається завдяки поєднанню *внутрішньої* й *зовнішньої* структур. Як зазначає М. Арановський, *перша* (внутрішня) формує індивідуальний «вигляд» жанру й забезпечує його стабільність у часі, друга є засобом «спілкування» жанру із зовнішнім світом. До *зовнішньої* структури відносять історико-соціальний контекст в цілому, психологічну атмосферу й естетичні запити суспільства, які породжують «ситуацію функціонування жанру». Виходячи з цього, жанр як «спосіб існування твору» в аспекті зовнішньої структури постає «... 1) формою спілкування, 2) формою висловлювання, 3) установкою сприйняття ...» [21, с. 9-10, 16].

Більш докладний опис названої зовнішньої структури жанру (зокрема хорового) дано Л. Пархоменко, яка вказує, що він «постає як цілісна розгалужена система, функціонування якої викликають багато факторів - суспільна необхідність, умови розвитку, наявні художні традиції, тонус і спроможні виконавства, жанрові засади, моделі, індивідуальний творчий пошук» [495, с. 207].

Особливості функціонування жанру в музично-соціологічному плані розглядає А. Сохор. Дослідник пропонує жанрову класифікацію музики, яка визначається умовами виконання й сприйняття. Відповідно до цієї класифікації, існують «чотири основні групи музичних жанрів», які співвідносні з «... обставинами побутування<...> музики, на які орієнтується композитор»: театральні, концертні, масово-побутові, культові (обрядові) (Переклад – О.Б.) [615, с. 22-24]. Завершуючи цитований аналітичний огляд,

А. Сохор приходиться до важливого висновку: «... жанр ... - категорія не тільки естетична, а й соціальна» (Переклад – О.Б.) [615, с. 34].

Т. Смирнова звертається до проблем жанрової дефініції в естетичному аспекті. На думку дослідниці, жанр - естетична категорія, за допомогою якої відображається «... діалектичний процес типізації художнього образу, який визначається характером взаємовідносин основних естетичних категорій ...» (Переклад – О.Б.) [593, с. 71]. Тим самим «жанрова система мистецтва <...> виступає в якості “художнього вигляду” епохи» (Переклад – О.Б.) [593, с. 74].

У роботах С. Шипа представлена розгорнута дефініція жанру, сприйманого крізь призму гуманітарних наук: «... музичні жанри з точки зору загальної психології - типи, з точки зору історії культури - генотипи музичних артефактів» [712, с. 174]. Звідси виникає різноманіття функцій даного феномена.

Як зазначає О. Соколов [606], функціональний підхід взагалі є найбільш перспективним у вивченні жанру. Не менш важливим критерієм, з точки зору згаданого автора, є наявність або відсутність зв'язків музики з іншими мистецтвами.

Оригінальна жанрова концепція представлена в працях В. Холопової. Значимість жанру, стверджує дослідниця, обумовлена його роллю специфічного «набору лексем» музичної мови. По суті, вказує В. Холопова, жанр подібний до музичного словника, яким можуть користуватися композитори. Виходячи з цього, вводяться відповідні жанрові модифікації: «...жанр відображається й відображає, жанрова поліфонія, жанрове «циткування», жанрове зіставлення і модуляція, жанрова інтерпретація» (Переклад – О.Б.) [672, с. 17].

Дисертаційна робота А. Хохлової акцентує увагу читача на іншій жанровій функції: «... жанр - це форма музичного вираження, яка полегшує процес сприйняття тексту і його осмислення». У типологічному плані заслуговує на увагу наступна авторська теза: жанр «виступає когнітивним інструментом музичної інтерпретації, і дозволяє ідентифікувати

приналежність того чи іншого музичного тексту до певного типу музичних творів» (Переклад – О.Б.) [679, с. 16].

Досліджуючи питання розвитку жанру, музикознавка М. Старчеус відзначає здатність модифікацій музичних жанрів до постійного оновлення пам'яті про своє минуле. Дана позиція сприяє поглибленому осмисленню проблеми специфічних взаємозв'язків між стабільними й мобільними жанровими ознаками, а в подальшому - побудові жанрової типології за образно-змістовними й стильовими ознаками [619].

Отже, у наведених вище характеристиках *зовнішньої* структури музичного жанру, незважаючи на різноманітність індивідуальних підходів і тлумачень, є загальний момент - констатація безумовного співвіднесення жанру з історично заданими соціокультурними умовами.

Внутрішня структура жанру, за словами М. Арановського, безпосередньо пов'язана з гносеологічною функцією: дана структура «... впроваджується у зміст - у ту сферу, в якій людина з'ясовує своє ставлення до навколишнього світу і в якій пізнає саму себе» (Переклад – О.Б.) [22, с. 17]. До внутрішньої структури жанру необхідно також віднести «жанровий зміст» (А. Сохор), утворений різними елементами в їх системній єдності.

Досить ефективний підхід, що сприяє осмисленню внутрішньої структури музичного жанру, був запропонований В. Цуккерманом. З огляду на безперечний факт: музичний твір існує лише тоді, коли звучить (виконується), - учений сформулював п'ять запитань, які розкривають жанрову природу: 1) Де виконують [твір]? 2) Хто виконує? 3) Для кого? 4) Для чого? 5) Що виконується? [685, с. 61].

Схоже тлумачення внутрішньої структури жанру знаходимо у М. Арановського: «Що [втілюється]?», «Як? яким чином?», «Для чого?», «За допомогою чого?» [21, с. 32]. Характеризуючи різноманітні взаємовідносини між зовнішньою і внутрішньою жанровими структурами, М. Арановський

приходить до висновку, що «... жанр можна визначити як синкретичну єдність усіх тих сторін твору, які формують його тип» [21, с. 37].

Концепція музичного жанру, запропонована Л. Казанцевою, ґрунтується на понятті «жанровий зміст». На думку дослідниці, жанровий зміст «складається з безлічі різнорідних закономірностей, які об'єднуються в систему» [237, с. 90]. Дана система, за Л. Казанцевою, включає в себе певний ряд пріоритетних позицій: звук, засоби музичної виразності, «сферу образності в цілому», тимчасовий і просторовий «параметри музичного образу», музичну драматургію, тему й ідею твору, особистість композитора як «автора художнього», виконання та сприйняття музики (Переклад – О.Б.) [237, с. 90-93].

Є. Назайкінський, підбиваючи підсумок тривалого вивчення феномена музичного жанру, констатує: «Жанр - це багатоскладова, сукупна генетична (можна навіть сказати генна) структура, своєрідна матриця, за якою створюється те чи інше художнє ціле» (Переклад – О.Б.) [447, с. 94-95].

Спираючись на вищевказані положення, які фігурують у працях з теорії музичного жанру, вважаємо можливим розглянути проблеми жанрової типології в сучасній хоровій музиці а cappella. Перш за все, оцінюючи перспективи відповідної типології, необхідно враховувати генетичні особливості академічного хорового мистецтва а cappella:

- синтетичну природу останнього (синтез музики й слова, різні способи взаємодії між ними, диференційований виклад поетичного тексту «по вертикалі» і «по горизонталі»);
- фізіологічну природу («жива» сутність вокального мистецтва й нетемперований, або зонний лад);
- безумовне домінування загальнозначущої (як правило, етичної) тематики, спрямованість до широких верств слухацької аудиторії;
- ціннісно-орієнтаційна та мотиваційна єдність, яка зумовлюється соціальною функцією;

- колективний тип виконавської організації, що має на увазі єдність особистісно-орієнтованого й колективно-орієнтованого підходів, а також інтелектуальну й емоційно-вольову комунікативність, психофізичну сумісність.

Разом з тим, аналіз жанрово-еволюційних процесів, які спостерігаються в сучасній хоровій музиці а *capella*, виглядає явно неповним без розгляду загальномузичних характеристик, усталених і закріплених в якості жанрових атрибутів:

- тембральних, артикуляційних і динамічних особливостей звукового матеріалу;
- специфіки музично-інтонаційного розгортання (ритмічної пульсації, мелодійного рельєфу, синтаксису й лексики);
- принципів фактурної організації;
- структурно-композиційних закономірностей;
- ідейно-тематичного й художньо-образного «спектра».

Вищеназвані генетичні особливості хорової музики а *capella*, безумовно, певною мірою впливають на сьогоdnішній вигляд відповідних жанрів. Їх кореляція з загальномузичними характеристиками процесів жанрового становлення й розвитку свідчить про можливість використання згаданої вище дихотомії «зовнішня структура - внутрішня структура жанру» в контексті проблеми типології сучасного академічного хорового мистецтва а *capella*. Йдеться про зовнішню і внутрішню сторони буття хорового жанру, більш докладно освітлюваних нижче.

Зовнішній аспект музичного жанру, в тому числі і хорового, передбачає найважливіші функції останнього: історичну, соціальну, естетичну та комунікативну. Тут домінують чинники, що визначають «буття в культурі» якогось твору - обставини його практичного використання, сфери виникнення й поширення. Як приклади назвемо шансон, вілланелу, мадригал, обрядові пісні, хорову обробку тощо.

Виступаючи невід’ємною частиною різного роду комунікаційних процесів, хоровий жанр характеризується конкретною соціокультурною ситуацією, у яку включаються твори даного типу (колядка, концерт, меса, ораторія, ода тощо). Із зовнішнім аспектом існування хорового жанру кореспондують і два магістральні художньо-стильові напрямки у виконавстві - *академічний* (світський або духовний) і *народний*. Відповідна жанрова диференціація ґрунтується, перш за все, на умовах соціального функціонування.

Внутрішній аспект існування музичного жанру обумовлений виконавським складом, композиційною структурою, засобами музичної виразності, образно-змістовною специфікою, авторською номінацією, тимчасовими і просторовими параметрами.

Виконавський склад визначається типом (однорідний, неповний, змішаний) та видом (від одноголосого до багатоголосого) хору. Як відомо, хоровий спів а *carrella*, який володіє значним виразним потенціалом, може бути названий «лабораторією звуку». Сучасні композитори, звертаючись до даної сфери, часто вводять у традиційні виконавські склади тембр будь-якого інструменту, що значною мірою збагачує звукову палітру твору (наприклад, хорова музика для мішаного хору та сопілки «Запечатленный ангел» Р. Щедріна, містерія-дійство для жіночого хору, електронного запису, варгана, діджеріду та ударних «Потусторонние игры» І. Алексійчук, «Эвфония: Четырёхмерные звуковые пространства» для вокального октету й 45 ударних інструментів В. Кузнецова тощо).

Авторська номінація - жанрове визначення конкретного твору, указане композитором. С. Шип, розглядає авторську номінацію як «вид інструменту, який характеризує акустичний матеріал твору (“псалом”, “лірика”, <...>, “фанфари”), позначає вокальну природу твору (“канцона”, “зонг”, “шансон”, “вокаліз”, “кантата”) ...» та ін. [712, с. 167–168].

Звертаючись до сучасної хорової музики а *carrella*, згадаємо «Книгу канцон» Ю. Фаліка, «Романсеро о любви и смерти» М. Сидельникова,

музичну фреску «Египет. Клеопатра» О. Атрашкевич, хорову оперу «Ятранські гри» І. Шамо, хоровий цикл «Русские эскизы» В. Губаренка, «Хорові акварелі» Т. Кравцова, «Хорові картини» В. Бібіка, хорову притчу «Вмирала річка», перформанс «Три звукових есе» В. Мужчиля та інші.

Просторовому й тимчасовому параметрам, втілюваним у процесі виконавської інтерпретації, належить істотна роль у сучасній хоровій музиці а саррелла. Просторовий параметр обумовлений специфікою виконавських ресурсів жанру. Те чи інше жанрове позначення має на увазі якісь просторові масштаби й відповідні виконавські засоби, особливості розташування й переміщень хору. Наприклад, хорова мініатюра передбачає ліричність і своєрідну «інтимність», що співвідноситься з камерним характером звучання. Простір ораторії або опери «універсальний», оскільки, з одного боку, в ньому відображаються роздуми й переживання людського соціуму, з іншого - відтворюються події, що відбуваються (як загального, так і особистого плану). Часовий параметр пов'язаний з розгортанням музичного образу в часі: це може бути одномиттєвий настрій, спогад, занурення в минуле тощо.

Жанровий зміст має на увазі специфіку змістовної сфери й способи музичного висловлювання. Характеризуючи поняття «жанровий зміст», Л. Казанцева відзначає його безсумнівну близькість до «музичного змісту» як такого [237, с. 90].

Не випадково типологія жанрового змісту хорової музики, запропонована Л. Пархоменко [495], спирається на критерії образного узагальнення та масштабності композиції. У типології представлені чотири групи:

- хори (п'єси й мініатюри);
- хорові цикли;
- жанри великих форм (ораторії, кантати, концерти, хорова опера, хорова симфонія);
- хорові пісні (обробки й авторські твори фольклорного напрямку).

Інший перспективний підхід до жанрової типології хорової музики а *capella* пов'язаний з використанням принципів взаємодії й наступності. Принцип взаємодії реалізується завдяки процесам міжжанрового й поліжанрового синтезу, принцип спадкоємності орієнтований на внутріжанровий синтез [694, с. 9-10]. Останній характеризується новою жанрово-стильовою інтерпретацією історично сформованих «внутрішніх» засобів. Міжжанровий синтез передбачає привнесення елементів іншого музичного жанру (наприклад, хорова опера). Поліжанровий синтез передбачає збагачення даного жанру за рахунок залучення елементів іншого виду мистецтва: живопису, театру, літератури.

Беручи до уваги вищенаведений матеріал, ми пропонуємо наступну жанрову типологію сучасної академічної хорової музики а *capella*.

З позиції першого пункту (зовнішня і внутрішня сторона буття жанру) сучасна академічна хорова музика а *capella* поділяється на концертну, концертно-театралізовану і духовно- концертну.

До **концертної хорової музики а *capella*** ми відносимо наступні жанри:

- хорова мініатюра;
- хорова п'єса;
- хорові пісні;
- хоровий цикл;
- хорова кантата;
- хоровий концерт.

До **концертно-театралізованої хорової музики а *capella*** зараховуємо:

- хорове дійство;
- хоровий концерт (переважно неофольклорний);
- хорова опера;
- хорова притча;

- хорова фреска.

До **духовно-концертної хорової музики а cappella** належать твори, образно-смісловим орієнтиром яких є теми морально-етичного порядку, не обов'язково обмежені біблійно-християнськими сюжетами й образами:

- хорова мініатюра;
- хоровий концерт;
- хоровий цикл;
- псалом;
- літургія;
- кантата;
- ораторія;
- реквієм (наприклад, «Кадиш-реквієм» Є. Станковича, «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова);
- симфонія.

У наведеній жанровій типології, незважаючи на різні умови практичного використання, сфери виникнення й поширення хорової музики, спостерігається *загальна тенденція* - застосування й повторення в різних сферах хорової творчості одних і тих же жанрів. Це пояснюється тим, що «критерій жанрового розподілу хорової творчості зберігається за принципами загально-образного узагальнення та масштабності композицій» [642, с. 284].

До них відносять чотири першорядних: хорова мініатюра, хоровий цикл, хорова кантата, хоровий концерт. Відповідно до масштабу, твори названих груп діляться на малі форми (хорова мініатюра) й великі (хоровий цикл, хорова кантата, хоровий концерт).

У силу синтетичної природи, найбільш різноманітно виглядає концертно-театральна музика, яка представлена хоровою оперою, хоровим дійством тощо. Саме ця область хорової музики представляє вражаючу

кількість інновацій та експериментів як у композиторській, так і в концертно-виконавській практиках.

Інший підхід до жанрової типології хорової музики а *capella* передбачає зосередження на принципах взаємодії й наступності.

Враховуючи динамічні процеси розвитку сучасної хорової музики а *capella*, слід визнати її спрямування на жанрове накопичення, яка здійснюється за рахунок «жанрової мутації», «жанрового перехрещення», «жанрового відновлення» [642, с. 283].

До хорових жанрів, де застосований принцип взаємодії, відносять твори, побудовані на міжжанровому й поліжанровому синтезуванні.

Хорові опуси а *capella* де проявляється внутріжанровий синтез представлені хоровими циклами, хоровими кантатами й хоровими концертами, які можуть за структурою складатися з хорових мініатюр, хорових п'єс, хорових пісень.

Хорова музика а *capella* з міжжанровим синтезом представлена у наступних творах:

- інтермецо («Два інтермецо Ницше» В. Кузнецова)
- опера («Ятранські ігри» І. Шамо; «Ніч на Івана Купала» Є. Станковича; «Золотослов», «Різдвяне дійство» Л. Дичко);
- прелюди («Хорові прелюди» Г. Майбороди; «П'ять прелюдій у стилі «шань-шуй» Л. Дичко);
- симфонія («Симфонія-диптих», хорова симфонія-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича, «Узнай себе» О. Щетинського, кантата-симфонія «Чумацький шлях» В. Зубицького);
- фантазія («Листи з мушлі» - три хорові фантазії І. Алексійчук).

Прикладами поліжанрового синтезу є твори, де наявне об'єднання хорового з наступними видами мистецтв:

- просторові (живопис):
 - акварель («Хорові акварелі» Т. Кравцова);
 - графіка («Харавая графіка» К. Тесакова);

- картина («Хорові картини» В. Бібіка);
- фреска («Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески», «Українські фрески» Л. Дичко; «Хоровая фреска» В. Кузнецова);
- ескіз («Русские эскизы» В. Губаренка);
- часові (література):
 - дума («Косив батько жито» В. Мужчиля);
 - притча («Вмирала річка», «Щедрик» В. Мужчиля);
 - поема («Голод – 33», «Лебеді материнства» Л. Дичко; «Концерт-поема на білоруську народну тему «Ой, рана на Йвана» Г. Вагнера; поема-реквієм «Хатінскія званы» Ю. Семеняки; п'ять хорових поем «Размышления» М. Васючкова);
 - проповідь («Глас вопиющего в пустыне» В. Мужчиля);
 - сонет («Чатыры санеты пра каханне» Е. Носко);
- просторово-часові (театр, хореографія):
 - дійство («Потойбічні ігри» містерія-дійство І. Алексійчук; «Різдвяне дійство» Л. Дичко; сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець; «Черный квадрат» В. Мужчиля);
 - пластика («Хоровая пластика» К. Тесакова);
 - перформанс («Три звукових есе» В. Мужчиля);
 - п'єса («Прощай, XX век» В. Мужчиля).

Таким чином, типологія жанрів сучасної академічної хорової музики а *carrella* стає перехрестям науково-творчих завдань, пов'язаних із вивченням, збереженням, розвитком та інтерпретацією музичної спадщини. Адже саме в хоровому жанрі, по-перше, акумулюються актуальні тенденції, притаманні музичній культурі часу; по-друге, хорова творчість а *carrella* стає мобільним чинником спілкування зі всесвітом і формою авторської адаптації в соціальному та естетичному аспектах.

Аналіз класифікацій музичних жанрів, зокрема хорового, продемонстрував не тільки відмінність конкретних критеріїв систематики, а

й виявив основні вектори жанрової динаміки хорової музики а cappella та загальні принципи її типологізації.

Кількісно-якісна міра останнього віддзеркалюється на системному рівні існування трьох провідних принципів класифікації за ознакою функціонування хорового жанру: *концертна*, *концертно-театралізована*, *духовно-концертна*. Не менш пріоритетним аспектом сучасного музикознавчого вивчення є підхід до побудови жанрової типології хорової музики а cappella, який зосереджений на аналізі принципів синтезу (всередині самого хорового жанру, між музичними жанрами й поліжанровий).

Розбіжності, що існують у вищенаведених типологіях, пов'язані з різними рівнями теоретичного узагальнення та практичною спрямованістю класифікацій хорової музики а cappella. Незважаючи на значну тотожність дослідницьких поглядів стосовно векторів рівнів її типологізації, поки ще не створена єдина системна класифікація цього жанру, що враховує всі його функціональні та естетико-стильові рівні. Вирішення цього актуального питання на сучасному етапі музично-історичного розвитку є перспективним напрямком щодо подальших розвідок у галузі хорової творчості а cappella.

Згадані вище напрямки дослідження не вичерпують можливих підходів до жанрової типології сучасної академічної хорової музики а cappella. Проте, вивчаючи відповідну проблематику, слід брати до уваги естетичну атрибутивність зазначених тенденцій, що дозволяють гнучко співвідносити індивідуальні характеристики конкретного твору з загальними жанровими категоріями.

2.3. Систематизація сучасної академічної хорової музики а cappella за стильовими напрямками

З історичної точки зору категорія «стиль» у музиці утвердилась у кінці XVI ст. у зв'язку з диференціацією змісту професійної музики (переважно церковної) й необхідністю розрізняти зміст твору й засоби його втілення, під

якими й розумівся стиль. У період епохи Відродження почався процес індивідуалізації творчої манери композитора, що було пов'язано з відокремленням музики як самостійного мистецтва від музики прикладної в церковній сфері. Усе це супроводжувалося пошуком і включенням нових засобів виразності, розширенням образного діапазону творів і їх диференціацією. Слід зазначити, що панування поліфонічного письма в професійній музиці мало великий вплив на світську хорову музику й усі її прояви. Відомо, наприклад, указівку на три стилі в операх К. Монтеверді, розмежування стилів у літургійних піснеспівах. Більш того, розуміння стилю переважно пов'язувалося з особливостями використання поліфонічних прийомів. У названу епоху дефініцію «стиль» тісно суміщено з категорією жанру, який у свою чергу мав вплив на стильові ознаки твору. Так, наприклад, існуюче поняття «стиль» відносно поліфонічної школи епохи Відродження (франко-фламандської, римської, венеціанської та інших), стояло в одному ряді з мадригальним і мотетним стилем, де характеристикою останнього була жанрова приналежність. Та все ж у період формування класичних жанрів і пошуків творчої індивідуальності провідне місце у стильовій категорії належало різним композиторським школам.

Превалювання загального над індивідуальним протягом XVII-XVIII ст. дозволяє застосувати поняття «стиль різних композиторських шкіл» в оперному жанрі (так звані флорентійська, римська та інша школи).

У XIX ст. на перший план виступає творча індивідуальність, а поняття школи втрачає свою провідну функцію. Такі фактори, як єдність ідейної концепції, жанрові пріоритети, принципи розвитку й формотворення, використання фольклорного матеріалу зумовлювало, з одного боку, стильову спільність, з іншого, - прояв творчої індивідуальності композитора.

У XX ст. поняття школи вельми відносне. Це пояснюється значними стилістичними зрушеннями, які викликала новаційна діяльність таких груп, як французька шістка, нова віденська школа тощо.

Саме в ХХ ст. поняття стиль стає ключовим у мистецтвознавстві і знаходиться в центрі уваги в дослідженнях сучасних науковців. У музикознавстві дефініція «стиль» досліджується в різних аспектах. Частіше всього музикознавчі тенденції щодо вивчення стилю побудовані на основі системних зв'язків із каноном, тематизмом, формою, полістилістикою, діалогом, фактурою, програмністю, стилізацією тощо.

Теоретичні та історичні аспекти стилю розкриваються в роботах Н.Горюхіної [152-155], Н.Гуляницької [170-171], О.Козаренка [262-265], І.Котляревського [289-290; 294-297], Л.Мазеля [358-361], В.Медушевського [392-402], М.Михайлова [407-409], В.Москаленка [416-424], Є.Назайкінського [441-447], С.Скребкова [580-583], А.Сохора [611-615], С.Тишка [635; 644], Ю.Тюліна [645], В.Холопової [666-676], С.Шипа [712-714] та ін.

У концепції Л.Мазеля враховуються соціально-історичні, естетичні, образно-художні й музично-мовні аспекти стилю. Вчений характеризує поняття музичний стиль як систему «музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення, що виникає в умовах певного соціально-історичного ґрунту й пов'язана з певним світоглядом» (Переклад – О.Б.) [358, с. 15]. Суттєвим досягненням даної інтерпретації стилю є звертання до категорії музичного мислення.

Тлумачення дефініції «стиль» Ю. Тюліна базується на зв'язку понять музичного мислення й музичної мови. Учений визначає стиль як «характерність виражальних засобів (у їх сукупності і як окремих одиниць), властивих даному твору, композитору, творчому напрямку, тощо» (Переклад – О.Б.) [645, с.12]. Тобто музична мова «відображає музичне мислення композитора, і, відповідно, його творчий метод» (Переклад – О.Б.) [645, с. 12].

Схожі, на перший погляд, визначення Ю. Тюліна і Л. Мазеля відрізняються супідрядністю понять музичного стилю й музичного мислення, до яких Ю. Тюлін долучає поняття музичної мови. За концепцією Л. Мазеля,

музичне мислення формує й визначає музичний стиль. За Ю. Тюліним, музичний стиль відображає музичне мислення. Загальним є те, що в обох випадках музичне мислення виконує стилетворчу функцію. Але є й відмінності: у Л. Мазеля *музичний стиль* функціонує як активний чинник музично-творчого процесу; у Ю. Тюліна *стиль* є відображенням музичного мислення, у результаті чого він позбавлений самостійності й динамізму.

З позицій діалектики стилю й форми поняття музичного стилю розглядається Н. Горюхіною. Згідно з її теорією, музичний стиль (генеза твору) перебуває в постійній суперечливій взаємодії з музичною формою. Музична форма, на думку вченої, служить відображенням динаміки музичного змісту, а музичний стиль - це «система стійких ознак музичних явищ» (Переклад – О.Б.) [153, с. 56]. Тобто стиль, на противагу музичній формі, інтерпретується Н. Горюхіною як явище статичне, ніж динамічне.

Однією з найбільш уживаних є інтерпретація стилю за С. Скребковим: стиль представляє собою «вищий вид **художньої єдності** <...>, що у вигляді найтонших зв'язків спорідненості <...> пронизує всі боки творів. У музиці вона проявляється в тематизмі, музичній мові, формотворенні, <...> образних складах творів, творчих традиціях композитора, його ставленні до життя, слухачів, виконавців» (Переклад – О.Б.) [583, с. 10]. Дослідник трактує музичні стилі як «ступені історичного розвитку музичного мистецтва» [583, с. 13]. Він підкреслює, що кожен з них «має принципово важливі риси спільності, які характеризують його природу, специфіку, відмінність даного стилю від інших» (Переклад – О.Б.) [583, с. 15-16]. Значення теорії С. Скребкова полягає в поясненні стилю з позицій єдності як головної характерної якості даного поняття, на що вчений звертає увагу одним із перших. Розглядаючи єдність як результат виявлення зв'язків спорідненості на рівні музичного твору, творчості композитора, художньої комунікації, дослідник тлумачив стиль як явище широкого масштабу, що охоплює сфери музично-мовного, естетичного, історичного, соціального, психологічно-комунікативного порядку.

Визначення стилю М. Михайловим бачиться нами як відгалуження теорії С. Скребкова. За словами дослідника, стиль є «об'єктивно існуючим вираженням *типологічної спільності*, яка об'єднує певну множину творів мистецтва, <...> необхідним проявом *системної організованості* мистецтва» (Переклад – О.Б.) [409, с. 49].

Спираючись на досвід Л. Мазеля і Ю. Тюліна, М. Михайлов оперував такими важливими й специфічними в даному випадку поняттями як музичне мислення й музична мова, а разом з тим пропонував враховувати такі чинники стилю як музична пам'ять, інтонаційний фонд та внутрішньо-слуховий фон.

М. Михайлов виділяє різні рівні стилю: індивідуальний, історичний (епохальний), національний та визначає механізми їх взаємодії в одному творі [408]. В історичному стилі передбачається наявність спільності певного комплексу стильових ознак, що перебувають між собою в системному взаємозв'язку. Національний стиль проявляється через слідування стійким традиціям, що склалися в музиці протягом тривалого часу, а також через спадкоємність жанрових і тематичних моделей. Відмінності - варіанти індивідуальних композиторських рішень всередині загального національного стилю - пояснюються опорою на різні інтонаційні пласти фольклору та методи його втілення [409]. Поняття *стильового напрямку* має на увазі існування стильової спільності групи композиторів, які об'єднуються спільністю музично-естетичних принципів. Єдність образно-змістовної системи знаходить вираз у спільності художнього методу та інтонаційно-стильових ознак.

На думку М. Михайлова, взаємовідносини між стилями різних рівнів регулюються таким чином:

1. На рівні індивідуальних стилів, у разі свідомої орієнтації на певні стильові норми, відбувається спеціальний відбір виразних засобів: мелодико-тематичних елементів, ладо-гармонійних, фактурних, структурно-композиційних компонентів.

2. На рівні стильового напрямку зв'язки стають більш опосередкованими, проявляються у вигляді типів тематизму, тенденціях ладогармонічного розвитку, використанні мелодико-гармонічних формул, типів інтонацій.

Одним із перших М. Михайлов розглядає стиль з позицій психології й інтерпретує це поняття не лише як відображення психічної індивідуальності його творця, але, що дуже важливо, і як індивідуальний і колективний психічний феномен, вироблений певною кількістю «повторних слухових сприйнятів» [408, с.157], результатом яких є «згорнуті образи різноманітних стилів» [408, с.157]. Важливим внеском М. Михайлова в теорію музичного стилю стало пояснення ним цього явища з позицій діалектичної єдності загального й особливого, поміщене в контекст його історично-процесуального осмислення як «поєднання елементів історичної спадкоємності, традицій із їх творчим перетворенням, переосмисленням» (Переклад – О.Б.) [408, с. 108].

В. Медушевський розглядає музичний стиль як «семіотичний об'єкт» [396], до складу якого входить «цілісне світовідчуття», «органічне поєднання духовної та музично-мовної сторін» [396]. Учений поділяє стильові засоби на активні, що утворюють центр інтонаційного словника, і фонові, що утворюють периферію [396, с. 33]. При цьому активні засоби домінують і забарвлюють собою фонові, периферійні, які, у свою чергу, можуть належати системам інших стилів.

Визначення композиторського стилю за соціально-історичними чинниками належить В. Холоповій. За її концепцією стиль - це індивідуальна, історично нова, досконала й цілісна художня система, обумовлена об'єктивними соціально-культурними умовами й рисами особистості автора; один із факторів змістовної типізації музики [667, с. 224]. У теорії В. Холопової індивідуальний композиторський стиль характеризується як замкнута система, що включає до свого складу характерну особисту авторську інтонацію, своєрідний вибір жанрових

засобів, улюблені драматургічні концепції музичних творів, індивідуальну інтерпретацію елементів музичної композиції - гармонії, мелодики, ритміки, музичної форми, фактури, оркестровки.

Вельми цінною для проблематики нашого дослідження є типологія канону, запропонована дослідницею, яка дозволяє виявити дві наскрізні тенденції у формуванні канонічних аспектів музики на всіх рівнях (від естетичних, загально-змістових до конкретних прийомів тематичного викладу/розвитку): евристичну й «ототожнюючу», похідні від середньовічного й новоєвропейського, службового й художнього жанрових типів. Відповідно до названих видів канону формуються дві опорні *стильові тенденції*: перша веде до тотальної авторизації музично-стильових ознак, друга – анонімна - до розчинення «свого» в «чужому», загальному. Дана подвійність стильових тенденцій розглядається нами як діалектика актуального / неактуального в хоровому мистецтві.

За В. Холоповою індивідуальний стиль «являє собою перетворений канон» у тому випадку, якщо бере на себе роль художнього зразка, що наділяє його властивістю типізації. За справедливим твердженням В. Холопової, «присутність в індивідуальному авторському стилі змістовного сенсу дозволяє говорити про нього за аналогією з типовими властивостями жанру: “стильовий зміст”, “узагальнення через стиль”» (Переклад – О.Б.) [667, с. 228].

Значний внесок у сферу музикознавчої інтерпретації поняття стилю здійснив С. Тишко. Аналізуючи визначення Н. Горюхіної, Л. Мазеля, В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова, та інших учених, дослідник прийшов до висновку, що «стиль у музиці - це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрямок і школа, історична епоха, національна специфіка), перехід їх смислових полюсів у конкретні системи музично-виразових засобів» (Переклад – О.Б.) [635, с. 5]. Значимість даного пояснення полягає в наголошенні, з одного боку, широко

інтерпретованої предметності стилю (психологічного, естетичного, історичного, музично-мовного порядку тощо), з іншого - в поєднанні методологічних принципів як власне стильового, так і семіотичного аналізу. Завдяки цьому стиль, набуваючи значення «системи систем», виявляє себе ієрархічною структурою - носієм функцій і якостей феномену, принципу, процесу.

Узгодженість із ключовими засадами формулювань поняття стилю Н. Горюхіної, М. Михайлова, Є. Назайкінського, В. Медушевського, С. Тишка виявляє визначення даної дефініції В. Москаленком. Водночас він специфікує психологічні, мовленнєво-текстуальні, системно-структурні якості поняття, що розглядаються в контексті процесу музичного мислення. Важливою рисою даного формулювання є вказівка на обумовленість системної організації стилю динамікою мовленнєвих процесів, фіксованою в умовах народження та комунікації твору. Дослідник зазначає: «Музичний стиль є психологічно зумовленою специфічністю музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [422, с. 88].

Комунікативно-рецептивним аспектам стилю приділяється значна увага в інтерпретації даного поняття Є. Назайкінським. Виходячи з того, що генератором стилю є особистість, він зазначав: «Музичний стиль - це відрізняюча якість музичних творів, що входять у ту чи іншу генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямку, епохи, народу тощо), яка дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезу й проявляється в сукупності всіх без винятку засобів музики, яка сприймається об'єднаною в цілісну систему навколо комплексу відрізняючих характерних ознак» (Переклад – О.Б.) [447, с. 20]. На думку Є. Назайкінського, вирізняючу (характерну) якість стилю формують найяскравіші засоби виразності (найчастіше - фактура, ритм, мелодично-тематична організація, у ХХ ст. - гармонія).

Учений виділив три найважливіші вимоги стилю:

- єдина генеза (соціоісторична залежність);
- уловлювана на слух характерність (комунікативна залежність);
- цілісна система засобів музики (текстуальна залежність).

Досить змістовною для нашого дослідження є методологія Н. Гуляницької, на думку якої атрибути стилю лежать у сфері вираження. Учена вказує, що «художній стиль передбачає специфічну взаємодію того, що називається «первинною моделлю» і «принципом конструювання» (Переклад – О.Б.) [171, с. 15]. На думку Н. Гуляницької, дослідження «первинної моделі» є новим аспектом стильового підходу під час звернення до сучасної хорової музики а *capella*. Відносно цього виникають специфічні художні аспекти дослідження:

- літературні тексти, ідеї, настрої, що лежать в основі «програми» твору;
- вплив первинної моделі на структуру жанру й форми твору.

Другим компонентом стильового підходу є «принцип конструювання» (О. Лосєв). До його аспектів можна віднести:

- стилістику мови;
- структурно-композиційну будову хорового твору як організацію його внутрішньої форми;
- жанрову специфіку твору.

У визначенні Н. Гуляницької важливою для нашого дослідження є настанова на цілісність і органічність стильової системи, утвореної супідрядністю різних компонентів на основі єдиної ознаки. Такою ознакою є центральний, сутнісний еталон стилю - його генетичний зв'язок із джерелом, визначення генетичної спільності, яка служить головним критерієм зарахування твору до певного стилю. Саме причетність до визначеного «родинного древа» (генезису), дозволяє віднести той чи інший твір до розрядів світського або духовно-концертного.

Для наших цілей важливо підкреслити, що творчість за певною стильовою моделлю дає можливість для складання типології світських хорових творів за ознакою причетності до якої-небудь генетичної спільності. Інша цінна для нашого дослідження ідея - ідея генералізації, коли характерологічні стильові якості з яскравих у стильовому відношенні деталей переносяться на інші елементи і на все художнє ціле.

Цікаві спостереження щодо особливостей музичного мислення, мови, мовлення та стилю зустрічаємо у роботах О. Козаренка. Вчений, з одного боку, заперечує існування у ХХ ст. єдиного стилю, а відповідно і - єдиної мови на користь «багатомовності» чи мовленнєвих кодів «із найменш упорядкованими внутрішніми енергіями та змістами» [262]. З іншого боку, зазначаючи, що мовленнєві коди є єдино можливим «тілом» існування мови, її креативним середовищем, стабільним «словником» символів-значень, О. Козаренко приходять до висновку про «створення національного мово-стилю, що функціонує за законами знакових систем» [262]. Розглядаючи музику як «специфічну семіотичну систему» [262], науковець пробує застосувати семіологічний підхід до вивчення музично-історичного процесу, що за його словами, - вимагає переходу від «історії стилів», проблемного чи традиційно-нарративного історієписання до «історії ментальностей» [262, с.13–14]. Це приводить до заміщення і суміщення дослідником понять стилю, мови і мовленнєвого коду (останній пояснюється як локальна семіотична система, що існує в межах певного жанру, композиторської школи чи історичного періоду). Водночас, звертаючись до музично-історичних аспектів національної музичної мови, О. Козаренко вимушений, очевидно, послуговуватися поняттями «передстилю» (українська музика до першої половини ХІХ ст.), «стилю» (творчість М. Лисенка) та «метастилю» (українська музика від 60-х рр. ХХ ст.).

Отже, підводячи підсумки вищевикладеного матеріалу підкреслимо, що стан дослідження категорії стиль свідчить про складнощі, які вона переживає на етапі входження до методологічного апарату музично-

семіологічних досліджень. Але разом з тим це вказує на стійкість, семантичну невичерпаність поняття, його креативність, здатність до адаптації в нових умовах, значний методологічний потенціал.

Відмінною рисою стилю в хоровій музиці а *cappella* є специфіка колективного музикування. В акапельному хоровому співі стиль виявляється спочатку узагальненим, хоча й складається з індивідуального інтонування та емоційного вираження кожного співака. І тут проявляється стрижнева ознака хорового виконавства - потреба водночас виявити кожному артисту свою індивідуальність та колективну особистість, яка відбиває племінний, родовий, соборний, народно-масовий початок цього виду мистецтва.

Щодо стилю і його значення в хоровому мистецтві писав відомий диригент і педагог К. Птиця: «Стиль композитора - це насамперед специфічні риси його музичного мислення, особливості його мистецтва в цілому, обумовлені світоглядом художника, породжені історичною епохою та соціальними умовами його існування. Визначення творчого стилю композитора створює основу для формування стилю виконання його творів - так званого виконавського стилю (Переклад – О.Б.) [513, с. 13].

Подібну думку висловлює А. Мархлевський: «У хоровій практиці під терміном «хоровий стиль» розуміють сукупність усіх особливостей хорової фактури того чи іншого композитора, що впливають із загального змісту його творчості та відображають специфічні риси його музичної мови» [384, с.78].

Таким чином, на основі аналізу представлених провідних музикознавчих концепцій щодо дефініції «стиль» визначимо загальні й окремі риси, що складають специфіку *хорового стилю* у творах а *cappella*.

Загальні риси стилю, за влучним зауваженням Є.Назайкінського, є ті якості, котрі в найвищій мірі пов'язані з характеристичним боком звучання. Це перш за все фактура, ритм і мелодико-тематична організація.

Окремі риси хорового стилю визначаються у зв'язку з онтологічною основою хорового співу, специфіку якої складають наступні темброво-композиційні позиції:

- хор є оркестром людських голосів, які поділяються за тембром на супідрядні групи, що функціонують відповідно до загальної драматургії твору;
- становлення музичної композиції створюється за рахунок варіювання тембро-ситуацій, що слідує одна за одною відповідно до загального музичного розвитку;
- виразними засобами є прийоми хорового викладення, які діляться на три групи: з використанням основних тембрових засобів хору; прийоми, які визначаються відношенням хорових партій і груп; колористичні прийоми (П. Левандо);
- фактура, яка є нестабільним співвідношенням партій, пульсацією різних напружених хорових блоків (від унісону до мішаного складу);
- гармонія, яка, за визначенням Н. Гуляницької, є чуйним барометром, що реагує на тембро-фактурні умови [171, с. 290].

На підставі вивчених джерел з теорії стилю запропонуємо власне визначення дефініції «хоровий стиль»:

Хоровий стиль - це цілісна динамічна система, яка здатна до адаптації різних стильових пластів минулого й сьогодення у новому культурному контексті. Семантика стилю визначається специфікою виконавського складу хорової музики (живою природою «інструменту»), тембро-фактурою, прийомами хорового викладення, які впливають на атрибутику музично-художніх засобів висловлення (наприклад, музичну композицію, гармонію, мелодію). Характерною ознакою хорового стилю є музичний знак (семіотичний об'єкт), який на сучасному етапі набуває здатності до тотального синтезу.

Підсумовуючи опрацьований комплекс мистецтвознавчої наукової літератури, виділимо три моменти, важливих для **теорії стилю**:

- вказівка на єдиний генезис (наприклад, спадщина композитора та авторська індивідуальність, історична епоха, національна специфіка, напрямок і школа тощо);
- вимога його музичної, тобто безпосередньо вловлюваної на слух, вираженості («стильовий зміст», «узагальнення через стиль»);
- зазначення та залучення в цей процес усієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему (наприклад, поетичні тексти, образна сфера, що лежать в основі «програми» твору, стилістика мови тощо).

В українському, білоруському та російському хорознавстві до проблематики стилю академічної хорової музики а *carrella* звертаються вчені і хормейстери. Проблеми категорії *хоровий стиль* розробляють у наукових розвідках Є. Бондар [97], Г. Григор'єва [159-160], І. Гулеско [166, 168-169], В. Ковалик [255], Т. Мдівані [198], Ю. Пучко [515], О. Торба [641-642], Г. Цмиг [198].

У своїх наукових численних дослідженнях названі автори наголошують на необхідності розробки теорії хорового стилю «як культурно-історичного й художнього феномена» [169, с. 6].

На думку І. Гулеско, «Така теорія мала б містити в собі й систему методів вивчення хорової музики в широкому культурно-історичному контексті, у її жанрово-стильовій еволюції, у зв'язках з історико-культурними загальними процесами того чи іншого періоду» [169, с. 6].

Звернемося до краткого екскурсу наукових досліджень обраної проблематики.

Вивчаючи українську хорову музику, і зокрема а *carrella*, останньої третини ХІХ - початку ХХ ст., І. Гулеско виділяє три стильових напрямки:

- стиль Лисенка, який визначив шляхи й методи розвитку національної школи, сприяв кристалізації національного хорового стилю, жанрових типів, проблематики й типів образної тематики;

- так звані традиції перемишльської школи в синтезі з німецько-австрійською традицією (Січинський, Воробкевич, Матюк, Вахнянин, Нижанківський);
- формування лисенківської традиції, нових національних стильових принципів, які знайшли подальший плідний розвиток у творчості Стеценка, Леонтовича, Степового, Людкевича й композиторів ХХ ст.) [168, с. 32].

Відносно українського хорового стилю кінця ХІХ - початку ХХ ст.,

І. Гулеско робить такі висновки:

- «наприкінці ХІХ сторіччя сформувався національний хоровий стиль, були закладені основи типів жанрів, форм та індивідуальних стилів (напрямів, орієнтацій), сформовані типові риси хорового письма, які відображали специфіку українського національного характеру;
- були закладені основи поетики, проблематики й тематики хорів, сформульовані типологічні прийоми їх втілення в конкретній системі жанрів, притаманних українській музиці, перш за все в стилі Лисенка;
- сформувались основи національного хорового письма в жанрах для хору а cappella, із супроводом, в кантаті, обробці для хору, оперному хорі;
- було здійснено синтез національного фольклору з напрацюваннями європейського й російського симфонізму, який дозволив українській хоровій музиці вийти за рамки фольклорно-етнографічного рівня в напрямку широких загальнолюдських філософських узагальнень, стати в один ряд із завоюваннями загальносвітового значення, здійснити нові зв'язки в системі фольклорного з професійним музикуванням» [168, с.32-33].

Далі І. Гулеско, вивчаючи стилістичні тенденції акапельної хорової творчості 60-х – 80-х років ХХ ст., указує наступні:

- у хоровій стилістиці склались нові інтонаційно-стильові закономірності, що впливають і на виконавське мислення;

- творча практика останніх десятиліть свідчить про розширення сфери музично-виразних засобів, пошуки нових форм фактурного й колористичного оформлення матеріалу та гнучких форм втілення емоційного світу сучасної людини [165, с. 43-44].

Характеризуючи названий період, учена виділяє такі особливості:

- відроджуючий характер змістових аспектів акапельної творчості з втіленням високогуманістичних тем;
- ускладнення жанрової природи й створення нових складно-синтетичних видів музичної драматургії;
- симфонізація акапельних жанрів;
- різноманіття стильових пошуків, нових типів стильового синтезу у сфері неокласицизму, неофольклоризму, неоромантизму;
- народження нового типу мислення, що уникає контрастів і прагне до внутрішнього синтезу стилістичних одиниць, нової якості стилю з асоціативним напрямком - нової моностилістики (як рівня стилю твору) [165, с. 43-44].

Типологія стильових напрямків сучасної хорової музики а *capella* І. Гулеско базується на такій константній рисі хорового співу, як *мелос*. Дослідниця виділяє наступні напрямки:

- 1) епіко-ліричний;
- 2) експресивно-психологічний;
- 3) колористично-сонорний;
- 4) полістилістика [165, с. 74-75].

На думку І. Гулеско, прикладом *епіко-ліричного напрямку* хорова творчість Г. Свиридова, який розробив нові емоційно-семантичні системи, типи мелодики, гармонічні й фактурні комплекси, тембри, ритми. Стильовими константами його хорових творів а *capella* є підголосковість, ладова діатоніка, строфічна організація матеріалу, варіантність, принципи пісенності й остинатності. До цього напрямку відносяться хорові опуси а *capella* наступних композиторів: О. Атрашкевич, А. Безенсон, В. Гаврилін,

В. Дробязгіна, В. Камінський, Т. Кравцов, Б. Кравченко, А. Мдівані, В. Рубін, І. Шамо та інші.

В основі *експресивно-психологічного напрямку* закладена мовна декламаційність, темброво-інтонаційні комплекси інструментального характеру. Цей тип стилю сформований і представлений у хоровій музиці Р. Щедріна, де тембро-інтонація виконує основну виразну функцію поряд із ритмо-фразовою артикуляцією, варіантністю й остинатністю. Представниками даного напрямку є С. Слонімський, В. Салманов, Б. Лятошинський, Ю. Фалік, В. Бібік, В. Губаренко та інші.

У *колеристично-сонорному напрямку* основним фактором і носієм образності є темброфактура. У цьому напрямку працюють М. Сидельников, В. Сильвестров, Л. Дичко, Є. Станкович, В. Мартинюк, В. Мужчиль, Л. Шлег, В. Кузнєцов та інші. Названі автори оперують музичною системою народної музики, синтезуючи її з новітніми виразними засобами (сонористика, алеаторіка, пуантилізм).

Четвертий напрям за І. Гулеско – *полістилістичний*, головним програмно-інформативним шаром якого є жанрово-стильовий пласт, розгалужена система легко пізнаваних знаків (під впливом колажної культури). До цього напрямку можна віднести хорові твори а саррелла А. Шнітке, Е. Денисова, С. Губайдуліну, В. Зубицького, В. Мужчиля.

Типологія І. Гулеско вельми цікава за змістом, але вона не охоплює всі стильові напрямки сучасної хорової музики, а більшою мірою характеризує напрямки творчого пошуку композитора. У ній не врахований прояв таких стильових тенденцій, як класичні, традиційні, нові, фольклорні тощо.

У дослідженнях О. Торби знаходимо такий художньо-стильовий розподіл хорової музики а саррелла: *академічний* і *духовний* напрями.

Музикознавець зазначає, що розподіл є формально-умовним, бо базується на первісних критеріях соціального функціонування: «Визначення галузевого напрямку як “академічного” відповідає “світському” або “концертному” (Л. Пархоменко) [642, с. 284]. Відносно духовної музики, у

сучасному музикознавстві виділяють три основні типи, на «які розподіляється загальний базис духовної музики: богослужбова, духовно-концертна або релігійна, духовно-світська» [627, с. 11].

У наукових розвідках Є. Бондар щодо стилістики сучасної хорової музики а *sarpella* пропонується таке групування:

- твори, що є стилізацією народної гетерофонії, псалмодування, хоральності та інші (І. Стравинський «Три духовних хори», Ю. Алжнев «Слава тобі, Господи», А. Корольов «Слава Богу за все», В. Мужчиль «Adoratio Sancta Maria», Д. Жученко «Екклезіаст», Й. Швідер «Pater noster», Г. Гаврилець «Блажений, хто дбає про вбогого», М. Степаненко «Отче наш», Є. Станкович «Цвіт папороті», Л. Дичко «Пори року» та ін.);
- твори, що побудовані за традиційними принципами, але не можуть уникнути змін, які відбуваються в сучасному мистецтві (В. Степурко «Дякуйте Господу», Ю. Фалік «Литургические песнопения», Ю. Іщенко «Господи, вислухай молитву мою», С. Луньов «Cantus aeternus», Є. Станкович «До тебе, Господи, взиваю я» та Симфонія-диптих на вірші Т. Шевченка, Г. Гаврилець «Боже мій, нащо мене Ти покинув»);
- твори, що «балансують» між новітніми й традиційними експресивними засобами (В. Успенський «Молебен на исход души», В. Степурко «Притча со-Творіння», Д. Смирнов цикл «Бессонница», концерт «Я рожден в 94-м, я рожден в 92-м...», М. Сидельников «Романсеро о любви и смерти», Д. Лігетті «Lux aeternam»);
- твори, звернені до нових експресивних засобів більшою мірою, ніж до вже відомих і використовуваних (К. Пендерецький «Dies irae», М. Агуелло «Реквієм», Х. Кратошвил «Чотири темпераменти», Ф. Рабе «Рондо», В. Штокмаєр «Отче наш», Л. Едлунд «Два фонетичні етюди», В. Мужчиль концерт «Чорний квадрат» та ін.)» [97, с.6].

У статті Ю. Пучко «Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації» ми знаходимо інший розподіл хорової музики а *sarpella*, в основі якого

закладені наступні стильові універсалиї: твори, у яких культивуються *класичні орієнтири й духовна музика* православної традиції; партитури *фольклорного спрямування; хоровий авангард* [515, с. 184 – 185].

Досліджуючи основні напрями сучасної композиторської хорової творчості в контексті диригентсько-хорового мистецтва, П. Ковалик називає чотири:

- «твори, що культивують класичні орієнтири, де багатоголосся виникає з двоголосся та спостерігається більше тяжіння до гармонічного складу, ніж до контрапунктичного, а людський голос є головним музичним інструментом. Твори даного напрямку передбачають наслідування традицій, принесених до хорової музики засновником української композиторської школи М. Лисенком, продовжених Л. Ревуцьким і М. Дремлюгою» [255, с.49-50];
- «партитури неофольклорного напрямку. В основі цих творів - українська пісенність, вокальність та кантиленність. Напрямок хорової обробки, яку започаткував М. Лисенко і продовжив М. Леонтович, відштовхується від стихії народної підголосковості. Друга гілка, яку презентує творчість О. Кошиця, характерна «відлунням» барокової епохи, ліричною кастовістю, а також веделівською проекцією розгорнутого, професійно оформленого багатоголосся. Цю тенденцію пізніше розвинули П. Козицький, Б. Лятошинський, і далі - через твори Є. Станковича, Л. Дичко - вона розчинилась у стилізаціях народного елемента в оригінальних композиціях Ю. Алжнева, В. Степурка, О. Яковчука та ін.» [255, с.49-50];
- «духовна музика православної традиції, що з'явилася на концертній естраді у 80-х роках ХХ ст. Українські композитори принесли до світової культури оригінальні, суто національні прийоми музичного письма. Це стосується й нового напрямку в духовно-музичній творчості, що виник на рубежі ХІХ – ХХ ст. Його представниками є К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, Я. Яциневич, П. Гончаров, П. Козицький,

М. Вериківський та ін. композитори. В основу їх художнього методу покладено давні церковні жанри, збагачені інтонаціями фольклору й досягненнями професійної композиторської творчості. Прикладом розвитку цієї глибинної традиції можуть бути духовні твори Є. Станковича, М. Скорика, В. Степурка, Л. Дичко, А. Гаврилець, М. Шука та інших композиторів сучасності» [255, с.49-50];

- «хоровий авангард останньої чверті ХХ - поч. ХХІ ст. - явище, для якого характерними є нові звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика, нерівність пульсу, оновлена музична мова, іноді співставлення у різкому контрасті співацьких манер - академічної й народної. До цього напрямку належить не лише додекафонна й сонорна музика, але й новотональна, коли ідеї літературного тексту висловлюються за допомогою яскравих музичних засобів. Прикладом слугують твори В. Сильвестрова, В. Польової» [255, с.49-50].

Вищевикладені напрями й типології сучасної академічної хорової музики а *sappella* складають наукову цінність, адже в них вельми влучно представлені стильові засади української хорової музики а *sappella* та простежені тенденції розвитку її стильової панорами.

Стильову проблематику російської академічної хорової музики а *sappella* розробляє Г.Григор'єва. Вивчаючи хорову творчість композиторів останньої чверті ХХ ст. (зокрема, Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Гавриліна), учена приходиться до важливого висновку про те, що «в цій галузі відбилися дві основні лінії стильового розвитку:

- 1) класична, «традиційно» пісенна;
- 2) радикальна, що вводить у типи хорового звучання новації, розвинені в інших жанрах музичної творчості ХХ століття. Специфічним стало поєднання різних фактурних ознак в одному творі» (Переклад. - О. Б.) [159, с.72].

Г. Григор'єва підкреслює, що стильовий критерій у хоровому жанрі полягає у його вокальній природі, яка обумовлена жанровими особливостями

(мелодійністю, визначеного роду направленістю форми на слухацьке сприйняття, необхідною “доносимістю” слів тексту)» [159, с. 4].

Науковий підхід Г. Григор'євої, побудований на перехресті понять жанру й стилю, призводить до введення дефініції «жанровий стиль». Дослідниця пояснює, що такий підхід «дозволяє конкретизувати жанри хорової музики у зв'язку зі специфічними особливостями його образно-виразних ресурсів» (Переклад. - О. Б.) [159, с. 13].

Визначаючи типології жанрового стилю, дослідниця бере за основу жанрову константу хорової музики а *capella* - вокальну природу: пісенність, яка обумовлює й пояснює такі іманентно-жанрові ознаки, як темброфонічність і фактурність. Виходячи з цього, Г. Григор'єва виділяє наступні типи хорової музики а *capella*: пісенна, речитативна й «інструментальна» [159, с. 73].

Типологія Г. Григор'євої спрямована на технологічно-виконавський аспект сучасної хорової музики а *capella* й у повній мірі не охоплює її різноманітні стильові напрямки.

Відома білоруська вчена, доктор мистецтвознавства Т. Мдівані, вивчаючи стильові тенденції сучасної білоруської академічної музики, визначає ряд характерних рис, які виявляють національну специфіку. Серед них:

- творче ставлення до національного фольклору, пов'язане з прагненням втілити в музиці глибинні основи національного менталітету;
- розширення стильової парадигми і зростання ролі індивідуального фактора, що долає стандарти радянської музики, заснованої на методі соціалістичного реалізму;
- творча рецепція західного музичного авангарду, яка обумовлена прагненням привнести в європейський досвід свої індивідуальні риси [198].

Т. Мдівані робить висновок, що «специфіка процесу розвитку професійної композиторської творчості в Білорусі полягає в поєднанні

традицій радянської класичної музики з новоутвореннями, тобто в поєднанні внутрішнього й зовнішнього чинників, що утворюють білоруський варіант сучасного музичного стилю» (Переклад. - О. Б.) [198, с. 24-25]. Вищеназвані риси музичної стилістики в повній мірі характеризують і академічну хорову музику а саррелла.

На основі поглибленого аналізу хорової музики сучасних білоруських композиторів Т. Мдівані виокремлює два спрямування: *національно-романтичне й конструктивістське*. За її словами, національно-романтична тенденція простежується з 1970-х років, включаючи стиль творів різних жанрів і, зокрема, неофольклор, неоромантизм.

Національно-романтичний напрям охоплює «нову фольклорну хвилю», де провідне місце займають музичні полотна, що репрезентують православний етнос і ренесанс слов'янської давнини й історії. Так, наприклад, білоруські композитори звертаються до давньослов'янських пам'яток культури («Полацкі сшытак. Новыя мелодыі», «Віленскія табулатуры» О. Литвиновського); усних переказів і сказань («Заславльская легенда», «Старинные часы», «Старинные песни» В. Помозова), літературних джерел, що оповідають про героїчні події («Сказ пра Ігара» Л. Шлег) і православне життя («Песнопения Ефросинии Полоцкой» Л. Шлег) [198, с.31].

У рамках національної романтики Т. Мдівані виділяє «*фольклорно-орієнтований*» напрям, у якому новим була деактуалізація композиторами класичного засобу інтерпретації народних джерел, що проявилось в таких аспектах:

- поважне ставлення до інтерпретації народного словесного тексту, що виступає головною детермінантою змісту й образної системи музичного твору: спонукальним мотивом композиторської думки виступають не жанр та інтонаційний матеріал народного джерела, а його літературний текст;

- переінтонування фольклору в контексті актуальних засобів музичного висловлення (сонорики, алеаторики);
- написання творів - як класичних обробок (цитування) народних мелодій (Л. Захлевний, О. Рацинський), так і зразків «авторського фольклору» (О. Атрашкевич, В. Іванов, В. Кузнецов, А. Мдівані).

Т. Мдівані робить важливий висновок: примітною рисою фольклорно-орієнтованого напрямку є надання музичній культурі усної традиції нового жанрового статусу - статусу народної музики письмової традиції. За словами вченої «Це стало специфічним явищем європейської музики академічної традиції й новим словом, національною рисою академічної музики східнослов'янського регіону Європи» (Переклад. - О. Б.) [198, с. 49].

Неоромантичні риси простежується в хорових творах а саррелла, де створюється:

- узагальнений образ Вітчизни («На лузе», «Вясна», «Многа слаўненькіх куточкаў» Ю. Семеняки; «Зов весны» К. Тесакова; кантата «Радзіма надзей і трывог», цикл «У краіне светлай» Г. Єрмоченкова та ін.);
- лірична сфера - задумливо-радісний настрій, навіяний красою природи, життєвими реаліями («Фарбы бясконцаго руху» А. Безенсон, «Над ракою ў спакою» О. Атрашкевич, «Песнь» А. Мдівані та ін.);
- тема війни («Память Хатыни» В. Войтика, «Хатынь» К. Тесакова, «Хатынскія званы» Ю. Семеняки та ін.);
- літургійний і православний епос («Молитва» Г. Єрмоченкова, «Белорусские канты» В. Кузнецова «Песнопения Ефросинии Полоцкой», «Троицкая Ирмология» Л. Шлег та ін.).

Отже, за словами Т. Мдівані, «національна романтика затвердила себе як зрілий мистецький рух, що має свою історію й перспективу. Вона характеризується тяжінням до синтезу “старого” і “нового”, давнього і сучасного, бо свідчить про відновлення зв'язку з минулим, з традицією, про зміцнення нитки наступності. Національна романтика, вбираючи фольклорне русло і русло, пов'язане з інтересом до старовини й історії, характеризується

концентрацією уваги на морально-етичному початку, яке несе у собі і народні образи, і образи традиції й античної культури» (Переклад. - О. Б.) [198, с. 51].

Хорова музика, що відноситься до *конструктивістського напрямку*, демонструє опосередковане творче відбиття композиційних принципів західноєвропейського музичного авангарду. Тут вбачається кілька способів його втілення:

- трансплантації, пов'язані з простим перенесенням власне композиторських технік Нової й Новітньої музики в музичну тканину твору, наприклад, серійності й серіальності, сонорики, алеаторики («Памяти поэта» С. Кортеса, «Мая Радзіма» Д. Смольського, «Звуковые пространства «Euphonia», «Кастусь Калиновский» В. Кузнецова та ін.);
- синтез елементів національної музики та авангардної, наприклад, інтонацій народної пісні й сонорно-алеаторичного матеріалу («Зборная суботка» О. Литвиновського та ін.);
- творчого відбиття композиційних ідей музичного авангарду крізь призму авторської індивідуальності [198, с. 73-74].

Отже, підводячи підсумок щодо стильової ситуації у сфері білоруської академічної хорової музики (в тому числі і акапельної), Т. Мдівані наголошує на тому, що парадигмою творчої роботи сучасного композитора є «творча багатоваріантність як в області стилю, жанрів, так і методів композиції, де найбільш креативною представляється спрямованість на жанрове збагачення й розширення засобів музичного вираження, на створення індивідуального, авторського прочитання спадщини, що відповідає одвічній нетлінній ідеї творчої особистості бути оригінальним, індивідуально неповторним і водночас самодостатнім» (Переклад. - О. Б.) [198, с. 74].

Естетико-стильові напрями білоруської академічної хорової музики *a cappella*, представлені в дослідженнях С. Байової та І. Матюхова практично ідентичні. С. Байова визначає наступні: *неофольклорний*; *неоромантичний*; *духовно-концертний* [28]. І. Матюхов провідними стильовими течіями

вважає: *нову фольклорну хвилю; ретроспективну тенденцію; нову сакральну традицію* [389].

Узагальнюючи вищевикладений матеріал, слід відзначити, що незважаючи на досить повну характеристику стильових напрямів сучасної академічної хорової музики а *capella*, у типологіях не враховано такий важливий пласт, як *постмодернізм*.

На наше переконання, стильову типологію сучасної академічної хорової музики а *capella* необхідно доповнити саме таким *феноменом* стильових напрямків, як **постмодернізм**, що яскраво характеризує таку особливість розвитку сучасної музичної культури, як стильова толерантність. Тут доречно навести висловлювання з монографії В. Діанової: «Постмодерністське мистецтво в культурі ХХ століття вміщує в себе безліч смислів, серед яких, мабуть, визначальним є відновлення пам'яті, відродження давно забутого» (Переклад. - О. Б.) [181, с.3].

Яскравим підтвердженням вищесказаного є хорові твори а *capella* українських композиторів І. Алексійчук, Ю. Алжнева, В. Бібіка, В. Брондзі (Мартинюк), Ю. Гомельської, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Зубицького, В. Камінського, Т. Кравцова, В. Мужчиля, В. Рунчака, Є. Станковича, В. Степурка, І. Шамо та ін.; білоруських композиторів О. Атрашкевич, А. Безенсон, С. Бугасова, Г. Вагнера, А. Гулай, Д. Долгальова, Г. Єрмонченкова, В. Карізни, В. Копитька, А. Короткіна, С. Кортеса, В. Кузнєцова, А. Мдівані, Л. Симаковича, О. Ходоська, Л. Шлег та ін.

Творчість названих композиторів відзначено пошуками нових форм відносин і спілкування зі світом, що призвело до прагнення індивідуалізувати свою стильову манеру. Підтвердженням сказаного є слова українського музикознавця М. Черкашиної-Губаренко: «безумовно посилюється прагнення до пошуку свого звукового світу і власної манери письма» (Переклад. - О. Б.) [692, с. 164-165].

Подібну думку висловлює Т. Мдівані, яка вказує на те, що саме: «за стильовою манерою відрізняються один від одного нові класики, нові

романтики, колишні ортодоксальні, а нині номінальні раціоналісти й експресіоністи, вже не експресіоністські за концепцією» (Переклад. - О. Б.) [198, с. 118].

Таким чином, підсумовуючи огляд наукової літератури щодо стильових напрямків сучасної академічної хорової музики а cappella, ми пропонуємо наступне уточнення її типології (Рис. 2.6. Схема стильових напрямків сучасної академічної хорової музики а cappella. Див. Додаток Б).

Незважаючи на те, що сучасні композитори прагнуть до контрастного поєднання модусів різноманітних естетичних систем, до нетрадиційного використання широкої палітри звуків і гармонійних фарб, у їхній хоровій творчості а cappella простежується феноменальна риса - *нова художня цілісність*. Вона зумовлена спрямованістю сучасної культури до об'єднання при збереженні вміщеної в неї множинності.

З вищесказаного випливає, що сучасна академічна хорова музика а cappella, за великого жанрово-стильового розмаїття характеризується, по-перше, - індивідуальним композиторським відбиттям музичних універсалій різних художніх епох; по-друге, - толерантністю стильових напрямків.

Висновки до розділу 2

За допомогою прийому структурного моделювання, який відображає баланс і взаємодію компонентів, розроблено структуру системи академічного хорового мистецтва а cappella: 1) характер буття (тимчасове й просторово-часове існування), 2) спосіб створення (виразне мистецтво), 3) спосіб контакту (спілкування зі слухачем завдяки поєднанню з іншими видами мистецтва - зі словом, драматичною дією, танцем і жестом), 4) спосіб донесення (виконавський, який вимагає посередника, що стоїть між хоровим твором і слухачем. У хоровому мистецтві а cappella - це диригент).

Таким чином, нами доведено, що структура сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є комплексом взаємодіючих компонентів (стабільного і мобільного), що базується на чотирьох елементах, які ми

представляємо у схемі компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella (Рис. 2.5. Див. Додаток Б).

Типологія жанрів сучасної академічної хорової музики а cappella стає перехрестям науково-творчих завдань, пов'язаних із вивченням, збереженням, розвитком та інтерпретацією музичної спадщини.

Аналіз класифікацій музичних жанрів, зокрема хорового, продемонстрував не тільки відмінність конкретних критеріїв систематики, а й виявив основні вектори жанрової динаміки хорової музики а cappella та загальні принципи її типологізації.

Кількісно-якісна міра останнього віддзеркалюється на системному рівні існування трьох провідних принципів класифікації за ознакою функціонування хорового жанру: концертна, концертно-театралізована, духовно-концертна. Не менш пріоритетним аспектом сучасного музикознавчого вивчення є підхід до побудови жанрової типології хорової музики а cappella, який зосереджений на аналізі принципів синтезу (всередині самого хорового жанру, між музичними жанрами й поліжанровий).

Отже, показовою рисою сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є пріоритетна роль жанрових взаємодій і модифікацій. Саме жанри є «дзеркалом» композиторського мислення, схильного до різноманітних сполучень «полярних ідей», естетичних модусів, до нетрадиційного втілення стильових «констант» і арсеналу музично-виразних засобів.

Підводячи підсумок щодо стильової ситуації у сфері сучасної академічної хорової музики а cappella підкреслено, що парадигмою роботи сучасного композитора є творча багатоваріантність в області стилю, жанрів і методів композиції.

Естетико-стильові напрями української та білоруської академічної хорової музики а cappella вирізняються багатовекторністю - від неофольклорного до авангардного. Незважаючи на досить повну характеристику стильових напрямів сучасної академічної хорової музики

а *capella*, у типологіях не враховано такий важливий пласт, як постмодернізм, який вміщує в себе безліч смислів, серед яких визначальним є відновлення пам'яті, відродження давно забутого.

З іншого боку, у хоровій творчості сучасних композиторів простежується феноменальна риса - нова художня цілісність, яка зумовлена спрямованістю культури сьогодення до об'єднання при збереженні вміщеної в неї множинності. З вищесказаного випливає, що сучасна академічна хорова музика а *capella*, за великого жанрово-стильового розмаїття характеризується, по-перше, - індивідуальним композиторським відбиттям музичних універсалій різних художніх епох; по-друге, - толерантністю стильових напрямків.

Основні положення розділу висвітлені в публікаціях [№№ 35; 38; 40; 41; 42; 43; 49; 67; 68; 69 списку використаних джерел] і монографії [№ 163, с. 71–146].

РОЗДІЛ 3

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ У СУЧАСНІЙ АКАДЕМІЧНІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA УКРАЇНИ ТА БІЛОРУСІЇ

3.1. Шляхи розвитку сучасної академічної хорової музики а carrella: діалог епох - діалог культур

Сучасна хорова музика а carrella представляє собою багатоярусну структуру, у якій органічно поєднуються й співвідносяться «стара» і «нова» музичні традиції. Для музичної практики стало звичним явище діалогічності в творчості, коли композитор поєднує ознаки різних епох і культур, експериментує з ними й конструює власні проекти з неординарними рішеннями й досягненнями як на рівні гармонійних структур, так і жанрово-стильових перетворень. Названі риси втілюють ідею стилістичного синтезу в композиторській творчості, який пов'язаний з таким феноменом культури, як *діалог*.

Діалог культур - явище багатозначне, яке поєднує в собі усвідомлення культурної альтернативи, виявлення її відмінності від власної культури. Діалог культур можна охарактеризувати трьома складовими елементами:

- полімелодизм - амбівалентність культури;
- поліфонічність - органічна якість, без якої неможливе існування музичної культури та її успішний розвиток;
- варіантність - можливість нескінченної кількості трактувань музичного твору за допомогою діалогу в музичній комунікації.

Зустріч з іншою культурою й викликана цим критична ситуація (непорозуміння) в подальшому стимулює творчу переробку чужорідних традицій і досягнення особистих нових напрацювань під впливом або всупереч останній. Одночасно в процесі діалогу здійснюється процес взаємопорозуміння й толерантності, завдяки якому компромісно співіснують

полярно ціннісні модуси різних культур. Таким чином, ми прийшли до думки, що в процесі діалогу відбувається активізація культурної творчості.

Наступність традицій - одна з головних характеристик не тільки системного, а й музичного мислення. Мистецький процес може розглядатися як процес формування, розвитку й зміни художніх стилів. Тут будуть вирішуватися ряд питань: як і чому виникають стилі, який вплив вони мають на подальший розвиток культури, як формується й наскільки важливий для розвитку мистецького процесу індивідуальний стиль, які стильові домінанти визначеної епохи тощо. Зрозуміло, що більш-менш повне уявлення про мистецький процес ми отримаємо лише в тому випадку, якщо будуть враховуватися усі вищеназвані питання. Але спочатку треба розглянути компоненти мистецького процесу, а вже потім встановлювати зв'язки між цими складовими.

Опрацювання наукових джерел і, зокрема [457] дав змогу виокремити наступні складові мистецького процесу:

- традиція й новаторство;
- традиція теми;
- традиція образу;
- традиція жанру;
- національна традиція;
- традиція художніх прийомів;
- стильова традиція.

У рамках даного підрозділу ми продемонструємо прояв такого феноменального явища історії, як діалог епох і культур, котрий характеризується толерантністю стильових напрямів у сучасній академічній хоровій музиці а *capella*.

Традиція й новаторство - важливі складові мистецького процесу. Немає жодного визначного твору мистецтва, який би не був пов'язаний з контекстом світової культури. Так само можна стверджувати, що кожне

визначне естетичне явище збагачує світове мистецтво чимось своїм. Тому традиція й новаторство - це як дві сторони медалі: справжня традиція завжди передбачає новаторство, а новаторство можливе лише на фоні традиції. Названий феномен підтверджують судження відомого філолога ХХ ст. М.Бахтіна, центральною ідеєю яких є розуміння світової культури як діалогічного простору, у якому різні твори різних епох постійно перекликаються, доповнюють і розкривають один одного. Твори античних авторів зумовлюють сучасну культуру, але й сучасна епоха дозволяє відкрити в геніальних творіннях давнини ті смисли, які в ті часи не були помітні й не усвідомлювались. Будь який новий твір, з одного боку, залежить від традиції, з іншого - твори давніх епох залежать від сучасної культури. Отже, час у просторі культури втрачає таку звичну нам «лінійність» (від минулого до майбутнього), а перетворюється на живий рух в обидва боки [74, с. 531–533].

Цікава думка щодо проблеми традиції й новаторства В. Мусатова [434; 434]. За його словами, митець прагне створити «індивідуальну гіпотезу буття», тобто він кожен раз співвідносить досвід попередників своєї епохи зі своєю долею. У такому разі традиція - це не просто копіювання прийомів, а складний психологічний акт, коли чужий світ «перевіряється» на власному досвіді.

У сучасній академічній хорівій музиці а *carrella* традиція може проявлятися на різних рівнях, зокрема: теми, образу, жанру, національних якостей, художніх прийомів, стилю.

Традиція теми передбачає, що автор, визначаючи тематичний спектр свого твору, постійно співвідносить своє рішення з тими, що вже знайдені культурою.

Традиція образу визначає обличчя вже накопичених культурою рішень відносно того чи іншого характеру.

Традиція жанру - одна найміцніших у світовій культурі, адже жанр представляє собою знайдені й засвоєні форми авторського самовираження.

Національна традиція пов'язана з прийнятою в тій чи іншій культурі системою цінностей: етичних, естетичних, історичних.

Традиція художніх прийомів об'єднує лексичні, синтаксичні, ритмічні, сюжетно-композиційні прийоми побудови тексту.

І, нарешті, *стильова традиція*, яка в певному сенсі синтезує всі викладені вище можливості. Стиль наразі й складається з образно-тематичної й жанрової єдності. Тут можна говорити про авторські традиції або про традиції певних напрямків чи навіть епох. Видатний майстер, як правило, синтезує в собі величезний пласт суперечливих традицій, створюючи в результаті гармонійний і неповторний авторський стиль [457].

Діалог як феномен сучасного музичного мистецтва проявляється в різних ракурсах. На думку О. Бочкарьової, «Діалог культур - це діалог її етапів, стилів, це діалог з попередніми культурами й наступними. Діалог культур включає в себе й приватні діалоги: різних видів мистецтва у світоглядному аспекті як картин світу; їх стилістики; їх відображень - втілень одного в одному; їх сполучень і поєднань у творчому акті створення різновидного твору, твору синтетичного [101].

Музична наука виділяє ряд рис, що характеризують специфіку музичного діалогу, розділивши їх на дві категорії:

- *технічні*: художньо-образний зміст, тематика художнього твору; музична інтонація (ритм, мелодична лінія, синтаксис і ритміка); звуковий матеріал (тембральні, артикуляційні й ритмічні характеристики); фактурна організація; композиційна побудова форми твору, особливості техніки компонування; нотація;
- *чуттєво-інтуїтивні*: текст як жива матерія; взаємоінформатизація; духовна й матеріальна єдність.

Загальну панораму академічної хорової музики а cappella 60 - 70-х років ХХ ст. дослідники визначають як співіснування багатьох стилів і напрямків без прагнення до лідерства будь-якого з них. У порівнянні з попередніми десятиліттями, однією з найважливіших змін було відродження інтересу до музики для хору а cappella - найстарішої області хорового мистецтва. Після майже півстолітнього панування героїко-патріотичної

тематики в мистецтві гостро відчувалася необхідність звернення до лірики, як однієї з провідних у минулому образних сфер хорової класики. Перш за все був відроджений і оновлений стійкий традиційний жанр - *хорова лірична мініатюра а cappella*. У першій половині століття і в воєнні роки він опинився незаслужено забутим, проте, вже в 50-і роки композитори гостро відчували потребу в поверненні до ліричної образності. Жанри хорової мініатюри і циклу мініатюр найбільш підходили для вирішення цього завдання.

У статті Ю. Паісова «Новый жанр советской музыки» зазначено, що 70-ті роки були позначені жанровими змінами й оновленням у сфері хорової музики. «Старе» і «нове» органічно синтезуються в творах різних жанрів. Це послугувало вагомим стимулом до розвитку хорового мистецтва й сприяло підвищенню рівня виконавської культури [473, с. 201].

Основною тенденцією розвитку хорової музики а cappella 60 - 70-х років ХХ ст. стали стильова і внутріжанрова модифікації. Хорова музика а cappella, вступаючи в активну взаємодію з іншими сферами мистецтва, викликала до життя такі жанрові гібриди, як, наприклад, симфонія-дійство «Передзвони» В. Гавриліна, сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець, опера-балет «Вій» В. Губаренка, кантата-симфонія «Чумацький шлях» В. Зубицького, «Поеторія» Р. Щедріна, Диптих на слова стародавніх японських поетів Л. Дичко, «Хорові прелюди» Г. Майбороди, «Поучения старца Зосимы», «Два інтермеццо Ф. Ницше» В. Кузнецова, хорова симфонія-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича, «Хоровая сюита на стихи английских поэтов» Н. Устинової та інші.

Подальший розвиток отримав фольклорний напрямок, у практику широко увійшли громадянська й політична теми, був оновлений жанр хорової лірики. Видатні досягнення цього періоду пов'язані з іменами Г. Майбороди, І. Шамо, Т. Кравцова, М. Колеси, С. Кортеса, А. Мдівані, І. Лученка, Д. Смольського, Л. Шлег та ін.

З'явилися нові стимули творчої активності композиторів: поживлення гастрольно-концертної діяльності хорових колективів, різноманіття контактів між композиторами та виконавцями, зародження камерного хорового виконавства, конкурси хорових колективів.

Основні жанрово-стильові тенденції 70 - 90-х років ХХ ст. можна розділити на дві групи:

- 1) продовження традицій східнослов'янської та «радянської» хорової музики (обробки народних пісень, хорові мініатюри на вірші українських, білоруських та російських класиків);
- 2) пошук нових шляхів (наближення хорового письма до інструментального, використання спеціальних форм вокалізації), синтез різних жанрів (залучення старовинних жанрів: хоровий концерт, мадригал, кант).

Часто у хорових творах стала застосовуватися безтекстова вокалізація, яку можна умовно поділити на дві підгрупи:

- 1) вокалізи, що застосовуються як перекладання інструментальних п'єс або епізодів усередині п'єс¹⁰ (Г. Майборода «Хорові прелюди», Л. Шлег «Игрища», М. Васючков «In memoriam», В. Кондрусевич «Рубатино», О. Атрашкевич «Вокальний цикл без слів»);
- 2) хорові сольфеджіо та спів на склади використовуються в творах «Поліфонічні хори» Т. Корганова, «Хоровая пластика» К. Тесакова, «Perpetuum mobile» В. Мужчиля, «Снопачок» А. Мдівані та ін.

У цей період споглядається тенденції до укрупнення художніх задумів та індивідуалізації жанрового параметра у рамках музики для хору a cappella.

Узагальнюючи наукові дослідження учених в області кантатної творчості (зокрема Г. Батичко [33], Л. Пархоменко [493, 495], Л.Рязанцевої [551], А. Терещенко [634] та ін.), можна виділити три групи кантат:

¹⁰ Подібні твори зустрічаються і в російській хоровій музиці: М. Коваль «Траурний прелюд», «Лістя», Р. Леденьов «Пори року», Г. Свиридов «Концерт пам'яті О. Юрлова», С. Слонімський «Вечерняя музыка».

- твори, названі кантатами, в яких реставрується історичний варіант і образно-семантична сторона жанру (домінування кантати-жанру);
- твори, що мають особливу жанрову концепцію, в яких дефініція «кантата» є показником особливостей архітекtonіки й композиційно-драматургічного боку жанру (домінування кантати-форми);
- композиції, у яких термін «кантата» розуміється як особлива форма виконання, яка проявляється різнобічно, від фактурно-технологічної до сценічної й театралізованої (домінування кантати - способу виконання).

Ця класифікація принципово відкрита й припускає існування різноманітних жанрових різновидів, що залишилися поза її межами.

Аналізуючи творчість сучасних композиторів у кантатному жанрі, ми дійшли висновку, що представлена систематизація перебуває в органічній єдності зі стильовими напрямками хорової музики а *capella*.

Так, наприклад, твори I групи («кантата-жанр») та II групи («кантата-форма») більшою мірою зустрічаються в неокласичній і неоромантичній стильових течіях (Б. Лятошинський «З минулого»; Г. Майборода «Хорові прелюди», В. Губаренко «Русские эскизы»; Т. Кравцов «Хорові акварелі»; А. Бондаренко «Три хора на стихи А. Пушкина»; В. Кузнецов «Три хора на слова Л. Толстого», «Четыре хора на слова русских поэтов»; А. Короткіна «Книга Нарекаци» та ін.).

III група найяскравіше представлена творами неофольклорного й авангардного напрямів (А. Безенсон «Страцім лебедзь»; В. Бібік «Хорові картини», «Триптих» (слова народні); Г. Гаврилець «Барбівська коляда»; Л. Дичко «Червона калина»; В. Зубицький «Чумацькі пісні»; В. Кузнецов «Беларускае вяселле»; А. Литвиновський «Збірна суботка»; А. Мдивані «Снопачок»; В. Мужчиль «Вмирала річка», Космогонія «Чорний квадрат», «Прощай XX век», «П'ятий вимір», «Щедрик»; В. Рунчак фольк-кантата «Чумацькі пісні» та ін.).

Різноманітна панорама хорового жанру доповнюється й його сучасними прочитаннями. Це проявилось у створенні безлічі хорових опусів

циклічної форми або великих одночасних творів: кантат, поем, симфоній, ораторій. У жанрах великих форм також намітився синтез різних жанрів і поява нових різновидів хорової музики а *carrella*:

- симфонія з хором або хорова симфонія (наприклад, «Симфонія-диптих» Є. Станковича);
- хорова поема а *carrella* у формі монументального циклу («Іван Підкова» В. Камінського, «Концерт-поема на білоруську народну тему «Ой, рана на Йвана» Г. Вагнера; поема-реквієм «Хатынськія званы» Ю. Семеняко; П'ять хорових поем «Размышления» М. Васючкова та інші);
- у кантатно-ораторіальному жанрі, який вважався перш за все вокально-симфонічним, тепер з'явилися приклади без супроводу і в супроводі інструментального ансамблю, що пов'язано з поширенням камерного виконавства (кантата на вірші Тараса Шевченка В. Сильвестрова, «Червона калина» Л. Дичко).

Було написано багато різноманітних за проблематикою й драматургічною будовою хорових циклів а *carrella*. Відмінними рисами циклічних хорових опусів стали: розширення кола літературних витоків, сфери тематики, оновлення інтонаційної сфери, жанровий синтез, нові принципи трактування фольклору.

І. Гулеско поділяє хорові цикли а *carrella* на три типи: авторські, тематичні та структурні [165, с. 23-24].

До *авторських* хорових циклів відносять опуси, створені на тексти одного поета. Серед прикладів назвемо такі: П'ять хорів для хору а *carrella* за романом Ю. Бондарєва «Гарячий сніг»; «Хай буде тихо скрізь» (хоровий цикл на вірші Г. Гдаля) В. Бібіка; «Хорові прелюди» Г. Майбороди; «Хорові акварелі» Т. Кравцова та інші.

Тематичні хорові цикли - це композиції, написані на тексти різних поетів, але об'єднані за ідейно-тематичним принципом або за програмою (В. Губаренко «Русские эскизы», В. Кузнєцов «Четыре хора на стихи русских поэтов», А. Мдівані «Хоровой цикл на стихи русских поэтов» та інші).

Структурні хорові цикли побудовані за моделлю інструментального циклу. Наприклад, «Поліфонічні хори» Т. Корганова, «Хоровая пластика» К. Тесакова, «Perpetuum mobile» В. Мужчиля та інші.

Проміжним жанровим пластом між кантатою й циклом можна назвати *хоровий концерт а саррелла*.

Найбільш примітним серед жанрових новоутворень був *хоровий концерт а саррелла* - найважливіше художнє відкриття 60-х років ХХ ст. Першим став хоровий концерт «Лебідонька» В. Салманова (1967), потім цей жанр з'явився в творчості Г. Свиридова (хоровий концерт «Памяти А.А. Юрлова», «Пушкинский венок»), С. Слонімського (хоровий концерт «Тихий Дон»), В. Рубіна (концерт для сопрано, хора, арфи и флейти «Звезда Рождества», хоровий концерт на слова І. Буніна), Ю. Фаліка (Концерти для хора а саррелла (вірші І. Северяніна, М. Цветаєвої, Б. Пастернака, О. Пушкіна, Г. Ахматової, М. Гумільова), В. Калістратова («Русский концерт»), Л. Дичко (хорові концерти «Краю мій рідний», вірші Б. Олійника та С. Жупанина, «Французькі фрески», «Іспанські фрески» «Швейцарські фрески»), І. Карабиця (концерт для хору, солістів і симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Г. С. Сковороди), В. Зубицького (№ 1 «Гори мої», № 2 «Ярмарок», № 3, сл. народні і В. Довжика), «Молитва Божій Матері» на сл. Т. Шевченка), А. Мдівані («Прымхі», «Северные цветы»), В. Кузнєцова («Вяселле»), та інших композиторів.

Хоровий концерт у 1970-і роки став жанром-гегемоном. Становлення хорового концерту а саррелла в ХХ столітті збігається за часом з поверненням на концертну естраду творів М. Дилецького, В. Титова, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Березовського. Наприкінці 60-х і 70-х рр. ХХ століття надзвичайно зростає композиторський інтерес до національної музичної спадщини, художники прагнуть до відновлення зв'язку часів. У цей період з'являються хорові концерти а саррелла В. Салманова, Г. Свиридова, С. Слонімського, В. Калістратова, Ю. Фаліка, а у 80-ті роки - Ю. Алжнева, В. Зубицького, В. Торміса, А. Шнітке, В. Холмінова, Р. Щедріна та інших.

Свого часу хоровий концерт а саррелла пережив кілька підйомів і спадів, починаючи з середини XIII століття. Наприкінці XX ст. відомий музикознавець Ю. Паісов виокремив три типи хорового концерту а саррелла за текстовою основою:

- 1) фольклорний (фольклоризований);
- 2) програмний нефольклорного походження - І. Карабиць «Сад божественних пісень»; В. Рунчак «Чумацькі пісні», Г. Гаврилець «Барбівська коляда», Е. Носко «Чатыры санеты пра каханне»;
- 3) безтекстовий концерт-вокаліз («Памяти А.А. Юрлова»).

Починаючи з останньої чверті XX ст. у країнах пострадянського простору накреслились напрямки майбутнього розвитку всієї постсоціалістичної музичної культури. Саме в цей період мистецькі пошуки в Україні і Білорусії - як на рівні художніх ідей, так і вирішення суто творчих проблем - стають частиною загальноєвропейського процесу.

На Україні і Білорусії нове відродження хорової мініатюри починається у 60-70-ті роки минулого століття, яке сучасне мистецтвознавство визначає як добу аналітичного мислення. Період так званої «відлиги» утверджує нове світобачення, коли акцент робиться на філософському осмисленні буття, на етичній проблематиці. Значно зростає увага до теми особистості, до лірики в найширшому розумінні цього слова. З приводу цього влучно навести міркування Л.Раабена: «Мистецтво 30-х років більше займалося суспільством, мистецтво 60-х звернуло особливу увагу на людину. В 30-ті роки індивідуум поглинався суспільством, в 60-ті став втілювати духовні інтереси суспільства. В 30-ті роки особистість була носієм суспільних ознак, у 60-ті стала виразником індивідуальної філософії сучасності» (Переклад – О.Б.) [519].

Хорові мініатюри О.Атрашкевич, А.Безенсон, А.Бібіка, Г.Гаврилець, В.Губаренка, Л.Дичко, Л.Захлевно, В.Зубицького, В.Камінського, Т.Кравцова, В.Кузнєцова, А.Мдівані, В.Мужчиля, Є.Станковича, М.Скорика,

І.Шамо, Л.Шлег та багатьох інших авторів у інтерпретації кращих хорових колективів стали духовним надбанням всієї культури межі ХХ - ХХІ ст.

Образно-тематичні та стильові особливості розвитку хорової мініатюри на Україні і Білорусії частково висвітлювалися у численних дисертаційних та монографічних працях, наукових статтях музикознавців.

Проблеми розвитку жанру хорової мініатюри в українській та білоруській музичній культурі піднімалися в наукових розвідках:

- С.Байової (кандидатська дисертація «Белорусские хоры а саррелла (1980-1990-е гг.): стиль и исполнительская интерпретация») [28], наукова стаття «Хоровое а саррелл'ное творчество Вячеслава Кузнецова» [29];
- О. Батовської (наукові статті: «Жанрово-стилевые новации в современной хоровой музыке а саррелла (на материале хорового творчества Алины Безенсон)» [36], «Жанрово-стильова специфіка хорових творів О. Атрашкевич» [50], «Жанрово-стильові ідіоми хорової музики а саррелла» Валентина Бібіка [51], «Невідомі сторінки хорової музики а саррелла Віталія Губаренка» [54], «Неофольклоризм в современной композиторской практике (на примере хоровой музыки а саррелла)» [38], «Новітні якості академічного хорового мистецтва а саррелла другої половини ХХ - початку ХХІ ст.» [56], «Пути развития современной хоровой музыки а саррелла украинских и белорусских композиторов» [40], «Современное академическое хоровое искусство Белоруссии: синтез традиций и инноваций» [44], Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі» [63], «Специфіка музичного мислення Т. Кравцова (на матеріалі хорової творчості а саррелла)» [64], «Сучасна композиторська трактовка жанру дума (на прикладі хорового твору «Косив батько жито» В. Мужчиля)» [66], «Трансформація жанру дума в сучасній композиторській творчості (на прикладі «Косив батько жито» В. Мужчиля)» [71];
- у розділах навчальних посібників І. Гулеско «Хоровая литература» [164], «Хоровая литература: новые жанрово-стилевые процессы в

хоровой музыке 60 - 80-х гг.» [165], «Національний хоровий стиль» [168], «Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х - початок 90-х рр. ХХ ст.)» [169];

- у наукових трудах І. Матюхова «Два очерка о хоровой музыке Виктора Копытько» [388], «Творчество Виктора Копытько в контексте развития белорусской хоровой музыки в последней трети ХХ - начале ХХІ столетия» [389];
- колективних монографіях за редакцією Т. Мдивані «Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси)» [198], «Композиторы Беларуси» [390];
- монографії Л. Пархоменко «Українська хорова п'еса: типологія, тематизм, композиція» [495] та її наукових статтях «Жанр хоровой пьесы в украинской музыке» [493], «Обрисы творчого шляху Лесі Дичко» [494];
- науковій статті Н.Семененко «Від джерел сонорної поезії до сучасної фонематичної музики Віктора Мужчиля: вектори й модуси» [568];
- монографіях О. Смагіна «Харавое мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя» [586], «Харавая музыка Беларусі ХХ стагоддзя» [587];
- кандидатському дослідженні В. Черняк «Белорусская хоровая музыка а саррелла 1960 - 1980-х годов (к проблеме жанрового синтеза)» [694] та багатьох інших.

Проте, незважаючи на широкий спектр музикознавчих досліджень, пов'язаних з еволюцією жанру хорової мініатюри загалом, конкретних розвідок щодо особливостей її стильового розвитку у творчості українських і білоруських композиторів немає.

Остання чверть ХХ століття характеризується суттєвим розширенням міжнародних мистецьких взаємин, адже саме тоді падає «залізна завіса» між українською, білоруською і зарубіжною культурою. Музика класиків ХХ століття - Б.Бартока, П.Хіндемита, І.Стравінського, А.Берга, А.Шенберга,

Л.Яначека та інших - стала безцінним духовно-культурним контекстом, спроможним змінити сам спосіб мислення. Те, що раніше вважалося забороненим, неможливим, у означений період ставало закономірним, реальним. Менш авторитарним став вплив на мистецтво ідеологічних факторів, здатних гальмувати формування новітніх тенденцій:

- згідно з канонами неоромантики здійснювався показ не суспільного життя сучасника, а його особистісного відчуття;

- відбулося більш глибоке усвідомлення національних ознак хорової мініатюри через призму неофольклоризму;

- значно посилювалися зв'язки з західним мистецтвом, що призвело до більш широкого використання інонаціональних мотивів у творчості українських і білоруських композиторів.

Вже наприкінці 60-х – на початку 70-х років ХХ ст. щораз відчутнішим стає відхід від великих форм на користь камерних композицій.

У контексті стильових пошуків сучасної української композиторської школи, одним із генеральних напрямів музики ХХ століття став *неофольклоризм*. Це найбільш довготривалий мистецький напрям, який починаючи з 60-х років має вирішальний вплив на формування обличчя сучасного академічного хорового мистецтва а *capella*: «Активне звернення до сучасних композиторських технік відповідно до власних стильових уподобань поєднується з тенденцією до органічного вплетення-переінтонування фольклорних інтонацій, що впливає на збагачення арсеналу виразових засобів, а наслідування різних фольклорних жанрів розширює обрії творчості в різноманітних напрямках» [497].

Даний напрямок був новаторським перевтіленням фольклорних джерел у творчості композиторів за рахунок освоєння давніх глибинних пластів фольклору та залучення як окремих засобів виразності, так і самої архаїки з її жорсткістю і зрощування фольклорного начала з сучасністю. Звертаючись до автентичного фольклору, композитори практикують як у традиційних, так і в

нових, синтезованих жанрах: поеми для хору, ораторії-літописи, хорові концерти, сюїти, опери-ораторії, симфонії-кантати тощо.

На сучасному етапі розвитку академічної хорової музики а *carrella*, неофольклорний напрямок розвивається в двох напрямках:

- 1) осучаснення автентичних оригіналів і підпорядкуванням їх нормам сучасної музичної мови (наприклад, «Співомовки» Ю. Алжнєва, «Ой у вишневому садочку» В. Рунчака, «Щедрик» Є. Станковича, цикл «Калыханкі» В. Кузнецова, цикл «Десять обробок білоруських народних пісень» О. Атрашкевич);
- 2) відтворення прадавніх обрядів (хорові опери «Ятранські ігри» І. Шамо та «Різдвяне дійство» Л. Дичко, фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, хоровий концерт «Гори мої» В. Зубицького, обряд-дійство «Беларускае вяселле» В. Кузнецова, «Каляндарныя песні» Л. Шлег).

Але слід зазначити, що наведений розподіл є умовним, - у композиторській практиці зустрічаються твори, які синтезують риси того чи іншого напрямку. Це можна пояснити тим, що «увага композиторів спрямовується на органічне поєднання сучасних модерних виразових засобів із архаїчними темами, мелодико-інтонаційними та метроритмічними особливостями фольклорних зразків» [151, с. 10]. У зв'язку з цим Л. Кияновська зазначає, що «дуже важливою прикметою естетики нового напрямку була її естетична та технічна відкритість, можливість індивідуально підійти до синтезу «старого і нового», розставити акценти, відповідно до конкретного задуму і стилю даного композитора» [253, с. 257].

У центрі уваги нової композиторської генерації залишилося утвердження самобутнього національного стилю у хорових мініатюрах. Національні ознаки усвідомлюються більш глибинно в порівнянні з творчістю композиторів попередніх років.

Музика останньої чверті ХХ ст. демонструє спектр нових прийомів виразності, особливо стосовно тембру, штрихової палітри, динаміки,

драматургії розвитку. У неофольклорних творах на глибинних рівнях музичного тексту відбувається структурна організація мініатюри, що простежується в п'єсах Л.Дичко («Чотири пори року», «Карпатська кантата» хорова опера «Різдвяне дійство»), В.Зубицького («За нашим столом», «У неділю на весіллі», мінітриптих «Співаночки»), О.Атрашкевич (10 обработок белорусских народных песен для смешанного хора), В.Кузнецова («Палескае вяселле»), А.Мдівані («Снопачок»), Л.Шлег («Каляндарнія песні») та інших.

Одними із засновників *неофольклоризму* вважаються Л. Дичко (в Україні) і А. Мдівані, Л. Шлег (в Білорусії).

Неофольклоризм є провідною стильовою рисою у творчості **Л.Дичко**¹¹. З ім'ям Л. Дичко асоціюються такі явища, як давні традиції, автентика, фольклорні пласти. За словами Ю. Гомельської, «з іменем Лесі Дичко асоціюються творчі звернення до автентики, давніх традицій, фольклорних пластів, відкриття жанрів і форм народної музики. Дичко була першою, хто став відроджувати жанр літургії в сучасній музиці, і саме їй належить першість у створенні хорової опери. “Жоден хороший оркестр мені не замінить хор”, - каже композитор» [147].

¹¹ **Дичко Леся Василівна** (Людмила; 24. 10. 1939, Київ) – український композитор, педагог, музично-громадська діячка. Народна артистка України (1995). Член-кореспондент АМУ (2009). Член НСКУ (1965), Національної всеукраїнської музичної спілки (1991). Державна премія України ім. Т. Шевченка (1989). Ордени княгині Ольги 3-го ступ. (1999), князя Ярослава Мудрого 5-го ступ. (2009), «За заслуги» 2-го ступ. (2017). 1-а премія огляду творчості молодих композиторів (Москва, 1962, 1969). Премія ім. А. Веделя (2003). Закінчила Київську консерваторію (1964; клас К. Данькевича, Б. Лятошинського), аспірантуру в Москві (1967; клас М. Пейка). Член Президії правління (1979), секретар (1994) НСКУ. 1972-1994 - Київський державний художній інститут (нині Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури) – читала курс історії музики. З 1994 - викладач композиції та теоретичних дисциплін в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського. 2002 - викладала в Тегеранському університеті. 1989 та 2004 - виступи в Канаді з лекціями, творчими звітами про українську сучасну хорову музику. 2005 - доцент Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. 2009 - професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Працює в камерному, симфонічному, музично-театральному жанрах. Леся Дичко - один з провідних хорових композиторів в Україні. Її твори були широко представлені на хорових фестивалях, конкурсах та у концертних програмах світу: США, Канаді, Франції, Великій Британії, Німеччині, Нідерландах, Бельгії, Данії, Іспанії, Італії, Угорщини, Болгарії, Польщі, Росії, України [183].

У хоровій творчості а саррелла Л. Дичко веде діалог культур і епох на різних рівнях: образ, жанр, національні якості тощо.

Композиторка органічно поєднала новаторські тенденції сучасної музики з проникненням у глибинні пласти фольклору (трансформація ладово-інтонаційної основи, метро-ритмічних особливостей). Вона не використовує цитат, а на основі стильових особливостей жанрів календарного циклу, історичних пісень створює нові мелодії, виробляє свій індивідуальний стиль, який наскрізь просякнутий духом старовинної народної музики. Експерименти з розширенням функцій хору привели до цікавих знахідок, зокрема таких, як «стереофонічне» просторове звучання, елементи театралізації.

У своїй композиторській практиці Л. Дичко репрезентує хорове мистецтво а саррелла як символ соборності, притаманної українському народу високої духовності й гуманізму. Л. Пархоменко відзначає: «Вона збагатила українську культуру самобутнім, неповторним творчим відкриттям, зверненням свого унікального світовідчуття й водночас виявом глибинних засад національного розуміння природи високої духовності, сутності прекрасного, етичного» [495, с. 6].

Модусом виявлення «нефольклорного» погляду, притаманного музиці Л. Дичко, є кантата «Чотири пори року», яка написана на тексти українських народних календарно-обрядових пісень (зокрема, - веснянок, купальських, петрівчаних, обжинкових, колядок і щедрівок). При цьому композиторка майже ніде не вдається до їх прямого цитування і створює своє «бачення» фольклору завдяки використанню сучасних художніх засобів - поліладовості і політональності, звукових комплексів, які побудовані на секундовій і квартовій основі, розмаїттю фонічних ефектів, широкій палітрі тембрових ефектів. У даному творі Л. Дичко продовжує і розвиває традиції М. Леонтовича і свого вчителя Б. Лятошинського.

Кантата «Чотири пори року», характеризується своєрідністю бачення композитором образів природи, переломлених крізь призму обрядово-

фольклорної пісенності. Розкрита в цьому творі пантеїстична тема єднання людини з природою стає символом гармонії й краси, набуває ознак філософського узагальнення.

Структура кантати впливає із її назви: «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима». Відповідно до назв частин, їх основу складають веснянки (I ч.), петрівчані пісні та ігри (II ч.), обжинкові пісні (III ч.), щедрівки (IV ч.).

Специфічною рисою кантати є відсутність певної сюжетної основи та конкретних персонажів. Це масове дійство, побудоване на хорових епізодах. В силу цього, у творі підмічаються риси кінематографічності, - спочатку народ змальовано як загальну масу, а потім «вихоплюються» з цієї маси окремі персонажі (в перебільшості жіночі: I і II ч. - образ молоді дівчини; III ч. - образ дівки Явдохи та ін.). Завдяки цьому, кантаті «Чотири пори року» властивий камерний стиль а *carrell*'ного хорового висловлювання, позначений на обмеженні кількісного складу виконавців ізасобів музичного висловлення.

I частина «Весна» має кілька музичних тем, в основі яких використані слова народних веснянок «Вийди, вийди, Іванку» та «Благослови, мати, весну закликати». Структура I частини нагадує куплетну форму, де веснянка «Вийди, вийди, Іванку» виконує функцію заспіву, а тема «Благослови, мати, весну закликати», - приспіву.

Перша веснянка «Вийди, вийди, Іванку» - прудкий і грайливий хоровод. Він починається одноголосним проведенням теми партією альтів, для якої характерні дрібні ритмічні структури у низхідному русі, рухливий темп, метрична змінність (Приклад 8, див. Додаток В). Поступово тема фактурно нарощується: вступає другий голос (рух терціями), потім третій (рух паралельними тризвуками), а далі й четвертий, у якому застосовано прийоми з сучасної музики (акорди квартової будови, дисонуючої структури).

Друга веснянка «Благослови, мати, весну закликати» має протилежний характер в порівнянні з першою веснянкою, - урочистий. У ній переважають

речитативні і розповідні інтонації, які завершуються розспіваним кадансом (Приклад 9, див. Додаток В).

Далі I частина «Весна» розвивається на основі звучання варіацій на ці теми. Перша тема викладається політонально, наприклад, партія тенорів звучить у G dur, альтів - у міксолідійському ладі; у сопрано й альтів - у F dur та A dur, тощо. Проведення другої теми вирізняється унісонним проведенням у міксолідійському ладі та звучанням терцій з кількома продвоєннями. Останнє проведення звучить як «гімн» весні, щастю і радості (Приклад 10, див. Додаток В).

II частину «Літо» відкривають петрівчані наспіви. Це вже інший світ, по'язаний з важкою працею, літньою страдою і турботою про те, щоб встигнути обробити землю та доглянути посіяне. Для даної частини композиторка використала три тексти, на які написала хоріві твори. Першу починає соло альт в оповідному характері - «Ой петрівочка - мала нічка», - в подальшому вона розвивається у формі строфічних варіацій, «обростає» терцевою второю, і згодом - тризвучними паралелізмами. Друга тема «Ой нас чотири подруженьки» відноситься до ліричної образної сфери. Третя тема «А ми кривого танцю йдемо» - танцювального характеру, весела і радісна. Вона розгортається як коловорот, набуваючи нових ігрових фарб (Приклади 11-13, див. Додаток В). Її своєрідність полягає у цілотноному ладовому забарвленні, тональній окремішності кожної лінії (Cdur, Edur, G dur). Ці теми чергуються, приводячи до святкового завершення, де перша тема «Ой петрівочка - мала нічка» звучить в урочистому акардовому забарвленні.

III частина «Осінь» представляє собою міні-цикл з двох обжинкових пісень: «Ой на горі жита много, йой» і «Дівка Явдошка сіяла». Розвиток першої пісні спрямований на перехід від жартівливої сценки до змалювання праці на полі і славлення родючого поля, доглянутого селянином («Ой ти, наше поле, зелена доля»). Вона починається одноголосним заспівом в епічних, оповідних тонах. Друга пісня світлого ліричного характеру є персоніфікацією образу «дівки на виданні» Явдошки (Приклад 14, див.

Додаток В). Образ пісні пов'язаний зі сприйняттям українським народом осені як пори щасливих шлюбів. Ця пісня нагадує дівочий хорівод, що чергується з бадьорим танцем («Джар, джар, джарочка») (Приклад 15, див. Додаток В).

Остання частина «Зима» замикає цикл у природі, коли завершилися основні роботи селянина на землі. IV частину складають дві щедрівки. Перша, - традиційна «Щедрий вечір, добрий вечір», друга, - сучасне вітання з Новим роком. Це народна сцена щедрування, де перед кінцем щедрівки даються речитативні репліки, що відтворюють традиційні народні побажання доброго здоро'я, щастя і роботи; а чергування хорових епізодів tutti з ансамблевими нагадують прийоми партесного співу. У фіналі звучить тема з першої щедрівки, яка обрамлює обидві пісні і виконує функцію об'єднання всієї частини. Вона виступає як своєрідна кода циклу і розкриває зміст усього твору: щастя в єднанні людини і природи.

Авторська концепція цього хорового циклу базується на синтезі вільно переосмислених традиційних (з частковим цитуванням аутентичних мелодій, зокрема «Щедрівки») і сучасних методів композиторської інтерпретації народнопісенного мелосу й створення авторського quasi-фольклорного тематизму. «Кристалізація» останнього здійснюється композитором через художнє узагальнення й відтворення найтиповіших етнохарактерних жанрових елементів (інтонаційно-ладових та метро-ритмічних зворотів, фактурно-гармонічної якості).

Кантата «Чотири пори року» є переконливим прикладом індивідуалізованих новаторських рис хорового стилю Л. Дичко, які проявилися у сфері гармонії і ладової основи твору. Найголовнішими серед них є наступні: використання вузькооб'ємних ладів тетраорди, лади з субквартою, пентатоніка) і застосування ефектів ладотональної змінності; принцип «демонстрації тональностей» через один акорд, при якому класичний функційний зв'язок між акордами відсутній; вільна структура, імпровізаційність, ладова мінливість, меклодекламація, речитативність;

прийом стрічкового голосоведення, підголоскової поліфонії та гетерофонії; при творенні вертикалі вживання двох розбіжних пластів зустрічно-розхідного руху у дзеркальному проведенні паралельними консонансами, тощо.

Отже, проаналізований твір Л. Дичко з одного боку, є показовим щодо звернення до народних календарно-обрядових традицій, де концептуальною опорою є символіка чотирьох пір року, які втілюють ідею одвічного кругообігу в природі і житті людини. З іншого - приклад новаторських переакцентувань та модернізації традиційних форм музичного висловлення.

Таким чином, у 60-70-ті роки ХХ століття значно посилились зв'язки із західним мистецтвом, встановлюються контакти, хоча й спорадичні, з провідними європейськими школами, активізувалися гастролі зарубіжних митців і колективів. Це, в свою чергу, відбилося на творчих процесах, вплинуло на оновлення композиторської техніки, розширення кола музичної виражальності, збагачення образно-стильового спектра творчості взагалі і жанру мініатюри зокрема.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів розвитку хорової мініатюри досліджуваного періоду. Зокрема, поза нашою увагою залишилася жанрова сфера, аналіз специфічних хорових засобів виразності. Опрацювання даних напрямків стане запорукою розширення знань розвитку хорової мініатюри у сучасній музичній культурі.

Цікавим прикладом відтворення прадавніх обрядів, зокрема традицій різдвяної вистави (вертепу), є хорова опера «Різдвяне дійство» (1990 - 1992) для читця, солістів, дитячого та мішаного хорів, труби, органу та перкусії. Опера присвячена видатному українському хормейстеру Євгену Савчуку, який став її першим виконавцем у 2007 році на концерті з приводу ювілейних святкувань до дня народження Лесі Дичко¹².

¹² Однак тоді було виконано лише першу частину. Прем'єрне виконання хорової опери «Різдвяне дійство» відбулося 2015 року в Одеському національному академічному театрі опери та балету в рамках святкового фестивального проекту «Різдвяна містерія». Твір виконували найкращі хорові колективи Одеси: студентський хор ОНМА імені

Т. Кривицька пише: «Цей твір - не лише одна з перших в українському професійному мистецтві спроб стилізувати театральний різдвяний жанр на грані традицій шкільної духовної драми й 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» [314].

Унікальність «Різдвяного дійства» безперечна, адже в ньому відроджуються традиції вертепу, який завжди був одним з головних театралізованих дійств українського фольклору, у якому органічно поєднувалися давні архаїчні уявлення наших предків-слов'ян з християнськими вченнями та традиціями.

Хорова творчість а *carrella* неофольклорного спрямування білоруських композиторів А. Мдівані та Л. Шлег характеризується тим, що митці не запозичують музичний матеріал фольклору, а проникають у його психологічну сутність і втілюють музичний образ за допомогою народних текстів.

Хорові твори а *carrella* Андрія Мдівані (1937)¹³ складають найцінніший пласт сучасної білоруської музики. Коло творів для хору охоплює

А. В. Нежданової (художній керівник Г. Ліознов, диригенти Г. Шпак, В. Регрут), жіночий молодіжний хор «Оріана» (художній керівник Г. Шпак), дитячі хори школи педагогічної практики ОНМА імені А.В. Нежданової (художній керівник Є. Бондар) і ОССМШ імені П. С. Столярського (художній керівник Т. Яковчук).

¹³ А. Мдівані - білоруський композитор, педагог. Професор (1993). Заслужений діяч мистецтв Білоруської РСР (1982). Лауреат Державної премії Білоруської РСР (1988). Лауреат Державної премії Республіки Білорусь (1996). Лауреат спеціальної премії Президента Республіки Білорусь в номінації «Музичне мистецтво» (2008). Народний артист Республіки Білорусь (2013). Член Спілки композиторів Білоруської РСР (1971). Член Білоруського союзу музичних діячів (1995). Член Білоруського союзу театральних діячів (2001). Народився 1 жовтня 1937 в Тбілісі, Грузинська РСР. Закінчив Білоруську державну консерваторію ім. А.В. Луначарського по класу композиції професора А.В. Богатирьова (1969) і під його ж керівництвом (спільно з М.І. Пейко) асистентура-стажування (1972). Працював завідувачем музичною частиною в драматичних театрах Смоленська (1961-1963), Дзержинська (1963), Кірова (1963). У 1964 році - концертмейстер педагогічного училища в Смоленську. З 1969 року - викладач Мінського музичного училища і Білоруської консерваторії. З 1972 року - завідувач музичною частиною Театру імені Янки Купали в Мінську, з 1984 року - доцент, з 1993 року - професор кафедри композиції Білоруської державної академії музики.[390, с. 218].

найрізноманітніші жанри. Тут і хорові цикли на народні тексти («Снопачок», 1976; «Вясельныя», 1976; «Вясельная застолле» 1978), і твори в дусі хорової «класики» (хори на вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, Ф. Сологуба, В. Брюсова, М. Язикова, К. Бальмонта та ін.). Височина образного ладу відрізняє Літанію «Русь святая» (на вірші С. Єсеніна) і Хоровий концерт «Северные цветы» (на основі шедеврів поезії різних епох і культур).

Головними темами й ідейно-образними орієнтирами у творчості А. Мдівані є світ сучасника й далека історія білоруського народу, цінності національної культури й міжкультурні діалоги епох і національних традицій, філософські ідеї й концепції.

У хоровому стилі композитора резонансно проявляються зв'язки з білоруським багатоголосним співом, хоровою класикою й самобутнім грузинським багатоголоссям. Композитор фактично пише тільки для великого хорового складу, пояснюючи це тим, що для втілення задуму йому завжди потрібен повний діапазон хорових партій і потенційна сила звучання мішаного хору а cappella.

Відбиття білоруських народних співацьких традицій яскраво проявляється в циклі «Вясельная застолле» (1978), написане на народні тексти весільних пісень. У всьому циклі панує дух народного свята. Майстерно відтворена не тільки інтонаційно-мелодична стилістика білоруської пісні, а й представлені «розсипи» творчих знахідок в плані фактурного малюнка багатоголосої хорової тканини, барвисто-колеристичних прийомів, загостреної ритміки, ладограмонічних засобів, артикуляційних прийомів. Наприклад, у хорі «Ой, піду я заміж», який представляє собою діалог нареченої і матері, фоном до їх розмови виступають звуки весільних дзвіночків, яке забезпечується засобами хорового співу а cappella. Характерною рисою названого хору є стилізація звучання ансамблю народних інструментів, які супроводжують вокальну лінію за допомогою функціонального поділу хорової фактури на вокальний

та народно-інструментальний пласти, де хорові партії імітують звучання інструментів фольклорного ансамблю (в даному випадку дзвіночків), на тлі якого в інших голосах звучить мелодія пісенного характеру (Приклад № 16, див. Додаток В).

Феномен діалогу культур в хоровій творчості а саррелла А. Мдівані проявляється через заломлення давньої візантійської культури виспівування текстів та грузинської манери чоловічого співу а саррелла. Одночасно він веде діалог в системі «композитор-фольклор», що проявляється в новій інтерпретації білоруського фольклору, де фольклорним елементом виступає літературний текст і народний образ.

Людмила Шлег (1948)¹⁴ - одна із зачинателів білоруської «нової фольклорної хвилі», є автором ряду хорових творів а саррелла на народні тексти: хорові сюїти «Лубок» (1974), «Калядзіца» (1976), хорові цикли «Дзіцячія гульні» (1975), «Каляндарнія песні» (1983), хорова поема «Веснянка» (1983). У творчому доробку Шлег є хорові твори різних жанрів: опери (напр. народна опера-дійство «Калядкі», 1975); ораторії «Славіца» (1977), реквієм «Помните!» (1980), «Песнь об Игоре» (1985), «Святая Русь» (1999); кантати «Дударікі» (1975); обробки народних пісень; композиції на канонічні тексти: «Рождественский концерт (2005), «Аллилуйя» (2011); піснеспіви «Гимн в честь Кирилла и Мефодия» (1993), фреска «Святая Троица» (1999), «Всенощная» (2010) та ін.

Звертаючись до фольклорного матеріалу, композиторка при мінімальному цитатному запозиченні виділяє типові інтонації і вводить їх у твір як стилетворчі фактори. Вона творчо переробляє автентичні тексти, вільно інтерпретує їх, привносячи елемент театралізації. У роботі з

¹⁴ Л. Шлег народилася у місті Барановичи Брестської області 1948 року. Закінчила Білоруську державну консерваторію ім. А.В. Луначарського по класу композиції Д.Смольського (1972) і асистентуру-стажування Ленінградської консерваторії під керівництвом С. Слонимського (1980). Лауреат премії «За духовне відродження» (1999). Член БСК (1974) [390, с. 258].

народними джерелами Л. Шлег близька з творчими методами В. Гавриліна і С. Слонімського.

Одним із прикладів оригінального прочитання народного першоджерела є хор «Жавароначки» з хорової сюїти «Каляндарнія песні» (1983). У даному хорі втілені типові риси народної пісні-веснянки, для якої характерні наступні риси: речитативні повторювані закличні інтонації, «клич» в кінці фрази, остинатність ритмічних фігур, виклад у терцовому ладі з двома тонічними засадами. Для композиції характерно використання нових гармонійних і тембрових фарб, дисонантних співзвуч, інструментальної техніки письма в хорових творах: розшарування хору на темброві співзвуччя і їх всілякі поєднання. Велику увагу композиторка приділяє сонориці тексту: сміливе вживання букв і складів для різного роду звукових імітацій. У даному хорі композитор наповнює музичну тканину незвичайними метроритмічними організаціями. Використання імітаційних особливостей народного виконавського стилю - різних прийомів вокального інтонування - призводить до впровадження в хорову тканину глісандування, «переливів» голосів, тощо. Наявність різних динамічних відтінків у різних групах хору в одному і тому ж такті - явище полідинамізму, що йде від симфонічної музики, яке створює враження особливої багатоплановості звучання хору.

Відмінною рисою стилю Л. Шлег є не тільки художній синтез, але й прямий діалог з минулим. Композиторка органічно поєднує фольклорну й сучасну інтонацію, древній мелос і хроматику.

Інший підхід до втілення фольклорних першоджерел представлений у хорових творах а capella В. Кузнецова.

В'ячеслав Кузнецов (1955)¹⁵ у своїй творчості звертається до різноманітних жанрів вокальної, хорової та інструментальної музики. У

¹⁵ В'ячеслав Кузнецов народився у Відні (Австрія) 15 червня 1955 р. Композицію вивчав в 1978-1985 рр. в Білоруській державній консерваторії під керівництвом Є.О. Глебова. Член Білоруського союзу композиторів з 1985 р., з 1987 р. - секретар правління. Учасник міжнародних днів музики в Амстердамі (1989), учасник і організатор I, II, III фестивалів

хоровій сфері композитором створені кантати для хору а cappella («Вясковыя святы», 1982; «Тихие песни», 1991), хорові цикли а cappella («Застольныя», 1982; «Вяселле», 1984; «Ладачки», 1985; «Смешинки», 1986; «Исповедь», 2004), поеми, хорові мініатюри тощо.

У народно-національному феномені В. Кузнецов бачить джерело оновлення сучасного академічного хорового мистецтва а cappella, прагне знайти в ньому особливі художні цінності. Особливе місце в творчості композитора займає весільна тематика. В обряді-дійстві «Беларуская вяселле» (в рукописі «Палескае вяселле», 1993) він використовує не тільки справжні тексти й мелодії, а й у своєму авторському матеріалі прагне максимального наближення до оригіналу. В основу твору покладені пісні весільного обряду, зібрані відомим музикознавцем-фольклористом З.Можейком. У своїй роботі з народно-пісенним джерелами композитор спирався на весільно-обрядові традиції різних регіонів Білорусі - Полісся, Могилівщини, Поозір'я - з огляду на їх характерні стилістичні й виконавські співацькі особливості.

Наприклад, у № 1 «Малады збіраецца у дарогу» («Хто за дваром») витримана традиція пісенності Поозір'я, яка характеризується акапельним хоровим звучанням в унісон. У даному номері хорова тканина побудована на чергуванні реплік соліста й хору, що є характерним прийомом народного виконавства (Приклад № 17, див. Додаток В). Хор виступає в ролі народу, коментує те, що відбувається, а соліст (баритон) - у ролі нареченого. Названа персоніфікація хорових груп і соліста вказує на риси театралізованого дійства. Під час співу соліста хор утворює характерний бурдонний фон.

сучасної музики в Мінську (1991, 1993, 1995), учасник 39-го міжнародного фестивалю «Варшавська осінь» (Варшава, 1996), член журі міжнародного конкурсу «Форум молодих» (Київ, 1996) і Республіканського конкурсу оркестрових і хорових колективів (2001). Лауреат 1 премії Республіканського хорового конкурсу (1990), лауреат 1 премії камерних конкурсів Білоруського союзу композиторів (1993, 1995), Спеціальної премії Президента Республіки Білорусь (2000), лауреат Державної премії (2002). В даний час - професор, завідувач кафедри інструментування Білоруської державної академії музики [390, с. 354].

Через музично-мовні характерні інтонації, у яких чути самотній сільський діалект, композитор розкриває своєрідність діалекту білоруського селянства.

У № 3 «Як Малады на Пасад ідзе» втілена специфіка Поліського багатоголосся, яка полягає в гетерофонно-підголосковій основі з елементами бурдону (Приклад № 18, див. Додаток В). Характерною особливістю є застосування прийому «проковтування» закінчень. Композитором знайдено цікаве фактурне рішення хору. Незважаючи на те, що задіяні лише жіночі голоси, створюється багатоголосна й барвиста тканина за рахунок поділу жіночого хору на кілька темброво-фарбових груп: дует сопрано, дует альтів, соло альта, партія сопрано, партія альтів, *divisi* партії сопрано, *divisi* партії альтів. Ці групи представлені в різному поєднанні, але із загальною тенденцією до розширення й насичення фактури до останнього куплету. Даний хор привертає увагу тим, що в ньому поєднується фольклорна стилістика й авангардні прийоми письма (зокрема розшарування на кілька пластів хорової фактури, що народжує сонорні ефекти).

Хорові твори а *sarrella* неофольклорного напрямку В. Кузнецова характеризуються симбіозом фольклорного джерела й композиторської творчості, діалогом двох самостійних художніх систем.

Таким чином, підсумовуючи стислий огляд композиторської практики у сфері хорової музики а *sarrella* неофольклорного напрямку зазначимо, що незважаючи на різні підходи композиторів до фольклорних витоків, неофольклоризм визначається як тип музичного мислення, а діалог «трактується в загальнофілософському сенсі як суб'єкт-суб'єктна форма взаємодії» [180, с. 21]. Неофольклоризм являє собою символічний центр українського білоруського академічного хорового мистецтва а *sarrella*. Його сутність, за влучним спостереженням О. Дерев'янченко, полягає «у діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу та відтворенні (моделюванні) “натургенетичного” типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню» [180, с. 21]. Отже, неофольклорні тенденції

залишаються джерелом збагачення і оновлення художніх прийомів, принципів музичного мислення і тональної організації у творчості композиторів України і Білорусії.

У другій половині ХХ ст. *неоромантизм* став одним із шляхів повернення в академічну хорову музику а *carrella* ліричної образності й експресії, поглиблення психологічного начала в музиці. За словами І. Гулеско, саме у неоромантизмі виникли «нові можливості подальшої стильової еволюції: не пряма стилізація, не використання темантизму романтиків, і не колаж сучасного й традиційно-романтичного, а новий творчий розвиток “духу” стильових принципів у романтичній музиці, зокрема її мелодики та гармонії. Це і звернення до загостреної психологічності, діалогічності, нове зіставлення тембрів, іноді просторове, акустично підкреслене, театралізоване, драматизоване. Фактором формотворення стає тембровий план і фактурний розвиток тематизму» [169, с. 127].

Неоромантизм сформувався як багаторівнева система, в якій національні елементи цілком органічно взаємодіють з тими, які створила світова художня практика. На перший план в неоромантичних творах виступає герой не так діючий, як розмірковуючий. Неоромантики прагнуть показати не суспільне буття сучасника, а його внутрішній світ, особистісне відчуття. Для неоромантичних творів характерний гострий сюжет, в основі якого - боротьба, небезпека, таємничі події. У музиці ознаками неоромантизму є зв'язки музики з літературою, програмність музичних творів. Риси неоромантизму виявили в творчості східнослов'янських композиторів прихильність до національної ідеї.

Яскравим репрезентантом неоромантичного напрямку є мініатюра. Представники цього напрямку прагнуть у мініатюрах протиставити масовій культурі свою власну культуру з метою повернути мистецтву простий, природний, безпосередньо людський зміст.

Неоромантична тенденція суттєво виокремлює зовнішні і внутрішні ознаки хорової мініатюри. У творах В.Бібіка («Хай буде тихо скрізь», «Хорові картини»), В.Губаренка («Русские эскизы»), Л.Дичко («П'ять прелюдій в стилі...»), «Місячна фантазія»), Т.Кравцова («Хорові акварелі»), О.Атрашкевич («Пейзажныя замалёўкі», «Вокальний цикл без слів»), В.Кузнецова («Четыре хора на слова русских поэтов», цикл «Исповедь») А.Мдівані («Цикл на стихи русских поэтов») засвоєно і відновлено семантичні, структурні й драматургічні ознаки романтичної моделі, що сформувалася в європейській музичній культурі.

У творчості сучасного білоруського композитора *В.Кузнецова* неоромантизм яскраво проявився в жанрі хорової мініатюри а *carrella*. Хори на вірші В.Ходасевича «Passivum» та «Вечер», на вірші А. Білого «Эпитафия», на вірші І. Аннеського «Падает снег» вирізняються загальною рисою - відсутністю зовнішньої ілюстративності. Це пояснюється їх змістом - філософськими роздумами над сенсом буття, життя і смерті. У хорових мініатюрах Кузнецова мелодика характеризується рисами декламаційності, з переважанням монотонних ходів на малу й велику секунди, з окремими стрибками на чисту кварту або малу терцію. Гармонія в названих хорах відрізняється специфічним звучанням у силу ускладнення звичайних тонічних і домінантових співзвуч побічними тонами, застосування акордів нетерцової структури й суміщенням в одному акорді різних функцій. Особливим прийомом є послідовне нашарування звуків, коли кожен з них перетворюється на педаль, шикуючись в багатоголосну вертикаль.

Яскравим прикладом втілення неоромантичної традиції у сучасній академічній хоровій музиці а *carrella* є цикл «*Четыре хора на слова русских поэтов*» білоруського композитора *В.Кузнецова*. Твір відрізняється стриманим настроєм, скупюю емоційною барвистістю, символічною знаковістю, яка міститься в текстах образів, пов'язаних з темою вмирання природи і людини. Кожен з хорів інтонується в темпоритмі повільно

читаного тексту. Багаторазово реалізує себе в композиції ідея музичної симетрії.

Кожна частина циклу написана на вірші різних поетів:

I частина «Падает снег» на слова І. Анненського;

II частина «Passivum» на вірш В. Ходасевича;

III частина «Вечер» на фрагмент вірша В. Ходасевича;

IV частина «Эпитафия» на вірші А. Білого.

Образна сфера **I частини «Падает снег»** хорового циклу розкриває внутрішні переживання і смутні думки поета, який залишився наодинці зі своїм минулим. Вірш І. Анненського¹⁶ «Падает снег» («Музыка отдаленной шарманки») був написаний 26 листопада 1900 року і присвячений Є. Мухіній¹⁷, - близькій подрузі поета. Поет висловлює у вірші думку про те, наскільки крихкою є грань між сьогоденням і майбутнім, заглянути в яку під силу далеко не кожному. І це усвідомлення немов би підводить ризику під ілюзорністю буття кожної людини, життя якої зіткане з низки зим і весен, проте далеко не всім дано побачити, як природа пробуджується від зимової сплячки і перетворюється під ласкавими променями теплого сонця. Отже, образ білого снігу, який, закриваючи все живе і поглинаючи відблиски слабких променів, знаменує шлях героя в небуття.

Перший номер «Падает снег» представляє собою чотири строфи з шести віршів. В. Кузнецов використав текст однойменного вірша І. Анненського не повністю, - текст першої строфи, другу частину другої

¹⁶ «Поетика Інокентія Анненського увібрала в себе і синтезувала традиції лірики XIX століття, перш за все, О. Пушкіна та Ф. Тютчева, а також російської психологічної прози. «Це наш Чехов у віршах», - відзначала сучасна йому критика» [<https://ostihe.ru/analiz-stihotvoreniya/annenskogo/sneg-hudozhestvennye-sredstva>].

¹⁷ Аркадій Андрійович і його дружина Катерина Максимівна протягом довгих років належали до кола найбільш духовно близьких Анненському людей, хоча численні коментарі та листи самого І.Ф. вказують на те, що саме Катерина Максимівна, в першу чергу, належала до цього кола. Зокрема, їй було присвячено датоване 26 листопада 1900 р вірш «Падает снег ...» [tsarselo.ru > Энциклопедия Царского Села > История Царского Села в лицах].

строфи, 1, 3-5 строки третьої строфи і вводять як коду перші строки «Падает снег»:

Падает снег,
Мутный и белый и долгий,
Падает снег,
Заметая дороги,
Засыпая могилы,
Падает снег...
 Белые влажные звезды!
 Я так люблю вас,
 Тихие гости оврагов!
Холод и нега забвенья
Сердцу так сладки...
О, белые звезды...
 Зачем же,
Ветер, зачем ты свеваешь,
 Жгучий мучительный ветер,
С думы и черной и тяжелой,
Точно могильная насыпь,
Белые блески мечты?..
 В поле зачем их уносишь?
 Если б заснуть,
 Но не навеки,
 Если б заснуть
 Так, чтобы после проснуться,
 Только под небом лазурным...
 Новым, счастливым, любимым. **Падает снег...**

Завдяки такій компоновці поетичного тексту, вибудовується струнка композиція хорового номеру та підсилюється лінія філософських роздумів щодо сенсу життя людини:

1. Від навколишнього світу, погляд поета переходить у внутрішній світ ліричного героя («Падает снег, Мутный и белый и долгий...»);
2. Потім текст описує особисті враження, викликані снігопадом: («Холод и нега забвенья Сердцу так сладки... О, белые звезды...»);
3. Далі включаються риторичні питання, які займають фінальну позицію: («Ветер, зачем ты свеваешь, С думы и черной и тяжелой, Точно могильная насыпь, Белые блески мечты?...»).

Відповідно до побудови поетичного тексту, форма твору тричастинна (А – В – С) з кодою. Лейтмотив І частини «Падает снег» створюється на тлі інтонації малої секунди, яка симетрично сходиться в різних партіях хору. Фраза «Падает снег» в першій частині (А) повторюється тричі, повільно піднімаючись по звуках тонічного тризвуку *f moll* в партії сопрано (Приклад № 1, див. Додаток В).

Друга частина В (т. 12) композитор використовує декламаційну основу у мелодії, різноманітну хорову оркестровку, яка приваблює продуманим вживанням виконавчого складу, прийомами хорового викладу, і зокрема, хорової колористики. Відповідно до образного наповнення («Холод и нега забвенья»), виконавчий склад змінюється за кількістю голосів (від чотириголосся в першій частині до двохголосся) і за якістю (жіноча група, неповний склад, мішаний хор) - Приклад № 2 (див. Додаток В).

У третій частині (С) образ вітру, що гуде створює мелодійна хвиля в агогії *росо а росо accelerando*, яка виходить із басів до сопрано (Приклад № 3, див. Додаток В). Хорова фактура, в силу образної драматизації, стає різноманітніша і більш насичена в плані темброво-регістрового розподілу звучності. Тут зустрічається унісонний виклад, нашарування голосів, комплементарний виклад мелодії партіями хору, хорова педаль, зіставлення хорових партій.

У скороченій репризі (т. 24) тричі повторена фраза «Падает снег...» в низхідному русі утворює як би дзеркальне відображення контуру першої частини. Заключне повторення фрази згодою в тонічний тризвук *f moll*

звучить майже ілюзорно, передаючи стан заціпеніння, холоду, глибоко захованої емоції (Приклад № 4, див. Додаток В).

Проникливий чотиривірш В. Ходасевича в хорі № 2 «Passivum» створює образ осені в природі і в житті людини. У 16-и тактовій мініатюрі в формі складного періоду розрізняються два речення з ознаками симетрії між першою і останньою фразами. Ритмоформула в жіночих партіях точно відповідає просодії вірша з інтонаційним виділенням фонетичного наголосу кожної строфи, тим самим представляючи собою звуковисотну фіксацію мовної декламації. Чоловічі партії є свого роду суворим акомпанементом до висловлення, текст в них скорочений до самих базових шарів змісту (Приклад № 5, див. Додаток В).

У третій мініатюрі «Вечір» використано лише перші чотири строки однойменного вірша В. Ходасевича, в якому пронизливо звучить тема втрати і самотності.

«Вечір» - це ліричний вірш, де в центрі уваги знаходиться образ ліричного героя, його почуття і переживання, суб'єктивна картина світу. Тема вірша - вічна тема життя і смерті; ліричний герой розмірковує про відносини між людиною і Богом, сенс буття і призначення людини. Для вірша характерні короткі, лаконічні фрази, в тому числі односкладні називні («Под ногами скользь и хруст. <...> Боже мой, какая грусть!»), які використовуються поетом для опису внутрішнього світу ліричного героя, позначення його почуттів.

Слід відзначити введення індивідуально-авторського неологізму «скользь», який є яскравим засобом художньої виразності: дія (ковзати), підсилює відчуття безвиході і неможливості щось змінити в житті.

Відповідно до образної сфери вірша, композитор використовує специфічний комплекс засобів музичної виразності: лаконичність форми (період з двома контрастними реченнями), співставлення інструменталізму і експресії мелодії у першому реченні з традиційною церковною хоральністю у другому реченні, різноманітна динамічна і штрихова палітра, тощо.

Паралелізм природної і душевної образно-емоційних сфер розкривається лаконічними композиційними засобами, які є найсильнішими емоційними «згустками» афекту страждання: інтонацією *lamento* в низхідній чотириголосній імітації хору (S – A – T – B) і повними болю акордово-хоральними вигуками, зверненими до Господа, які є емоційним центром даного номеру (Приклад 6, див. Додаток В).

Четверта мініатюра «Епітафія» на вірші Андрія Білого розкриває меморіальну спрямованість циклу. Суворі акордова фактура, тональність *c moll*, динаміка «*pp*» і «*p*», залиговані та витримані ноти, фермати - малюють образ траурного роздуму (Приклад 7, див. Додаток В). Партія альтів вимовляє повний текст (оповідає приглушеним голосом). Виразним прийомом «Епітафії» є «вибудовування» єдиноритмічності хоральної ходи акордових вертикалей, при якому частина голосів «відстає», немов застигаючи в тяжкому заціпенінні. Цикл завершується на вістрі внутрішнього переживання.

Аналіз хорового циклу «Четыре хора на слова русских поэтов» В.Кузнецова дає підстави зробити наступні узагальнення:

1. у циклі, згідно з правилами неоромантики показані особисті відчуття героя;
2. додержаний принцип співу *a cappella*, де хор трактується як оркестр з максимально широкою тембровою палітрою;
3. переважають формульні фактурні плани, що варіантно перетворюються.

У неоромантичних п'єсах останньої чверті ХХ ст. питання єдності музичного твору стоїть значно гостріше, оскільки надання переваги тій чи іншій стороні музичної мови або техніці є свідомо вибраним актом митця і відтворює розрив естетичного і технологічного процесів.

Діалог епох у хоровій музиці неоромантичного напрямку В. Кузнецова проявляється в першу чергу в поглибленні психологічної основи. Особисте, суб'єктивне начало проявляється через медитативність, а в музиці досягається за допомогою комплексу засобів: остинатних прийомів розвитку,

мінімальних тематичних засобів, в медитаційно-континуальному розвитку форми, що дозволяють зосередити слухацьку увагу на одному психологічному або філософському процесі-стані.

Таким чином, сучаний неоромантизм тяжіє до експресивного сприйняття світу, однією з його основоположних художніх ідей стає одухотворення краси. Культ останньої знаходить свої межі: відчуття краси в сучасній музиці не передбачає підвищеної відвертості й емоційності висловлювання, а переходить в категорію ідейно-сміслову, виступаючи красою руху думки, самого задуму, концепції твору.

У цілому остання чверть ХХ - початок ХХІ ст. в академічній хоровій музиці а саррелла - це час розквіту української і білоруської класики, представлений творами Т. Кравцова, В. Бібіка, В. Губаренка, М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Камінського, С. Бельтюкова, О. Зальотнова, Л. Захлевно, І. Лученка, А. Мдівані, Л. Шлег та ін.

Одними з яскравих представників *авангардного напрямку* в академічній хоровій музиці а саррелла є українські композитори В. Бібік, В. Мужчиль і білоруський композитор В. Кузнецов. Як відомо, авангардна стилістика пов'язана з пошуками нових принципів організації звукового простору, а однією з провідних композиційних позицій стає сонорика.

Показовим зразком подібного роду явища є хорова музика а саррелла *Валентина Бібіка* (1940-2003) - одного з перших українських композиторів-новаторів, який в 60-70-ті роки ХХ ст. звернувся до авангарду у хоровій музиці а саррелла.

У творчому доробку композитора для хору не так багато творів, але вони за своєю оригінальністю й неординарністю займають достойне місце в українській музичній культурі: «Триптих» для хору а'саррелла (слова народні) 1970 ор. 8, П'ять хорів для хору а саррелла за романом Ю. Бондарева «Горячий снег» 1975 ор. 19, «Хорові картини» для хору а саррелла на вірші О. Вишні і С. Васильченка 1975 ор. 21, «Хай буде тихо скрізь» хоровий цикл а

carrella на вірші Г. Гдаля 1981 ор. 42, «Ода братству» fuga для хору й органа на вірші І. Драча 1981 ор. 43.

У своїй творчості В. Бібік втілює провідні риси харківської композиторської школи¹⁸, яку «вирізняє взаємодія монументалізму з мінімалізмом, принципів програмності та ідеалів «чистої музики», конструктивізму, раціоналізму й відкритої емоційності, тяжіння до філософського узагальнення і прагнення до максимально яскравого, чи не плакатного втілення задуму, відтворення цілісності світобудови й процесу розпилення Абсолюту на частини, що втрачають єдність зв'язків, концепцій утвердження музичного Логосу й повернення до первинного Хаосу, що все породжує» [504, с. 149]. У хорових творах а carrella митець не боявся бути самим собою. За словами А. Мізітової, в особистості В. Бібіка приваблює «широта кругозору, вміння йти проти течії, дух неупередженого творчого пошуку, уперте прагнення самовизначитися в стильовому різноголосі останньої третини багатолічного ХХ століття» (Переклад - О. Б.) [404, с. 47].

О. Щетинський, підкреслює, що хоровим творам В. Бібіка притаманні, з одного боку, відкрита емоційність, імпровізаційність і стихійність розвитку, з іншого - виразна мелодія і яскрава звукова фарба, переосмислені крізь призму сучасних композиторських прийомів. Композитор поєднує зразки новітньої техніки (дволадовість, ланцюги паралельних секунд, кварт, тризвуків, речитативи, відсутність розподілу на такти) з естетикою північного та південного українського фольклору. Однією з характерних рис хорів В. Бібіка є особливе ставлення до звукового поля. Багато уваги композитор приділяє колористиці, сонористиці й тембру, внаслідок чого музичний звук стає й елементом композиції, і акустичним явищем (один звук, темброво-фактурні й шумові утворення).

¹⁸ В. Бібік у 1966 році закінчив Харківську консерваторію в класі композиції Д. Клебанова, 1966-1994 роки там же викладав композицію й інструментування. З 1994 року працював професором, завідувачем кафедри музичного мистецтва у Санкт-Петербурзькому гуманітарному університеті й у Санкт-Петербурзькій академії мистецтв, з 1998 року - в Ізраїлі, професором композиції Тель-Авівського університету.

Показовим твором у плані новаторського трактування звукового поля є цикл «Хорові картини» для хору а cappella за поезією О.Вишні та С.Васильченка (1975, ор. 21).

У соковитих, різнобарвних і різноголосих номерах циклу ніжний і акварельний український краєвид I картини «Благословилося» і III картини «Ніч зійшла» змінюється майстерним діалогом II картини «Ярмарок», де влучні деталі супроводжують репліки, описуючи комічні ситуації.

Принцип невпинної розмаїтості, непередбаченої мінливості в єдиному - основний драматургічний принцип і провідна лінія образно-естетичної концепції «Хорових картин» В. Бібіка. Багата палітра гармонічних фарб, їх чергування спрямовані на розкриття програмного ряду - колоритних картин традиційного українського побуту, сповнених яскравих контрастів. Звідси - глобалізація сонорно-колористичного чуття образу й відмова від тонально-гармонічних функціональних стереотипів мислення. Відзначимо прийоми музичного висловлювання, які використовує композитор:

- хорова мелодекламаційність, вокалізація (на голосний звук, закритим ротом); хорове глісандо;
- звукозображальні прийоми (гомін на ярмарку, завивання вітру); дисонансі хорові педалі-пласти (Приклад № 19, див. Додаток В), мовна декламація. Вплив симфонічного жанру проявився у використанні засобів зображальності (звукобарвисті ефекти, гра тембрів, різноманітність манер звуковибудування - крик, шепіт, глісандо, артикуляція, форма будови складів і вимовляння слів), у контрастних співставленнях, зокрема штрихів і нюансів;
- використання широкої динамічної шкали.

Цікаво інтерпретує композитор поетичний текст № 2 «Ярмарок», у якому простежуються риси фольклорних традицій. Найбільш характерним прийомом роботи зі словом є експресія тексту (з безліччю питальних повторень і речень), яку передано манерою виконання: ритмізований говір,

втілення інтонації крику, недоговорювання слів або складів тексту (Приклад № 20-21, див. Додаток В).

Склад хорового письма, що використовує Бібік, - сонорний і пуантилістичний. У сонорній фактурі він уживає особливий тип темброво-гармонічного матеріалу, у якому музичні засоби виразності направлені на максимальне розкриття темброво-мальовничого звучання в цілому. Так, наприклад, кластер, який звучить у різних регістрах і різній динаміці, може виражати полярні емоції, викликати контрастні асоціації. Пуантилістичний склад представляє собою розосередження єдиної лінії на звуки, мікротиви, окремі звуко-крапки у різних голосах і регістрах, розбиття тексту на склади й звуки (напр. № 1, т. 20; № 2, тт. 11, 65, 100, 135).

У циклі представлений цікавий спектр музичних форм як традиційних, так і оновлених за рахунок тематизму, гармонії і, особливо, фактури. У творі кожен номер представляє той чи інший тип темброформи. У № 1 «Благословилося» застосований сонорний склад, в основі якого лежить прийом тембрового нашарування хорових голосів. Пуантилістичний склад представлений у 2-3 номерах («Ярмарок», «Ніч зійшла») як епізодично, так і протягом усього твору. Крім вищеназваних рис у циклі (зокрема у № 2 «Ярмарок») проявляється індивідуальна трактовка театральності.

Отже, у проаналізованому циклі риси авангардного напрямку проявляються у наступних ознаках:

- опора на поліфонічну техніку письма у поєднанні із сонористикою;
- медитативність і монологізм висловлювання;
- особливості викладу тематичного матеріалу - поступове додавання до лінійно викладеної на початку теми все нових тембрових фарб і фактурних пластів, тобто принцип поступового ущільнення звукової тканини;
- наявність певних лейтінтервалів (стислих мелодичних або вертикальних зворотів), що проводяться наскрізно у всіх частинах як опорні (зокрема,

комбінація малої та великої секунди у висхідному й низхідному рухах, висхідні пентахорди і гами).

Не менш цікавим і неординарним художньо-музичним явищем є хорова творчість послідовника В. Бібіка, одного з найбільш авангардних майстрів хорової музики - *В. Мужчиля*. Творчість композитора акумулює багатющу картину музичних стилів ХХ ст. Конфлікт людини й суспільства, природи й суспільства В. Мужчиля передає саме через перетин авангардних тенденцій, поп-музики, елітарності та масовості. Його творчість показова щодо проявів неординарного мислення, прагнення до розширення й оновлення трактування хорового жанру. Це твори, написані в традиційному ключі, це й зовсім новаторські знахідки, серед яких можна назвати хорові думи «Косив батько жито», «Вмирала річка», хорову притчу «Щедрик», музичну проповідь «Голос волаючого в пустелі», космогонії «Чорний квадрат», перфоманс «Прощай, ХХ століття», «П'ятий вимір», «Ave Maria», «Perpetuum mobile» та ін.

Одним із зразків, якому немає аналогів у хоровій музиці, де яскраво проявилася провідна тенденція сучасного музичного мистецтва, а саме індивідуальне композиторське «проекування» й рецепція європейських традицій, - є хоровий твір (перфоманс) «Прощай, ХХ століття».

Сюжетну канву твору становить демонстрація естрадних стилів (повільний фокстрот, джаз, рок, метал) засобами хорового звучання а caprella. У ньому яскраво простежується вплив інструментального жанру, де хор перетворюється на оркестр. Головною фабулою стає відтворення хоровим колективом звучання джаз-бенду, який втілюється співаками хору (партії контрабасів, саксофонів, труб, групи перкусійних інструментів, солістка, танцювальна група). Музична тканина розділена на два пласти, де перший виконує мелодійну функцію (виклад основного тематичного матеріалу), а другий - фонову функцію (ритміко-група, на тлі якої звучать музичні теми) (Приклад № 22, див. Додаток В) .

До авангардних творів В. Кузнецова належать «Поучения старца Зосимы», «Два интермеццо Ф. Ницше», «Эвфония» («Четырехмерные звуковые пространства для октета и 45 ударных инструментов» на вірші В. Хлебнікова).

Показовим у плані авангардних пошуків В. Кузнецова є «Эвфония». Візуально хорова партитура схожа на графічне полотно й викликає зорові асоціації з комп'ютерною діаграмою (композитор використовує всілякі знаки, символи та графічні позначення). У даному хорі, за словами С. Байової, послідовно втілена ідея звукового трактування елементів тексту, а провідним принципом розвитку є чергування щільних і розріджених сонорних комплексів [29, с.19].

Особливе ставлення композитора до хорового жанру. У прагненні до нових пошуків у плані жанрового наповнення проявляється одна з провідних тенденцій сучасної академічної хорової музики а *carrella* - синтезування та залучення жанрів суміжних мистецтв. У хоровій творчості В. Кузнецова є такі жанрові визначення: хоровий обряд («Вяселле»), обряд-дійство («Палескае вяселле»), повчання («Поучения старца Зосимы»), хроніки («Спевы даунейших ліцвінау») та ін.

Індивідуальна манера письма В. Кузнецова базується на синтезі традиційних стильових норм і принципів композиторських технік ХХ ст. Велику роль у композиторській манері відіграє тембро-барвистий початок, який ґрунтується на акустико-фонічних ефектах.

У змістовній розмаїтності сучасної академічної хорової музики а *carrella* відбивається багатомірність світовідчуття людини, що в свою чергу відповідає естетичним засадам домінуючого типу світогляду в музичному мистецтві кінця ХХ ст. - *постмодернізму*, - поняття, яке не претендує на вичерпаність, але здатне на об'єднання протилежних векторів творчого спрямування і заповнення нової стильової ніши сучасного хорового мистецтва а *carrella*.

Яскравим прикладом варіативності погляду на світ, толерантності і плюралізму стильових і техніко-стилістичних знахідок є хорова творчість відомого українського композитора - *І. Щербакова (1955)*¹⁹.

Музичні полотна І. Щербакова дуже різноманітні й охоплюють практично усі великі жанри - оперні, симфонічні, інструментальні й хорові. Усі вони звучать у виконанні провідних музикантів України й світу, в престижних концертних залах, дістаючи схвалення слухацької аудиторії. Багато творів композитора записані до фондів українською і зарубіжних телерадіокомпаній, видані на компакт-дисках в Україні, Польщі, США, Швейцарії.

Особливу увагу композитор звертає на вірші тих поетів, яких обирає для власних музичних концепцій. Серед тих, до чиєї творчості звертається І. Щербаков - Л. Костенко, Ю. Плаксюк, М. Рильський, О. Фет, Леся Українка та ін. «У кожному з них, - відзначає Г. Степаненко, - він знаходить тільки для нього важливі інтонації, які суголосні його музичній уяві, його музичним уподобанням» [716].

Серед основних творів цієї композиторської сфери слід назвати: кантата-триптих для дитячого хору на вірші М. Сингаївського «Босоніж по Землі» (1984); кантата для дитячого хору на вірші Л. Костенко «Зима» (1986); кантата для змішаного хору а cappella на вірші Л. Костенко «Ознака

¹⁹І. Щербаков (1955) - український композитор, випускник Київської консерваторії (клас композиції В. Кирейка). Зараз - професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (з 1994), глава Спілки композиторів України (з 2010), лауреат Національної премії імені Т. Шевченка (1999), премії «Київ» ім. А. Веделя (2004), член-кореспондент Національної академії мистецтв України (2013). Організатор і музичний директор фестивалю «Міжнародний форум музики молодих» (1991–2000), «Музичні прем'єри сезону» з 2000). Член Національної спілки театральних діячів України (з 2001). Нагороджений: орденом «За заслуги» III ступеня (2008), орденом Рівноапостольного князя Володимира Великого III ступеня, нагрудним знаком Київського міського Голови «Знак пошани». І. Щербаков уміло поєднує творчу діяльність з педагогічною. Його вихованці стають лауреатами міжнародних конкурсів, членами Національної спілки композиторів України, продовжують навчання в престижних європейських ВНЗ [716].

Вічності» (1988); кантата для жіночого хору «Stabat Mater» (1994, редакція для змішаного хору - 2003); «Православний хоровий Концерт пам'яті Сергія Рахманінова» для змішаного хору а cappella (1996); «Богородице, Діво, радуйся» для змішаного хору а cappella (1998); «Ave Maria» для змішаного хору й симфонічного оркестру (1998); духовний концерт-реквієм пам'яті жертв Голодомору на вірші Юрія Плаксюка для читця, тенора, органа, хору та симфонічного оркестру «Сон» (2008).

Звернемося до аналізу яскравого самобутнього за творчим потенціалом, системою стилістичних та стильових ознак - хорової кантати а cappella І. Щербакова - «Ознака вічності» на вірші Л. Костенко.

Кантата для мішаного хору а cappella «Ознака вічності» І. Щербакова написана в 1988 році. Уперше була виконана камерним хором «Хрещатик» під управлінням Л. Бухонської через 17 років після її написання. Також існує запис кантати у виконанні камерного хору «Відродження» під управлінням М. Юрченка. Досить складна в технічному й ідейно-змістовному плані партитура хорової кантати «Ознака вічності» вимагала найвищого рівня виконавської майстерності, якою цілком володіють вищеназвані камерні хори.

Той факт, що кантата написана для змішаного хору а cappella, дозволяє музикознавцеві О. Василенко відносити її до категорії «камерних кантат». Слід додати, що вірогідною причиною вибору саме такого виконавчого складу можна вважати сакральність звучання чистого голосу, це зближує кантату з духовною традицією виконання й цілком відповідає її «вічній» тематиці.

Примітною є та обставина, що композитор для кантати «Ознака вічності» обирає не цілісний поетичний твір, а конструє його з різних фрагментів і віршів. Він притягає ті епізоди, семантика яких найбільш реалізує ідею усього твору в цілому.

Сенс і основна ідея твору розкривається в епіграфі з поезії Л. Костенко: «У вічності теж повні очі сліз». За словами самого композитора - це і є та

сама «Ознака вічності», одна з багатьох її ознак. Кожна частина в контексті цього епіграфа представляє повний сліз погляд Вічності на Життя і Людину.

Кантата складається з шести частин:

1 частина «Пролог» - написана на вірш «Чорний сон віків не збудеться» з циклу «Летючі катрени»;

2 частина «Музики» - однойменний вірш поетеси;

3 частина «Стежина вічності» - на вірш «На спилянному осокорі»;

4 частина «Скерцо» - на вірш «Причмелені гномики»;

5 частина «Відречення» - на вірш «Чи зрікся Галілео Галілей?»;

6 частина «Гімн» - складається з віршів «Тривожними уважними очима» з циклу «Летючі катрени» і «Не треба думати мізерно», а також з першого рядка вірша, який був використаний у першій частині кантати.

Невеликі за формою, але дуже глибокі й місткі частини кантати є завершеними за думкою побудовами, які з того або іншого боку висвітлюють ідею твору. Взаємовідношення частин будується за принципом контрасту. Рухливі частини змінюються більш розміреними; за наявності тональних центрів у цілому, між частинами присутній тональний контраст. Кожна частина є закінченим в тій чи іншій мірі художнім образом, характерною картиною або ліричним роздумом. Їх зміна в процесі розгортання також представляє принцип контрасту. Перша і друга, а також четверта, п'ята і шоста частині слідує композиторському задуму *attacca*, що надає формі цілісності й динамічності. Також ця обставина виділяє третю частину у відособлену зону, тим самим підкреслюючи її особливу суб'єктивну, ліричну спрямованість.

І частина «Пролог» виконує функцію вступу, встановлює конфліктність і її тональну основу. Назва частини відсилає нас до старогрецької драми, у якій пролог також виконував функцію вступу й пояснював дію. Хорал, за коментарем композитора, - це ворота, портал в царство Сліз Вічності. І частина «Пролог» кантати І. Щербакова «Ознака

вічності» відкриває свої страшні ворота для слухачів, показуючи свою грізну велич і закликаючи не боятися з нею зіткнутися.

Чотиривірш з циклу «Летючі катрени» лягає на просту подвійну тричастинну форму. Причому слово «мине» композитор замінює на аналогічне «пройде», а слово «розбудиться» на «пробудиться». Повтор першого рядка в центрі форми робить її концентричною.

Відкривають «Пролог» фактурні акорди з використанням у хорі *divisi* - в динаміці «*fff*» скандується перший рядок чотиривірша - розкриваються «ворота Вічності». *H-dur*, що з'явився, тут же змінюється дисонуючою вертикаллю, причому лінія перших сопрано і других альтів - мерехтіння терції, її розщеплювання. Протиріччя терцій мажору й однойменно мінору *H-h* закладає першу конфліктну колізію. При ствердному характері артикуляції, що вторить характеру поетичного тексту «Чорний сон віків не збудеться», інші засоби музичної мови закладають нестійкість і невизначеність. У цьому вбачається конфлікт між залежністю і свободою на шляху осмислення себе Людиною в контексті історичного процесу, на шляху до Вічності. Тричі проводиться цей елемент - епізод (а), востаннє з більш дисонансним забарвленням. Наступний епізод (b) має більш схвильований характер, в тріольному русі на тлі кластера, що наростає, у прихованому двоголоссі явно простежується висхідний хроматичний рух - прагнення Людини до Вічності. Повертається епізод (а) з тим же текстом, хроматичний низхідний рух мелодії, тритонові співвідношення в наповненні фактури, хроматика в басовій лінії й підвищенні теситурних умов сприяють ще більш напруженому, навіть фатальному звучанню цієї теми. Епізод (b), зберігаючи колишню інтонаційну структуру в тріольній лінії, дещо трансформується. Ця тематична ланка проводиться імітаційно в напрямі від баса до сопрано, причому в усіх голосах, окрім сопрано, оспівується малосекундова інтонація. Створюється атмосфера замішання і розгубленості. На вершині розвитку повертається первинна тема епізоду (а), яка після двох проведень вирішується в *G-Dur*, що надає усім фатальним мотивам і конфліктним

дисонантним інтонаціям і вертикалям оптимістичної перспективи, як говорилося вище, закликаючи слухача не боятися зіткнення з Вічністю.

II частина «Музики» в алегоричній формі оповідає про життєвий шлях людини, творця і музиканта в контексті взаємовідносин з соціумом і вічністю. Перші рядки частини в ідейно-змістовному плані представляють опис шляху, на якому людина знаходиться вже в середині життя, з цієї миті починається (у народному розумінні після весілля) рух у бік вічності, тобто до смерті. У житті людини на кожному кроці її підстерігають небезпеки і втрати. Найбільша втрата для музиканта - втратити сенс життя - свій інструмент, для народу - втратити моральні засади і принципи.

Такий ідейно-змістовий пласт II частини. Перейдемо до розгляду засобів музичної мови, за допомогою яких він передається.

II частина відкривається бурдонним остинато басової партії, на тлі якого звучить «народна» тема. Вона символізує шлях, яким рухається Людина - Музикант і Суспільство - Народ. Тональність бурдонного остинато - h-moll, тональність теми Народу C-Dur. Тональний дисонанс символізує нестійкість того містка - життєвого шляху, яким іде Людина.

Звукозображувальним є епізод, у якому описано хисткий місток. Переривчасті репліки басів і тенорів, у гострій ритміці, подальше за цим фактурне розшарування на декілька таких пластів, що дисонують між собою, підводять нас до кульмінації цієї частини. Чинячи опір, Людина б'є у бубон - репліка басової партії в нюансі «ffff». Знімає напругу subito в унісонному викладі на штрих стаккато звучать слова: «Де страшно так, то тра навприсядки».

Звук «b», що завершує епізод, затримується в педалі в альтовій партії. На тлі цієї педалі повертається перша тема «ішли музики» в первинній тональності h - moll. Малосекундове протиріччя - той страх (педаля), але все-таки невблаганний рух уперед. Повторюються награти, тема розчиняється у Вічності.

Резюмуючи основний підсумок II частини, композитор пропонує вважати, що це «Повні очі сліз вічності» в контексті її взаємостосунків з народом, традицією і сенсом життя.

III частина «Стежина вічності» у Л. Костенко називається «На спилянному осокорі». Для І. Щербакова важливий акцент у назві на дорозі, по якій рухається людина, для поетеси - момент зупинки в житті і її осмисленні. На відміну від II частини, втретє на шляху до вічності нам з'являється одна людина, особа, але не в середині шляху, а вже на самому його кінці. Дід прямує в Маковщину, від слова «мак», у народі - символ сну. Тобто він рухається в Царство Сну, дорога до якого, природно, лежить через кладовище, через смерть.

Відкривається частина мірним остинато басової партії в темпі Largo. Діатонічна мелодія в с moll з партії альтів переходить у тенорову, далі вони рухаються контрапунктом. Слова «найкоротша стежка» підкреслюються звивистою лінією, яка переходить з басової партії до партії сопрано, «проз цвинтар» - строго вертикальним співзвуччям, що сходять на дисонанс. Зупинка на життєвому шляху підкреслюється хоральним викладом. Далі відбувається розшарування фактури: нижній пласт (басова партія) продовжує помірний рух, альтова партія при використанні *divisi* постійними імітаціями зображує звивистість стежки життя. Імітаційно звучить тема з основним текстом у сопрано й тенорів. Їх тональність f moll, але помітно, що мелодія ніколи не зупиняється на основному тоні. В остинато нижнього пласта фактури панують скорботні інтонації, а звивисті фрази перших і других альтів циклічно, в тріольному русі повторюють інтервали терції і кварта.

Після важких роздумів людина повертається на шлях до вічності - реприза повторює перші декілька тактів. Останні такти нагадують про те, що найкоротша дорога у вічність лежить «проз цвинтар», хоральне звучання, глибока гармонія реалізується через хроматичний висхідний рух чисте співзвуччя квінти.

IV частина «Скерцо» на вірш «Причмелені гноми» є гротескною картиною у дусі злих скерцо Д. Шостаковича. За словами І. Щербакова, гноми - це ті злі сили, які стоять на нашому життєвому шляху. Фантасмагоричність підкреслюється такими художньо-виразними засобами: ламаною мелодикою; загостреним ритмічним малюнком і акцентуацією; застосуванням пуантилістичної техніки, виконаної у вигляді коротких реплік тих, що різко переходять з однієї партії в іншу.

Характер підкреслюється композиторською вказівкою до виконання «*con irato*» - «з гнівом». Розвиток відбувається за допомогою варіювання фактури, голоси то звучать парно, то фактура розділяється на чотири незалежні пласти, то тема перестрибує з одного голосу на інший.

Форма має ознаки концентричності. Середній епізод відділяється вокалізом імітаційного викладу «ламаного» інструментального характеру. Кульмінація частини приходить на її кінець, дисонуючі несамовиті вигуки переходять у крики й скандування на умовній звуковисотності на крайньому нюансі «*ffff*».

Кульмінація усієї кантати приходить якраз на перехід від IV до V частини.

Екзальтоване динамічно сильне скандування переходить *attacca* в хоральний виклад V частини «Відречення». Головні мотиви цієї частини пов'язані з образом Людини (Творця), якій на життєвому шляху доводиться приймати різні рішення, з відповідальністю за ці рішення й совістю як ознакою високого людського духу.

Три хоральні репліки, ідея яких закладена в мажоро-мінорній змінності Н - н, яка зустрічалася нам у «Пролозі» в лінійному викладі, свідчать про ту ж невизначеність: *Чи зрікся Галілео Галілей?*

Поступово збільшується щільність і динаміка звучання. Вступає соло сопрано *fff* із словами: «*Але не вірю я, бо не була при цьому!*». У цьому конфлікті проглядаються етичні питання ставлення до історії,

відповідальності, і питання засудження. Знову звучить коротка репліка хоралу з початку частини.

Наступний епізод починається розтягнутим у часі нашаруванням, по одній ноті, з інтонаціями зітхання (філіруванням на одному звуці), набирається кластерне тетрахордне співзвуччя, яке вирішується в *es moll.* Звучить тільки жіноча група хору, з авторською вказівкою *molto espressivo*, з проникливою інтонацією, близькою українським ліричним пісням.

Хроматизми від мінорної до мажорної терції, прозора фактура, дисонанси підкреслюють відтінки тексту, і до слова «очі» мелодія добирається до «е», у вертикалі проявляється чистий *C - dur*, символізуючи те, які саме у нього були очі. Цей образ безпосередньо перекликається з епіграфом - чисті очі людини наближають її до вічності.

Партія перших альтів проводить першу тему з частини «Стежина вічності» в незмінному вигляді, примушуючи нас замислитися про долю однієї засудженої людини, і повертає нас на дорогу до вічності. У прозору сонорну пляму, що утворюється звучними жіночими голосами, в останньому такті непомітно уklinюється різкий дисонанс - тенорова партія на звуці «fis» звукоімітує крик душі за допомогою філірування до «ff» і назад до розчинення в тихому нюансі.

VI частина «Гімн» сконструйована композитором з трьох різних віршів. Фактура ділиться на два основні пласти з різним матеріалом, їх контрапунктне поєднання створює ефект двохоровості. Широка мелодія соліста баритона звучить неначе від імені автора, а високий етичний вміст декларує теми відповідальності й призначення Творця.

Як було сказано вище, VI частина виконує функцію епілогу, епічного висновку. У чоловічих голосах звучить тема з I частини - ворота вічності закриваються.

Поступово включаються жіночі голоси, фактура стає насиченішою, відбувається динамічне зростання, пласти рухаються паралельно. На

кульмінації звучить етичний висновок: «Митцю не треба нагород, його судьба нагородила. Коли в людини є народ, тоді вона уже людина».

Остання фраза соліста звучить на затриманому дисонансі, затримання вирішується в двояке співзвуччя Н - н: «Тривожними чистими очима». Знову ключовий образ «очей» набуває своєї характеристики вже у вербальному ряду. Якщо в попередній частині ми розуміли тільки завдяки гармонійній фарбі, тепер «Чисті очі» тієї людини, що зіткнувся з вічністю, асоціюються з Творцем.

Розглянувши кантату «Ознака вічності» з точки зору змісту, драматургії й музичної мови, визначимо, які стильові елементи є найбільш значимими для авторської концепції твору. Класична циклічна жанрова форма поєднується в композитора з індивідуально відібраним поетичним матеріалом. Різноманітні вірші й фрагменти з творів Л. Костенко складаються в логічну семантичну систему, ключем до якої є епіграф. Кожна частина показує нам у різних аспектах Людину на її шляху до Вічності. Стрункості формі надає реалізація принципу арочності, що представлений поверненням поетичного й музичного матеріалу. Тема хоралу вічності, яка відчиняє й зачиняє перед людиною свої ворота, відкриває й закриває форму кантати. Також інтонації мерехтливої терції, що репрезентуються цим хоралом, зустрічаються в інших епізадах твору й стають важливою конструктивною ланкою частини «Відречення». Крім того, тематична арка простягається від III частини до V частини, у яку повертається тема Людини на шляху до вічності з перших тактів «Стежини вічності».

Сучасна техніка письма композитора пройнята національними інтонаціями, які гармонійно поєднуються з сонорними ефектами. Досить складна гармонійна мова, велика кількість хроматики в поєднанні з ясними діатонічними мелодійними темами яскраво передають усі відтінки поетичного тексту й розкривають нові горизонти осмислення авторської ідеї твору.

Дослідивши вищеназваний твір з точки зору жанру і стилістики, зробимо висновок про те, що однією з головних характеристик хорової творчості І. Щербакова є органічний синтез національних і загальнохудожніх, загальнокультурних традицій. У представленому хоровому творі композитор веде діалог з минулим і сьогоденням, різними культурними пластами, що проявляється у наступних ознаках:

- втілювання інтонацій національного фольклору й інтертекстуальних лексем;
- симбіоз української поезії й канонічних текстів, форм, жанрів;
- синтез загальнолюдських філософських і національних ідей;
- використання техніки письма, що виникає з фольклорних зразків, принципів національного хорового письма й сучасної композиторської техніки - від поліфонічних до сонорних.

Проаналізований твір має в основі унікальну авторську концепцію. У хоровій кантаті «Ознака вічності» за допомогою ретельного відбору поетичного тексту і його втілювання в звуковий світ відповідно до авторського задуму, за допомогою сучасної техніки письма, розкривається одна з провідних тем творчості І. Щербакова - стосунки Людини і Вічності. Простеживши жанрово-стильовий контекст, що супроводжує кантату І. Щербакова «Ознака вічності», слід зробити висновок про те, що цей твір є глибоко укоріненим в національну традицію.

Творчість І. Щербакова перебуває в руслі основних тенденцій з точки зору і жанрового, і стильового параметрів. При цьому вона несе відбиток індивідуальності шляхом відображення його світогляду через художнє мислення в техніку письма (за концепцією В. Бобровського). «Індивідуальною стильовою інтонацією» (вираз В. Медушевського), що виражає «потенційність особи художника», являється, *сповідальність*, «творчим геном» (вираз В. Бобровського) - *синтез національної і європейської інтонаційності*. Не випадково композитор підкреслює, що

кожен професійний композитор повинен шукати «свою інтонацію в житті, в творчості» [716].

«Художня індивідуальність» композитора (І. Драч) проявилася ставленням І. Щербакова до канону. Вектор, який обирає композитор, ґрунтований на принципах синтезу. Якщо синтез є одним з основних методів жанротворення в хоровій музиці а *capella* другої половини ХХ - початку ХХІ ст., то ця традиція органічно втілилася в хоровій творчості І. Щербакова, визначаючи принципи стилю його музичної творчості, ґрунтованої на системі мовних ресурсів композитора, що склалася. Концепція хорової кантати «Ознака вічності» на вірші Л. Костенко ґрунтована на індивідуальному підборі й прочитанні поетичних рядків та їх відбитті крізь призму художнього мислення композитора. Сучасна техніка письма об'єднує інтонації національного українського фольклору й сонористичні ефекти.

Хорові твори І. Щербакова є показовими у плані особливої манери мовно-стилістичної гри та імпровізації на теми знайомих сюжетів і образів. І саме в цьому виявляється одна з найважливіших ознак постмодернізму, яка за словами О. Берегової, - «пов'язана з поглибленням, переосмисленням і розвитком технологічних комплексів і художніх систем минулого» [82, с. 15].

Таким чином, аналіз образно-стильових орієнтирів української й білоруської академічної хорової музики а *capella* дає підстави зробити наступні узагальнення. Незважаючи на те, що сучасні композитори прагнуть до контрастного поєднання модусів різноманітних естетичних систем, до нетрадиційного використання широкої палітри звуків і гармонійних фарб, у їхній творчості простежується феноменальна риса - нова художня цілісність. Цитуючи слова В. Камінського, можна припустити, що магістральною ознакою сучасної хорової музики а *capella* є «принцип діалогу <...>, який веде митець зі своїми попередниками, залучаючи знаки різних епох і національних культур до конструювання власного ідеального образу актуального для сучасності й потрібного людству не лише тут і тепер, але й у майбутньому. У цьому процесі все яскравіше виступають два протилежні

полюси, два магніти, які все сильніше притягають до себе широке коло артефактів і пов'язані з двома сторонами однієї медалі: все сильніша музеалізація музичної культури - з одного боку, все сміливіші експерименти з матеріалами мистецтва минулого - з іншого» [243, с. 34].

Підводячи підсумок усьому вищевикладеному, ще раз зазначимо, що характерним атрибутом сучасної хорової музики а *caprella* є діалог, який направлений на реабілітацію смислів, осмислення та поєднання різноманітних стилів. І якщо в давніші часи діалог культур, як правило, мав лінійну спрямованість, то в постмодерністській ситуації виникає можливість багатогранного діалогу.

3.2. Композиторська практика в сучасному академічному хоровому мистецтві а caprella: жанрово-стильовий аспект

3.2.1. Художньо-стильові орієнтири хорових творів а caprella українських композиторів (І. Шамо, В. Губаренко, Т. Кравцов, В. Мужчиль)

І. Шамо Хоровий цикл «Летять журавлі»

На сучасному етапі розвитку музичної культури постать І. Шамо (1925 - 1982)²⁰ отримує новий резонанс у музичних колах. Багатогранна творчість відомого українського композитора проходила у руслі найпередовіших тенденцій в історії української музики другої третини ХХ сторіччя. Його музичні твори були віддзеркаленням художніх орієнтирів своєї епохи. Композитор працював у різних жанрах (симфонічний, фортепіанний,

²⁰ Шамо Ігор Наумович (21.02.1925, Київ - 17.08.1982, Київ) - український композитор, народний артист України (з 1975). Початкову загальну і музичну освіту здобув у Київській спеціальній музичній школі-десятирічці ім. М.В.Лисенка (закінчив у 1941, клас ф-но А.А.Янкелевича, відвідував заняття по композиції у М.А.Гозенпуда). В евакуації в Уфі вчився у Першому Московському медичному інституті (1941-1942). З травня 1942 по травень 1946 - військовий фельдшер у діючій армії, у складі Першого Українського Фронту пройшов війну від Волги до Берліна, закінчив військову службу в Австрії (Відень). З 1946 по 1951 вчився у Київській консерваторії, яку закінчив по класу композиції у Б.М.Лятошинського. З 1948 - член Спілки композиторів СРСР. Заслужений діяч мистецтв України, Народний артист України, Лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченка, премії ім. М. Островського. Нагороджений орденом «Знак Пошани», медалями [699].

пісенний, хоровий, камерно-інструментальний), у різних стильових течіях (необарочна, неокласична, неоромантична, неофольклорна). За словами багатьох сучасних музикознавців І. Шамо вважається класиком, бо його твори визначалися не тільки високим професіоналізмом, а й збагатили майже всі жанри музичного мистецтва. Композитор є одним із засновників нового жанру в українській музиці - хорової фольк-опери («Ятранські ігри»).

У широкому розмаїтті творчого спадку І. Шамо хорова музика а *carrella* є однією з неординарних сторінок історії сучасної української музичної культури.

Хорові твори а *carrella* І. Шамо віддзеркалюють магістральні тенденції розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ ст. Серед них можна вказати на національне бачення основ сюжетності, тяжіння до циклічності, оновлення жанрово-стильової палітри творів фольклорними джерелами, активний пошук нових виражальних засобів, велику роль звукотембрової та ладо-гармонічної драматургії тощо.

Серед творів для хору а *carrella*, що передували появі вершинного досягнення композитора в акапельному жанрі – хорової опери «Ятранські ігри», слід назвати цикли «Летять журавлі», Чотири хори на вірші І. Франка; «Карпатську сюїту», Десять хорів на слова українських поетів. Хорова спадщина І. Шамо вирізняється тяжінням до синтезування стилю й використання сучасних прийомів музичного висловлення. Одним із показових творів, де проявляються вищеназвані риси композиторського стилю є цикл для хору а *carrella* «Летять журавлі», аналіз якого представлений у нашій статті [63].

Твір був присвячений учителю композитора - Б.М. Лятошинському. В основу циклу покладено вірші поетів ХХ сторіччя, у яких простежується головна тема минулої епохи, що була співзвучна з творчим кредо І. Шамо, а саме - тема Вітчизни, оспівування юності, дружби та пристрасті. Лірико-психологічна лінія циклу підкреслена поезією, у якій іде розповідь про почуття й переживання в особистому житті людини. Композиція циклу

представляє шість різнохарактерних номерів (ліричні пісні, романс, календарно-обрядові пісні), об'єднаних за принципом контрасту образно-сміслових сфер:

1. «Летять журавлі» (слова А. Новицького) - лірична пісня, де оспівується кохання як головна духовна цінність у житті людини;
2. «Веснянка» (слова Д. Луценка) - жанрова обрядово-календарна картинка весняних ігор у народному дусі;
3. «Далеке хмуре поле» (слова В. Сосюри) - лірико-філософські роздуми самотнього героя, втілення його душевної туги;
4. «Карпати» (слова Д. Луценка) - епічна картина краси й чистоти почуттів закоханих крізь призму мальовничої природи;
5. «Не говори, що гаснуть зорі» (слова Т. Одудька) - лірико-пейзажний романс, позначений світлим почуттям щастя кохання;
6. «На Десні» (слова П. Воронька) - лірична кульмінація циклу, гімн закоханих, де відчувається радість і повнота життя.

Фактором контрасту є різнохарактерність частин, зокрема їх приналежність до різних жанрів і різних історичних періодів, що зумовила контрасти ладотонального, метроритмічного, фактурного, темпового, динамічного й тембрового порядку.

Музична складова хорового циклу вирізняється жанровим розмаїттям - це лірична пісня (№ 1), номери в дусі календарно-обрядових пісень весняного циклу (№№ 2, 4, 6), романс (№№ 3, 5).

Емоційна сфера поезії хорового твору визначила специфіку музичного висловлення, для якого характерні гнучкість і пластичність мелодії, її закругленість, спокійна течія думки, гармонічна рафінованість, колористичне багатство.

Відкриває цикл хоровий номер № 1 «Летять журавлі», у назві якого закладено квінтесенцію смислу циклу - кохання як основної естетичної цінності в житті людини у непорушній єдності з народним життям і долею Вітчизни. Даний хор занурює нас у ліричну сферу, описання особистих

переживань закоханого героя. У текстовій основі хору відображено психологію народного характеру й використано близькі до народного мистецтва поетичні асоціації («журавлі», «весну несучи на крилі», «курли»). Відповідно й у музиці І. Шамо відчутні опора на українську й російську ліричну пісенність з тривалим мелодичним диханням, з характерною для неї трихордовістю й квінтовістю. За формою та типом висловлення хор «Летять журавлі» адресує нас до жанру пісні.

Пісня, яка є «душею народу» з її мелодійністю й ліричністю, була провідним жанром у творчості І. Шамо і його візитною карткою. «Музика - моє покликання, моє життя. Бачити прекрасне, відчувати запах рідної землі, чути в усьому і в самому собі пісню - найбільше щастя. І ще - дарувати людям радість» - говорив композитор у одному з інтерв'ю [450, с. 69]. Композитор привносить своє авторське бачення щодо жанру пісня. Немов у фільмі, перед нами пропливають кадри, у яких показана трансформація внутрішнього стану закоханого юнака, все рухається наче по колу - від оповідального, спокійного тону, томління й очікування побачення, до радісної зустрічі з коханою і знов же почуття туги при розставанні з нею. Відповідно до цього форма хору куплетно-варіаційна (3 куплети). Кожний куплет складається з контрастних речень, об'єднаних поспівкою на слово «курли», яку умовно можна назвати приспівом. Отже, форму № 1 «Летять журавлі» можна відобразити наступною схемою: А - b - C - b1 (I куплет) - A1 - C1 - b2 (II куплет) - A3 - b4 - C2 - b5 (III куплет).

Перше речення (А) I куплету носить ліричний характер, у ньому змальовано, з одного боку, елегійну картину природи, з іншого - чистий і прекрасний образ коханої дівчини: «Над синім Дніпром летять журавлі в ранковій небесній імлі». На користь цього свідчить ніжний характер висловлення плавної мелодії у виконанні жіночої групи хору, прозорість фактури, превалювання терцієвих акордів, штрих legato, натуральний a moll, помірний темп (Andantino) і динаміка p (Приклад № 23, див. Додаток В). Далі

звучить поспівка «курли», що вносить зображальний момент курликання журавлів.

Друге речення (С), ц. 2 вносить драматизацію в загальне звучання завдяки використанню зменшених інтервалів (Зм. 7), тризвуч (Зм. VII 6) та альтерованих акордів (IV# 1 7), зміні темпу (*Riu mosso, agitato*), динаміки (*mf, f*), складу хору (спочатку жіночий, а потім мішаний), підвищенню теситури, зміні тісного розташування голосів на широке (Приклад № 23, див. Додаток В). Враження щемливого почуття самотності, сповненого емоційних переживань, вносить звучання виразної мелодії в партії тенорів, яка поступово «сповзає» вниз за хроматизмами (М.2). Але вже наступна фраза повертає слухача до ліричного настрою, сповненого радісних надій на зустріч з коханою. Звучить романтична мелодія, побудована на пентатоніці (f-g-a-c-d) у низхідному русі спочатку в партії сопрано, яка потім передається тенорам. І куплет завершується на чистому й прозорому Т 35 основної тональності (d moll), що звучить у виконанні жіночої групи хору.

У третьому куплеті завдяки фактурним і динамічним засобам композитор підкреслює мить зустрічі й розставання закоханих. У противагу попереднім куплетам звучить повний склад мішаного хору на нюанс *f*. У ц. 7 на словах «в яку дорогу мою тривогу, моє ви кохання на крилах взяли» проходить головна кульмінація всього номеру (Приклад № 24, див. Додаток В). Це пов'язано із змістом віршу. Адже головна думка - розставання, яке обумовлено життєвими обставинами, на які не можуть вплинути закохані, втілена в рядках вірша. Незважаючи на те, що композитор використовує ідентичний комплекс музичного висловлення другого куплету, у третьому зовсім інший емоційний підтекст. Якщо в II куплеті - радісна зустріч, то в III куплеті - гіркота розлуки. Перший номер закінчується символічним звучанням жіночого хору на словах «курли», на Т 6 (d moll), як символі чистоти почуттів закоханих (Приклад № 24, див. Додаток В).

Завершуючи аналіз № 1 «Летять журавлі», підкреслимо, що однією з ключових констант є тема краси, як естетичної категорії почуття кохання.

Тому мелодія передає всі психологічні нюанси тексту. У даному номері простежуються риси неоромантизму, що в свою чергу впливають на специфіку виконання, зокрема на природність інтонування, наспівність звучання й темброве забарвлення.

№ 2 «Веснянка» дуже близький до календарних пісень весняного циклу й обрядових весільних пісень. Перед нами постає театралізована картинка з народного життя. Підкреслимо, що І. Шамо не цитує народні мелодії, а створює власні, у народному ключі. Крім того, у рамках одного номеру він зміг об'єднати жанрові риси різнохарактерних народних пісень: хороводну (ц. 1; ц. 8, з 5 такту), танцювальну (ц. 2-7), що відносяться до весняного циклу, весільні повчального характеру (ц. 7, з 3 такту) (Приклад № 25, див. Додаток В). Близькість до веснянок підкреслено наявністю в тексті вигуків «Ой!», «Гей!». У зв'язку з таким жанровим рішенням структуру другого номеру неможливо визначити однозначно, але її форму умовно можна назвати тричастинною із дзеркальною репризою (I ч. (А) – II ч. (В - В 1 - В 2 - В 3 - В 4 - В 5 - С - А 1) – III ч. (А 2)).

I ч. (А) - це дівочий хоровод, що виконує функцію зачину до подальшого розвитку дійства. Він виконується жіночою групою хору в помірному темпі (*Andantino cantabile*), з гнучким нюансуванням (*mp*, *mf*, *cresc.*, *dim.*), з композиторською ремаркою *dolce* для підкреслення елегантного змісту тексту «голубий серпанок плив на небозводі».

II ч. (В - В 1 - В 2 - В 3 - В 4 - В 5 - С - А 1) представляє собою картину весняних забав та ігор молоді, знайомство між собою, обрання пар тощо. За жанровим визначенням - це танок, у якому наявні наступні риси: швидкий темп, використання формули веснянок (а-сіс-h-а), інструментальність, яка підкреслюється застосуванням принципу остинатності, висхідним гамоподібним і хроматичним рухом мелодії на коротких тривалостях, стрибками на М. 6, орнаментуванням, штрихом *staccatto*, акцентуванням на вигуку «Гей!», контрастною динамікою.

З ц. 4 перед нами з'являється такий собі «лубок». Дівчина ділиться з подругами радісною новиною щодо зустрічі з милим, його освідченням у коханні й засватанням. Даний фрагмент побудований за принципом діалогу: дівчина (solo) - подруги, друзі (хор). Тому хорове викладення вирізняється різноманіттям: перегуки різних груп хору, вигуки на тривалих звуках («Ой»), використання підголоскової фактури, загальнохорового звучання в гармонійному викладенні (Приклад № 26, див. Додаток В).

Залежно від змісту тексту змінюється музичний комплекс даного номера. Так, наприклад, у ц. 7, коли хор дає пораду дівчині «Милого по сердцю треба вибирати», грайливий характер змінюється на повчальний, вводиться темп *Risoluto, ben marcato*, змінюються короткі тривалості на довгі, розмір (3/4 на 3/2). У ц. 8 вводиться ремарка *allargando*, за допомогою якої здійснюється перехід до репризи.

«Веснянка» закінчується дзеркальною репризою (III ч. - А 2), де задіяна не тільки жіноча група хору, а й загальнохорове звучання.

Зміст і музичний комплекс даного номера вказує на жанрові витоки української народної музики, що в свою чергу треба враховувати в роботі з хором над його виконавським втіленням.

№ 3 «Далеке хмуре поле» - це лірико-філософські роздуми й сумна сповідь самотнього героя, де безрадісний осінній пейзаж є відображенням його внутрішнього стану. Хор контрастує з попереднім номером і за характером, і за жанрово-стильовими ознаками. Для передачі драматичного характеру змісту вірша композитор звертається до жанру академічної вокальної музики - романсу й вокалізу (Приклад № 27, див. Додаток В). Адже саме ці жанри, для яких характерні деталізація мелодії, її зв'язок зі словами, відтворення внутрішніх переживань людини в усіх її психологічних нюансах, якнайкраще підходили для втілення авторського задуму. Печальний і меланхолійний характер даного номера передається за допомогою наступного музичного комплексу: похмура тональність *f moll*, спокійний темп із позначкою характеру (*Andante doloroso*), основної теми, що поєднує

пісенну розспівність з декламаційною виразністю інтонації тощо. Для даного хору характерна монообразність, використання принципу монодраматургії, що підкреслено шляхом психологічної інтерпретації теми. Це стосується, в першу чергу, її проведення в усіх голосах, в імітаційному викладенні, використанні чистих тембрів, тематичної розробки. Номер витримано в одному емоційному ключі. Проникливе занурення композитора у зміст вірша В. Сосюри знайшло дуже вдале рішення. За словами Л. Пархоменко, для підкреслення й доповнення емоційного стану, переживань героя І. Шамо розширює текст за рахунок повтору другої строфи, лейтмотивного виведення окремих фраз вірша («За вікном», «Коли далеко ти»), повтору слів-уточнень, що додають нові психологічні нюанси («Один», «Завжди один») [450, с. 84].

Отже, на основі дворядкової будови вірша І. Шамо створив тричастинну музичну форму (А - В - А1) із дзеркальною репризою. Вдалою композиторською знахідкою є проведення кульмінації хору на вокалізі (ц. б), що побудований на повторюваному матеріалі попереднього розділу, який проходив з текстом «Сльозами в траві бризка» (ц. 3). Завдяки цьому прийому в музиці підкреслено й підсилено душевний порив героя.

Тут відчутно вплив стилю І. С. Баха і Б. Лятошинського. Це виявляється на рівні використання поліфонічних прийомів, які поєднують різні мелодичні лінії, формотворення, розвитку теми-зерна за рахунок інтонаційних і тембральних засобів, «вистісування» звуків як своєрідного мелодичного контуру, затриманні гармонії для досягнення психологічного настрою.

№ 4 «Карпати»²¹ - колоритний опис картини мальовничої української природи, який збігається емоційно з почуттям особистого щастя закоханих. Музика хору вирізняється задушевністю і теплотою. Вірші Д. Луценка

²¹ Даний хор, тільки із супроводом, був написаний для фільму «Так ще ніхто не кохав». Також у статті Л. Пархоменко вказано, що він входив до циклу «Карпатська сюїта» (рукопис), але у видавництві «Мистецтво» 1964 року з твору був випущений. Ми аналізуємо його як № 4 «Карпати» з циклу «Летять журавлі» згідно з видавництвом «Советский композитор»: Москва, 1962.

звучать у ключі народної поезії, де як і в №№ 1-2 задіяні асоціативні ряди («синії гори», «гори Карпати», «струнка смерека», «дівочі співанки» тощо). Відповідно до текстового змісту хору, в інтонаційному словнику відчутні витоки народних пісень Західної України, зокрема: закличні квартові ходи, синкопи, що пом'якшені витриманими тривалостями, перемінні пісенно-декламаційні інтонації, розміри та ритм.

Номер починається вступом, у якому імітується звучання трембіти в горах («Гей-гей!») на типових для народної музики висхідних квартових інтонаціях. Завдяки використанню композитором прийому нашарування хорових партій (B-A + T+S = tutti), висхідному руху заклички, гнучкій динаміці (f- mf - f - dim. - mp - ff - mf - dim.) створюється велична картина карпатських гір (Приклад № 28, див. Додаток В). Далі прозвучать три куплети, кожен з яких варіюється в плані тембрового забарвлення (I куплет - чоловіча група хору; II куплет - жіноча група хору; III куплет - мішаний хор), прийомів хорового викладу, тощо.

Хор «Карпати» є показовим щодо індивідуального стилю І. Шамо - народно-романсової традиції, завдяки якій авторська пісня сприймається слухачами як народна.

№ 5 «Не говори, що гаснуть зорі» - хоровий романс, пройнятий світлим натхненням і почуттям щастя закоханих. На відміну від № 3 «Далеке хмуре поле», де за жанрову основу також узятий романс, образна сфера даного хору пов'язана із лірико-піднесеним настроєм, із показом повноти й краси соціального буття, прагненням до загального щастя. Музичний комплекс дуже влучно передає емоційний тон поетичних рядків: мажорне ладове забарвлення (A dur), рух основної теми за шаблями T 64 у висхідному русі, прозора гармонія, що побудована на терцієвих інтервалах, лейтмотивне повторювання теми-зерна у всіх голосах, введення романсової декламації та кантиленної мелодії, використання прийому контрапунктування хорових ліній, використання вокалізації (як із закритим ротом, так на голосну «А») у вступі й заключному розділі тощо (Приклад № 29, див. Додаток В).

Фінальний хор циклу № 6 «На Десні» є яскравим завершенням розвитку музичних образів. Характер номера наповнений відчуттям радості життя. Він написаний у ліричному ключі, але на іншій за природою жанрово-стильовій моделі, яка адресує нас до народних традицій. Цікаво, що в даному хорі І. Шамо використовує такі прийоми українського хорового багатоголосся, як паралелізми й непостійна кількість голосів. Для змалювання ріки й переливів води у хорі використано темброво-регістрові зіставлення (наприклад, у вступі: жіноча група - чоловіча група), звукозображальний прийом (*ostinato* при співі закритим ротом) і хорова педаль (Приклад № 30, див. Додаток В). У кульмінаційній зоні (ц. 4) для створення життєстверджуючого й гімнічного характеру композитор вводить несподівані модуляції (D dur – F dur – D dur) і гармонічні співставлення (A dur – D dur – G dur – Es dur – B dur – Es dur – D dur), звучання хору *tutti* у мелодійно-гармонійному викладенні, застосування високої теситури у всіх хорових партіях і динамічної градації від *mf* до *ff*. Хор «На Десні» закінчується в лірико-романтичному ключі, повертаючи слухача до квінтесенції циклу - віри в щире й чисте кохання як головну цінність у житті людини.

Завершуючи аналіз хорового циклу «Летять журавлі», укажемо на основні риси хорового стилю за наступними параметрами: співвідношення слова і музики; жанрові, композиційно-драматургічні, фактурно-темброві й гармонічні особливості:

- У циклі представлені вірші на любовну лірику. Головною темою є тема Батьківщини. Опрацьовуючи поетичний текст, І. Шамо майже завжди зберігає його авторський варіант. Завдяки цьому в циклі мовні й музичні акценти збігаються. У деяких номерах для посилення емоційного впливу композитор використовує текстові повтори або нові слова, яких немає в поетичному першоджерелі. Так, наприклад, у № 1 він вводить слово «Курли», у № 4, - «Гей!»; у №№ 2-3 у коді повторюється текст першого й другого стовпчиків; у № 4 розширює текст за рахунок повтору другої

строфи й повторює слова-уточнення. У № 6 кульмінаційну фразу (ц. 5, тт. 5-13) підкреслено укрупненням ритму і як наслідок - порушенням точної координації наголосів. У цілому в роботі з текстом головним для композитора є смислова ясність, що підкреслюється музикою.

- Форма хорів, що входять до циклу, є традиційною для вокально-хорової музики. Переважно це куплетно-варіантна, що адресує нас до жанрів пісні й романсу. Нагадаємо, що саме пісня є провідним жанром у творчості І. Шамо. Отже, основним засобом музичної виразності циклу є куплетно-варіантна форма й варіантність. Хоровий жанр дуже близький до пісенного, тому не дивно, що в циклі простежується опора на його домінуючі ознаки. За словами Т. Невінчаної, це, по-перше, опора на декламаційні витоки, якщо образна сфера твору близька до роздуму, внутрішньої розмови із самим собою; по-друге, близькість до інтонацій української та російської народних пісень, зокрема, - ліризм і елегійність, інтонаційна деталізація мелодії тощо. Ще однією специфічною рисою є звернення до епізодів-вокалізів (№№ 3, 5-6), які сприяють створенню проникливих образних асоціацій. Цей прийом є дуже популярним у сучасній хоровій музиці.
- Гармонічна мова є важливим художнім фактором в організації звучання, носієм музичної колористики. До найбільш уживаних гармонічних засобів відносяться співзвуччя багатотерцієвих акордів та акордів з побічними щаблями. Характерними ладовими особливостями є паралельно-ладова перемінність, велика кількість терцієвих зіставлень, що в цілому характерно для народної музики. Ряд номерів з циклу можна назвати нефольклорними (№№ 2, 4).
- Хорова фактура близька до українського пісенного складу - підголоскова. Взагалі зустрічаються різні засоби фактурної організації. Цікавий прийом поліфонії пластів (традиція Б.Лятошинського), що пов'язаний з мелодизацією голосів і їх функціональним розмежуванням (№№ 2, 6). Частіше за все зустрічається

поєднання декількох складів хорového письма, зокрема гармонічного й поліфонічного, які використовуються як в одному номері, так і в невеликих фрагментах (наприклад, №№ 1 – 2, 6).

- Драматургія хорového циклу характеризується з одного боку монообразністю (№№ 1, 3–5), з іншого - присутністю певної сюжетно-тематичної лінії. При наявності об'єднуючого фактору, цикл оснований на принципі контрасту (жанрового, виконавського, ладового, темпового). Незважаючи на відмінність номерів у ряді параметрів, усі хори циклу є піснями. Саме ця жанрова єдність згладжує часті відмінності музичних образів.

Таким чином, проведений аналіз хорového циклу І. Шамо «Летять журавлі» дозволяє зробити висновок щодо його високохудожньої цінності для української хоровой музики а *carrella*.

Хорова опера «Ятранські ігри» І. Шамо

У другій половині ХХ ст. народнопісенна творчість з новою силою усвідомлюється українськими композиторами як найвища духовна цінність. Звернення до фольклору та його особливостей стало одним із головних джерел новаторських зрушень та стильового оновлення в українській музиці даного періоду. У руслі «нової фольклорної хвилі» з'являються оригінальні твори, що не мають аналогій в національному професійному мистецтві в плані цілісного відтворення народного театралізованого дійства з позицій сучасного авторського бачення. Серед них можна назвати «Ятранські ігри» І. Шамо, «Ніч на Івана Купала» Є. Станковича, «Різдвяне дійство» Л. Дичко та ін.

Опера І. Шамо «Ятранські ігри», з одного боку, започаткувала в українській музиці жанр хоровой опери а *carrella*, з другого - була першим зразком стилізування купальського обрядового театралізованого дійства в українському професійному мистецтві. Сміливість творчих рішень в опері привернула увагу як композиторів, так і виконавців. Так, наприклад, після

прослуховування цього твору головний хормейстер Київського театру опери і балету Л. Венедиктов сказав: «Хор-опера І. Шамо «Ятранські ігри» ... без сумніву, яскрава подія в творчості українських композиторів. Це перше в історії оперної музики прагнення створити оперну виставу вокальними засобами (солістами й хором) без оркестрового супроводу... Фактура хорів надзвичайно різноманітна і включає в себе елементи найвищого ступеня складності хорового виконавства» [430, с. 21].

Отже, «Ятранські ігри» І. Шамо є показовим твором у плані жанрових і стильових композиторських пошуків другої половини ХХ ст. Шлях, що був прокладений Ігорем Шамо, виявився дуже перспективним для української музики, цей напрямок продовжили Є. Станкович, Л. Дичко, Г. Гаврилець.

Поміж наукових досліджень творчості І. Шамо є праці, у яких висвітлюються ознаки його пісенної творчості, інструментальних жанрів, музики до художніх фільмів та театральних вистав, творів хорового жанру на тлі української культури. Найбільш вичерпною й докладною є монографія Т. Невінчаної [452]. Наприкінці ХХ сторіччя роль і значення особистості І. Шамо усвідомлюється з новітніх позицій, наприклад, з естетичної, жанрової та стильової. Цінний і змістовний матеріал увійшов у книгу «Я з Вами був і буду кожному мить» [725], збірку наукових статей «Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості» Наукового вісника НМАУ ім. П.І. Чайковського [450].

Незважаючи на досить солідний науковий доробок у вивченні творчої спадщини композитора, галузь хорової музики а *capella* І. Шамо не отримала глибокої й фундаментальної розробки в музикознавчих колах. Дослідження Л. Пархоменко [493; 495] розглядають або окремі питання щодо хорових творів митця, зокрема опери «Ятранські ігри», або містять нариси узагальнюючого характеру. Саме тому постала потреба дослідити названий твір І. Шамо, зокрема у жанрово-стильовій площині.

Питання стильових орієнтирів, відбиття їх через призму сучасності у хоровій опері «Ятранські ігри» розглянуто лише побіжно. Винятком є статті

автора дисертації [57, с. 71], у яких розглянуті питання жанрово-стильових особливостей названого твору І. Шамо. Практична відсутність у музичній літературі досліджень, присвячених, з одного боку, жанрово-стилістичним орієнтирам опери «Ятранські ігри», з іншого - питанням композиторського програмування театралізації даної опери, зумовили інтерес до цієї проблематики. Тому особливої уваги та аналізу в руслі композиторської роботи з фольклорним матеріалом потребує вищеназваний твір.

Початок написання опери «Ятранські ігри» І. Шамо припадає на середину 60-х років, але завершено її було у 1978 році. Твір має авторське визначення «Хорові сцени з народного життя», що установлює його приналежність до народного обряду. Виконавський склад включає квартет солістів та мішаний хор. Як розповідав автор, ідея написання твору виникла під час поїздок у сільську місцевість Ятрань з метою вивчення та збору українського фольклору. І. Шамо пощастило побачити справжній купальський обряд, який надовго залишився в його пам'яті. Краса мелодій, пластичність і магічна привабливість рухів танцюючих запалили уяву композитора. З того моменту йому захотілося створити хоровий твір, придатний до сценічного втілення. Цікаво, що, як і музичний матеріал, текстова основа твору є професійною - вона написана відомим українським поетом В. Юхимовичем. В опері композиторові вдалося зануритись у глибинні шари фольклору та відтворити в барвистому музично-театральному дійстві магічну красу купальського обряду. Не використавши жодного автентичного фольклорного зразка, він створив дійсно народне музикування.

Композиційна основа «Ятранських ігор» має номерну структуру й ділиться на 2 акти, які включають 30 номерів, котрі наділені програмними заголовками, відповідно до обрядових пісень весняного, літнього та осіннього циклів. Незважаючи на побудову опери з двох актів, за жанровими ознаками в ній простежуються три розділи. Хори першого розділу відносяться до календарно-обрядових пісень весняного циклу і включають 9 номерів:

- № 2 «Маринонька»,
- № 3 «Веснянка I»,
- № 4 «Веснянка II»,
- № 5 «Земле, співай і радій!»,
- № 6 «Розбуркайся, громе!»,
- № 7 «Дощик»,
- № 8 «Русальна»,
- № 9 «Топтання рясту»,
- № 10 «Ой, Ятране».

Другий розділ складають 11 обрядових пісень літнього та осіннього циклів:

- № 11 «Тирлич, тирлич»,
- № 12 «Купальська I»,
- № 13 «Біля Ятрані-ріки»,
- № 14 «Квіте, мій трояне»,
- № 15 «Купальська II»,
- № 16 «Отча земле»,
- № 17 «Перепілонька»,
- № 18 «Молотники»,
- № 19 «Жниці-в'язальниці»,
- № 20 «Обжинкова»,
- № 21 «Прославна-величальна».

До третього розділу увійшли 8 пісень весільного обряду:

- № 22 «Час плине, час минає»,
- № 23 «Скажіть, чайки білокрилі»,
- № 24 «Грушечка (дівоча весільна)»,
- № 25 «Щаслива ореля»,
- № 26 «Дівич-вечір»,
- № 27 «Троїсті музики»,
- № 28 «Калита»,

№ 29 «Весільна (гуртова)».

Обрамляють оперу № 1 «Заспів та № 30 «Заклучна».

Опера «Ятранські ігри» має чітко виражений ігровий початок, а гра - це дійство. М. Грушевський зазначає: «Людський колективний крик (не артикульований хорівий спів у примітивній формі), ритмічний рух (танець) і ритмічний вигук, викликаний різними ударами, почавши від ударів голих рук і різних інструментів (примітивна форма оркестру) - це той ґрунт, на котрім виростають найстаріші форми словесного мистецтва». Де стародавні люди збираються «... в групи, громади, там колективний гомін, гук, ритмічний рух, танець, хоровод являється неодмінною прикметою їх збірного пожиття» [162, с. 63]. У даному творі І. Шамо майстерно поєднав опору на народний обряд, народні фразеологізми, фольклорні джерела музичної мови з особистим світосприйняттям музики й тексту.

Особливої уваги заслуговують знахідки композитора у виражальних засобах хорової партії, за допомогою яких компенсується відсутність інструментального супроводу. Ми проаналізуємо окремі номери, які є показовими відносно художньо-стильових орієнтирів даної опери.

Відкриває оперу «Заспів» - яскрава картина народного дійства. Такі жанрові ознаки, як імпровізаційність, експресивна мелодекламація, змінність розміру, складна темброво-динамічна палітра, наближують цей номер до думи. Основою номеру є мотиви, котрі складають головний інтонаційний фонд усього твору. Через увесь цикл проходить тема кохання, яка саме в «Заспіві» подається в піднесено-радісному настрої. Звідси інтервал висхідної Ч 4 (b-es), що несе весняну семантику. На цьому ж матеріалі будується й останній номер твору «Заклучна», що створює арку, але не в експозиційному, а підсумковому сенсі. «Заспів» виконується мішаним хором «Широко, з настроєм». Інтонаційну основу перших тактів складає заклична кварта - немов чуються перегуки людей, звуки трембіти. На фоні хорової педалі (довго витримані квартакорди) з одноголосної мелодії розгортаються

тризвуки, що у своєму паралельному русі по секундах, з синкопами та зростанням динаміки створюють атмосферу народного свята.

У фіналі цього номеру автор застосовує принцип алеаторики, використання якого було новим явищем для української музики того часу, особливо акапельної хорової²². У партитурі стоїть композиторська ремарка: протягом 30 – 60 секунд у різних ритмічних послідовностях, які повністю залежать од виконавців, їхнього художнього сприйняття твору - пошепки чи вголос промовляти такі слова (речення), поступово стихаючи: «Ми тут живемо на Ятрані. Приїжджайте до нас в гості. Подивіться і послухайте, як ми співаємо і танцюємо. Побувайте на Ятрані. Тут наша Батьківщина!... Ласкаво просимо! Починаємо Ятранські ігри!...» Завершується «Заспів» тихим заповненням діапазону хору «білою діатонікою» поступово від сопрано до басів. Все стихає... Завіса.

№ 6 «Розбуркайся, гromе!» та № 7 «Дощик» за жанром наближаються до царинних пісень, у яких люди зверталися до сил природи як до живих істот, просили бути прихильними, не шкодити врожаєві, прохали дощі іти вчасно, сонце - не палити. Змістом царинних пісень є звеличування природи. Це важливий пласт української міфології.

Хор «Розбуркайся, гromе!» написаний з динамічним розмахом. Композитор насичує всю картину потужними хоровими барвами. Перший розділ розпочинається акцентованим скандуванням усім хором основної теми закликання грому «В темпі, рішуче». З унісону розгортаються гармонічні комплекси за допомогою поступового хроматичного сковзання у альтів та ІІ тенорів III 4/7 з розв'язанням у В dur. З цих гармонічних співзвуч одразу утворюється характерний мелодичний зворот f-ges-f. Ця секундова інтонація

²² Ця традиція йде від К. Пендерецького та В. Лютославського, котрі були прибічниками обмежень у застосуванні принципу випадковості. Для виконавців пропонувався «стабільний» запис. І. Шамо дотримувався цих правил.

загострює колорит, вона ще неодноразово буде звучати упродовж усього номеру.

Друга фраза першого речення побудована на ритмічних співставленнях. Кожна партія виконує свою послідовність в унісон: сопрано - чверті з акцентами, альти - вісімки, теноровій партії притаманний тріольний, а басовій - пунктирний ритм з синкопами. Наприкінці фрази в інших гармонічних умовах з'являється секундова інтонація, а закінчується фраза *glissando* угору, немов галасливий натопт звертається до небесних сил. Перемінний розмір, ритмічні співставлення, акцентування, гострі гармонічні співзвуччя - все це справляє враження емоційно-схвильованого характеру звернення до людей: «Розбуркайся, гrome - перуне!»

У другому реченні характер музики набуває подальшого розвитку. Композитор вводить у музичну тканину через ремарки: по-різному виголошуючи, тупотіти ногами; виписує ритмічну послідовність. Заключний розділ пронизує ритмічне тупотіння на фоні висхідних стрибків на В 6 та М 6 у мелодії верхнього голосу. Тут особливо підкреслений елемент театралізації, ігрові дії характерні для народної обрядовості.

№ 7 «Дощик» за характером контрастує з попереднім номером. Люди благають дощика йти вчасно «аж до жнив», звертаються до нього лагідно, з любов'ю. Композитор використовує яскраві зображувальні прийоми.

Особливо виразно вони проявляються у приспіві. Імітація дощу «Кап, кап» викладена в жіночій групі на pp. Легке *staccato* та хроматичні поступові низхідні ходи складають враження маленького дощу, що тільки розпочинається. Тенори, «закликаючи», пошепки промовляють «Роси, роси, дощику!». До них приєднуються басы. Несподівано виникає акордова тема зі вступу в тенорів, а потім у басів. Динаміка набуває свого розвитку на *f*, наче пішов сильний дощ. Кульмінація «Ти собі на хмароньці відпочинь!» викладена в акордовому складі. Несподівано відбувається модуляція в *Des dur*.

Другий куплет починається одразу в новій тональності на ff (Des dur). Заспів скорочений, складається з одного речення (7 т.), що значно динамізує форму. Приспів викладений у всього хору. Для посилення зображальності автор застосовує прийоми алеаторики. Спочатку для басової партії зазначається «Стиснувши зуби, імітувати шум дощу». До басів поступово приєднуються сопрано, альти, тенори. Динаміка поступово згортається до ppp. Завершується частина поступовим «Кап, кап» у двох виконавиць - сопрано на тлі алеаторичних прийомів імітації дощу. Автор створює ще один варіант закінчення з трьома солістками, але не в Des dur, як основний варіант, а в B dur, повертаючи основну тональність.

Наступним номером, у якому композитор використовує театральні елементи, є № 9 «Топтання рясту». Даний хор автор насичує таким зображальним прийомом, як тупотіння ногами²³. Цей номер є яскравим прикладом поєднання архаїчних традицій (паралельно-змінний лад h moll-D dur, перемінний розмір 3/4 – 4/4, низхідний квартовий мелодичний зворот) з сучасною музичною мовою (хроматичні клястерні співзвуччя в межах малої терції, для підсилення кульмінації застосовуються алеаторичні прийоми - тупотіння ногами у визначеному ритмі зі словами: «Щоб на той рік діждати зілля-рясту топтати»).

№ 12 «Купальська I» та № 15 «Купальська II» займають центральне місце у всьому творі. Купальські ігрища проводились напередодні літнього сонцезвороту й збігалися з періодом повернення сонця на зиму. Тому купальський ритуал має виражений космологічний характер, зумовлений ідеями світосприйняття наших далеких предків. Свято Купала - синтетичне дійство, де об'єднуються театралізовані хороводи, ігри, характерна магічна символіка, обрядові процеси, елементи народної пантоміми й хореографії,

²³За легендою, русалки витоптували землю так, що на цьому місці збирали добрий врожай.

широко запроваджуються прийоми жарту, сміху, навіть сатири, інструментальна музика.

№ 12 «Купальська I» за змістом наближається до жартівливих пісень. Починається рухливо, тема викладена в жіночій групі хору в *d moll*. Жартівливий характер досягається завдяки використанню штриха *staccato* в мелодиці, рухливого темпу та розміру 4/4. Після приєднання групи тенорів з тією ж самою мелодією, на терцію вищою, басы тяжко зітхають «Ой...» на першу долю у восьмому такті. Змінюється розмір на 7/8, характер звукоутворення (*legato*). За композиторською ремаркою: «Пошепки, або говірком» сопрано й басы промовляють: «Ой дівчинонька пропала». Середня частина складається з розгортання гострих клястерних співзвуч, спочатку з унісону альтів і тенорів. Поступово нашаровуються півтони, що ведуть до кульмінаційної вершини. Соло сопрано в синкопованому ритмі виконує секундову поспівку на фоні алеаторичних прийомів у чоловічій групі хору. Примхлива хвилеподібна мелодія альтів на тлі секундових інтонацій сопрано приводить до гострих клястерних співзвуч всього хору на *pp*. Хорова тканина поступово насичується алеаторичними прийомами, спадає динаміка до *ppp* - немов відбувається таємниче магічне дійство.

Реприза побудована на матеріалі першої частини, але фактура зазнає певних змін. Репрезентуючи діалог різних груп народу, партитура насичується імітаційними зворотами на фоні витриманих звуків. Завершується «Купальська I» витриманим тризвуком *d moll* та соло сопрано «Щастя-долі шукала...»

Інтерес композитора до міфологічної тематики, її зображальності продовжено у № 15 «Купальська II». Мелодію заспівують альти в *e moll*, «Не дуже швидко» на тлі витриманого основного тону в тенорів без слів. Основу мелодії складає терцово-квартова інтонація. Характерною рисою є застосування перемінного розміру: 3/2, 2/4, 3/4, 1/4, 3/4, що притаманне народним ліричним пісням. Друге речення контрастує з першим. Різні групи хору «сперечаються» між собою. Основна тема в сопрано, інші партії

виконують синкоповану ритмічну послідовність. Поступово синкопований ритм переходить у партію сопрано, що надає загального танцювального характеру. На початку третього куплету («Заплету вінок, заплету шовковий») композитор звертається до ранніх форм колективного музикування - «промовляти текст пошепки, дуже голосно», «плеснути злегка в долоні». Баси створюють своєрідний архаїчний колорит, виконуючи ритмічні дії плескання та шепотіння. Фактура наповнена пустими квартовими та квінтовими співзвуччями, що надає певного архаїчного колориту.

Початок четвертого куплету з'єднується із закінченням третього куплету «Гей!». Пісенний характер органічно поєднується з танцювальним, а спів - з танцювальними рухами. Динаміка поступово слабшає й частина завершується на rrr, немов учасники дії віддалилися.

№ 19 «Жниці-в'язальниці» продовжує лінію звернення до жнивного обряду, який йде від Г. Свиридова («Поєма пам'яті Сергея Есенина», № 4 «Молотьба»). Цей хор - одна з картин тяжкої селянської праці. Йдучи на поле, дівчата співають пісні, жартують. Розпочинається спів висхідною квартою та пощабельним низхідним заповненням, другий стрибок на велику сексту в мелодиці заповнюється терцевою второю. Фактура наближується до гетерофонічної. Наприкінці фрази використовується лідійський лад. На фоні довго витриманого звуку «с» у II альтів інші групи хору виконують імітацію косіння серпом пшениці на співзвуччя «Пссс!» на різні ритмічні формули. Будова даного номеру заснована на чергуванні співу дівчат із зображальними прийомами, що виконують групи хору. Завершується номер на алеоторичних засобах. Композитор указує: «Повторюючи за бажанням неодноразово, поступово стихаючи».

№ 20 «Обжинкова». Обжинки - найурочистіший момент жнив. Автор відхступає від давніх землеробських обрядів і звертається до більш сучасних. Жнивний обряд значною мірою трудовий, тому він не міг не пристосуватися до змін в технології збирання врожаю. Об'єднуючою ланкою цього номеру є

моторний рух зображальних прийомів. Тут чуються і звуки молотьби, і робота машин, і вигуки працюючих людей. Починається номер в рухливому темпі чотиритактовим вступом, у якому закладені зображальні прийоми в різних ритмічних умовах. Тема молотьби, яка проводиться остинатно, викладена у партії альтів «Туку-туку». Вона побудована на висхідній та низхідній інтонаціях з повторними тонами (es-f-c-b) шістнадцятими тривалостями. Для інших голосів хору автор увів буквені та складові сполучення, що імітують робочі шуми: у тенорів «Пш...», у сопрано «Бр...», у басів «Чику...». З першої цифри проводиться основна тема «Косять коси блискавиці, в комбайнерів косовиця!» в партії тенорів. Основу її складають паралельні тризвуки в секундових взаємозв'язках. Моторний характер досягається завдяки остинатному ритму та штриху *staccato*. У подальшому номер побудований на вказаних вище прийомах хорового викладення. Частина завершується алеаторикою при зменшенні динаміки до *ppp*.

У яскравій картині народного свята № 27 «Троїсті музики» відбувається поєднання співу, танцю та гри на музичних інструментах. У даному номері засобами хорового звучання композитор імітує народні інструменти: у хорі пусті квінтові співзвуччя з VII ¹7, чіткий чотиридольний ритм. Кожну фразу завершує низхідний награв. Гармонія насичується зменшеними та збільшеними тризвуками. Святковий настрій підкреслюється настирливо повтореним октавним унісоном «Грай, музико, грай!». Перша частина завершується глісандуючими вигуками в єдиному метроритмі. Середній розділ побудований на основі діалогу між дівчатами й хлопцями. Спів чоловічої групи імітує бубон і басолю. Дівчата імітують звуки скрипки за допомогою звуку «сіс» у домінантовий «d» на складі «Пілі-пілі». У кодї авторська ремарка: «говіркою» промовляти текст партії сопрано, інші групи хору до кінця імітують звуки музичних інструментів.

У п'ятій цифрі завдяки ряду відхилень в F dur, D dur, d moll, D dur створюється враження швидкої зміни кадрів кінофільму (елементи кадрової драматургії широко застосовував С. Прокоф'єв). То тут, то там лунають спів,

танці, звучать музичні інструменти. На восьму цифру приходиться кульмінація, де загальним скандуванням на *fff* повертається тема заклику музик «Граї, музико!». Глісандуючі стрибки в єдиному ритмі підкреслюють закличний характер. Біля коди (10 цифра) стоїть авторська ремарка: «говірко» промовляти текст партії сопрано, інші групи до кінця імітують звуки музичних інструментів. Номер закінчується загальним *cresc.* та *glissando*.

Проведений аналіз окремих номерів опери «Ятранські ігри» дає змогу зробити наступні *узагальнення*.

На рівні *художньо-стильових орієнтирів* новизна хорової опери «Ятранські ігри» виявляється:

1) у відборі матеріалу (пласти архаїчного фольклору різної соціально-функціональної приналежності, звуки, що відображують атмосферу масового гуляння, які належать до коломузичної або позамузичної сфери (елементи омузикалення мови, вигуки);

2) у глибокому проникненні в інтонаційну природу обрядового фольклору (висхідна кварта, секундово-кварто-квінтові інтонації, стрибки із заповненням або поверненням до попереднього звуку), а також використання характерних зворотів західноукраїнського фольклору - трембітних інтонацій (№№ 1, 30);

3) у вільнометричності ритмічної організації, близької до алеаторних утворень, де ритм - один з головних чинників формотворення (метрична свобода й переакцентування тексту в №№ 9, 10, 26; імпровізаційність у ритмічній організації №№ 3, 10);

4) у широкому використанні ладів народної музики з їх поєднанням та в пріоритеті гармонії діатонічної акордики, синтезу з сучасною технікою - застосування акордів нетерцевої будови, ладо-гармонічної колористики (наприклад, використання паралельно-змінного ладу *e moll-G dur* та дорійського й фрігійського ладів у № 2; політональності у

№ 3: F dur-D dur-d moll-B dur; № 13: As dur-f moll-B dur; № 22: D dur-g moll-h moll-fis moll-D dur).

Для надання твору сценічності (театральності), композитор використовує наступні прийоми:

1) вільний тип хорового письма (змінність функцій партій), глибина й багат шаровість фактури, з'єднання традиційного для народної музики підголоска зі складними гармоніями, поліфонія пластів, сонорна вертикаль; використання підголоскової, імітаційної фактури, широке застосування витриманих звуків;

2) яскрава театралізація, картинність, що досягається запровадженням барвистих зображальних прийомів трудових рухів (№№ 18-20), імітуванням звуків природних сил (№№ 6-7), використанням магічних заклинань (№№ 8, 11, 14), імітуванням гри на музичних інструментах (№№ 27, 29);

3) розвинута система використання різноманітних хорових штрихів: legato, non legato, staccato, portamente, marcato, а також акцентів для посилення зображальності (№№ 6, 13, 18, 19, 21, 25, 27, 28, 29); 4) застосування алеаторичних прийомів: повтори формул, глісандо до невизначених звуків, вигуки (№№ 1, 19, 20).

Отже, опера «Ятранські ігри» І. Шамо демонструє високу міру взаємодії авторського й народного, використання як уже сталих прийомів роботи з матеріалом фольклорної природи, так і власних композиторських знахідок. Наведений огляд свідчить про винятковість та різноманітність художньо-стильових орієнтирів композитора.

Невідомі сторінки хорової музики а cappella Віталія Губаренка

У творчості визначного композитора ХХ ст. Віталія Сергійовича Губаренка (1934 – 2000)²⁴ є твори, які досі не привернули належної уваги як

²⁴ Народився 13 червня 1934 року в Харкові. У 1960 році закінчив Харківську консерваторію по класу композиції Д. Клебанова. У 1958-1960 роках викладач теоретичних предметів та музичної літератури в дитячій музичній школі. З 1960 року

музикознавців, так і виконавців. Ідеться про його хорову музику а *capella*. В. Губаренко - композитор широкого жанрового діапазону. Він завжди перебував у пошуку, тяжів до сучасної тематики, нових ідей, працюючи в різних жанрах. На думку М.Копиці, «В.Губаренко – типовий шістдесятник, за хронологічним збігом в епосі, створен ям своєї “естетичної сповіді”, напруженими пошуками власного стилю, новаційними знахідками у жанровій і тематичних сферах, світоглядними знахідками у жанровій і тематичних сферах, світоглядними орієнтаціями на найкращі надбання творців першої половини ХХ століття» [270, с.348] Незважаючи на переважне зацікавлення оперним і симфонічним жанрами, хорова й вокальна сфери завжди привертала його увагу. І це не дивно, бо ще в студентські роки В. Губаренко мріяв про вокал. Він співав у хорі, працював акомпаніатором у самодіяльному хорі, спілкувався й дружив із вокалістами й хормейстерами. Такий досвід сприяв засвоєнню фізіологічних особливостей і художніх можливостей сольного й хорового співу. Від часу навчання в Харківській консерваторії (нині - Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського) й до зрілого періоду творчості увагу В. Губаренка постійно привертала хорова музика. Щоразу він звертався до нового хорового жанру, сміливо експериментував, оновлюючи стиль хорової музики. У цьому переконує жанрова різноманітність хорової творчості композитора: хорові п'єси, кантати, цикл, поема й камерна симфонія. Хорові твори вирізняються індивідуальною манерою письма, яка ґрунтується на синтезі традиційних стильових норм і принципів композиторських технік ХХ ст.

Хорова музика В. Губаренка представлена кантатами «Русь» (вірші І. Нікітіна) для двох солістів, хору й оркестру і «Чуття єдиної родини» (слова П. Тичини) для оркестру, хору та солістів ор. 27, (1977); хоровим циклом

музичний редактор обласного радіо. У 1961-1972 роках викладач теорії музики і композиції в Харківському інституті мистецтв, з 1962 року одночасно в Харківському музичному училищі. З 1972 року на творчій роботі. До 1985 року жив у Харкові, з 1985 - в Києві. Помер 5 травня 2000 року в Києві. Похований в Києві на Байковому кладовищі [163].

a cappella «Русские эскизы» (вірші С. Єсеніна) оп. 30 (1978); «Canto ricordo»²⁵ для скрипки з камерним хором оп. 37 (1983); поема для хору *a cappella* «Любіть Україну» (вірші В. Сосюри) оп. 46, (1992); хор *a cappella* «Доброе утро» (вірші С. Єсеніна) оп. 50 (1994). Кожен із названих хорових творів має високу художню цінність і є показовим щодо якісного оновлення жанрової та образно-виражальної системи.

Вибір поетичних джерел відбиває духовний світ композитора, а також широту його літературних зацікавлень. В. Губаренко звертається до поезії Т. Шевченка, О. Пушкіна, М. Лермонтова, майстрів російського поетичного пейзажу І. Нікітіна і С. Єсеніна, українських поетів ХХ ст. В. Сосюри і П. Тичини.

За всієї своєї жанрово-стилістичної різноманітності, більшість літературних джерел відзначаються глибиною філософської думки, психологізмом, суб'єктивністю сприйняття дійсності. У багатьох творах звучать роздуми про сенс життя й призначення людини. Ставлення композитора до літературної основи щоразу індивідуальне, залежно від образності, жанру й стилістичних особливостей тексту. Для В. Губаренка головний критерій у доборі поетичного тексту - його художність і доцільність. Зазвичай він обирає невеликі за обсягом тексти, яким властивий глибокий зміст і яскрава образність.

Частина хорових творів В. Губаренка мала вдале концертне життя. У монографії доктора мистецтвознавства І. Драч зазначається: «<...> Кантата “Русь” на вірші І. Нікітіна для двох солістів, хору та оркестру, про яку встиг схвально відгукнутися сам С. Богатирьов, концерт для скрипки з оркестром, оркестрова сюїта “Закарпатські мелодії” ще під час навчання прозвучали у концертному залі й були відмічені рецензентами, які почули там “молоде завзяття, яскравість і мелодійність музики, міцну народну основу, зв’язок з кращими традиціями класичної музики”» [192, с. 224].

²⁵ 1999 року цей твір було перероблено зі значними змінами в партії соло скрипки на П'яту камерну симфонію.

Першим репрезентантом хорових полотен композитора був хор Харківського інституту мистецтв під орудою Ю. Кулика, який 24 листопада 1977 року уперше виконав у залі Харківської філармонії кантату «Чуття єдиної родини» (солісти Я. Іванов, М. Кружилов, Л. Томчук, диригент В. Жорданія), а 26 березня 1980 року в концертній залі цей же колектив виконав цикл «Русские эскизы».

9 квітня 1994 року на фестивалі «Музичні прем'єри сезону» в Малому залі Київської консерваторії імені П. І. Чайковського відбулася прем'єра Поеми для скрипки та камерного хору «Canto ricordo» у виконанні камерного хору «Хрещатик» (керівник Л. Бухонська). Під час XI Міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» (17 – 27 травня 2001 року, м. Київ) львівський камерний хор «Gloria» (диригент В. Сивохіп) виконав цей же твір під новою назвою: Камерна симфонія № 5 «Canto Ricordo» для скрипки (О. Рокитинець) та мішаного хору *a cappella*.

Як у будь-яких новаторських твори, названі хорові полотна були не в усьому зрозумілі, бо їх психологічне наповнення і новації музичної мови не вкладалися в традиційні межі. І все ж їх звучання вразило слухачів великим емоційним впливом, умінням композитора передати музичними засобами як витончену інтимно-ліричну, так і народну сфери.

Мета даного підрозділу - виявити жанрово-стильові та виконавські особливості **хорового циклу** *a cappella* «Русские эскизы» (сл. С. Єсеніна) ор. 30 (1978), одного із незаслужено забутих і невідомих хорових творів *a cappella* В. Губаренка. Спираючись на концепцію Л. Казанцевої [236-238], яка побудована на понятті жанрового змісту, який «складається з багатьох різнорідних закономірностей, що об'єднуються в систему» [237, с. 90], звернемося до аналізу хорового циклу *a cappella* «Русские эскизы» В. Губаренка.

У своїх міркуваннях Л. Казанцева, проводячи паралель між жанровим і музичним змістом, доходить висновку, що вказані дефініції збігаються. Вона пропонує типологію жанрового змісту за такими позиціями: звук, засоби

музичної виразності, сфера образності, часові та просторові характеристики музичного образу, музична драматургія, тема й ідея твору, особистість композитора як «автора-митця», виконання та сприйняття музики (комунікаційна ситуація). Таким чином, ця концепція може стати відправною у дослідженні форм прояву жанрових модифікацій у сучасній хоровій музиці а *caprella*.

За своєю жанровою природою хоровий цикл «Русские эскизы» майже не має аналогів в українській хоровій музиці а *caprella*²⁶. Уже в його назві проступає синтетична природа твору. Бо, як відомо, ескіз (франц. *esquisse*) - термін, запозичений із живопису. В образотворчих мистецтвах ескіз означає нарис, у якому охоплено основну тему загалом, без деталізації. У музиці ескіз може розглядатися, по-перше, як підготовча робота до створення художнього твору, по-друге, - як щось самостійне. Нас цікавить друга дефініція цього терміна, бо як самостійний музичний твір ескіз має й свої, суто художні особливості. «Русские эскизы» є самодостатнім і завершеним твором. Його головна тема - тема Росії (Вітчизни поета), оспівування краси її народних звичаїв крізь призму природи. За текстову основу «ескізів» композитор узяв три вірші С. Єсеніна: «Разгулялась вьюга»²⁷, «Доброе утро», «Гальяночка».

Перший номер «Разгулялась вьюга» вирізняється яскравою образністю й зображальністю, «звукотворенням» зимової негоди хоровими барвами. Другий номер «Доброе утро» є ліричним центром - це невелика замальовка пробудження природи під першими променями сонця. Поетичний текст сповнений метафор, зокрема образ берізки, яка є уособленням сором'язливої дівчини. У третьому номері «Гальяночка» простежується зв'язок із народною піснею, зокрема з частушками (чоловічими «прибасками»). Він становить кульмінацію «ескізів». Отже, у структурі цього хорового циклу три

²⁶ Відзначимо, що в сучасній музиці є подібні хорові твори, наприклад, «Девять хоровых эскизов» В. Пономарьова, «Весенние эскизы» В. Тормиса, «Музыкальные эскизы к картинам живой природы» В. Лихачовой.

²⁷ Вірш «Разгулялась вьюга», на думку О. Димшиця та Л. Хінкулова, належить поету П. Стежину. Див.: Зинин С. И. С. А. Есенин и его окружение [Электронный ресурс] : библиографический справочник. Режим доступа: <http://zinin-miresenina.narod.ru/s.html>.

мініатюри поєднані сюжетно. Принцип ліричного сюжету тяжіє до глибинного світорозуміння. Твір можна об'єднати в хоровий цикл, адже специфіка цього жанру й полягає в його ідейній цілісності.

Не менш цікавим є стильовий аспект хорового циклу «Русские эскизы» В. Губаренка: у кожному номері акцентуються певні ознаки неоромантизму (№№ 1-2) й неофольклоризму (№ 3).

У першому номері «Разгулялась вьюга» простежується тяжіння до експресивного сприйняття світу, виявляючись у застосуванні мелодики декламаційного й інструментального типів, специфічного гармонічного комплексу, зокрема поліладовості.

У другому номері «Доброе утро» однією з ключових є тема натхненної краси, яка переходить у категорію ідейно-сміслову, красу руху думки, самого замислу, концепції твору. Тому мелодія втілює поетичний текст, його психологічні нюанси. Романтична образність зорієнтована на природність інтонування й наспівність звучання.

У третьому номері «Тальяночка» панує атмосфера народного гумору. Рельєфну музичну картину в народному дусі композитор змальовує за допомогою контрасту або монтажу музичних епізодів-кадрів. При мінімальному цитатному запозиченні В. Губаренко виділяє типові інтонації і вводить їх у твір як стильові чинники. Головне завдання - не ілюстрація першоджерела, а глибоке проникнення в його образно-художній зміст, інтонаційну своєрідність. Композитор творчо переробляє фольклорну мелодію, надаючи їй сучасного звучання.

Досить важливими для жанрової природи даного хорового циклу є засоби музичної виразності.

У першому номері («Разгулялась вьюга») увиразнено жанрові ознаки експромту або ескізу. Він відзначається ритмічною активністю, енергійною й насиченою мелодичною лінією.

У другому номері («Доброе утро») композитор застосовує музичний комплекс романсової природи: вокальна мелодія альтової партії

супроводжується «інструментальним» акомпанементом, який виконує партія сопрано. Для теми характерний ліричний тип висловлювання завдяки комплексу засобів: неспішний темп (*adagio*), мелодична свобода, широка кантиленність, простота акомпанементу, який будується на остинатному проведенні ритмічної фігури чверть із точкою та чотири вісімки.

Третій номер («Тальяночка») близький за жанром до частушки. Поетичну основу номера становить один із прикладів ранніх стилізацій частушки С. Єсеніна «Заиграй, сыграй, тальяночка...». Як у літературному, так і в музичному варіантах у цих багаторядкових частушках злилися фольклорні й індивідуальні художні засоби. Від народної традиції - звернення до тальянки, типового сюжету - прохання до красуні вийти на побачення й послухати примовки, приспівки гармоніста. Від авторської поезії - кільцева композиція з метафоричною зміною початкових рядків у кінці: струмені озера ткуть узор, хустку, тощо. Як відомо, назва «частушка (частівка)» походить від дієслова «частити» із значенням «говорити швидко, під лад частих тактів музики»²⁸. Назва може походити також від слова «частий» - швидкий, такий, що повторюється багато разів. Це вказує на манеру виконання частушки: її співають швидкою говіркою («часто»), причому одна й та ж мелодія повторюється з різними варіаціями. Саме тому в цьому хорі бачимо співучо-речитативні інтонації, характерний паралелізм терцій, остинатний ритм (імітація гри на балалайці або баяні), імпровізацію на основі певних ритмічних і мелодичних зворотів, несподівані синкопи, доволі швидкий темп. Зазначимо також провідну роль інструментального акомпанементу музики частушок, бо саме зв'язок наспіву (у виконанні парубка або дівчини) із супроводом є показником і у функціональному, і в історичному аспектах. Щодо індивідуального композиторського почерку, вкажемо, по-перше, на незвичний виконавський

²⁸ Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. - Т. ХСV, № 1 : Диалектологические материалы, собранные В. И. Тростянским, И. С. Гришкиным и др. / приготовил к печати и снабдил примечаниями А. А. Шахматов. Петроград, 1916. С. 22.

склад - замість сольного діалогічного висловлювання в інструментальному супроводі залучено мішаний хор а capella. Він виконує функції і сольного співу, і супроводу. По-друге, стильовою особливістю твору є використання ладів народної музики у поєднанні з сучасною технікою (вживання акордів нетерцієвої будови, ладо-гармонічної колористики). Підкреслимо, що семантико-стилістичні особливості частушки полягають у двоєдності - висловлення особистої думки й комунікативний акт як засіб вираження суб'єктивного ставлення до того, що відбувається. Частушка відображає найрізноманітніші відтінки емоцій і переживань героїв завдяки фонетичним, морфологічним, експресивним властивостям, а також музичним засобам, зокрема ритмічній і мелодичній організації. Завдяки збереженню експромтного характеру й «крайнього індивідуалізму» (за П. Флоренським) В. Губаренко зумів передати характерні властивості жанру частушки, яка «<...>, не зайнята вищою правдою, але цілком віддається своїм настроям, своїм почуттям та інтересам. Частушка - це народне декадентство, народний індивідуалізм, народний імпресіонізм» (перекл. О.Б.) [719, с. 20].

Музичний жанр зумовив і сферу образності загалом. Ця закономірність проступає протягом усього циклу. У першому номері («Разгулялась вьюга»), який має ознаки музичної п'єси (ескізу), - це образ-оповідання про снігову завію. Образна сфера другого номера («Доброе утро») - лірична картина пробудження всього живого після сходу сонця. У третьому хорі («Тальяночка») загострено естетичні ознаки народного комічного жанру - частушки. У хоровому циклі «запрограмовані» й часові характеристики музичного образу. У першому номері відтворено миттєвий настрій, враження людини від негоди, другий становить динамічну картину світанку, третій - жанрову замальовкув народному дусі.

Жанр впливає й на музичну драматургію. У першому номері («Разгулялась вьюга») наявні ознаки драматургії сонатного *allegro*, зокрема тісної тематичної взаємодії основних тем.

У другому номері («Доброе утро») помітні ознаки драматургії романсового жанру: монообразність та монодраматургія, у якій художній образ відтворюється шляхом психологічної інтерпретації теми.

Останній номер («Тальяночка») є своєрідним змаганням: співаки співають поперемінно, складається діалог парубка і дівчини, двох груп хору - чоловічої і жіночої, тому в драматургії дотримано принципу діалогічності як ознаки концертності.

Привертає увагу досить широкий спектр опрацювання хорової оркестровки. Це стосується виконавського складу (мішаний хор а cappella) у кожній частині, залежно від художнього образу композитор його варіює.

Так, наприклад, для зображення сніговію у першому номері циклу («Разгулялась вьюга») використано звучання неповного складу хору (без партії сопрано) в низькому регістрі у тісному розміщенні, що зумовлено зображальністю: «Разгулялась вьюга, наклонились ели до земли с испуга» (Приклад № 31). У другому розділі хору (на словах «А в окно снежинки мотыльками бьются, тают, и слезинки вниз по стёклам льются») розріджується фактура, звучить жіночий хор у високому регістрі, надаючи фактурі легкості й прозорості.

Дуже цікаве фактурне вирішення в другому номері циклу («Доброе утро»): сопрано виконують функцію акомпанементу, імітуючи вокалізом із закритим ротом гру скрипки, а в партії альтів звучить ліричне соло («Задремали звёзды золотые») (Приклад № 32, див. Додаток В).

У третьому номері циклу («Тальяночка») поєднано дві функції - сольного співу й супроводу, але вже на іншій жанровій основі: тут здійснюється своєрідне змагання між дівчатами й парубками, отже, чергуються і склади акомпанементу (спочатку чоловіча група, а потім жіноча) (Приклад № 33, див. Додаток В).

Незважаючи на те, що основний склад твору є чотириголосним, у кожній частині трапляються різні варіанти *divisi*. У хоровій практиці це застосовується досить часто, але своєрідність хорового стилю В. Губаренка

виявляється в іншому - в інструментальній трактовці хору, тобто хору як вокального оркестру.

Не менш важливу роль відіграє добір тембрових барв хору (загальнохоровий виклад, неповний склад, *divisi*, виклад групами хору, «чисті тембри») та прийоми співвідношення хорових партій або груп (виклад мелодії різними партіями хору, поступове залучення й вилучення хорових голосів, відособлення хорових груп, дублювання, зокрема у вигляді унісону, хорова педаль).

Характерною ознакою хорового стилю В. Губаренка є диференційована фактура. У цьому творі вона є поліфонічною, зокрема підголосковою, яка походить від українського народного мелосу, та імітаційною - дотримання класичних традицій. Крім того, хорова фактура твору становить складну систему поєднання, протиставлення, змішання, доповнення типів фактури, відмінних за своїм історичним і стильовим походженням.

Таким чином, хоровий цикл «Русские эскизы» В. Губаренка є показовим твором щодо жанрово-стильових пошуків у сучасній хоровій музиці а саррелла. Специфіка циклу певною мірою впливає на його виконавську інтерпретацію, зокрема стосовно перших двох номерів («Разгулялась вьюга», «Доброе утро») :

- прочитання і трактування образного змісту в лірико-суб'єктивному ключі - забарвлення лірики може бути різним (від експресивного висловлювання до ніжності та піднесеної споглядальності);
- для створення емоційного тону на перший план виходять темброво-фонічні ознаки хорової тканини, що передбачає пошук відповідних тембрових барв у хорі;
- трактування мелодії як узагальненого втілення поетичного тексту й пошук у ній психологічних нюансів мовної виразності.

Третій номер («Тальяночка») потребує іншого підходу в процесі становлення виконавської інтерпретації:

- визначення жанрово-стильової належності, особливостей побутування й функціонування пісні (частушка);
- акцентування національних ознак, виявлення засобів виразності пісні в розкритті її сутності, основної ідеї;
- використання народних виконавських прийомів (цього разу - ритмізований спів швидкою говіркою в різному варіюванні);
- пошук і формування послідовного виразного постановочного вирішення, що передбачає володіння для артистів - сценічною майстерністю, а для диригента - майстерністю режисера.

Хоровий цикл а cappella «Русские эскизы» В. Губаренка є цікавим і неординарним твором, що чекає на свого виконавця і в майбутньому набуде гідного сценічного втілення. Цей «нерозкритий» ученими й виконавцями твір є показовим не тільки в плані індивідуального стилю композитора, він є свідченням творчих досягнень української композиторської школи ХХ ст. Як доречно підкреслила дослідниця творчості композитора І. Драч, «<...> музика Губаренка може видатися несвоєчасною. Однак уже сьогодні стає очевидним, що насправді він випередив свій час. Завдяки цілісності своєї могутньої творчої натури він побудував власний і неповторний художній світ. А творчість саме таких митців назавжди залишається в історії» [191, с. 224].

Специфіка музичного мислення Т. Кравцова (на матеріалі хорової творчості а cappella)

Одним із актуальних питань дослідження сучасної академічної хорової музики а cappella є такі, що пов'язані з художньо-естетичною позицією автора хорового твору в руслі специфіки його стильових установок, які й визначають композитора як хорового. Яскравим прикладом композитора, який умів «мислити по-хоровому», є видатна постать Тараса Сергійовича Кравцова²⁹.

²⁹Тарас Сергійович Кравцов (22 жовтня 1922, Харків - 2 вересня 2013, Харків) - відомий український вчений-музикознавець, педагог, заслужений діяч мистецтв України, доктор

Творчість Т. Кравцова досліджена в наукових працях доволі повно [470; 554; 569; 630; 697; 721]. У вказаних роботах відображено коло питань, що висвічують загальні установки пошуків композитора, його пріоритети в галузях жанрів і музичної мови, підкреслено значення хорової музики як домінанти творчості майстра. Незважаючи на солідний перелік публікацій, поза зоною вивчення композиторської творчості Т. Кравцова залишилось багато питань, які стосуються специфіки музичного мислення композитора. Серед магістральних напрямків нашого дослідження - виявлення стильових рис хорових творів а саррелла Т. Кравцова.

Матеріал дослідження склали хорові твори а саррелла Т. Кравцова: два цикли («Три романтических хора» на вірші російських поетів, «Хорові акварелі» на слова В. Сосюри) й хорова п'єса: «І небо невмите» на слова Т. Шевченка.

Творча спадщина Т. Кравцова включає твори різних жанрів, більшість з них належить до хорової сфери³⁰. Показово, що твори майстра протягом 30 років звучать у концертних залах України та закордоння у виконанні відомих хорових колективів. Популярність хорових творів Т. Кравцова неодноразово відзначено в рецензіях до концертів. В одній з них підкреслено, що «академічний напрям та традиційні засоби музичної виразності (мелос, гармонія, темброритмічні та поліфонічні прийоми) не поступаються сучасним авангардним течіям. У музиці Т. Кравцова живе й співає жива

мистецтвознавства, професор, композитор; завідувач кафедри теорії музики (1970-1986), відомий громадський діяч Харківщини, лауреат муніципальної премії ім. І. Слатіна, удостоєний медалей і ордену Великої вітчизняної війни II ступеня, почесної грамоти Міністерства культури і мистецтв України «За багаторічну плідну працю в Галузі культури», член Національної Спілки композиторів України, член ученої ради по захисту дисертацій ХНУМ ім. І. П. Котляревського.

³⁰До інструментальних жанрів у їх «чистому» вигляді композитор практично не вдався (за винятком варіацій на українську тему (1957) для симфонічного оркестру й семи українських народних пісень (разом із В. Міхелісом, 1961) для оркестру народних інструментів), а його оркестрові знахідки зосереджені в кантатах та інших великомасштабних творах. Наприклад, кантаті-думі на слова В. Сосюри для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру «На могилі Шевченка» (1962), кантаті-поємі на слова В. Сосюри для соліста, мішаного хору та симфонічного оркестру «Червона зима» (1967, II ред. 1977), трьох п'єсах-картинках на слова М. Лермонтова (1964) для соліста та симфонічного оркестру [310].

людська душа, тонкий споглядальний ліризм, у якому панує гармонія та краса» [541].

Серед хорових творів Т. Кравцова найбільшу вагомість і, як наслідок, визнання здобули наступні твори: цикли для мішаного хору а cappella на слова В. Сосюри «Хорові акварелі» і «Три романтических хора» на слова російських поетів, хор для мішаного хору а cappella «І небо невмите» на слова Т. Шевченка; кантата для мішаного хору на слова В. Сосюри «Любіть Україну»; численні обробки українських народних пісень для хору а cappella та інші.

Акцент на вокально-хоровій музиці у творчості Т. Кравцова не випадковий. Адже композитор зі студентських років працював концертмейстером у самодіяльних хорових колективах, керував гуртками музичної самодіяльності у палацах культури. Велику допомогу в опануванні мистецтвом перекладення для хору надавав видатний майстер хорової справи - професор кафедри хорового диригування Харківської консерваторії (нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) - З.Загранічний³¹.

Перший композиторський досвід Т. Кравцов також отримав у хоровому жанрі. Він зробив обробки народних пісень і перекладів для хору а cappella для різних колективів, зокрема для студентського хору Харківського інституту мистецтв (нині Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського), хору студентів Харківського інституту культури (нині Харківська державна академія культури).

У подальшому діяльність Т. Кравцова як ученого-теоретика була зосереджена на центральному науковому напрямку - дослідженні в області гармонії й поліфонії, для чого джерелом і матеріалом служила саме хорова музика. Загальновідомо, що саме в хорі сформувалися генетичні передумови багатоголосся різних типів, що характерно як для загальноєвропейської

³¹ Спогади про цього чудового музиканта викладені в історичному нарисі Т. Кравцова «Мій перший і єдиний консультант»// Газета «История».: Харків, 1997.

традиції (хорова поліфонія епохи Ренесансу), так і для українського народного багатоголосся. Композитора завжди цікавило співвідношення музики і слова, його відображення в співочій та інструментальній інтонаціях.

Для музичної ментальності Т. Кравцова як українського композитора саме хорový спів а *sappella* був джерелом філософських роздумів і узагальнень. Його основу композитор бачив у глибинах древньої обрядової землеробської культури українців. Адже, за влучним висловом О. Бенч-Шокало, «український хорový спів виник у природному середовищі, виходячи з внутрішньої потреби людини підтримувати суспільну гармонію, гармонію душі з природою і Творцем. Цей спів не обслуговував ідеологію, не функціонував за соціальним замовленням, а живився внутрішньою потребою людини творити гармонію» [79, с. 6].

Саме так Т. Кравцов розумів академічне хорове мистецтво а *sappella*, віддаючи йому перевагу серед інших форм музикування. Колективний характер співу в хорі забезпечує і сприяє розвитку відчуття причетності до загального духовного начала, до гармонії, яка для Т. Кравцова була не тільки предметом наукових пошуків, але й мислилася ним у глибокому художньо-естетичному, як він сам говорив, інтонаційному контексті. Адже у його монографії «Гармонія в системі інтонаційних зв'язків» [309] інтонаційне значення гармонії в музиці розкрито у її зв'язку з іншими засобами виразно-конструктивного комплексу, у першу чергу з мелодією. Усебічне вивчення і втілення гармонії - від Гармонії Всесвіту, гармонії як акустичної та інтонаційно-висотної структури, гармонії як акордики, гармонії як фактурного типу викладу - в теорії й практиці цілісного стилю Т. Кравцова «упредметнюється» в «гармонії хору» а *sappella* як інструменту, здатного до вираження колективної людської потреби до єднання, з'єднання різних голосів у єдиному ансамблі.

Звідси випливають і образні «блоки» - основні ідейні теми його хоровой творчості. Серед них: героїко-патріотична тема, яка пов'язана з прославлянням минулого, сьогодення й майбутнього України; тема рідної

природи, у якій композитор бачив витік музичної гармонії; тема любові, яку в ліричному ключі розкривають його хори й пісні; гумористична тема, яка тісно пов'язана з народними витоками, зі світом народної казки.

Серед хорових творів а cappella Т. Кравцова виділяється жанр хорової мініатюри, і зокрема, - хорових п'єс а cappella, де фактура представлена в своєму «чистому» вигляді, а поєднання музики й слова найбільш природне. У центрі уваги Т. Кравцова, як майстра хорового письма, завжди було втілення українського слова, української поезії з її мелодійністю, широкою гамою метафор і порівнянь. Більшість хорових творів а cappella Т. Кравцова написані на українські тексти³², а мелодика цих текстів грає визначальну роль у пошуку комплексу гармонійних і поліфонічних засобів, використовуваних автором для узагальнення, а в ряді випадків - і конкретизації поетичного змісту. Головним поетом для Т. Кравцова був В. Сосюра, на тексти якого були написані його основні хорові та вокальні твори.

Звернемось до аналізу хорової музики а cappella композитора з метою вивчення специфіки його хорового стилю.

Хоровий твір «І небо невмите» (1965) на слова Т. Шевченка, написаний для мішаного хору а cappella, є першим твором Т. Кравцова в жанрі хорової п'єси. Даний хор існує у двох редакціях. У першій з них композитор вдається до повтору заключних слів поетичних строф («без вітру», «геть-геть», у коді - «Спитай, спиталася»). Друга редакція більш лаконічна: всі повтори (крім збереженої, як і в першій редакції, імітації в середньому розділі на текст «О, Боже!») відсутні. Ряд змін внесено в гармонію (посилені дисонанси плагальних оборотів в кадансах: септакорди замість консонансів) і у мелодику, - в переході до середнього розділу відсутнє різке введення «похмурих» бемольних тональностей, які виникають більш природно, у

³² За винятком хорового циклу «Три романтических хора» а cappella на вірші російських поетів, трьох п'єс на слова М. Лермонтова (1964) для соліста та симфонічного оркестру.

результаті енгармонічних заміни малих септакордів основною тональністю хору «e-moll».

Незважаючи на те, що дана хорова п'єса відноситься до раннього періоду творчості композитора, у цьому творі простежуються характерні прикмети хорового стилю Т. Кравцова, зокрема:

- підвищена увага до експресії поетичного слова;
- вибір і компонування ключових інтонацій у мелодиці, гармонії і фактурі, що розвиваються у вільно-імпровізаційній манері, яка йде від традицій народного багатоголосся;
- помірне використання хорової сонористики (яка далека для «класичного» мислення Т. Кравцова), ясність і чіткість у мелодико-тематичному комплексі, збагаченому гармонійно й фактурно в дусі широко трактованої хорової поліфонії;
- колективний характер хорового інтонування, що надає акапельному звучанню монолітності й цілісності;
- різноманітне диференціювання за рахунок умілого використання теситури й тембрів хорових голосів.

У 1968 році Т. Кравцов написав цикл для мішаного хору а cappella «Три романтических хора» на слова російських поетів. За характером і образною сферою усі хорові номери різноманітні й контрастні між собою. Проте їх об'єднує романтичний характер змісту, який проявляється у великому діапазоні художньо-образних стилів.

Перший хор «Ворон к ворону летит» (на вірші О. Пушкіна) епіко-героїчного характеру³³ є яскравим зразком органічного злиття російської народної пісенності з сучасними засобами музичної виразності й тенденціями російської класичної музики. Ладова будова хору в деякій мірі викликає асоціації з головною темою «Богатирської» симфонії О. Бородіна. Вона представляє собою синтез двох ладових інтонацій: діатонічної й хроматичної.

³³ У тексті вірша «чорним вороном» представлена «Золота Орда», яка панувала на Русі 300 років, а загиблий богатир у полі - це образ полеглих у героїчних битвах.

Залежно від емоційного наповнення поетичного тексту, в багатоголосній фактурі хору спостерігається широке використання підголосків і органних пунктів, унісонів і хорових tutti, виведення тієї чи іншої партії хору для проведення основної музичної теми. Для підкреслення трагічного характеру композитор широко застосовує спів чоловічого хору, який грає провідну роль у розкритті образу і є безпосереднім інтонаційним імпульсом до нагнітання фатальної розв'язки (Приклад № 34, див. Додаток В). У репризі композитор уживає прийом одночасного звучання теми з її викладенням у збільшенні. Основна тема хору - приклад наслідування російським народним голосінням, а весь хор - це своєрідний «танок смерті» в народному дусі.

Другий хор циклу «Менестрель» на вірші А. Майкова істотно контрастує з першим за своєю художньою образністю. Цей номер є прикладом стилізації співу середньовічного менестрелю, що акомпанує собі на лютні (Приклад № 35). Музичний розвиток побудований на співставленні двох ворогуючих таборів. Хорові партії виконують оповідальну роль. Ядром тексту є слова «Молчите, проклятые струны», котрі, як фатум долі, проходять через увесь твір. Не менш важливою складовою загальному музичному розвитку хору є тема лютні - імітація інструментального награвання засобами хорового звучання.

Хоровий стиль даного хору вирізняється широким використанням різних поліфонічних засобів, таких як: *stretto* і *ostinato*; співу однієї партії чи групи хору на витриманих органних пунктах; трактування хору по інструментальному (імітування гри лютні). Отже, музика хору влучно відтворює основні риси стильової спрямованості поетичної образності - ідеалізацію середньовічної ментальності й наслідування жанрових особливостей музики того часу.

Останній хор циклу «Легенда о Марко»³⁴ (вірші М. Горького) представляє собою романтичну баладу про кохання рибалки Марко до чарівної Феї.

Відмітною особливістю хору, зокрема I частини, є, по-перше, біфункціональність, що створює витриманий тонічний устій «g», на фоні якого викладається тематичний матеріал; по-друге, - закінчення побудов на нестійкій і невирішеній гармонії (Приклад № 36, див. Додаток В). У хоровій баладі композитор використовує широкий діапазон видів хорового викладення: акордовий склад, різні поліфонічні прийоми (імітування, контрапункт, канон).

«Три романтических хора» - оригінальний і неповторний зразок хорового циклу а саррелла в сучасній академічній хоровій музиці, де контрастні за образно-тематичною сферою поетичні першоджерела композитор майстерно втілив у хоровому звучанні.

Окрім жанрів хорової музики а саррелла вагоме місце у творчому доробку Т. Кравцова займають численні зразки звертання до народної музики. Прикладом є обробки українських народних пісень для мішаного хору а саррелла, які надруковані у збірці «Українські народні пісні для хору без супроводу»³⁵. Вона включає 10 обробок українських народних пісень для хору а саррелла різних за характером і настроєм. Серед них особливою оригінальністю виділяються наступні: «Козаченько, куди йдеш», «Ішов козак потайком», які відносяться до любовної лірики; «Ой, мати, мати», «По дорозі жук», «Дощик, дощик», що належать до групи гумористичних, жартівливих пісень. Укажемо на їх стильові особливості:

- гранично дбайливе ставлення до народного пісенного джерела;
- розвиток стильових особливостей обробок українських народних пісень М. Лисенка і М. Леонтовича (мелодизм, вокальність, ладотональна

³⁴ Вірш «Легенда о Марко» відомий завдяки крилатому виразу його заключних рядків: «А вы на земле проживете, как черви слепые живут: ни сказок о вас не напишут, ни песен о вас не споют».

³⁵ «Українські народні пісні для хору без супроводу». К.: «Музична Україна», 1974. 56 с.

визначеність, насиченість поліфонічними прийомами розвитку: імітації, остинатні контрапункти тощо);

- прояв рис індивідуального почерку Т. Кравцова - яскраві гармонічні звороти: зіставлення (наприклад, однотерцеві тональності, в обробці «Дощик» h moll - B dur), розширення ладотональної сфери, створення своєрідної «театралізованої» драматургії.

Кульмінаційною вершиною у хоровій творчості а cappella Т. Кравцова став цикл «Хорові акварелі» (1974). Він є одним з найбільш вивчених хорових творів а cappella Т. Кравцова, з приводу якого є стаття Н. Семененко [569], аналітичні етюди у дисертаційному дослідженні Г. Савельєвої [554], ряд згадок про цей твір міститься в рецензіях. Тому основний акцент у даному підрозділі зроблений не на описуванні структури циклу і деяких виконавських особливостей, а на рисах хорового письма Т. Кравцова.

У циклі «Хорові акварелі» всього 14 п'єс, з яких порядковими номерами позначені лише 1 - 12, а початкова «Прелюдія» («Люблю, коли хвилі юрбою ...») і заключна «Постлюдія» («Замела ніжні квіти зима ...») представлені без нумерації. Для циклу композитором були обрані різні за образно-сисловою сферою вірші В.Сосюри. Поетика В.Сосюри вирізняється сюжетністю, частою зміною емоційних станів, деталізацією, колористикою й барвистістю мови, що вказує на деякі риси естетики символізму й імпресіонізму [232, с. 267].

Головний зміст текстової основи полягає в послідовному розкритті циклічності природи й життя людини, що зумовило композиційну логіку та інтонаційні зв'язки акварелей.

У «Хорових акварелях», з одного боку, простежується згрупування номерів за порами року:

Весна

1. «Ми рвали проліски».
2. «Хмарки - як дим».
3. «Зелений вітер у саду».

Літо

4. «Одцвіли фіалки».
5. «Я так люблю жагуче літо».
6. «Тіні».

Осінь

7. «В тиші алей вальсує вітер».
8. «Уже зоря золоторога».
9. «Такий я ніжний».

Зима

10. «Одяглися у срібло каштани».
11. «Сном блакитним заснули поля».
12. «Сніжинки».

З іншого, - у циклі композитор використовує риси жанру романс. Тому хорові номери можна розподілити на три образно-емоційних сфери:

- любовна лірика, з її головною темою - любов як сильне і світле почуття (Прелюдія «Люблю, коли хвилі юрбою», «Одцвіли фіалки», «Ми рвали проліски», «Хмарки - як дим», «Такий я ніжний»);
- трагічна антитеза - мотив невітленого щастя, самотності (Постлюдія «Замела ніжні квіти зима»);
- споглядальна, пейзажна лірика, що відображає миті краси, медитативна елегія («Зелений вітер у саду», «В тиші алей», «Одяглися у срібло каштани», «Тіні», «Сном блакитним заснули поля», «Сніжинки»).

Прагнення композитора до гранично точної передачі образно-емоційної сфери віршів пояснює застосування в циклі декількох інтонаційно-сміслових ліній:

- *романсова лірика*, що розвивається у «хорових романсах»: № 1 «Ми рвали проліски», № 2 «Хмарки як дим», № 4 «Одцвіли фіалки», № 5 «Я так люблю жагуче літо», № 9 «Такий я ніжний», «Постлюдія»;
- *музичні замальовки (в жанрі хорового речитативу)*, пов'язані зі спогляданням краси природи, яке переносять на мрії суб'єкта поетичної

розповіді про щастя («Прелюдія» «Люблю, коли хвилі юрбою», № 7 «В тиші алей», № 8 «Уже зоря золоторога», № 11 «Сном блакитним заснули поля»);

- *лірична лінія* представлена жіночими хорами (№ 6 «Тіні», № 12 «Сніжинки»).

Те ж саме відноситься до динаміки й темпу, градації яких тісно пов'язані з фактурою хорового письма Т. Кравцова. Композитор широко користується ресурсами гомофонно-гармонічного викладу, у стилістичному плані - опорою на тонально-гармонічні устої. У рамках цього стійкого фактурного типу мислення постійно виникають різні поліфонічні комплекси - від імітації, контрастної «поліфонії голосів» до «поліфонії пластів».

Широко користується композитор і гетерофонією пластів (у народно-поліфонічному дусі), що продемонстровано у № 3 «Зелений вітер у саду» з його майже суцільним рухом «стрічковими» пластами з дублюваннями різних інтервалів і акордики, зокрема, у квінту.

У жіночих хорах № 6 «Тіні» і № 12 «Сніжинки» різнопланово показаний колористичний хоровий звукопис у дусі імпресіоністичного листа, де при однотипності фактури, витриманої від початку до кінця номера, провідного значення набуває гармонійний колорит в акордиці з вишуканими модуляціями, педалями, *ostinato* та іншими прийомами хорової оркестровки.

Все це виступає як авторська стилістика Т. Кравцова у трактуванні хорової музики а *capella*.

Підводячи підсумки наших спостережень, зазначимо, що в хоровому письмі Т. Кравцова присутні водночас і фрескові, повнозвучні ресурси хорового *tutti*, і тонкі акварельні фарби, звучання ансамблевих «*solo*» і *divisi* голосів із загальним хоровим *tutti*.

Як було сказано вище, одним із провідних композиторських методів автора є розуміння хору як «вокального оркестру»³⁶. В області хорového письма Т. Кравцов знаходив точки дотику гармонії й поліфонії як двох взаємопов'язаних багатоголосних складів, де гармонія означає тенденцію до організації матеріалу по вертикалі, а поліфонія - по горизонталі [309].

Під час аналізу таких важливих параметрів хорového стилю Т. Кравцова, як хорова органіка, хорова темброакустика й хорове письмо, ми дійшли таких висновків:

- хорова органіка в композиторській творчості Т. Кравцова представлена досить різноманітно, а її особливості визначені академічними традиціями, які спрямовані на виконавські якості академічного хорového колективу, так і камерного хору-інструменту (як мішаного, так і однорідного);
- у хорівій темброакустиці композитор спирається на традиції східнослов'янського типу хорového звучання а *carrella*. Звертає на себе увагу використання голосів у різних теситурних умовах, що призводить до неповторних темброакустичних результатів³⁷, спрямованих на створення просторових ефектів. Так, наприклад, висування тенорової партії на перший план з індивідуалізованою мелодичною лінією чи ритмічним малюнком під час звучання чоловічого хору у № 7 «В тиші алей вальсує вітер» з циклу «Хорові акварелі» та групування хорových голосів у різноманітні темброві комплекси (наприклад, № 3 «Зелений вітер у саду» з однойменного циклу) створюють особливий темброакустичний ефект;

³⁶ Аналогічне трактування хору ми знаходимо у наукових розробках В. Краснощокова, В. Живо́ва, В. Буличова. В. Краснощокóв називає хор «музично-виконавським інструментом», який представляє собою «ансамбль вокальних унісонів» [311, с. 82]. В. Живо́в указує на специфіку хорového «інструмента» [210]. В. Буличев вищою формою хорového спі́ву називає «симфонічний хор» [105, с. 25-36]

³⁷ Згідно з прийнятою хорознавчою термінологією, це «природний» і «штучний» ансамбль хору.

- хорове письмо Т. Кравцова вирізняється глибоким володінням знаннями стосовно діапазону голосів хорових партій та використання особливостей теситурних можливостей, логікою голосоведіння, правилами підтекстовки. Цікавою творчою знахідкою є застосування прийому полідинамізму хорової фактури, завдяки якому створюється ефект багатоплановості звучання хору. Композитор демонструє різні прийоми історично фактурних хорових стилів, зокрема: вокальної поліфонії, народних видів багатоголосся. Досить навести, наприклад, фактуру «Прелюдії» з «Хорових акварелей», де поетапно представлені всі ці типи хорового викладу, навіть «штучне багатоголосся» (термін самого Т. Кравцова), утвореного терцовими вторами в октаву між жіночими та чоловічими групами хору. Хоральне викладення зустрічається у хорі «І небо невмите», де похмурий і застиглий характер музики забезпечується мелодійними зв'язками гармонійної акордики («поліфонічної гармонії» - за визначенням Т. Кравцова [308]). Широко користується композитор і гетерофонією в народно-поліфонічному дусі (№ 3 «Зелений вітер у саду»).

Композитор розуміє хор як «вокальний інструмент» («вокальний оркестр»), якому властиві такі унікальні якості, як специфічна органіка і суто хорові виражальні засоби, ресурси яких пов'язані з відомими обмеженнями вокально-співочого апарату. Отже, серед численних прикмет композиторського стилю Т. Кравцова вкажемо на магістральну: вміння музично мислити *по-хоровому*, що, на наш погляд, пояснює феномен високого художнього рівню його хорових творів а *capella*.

Хорова дума В. Мужчиля «Косив батько жито» як приклад сучасного прочитання старовинних музичних жанрів

Сучасна хорова музика а *capella* українських композиторів представляє собою плідотворну галузь для дослідників і виконавців. На межі

тисячоліть у ній особливо яскраво проявились тенденції жанрово-стильової індивідуалізації творів.

Хорова музика а *carrella* останньої чверті ХХ ст. відзначається тенденцією до жанрових трансформацій в силу перетворення, насичення й розширення жанрових меж, пов'язаних з художнім синтезом. Даний етап розвитку української хорової культури відзначений засвоєнням нових виразних ресурсів жанру хорів а *carrella*, засобів музичної мови. Характерним стало злиття інструментального, вокального й театрального початків, а також привнесенням у хорову музику а *carrella* рис суміжних видів мистецтв. Посилення ролі вказаних факторів сприяло якісному оновленню хорового жанру а *carrella*.

Одним із зразків, у якому яскраво проявилась тенденція жанрової трансформації, є хоровий твір а *carrella* В. Мужчиля «Косив батько жито» (1985), написаний на вірші А. Кравченка-Русіва.

Аналізуючи творчий доробок **В. Мужчиля** (1947)³⁸ в хоровому жанрі а *carrella* ми вбачаємо прояви неординарного мислення митця, його прагнення до розширення та новітнього трактування різних жанрів. Це й твори в традиційному ключі, це й абсолютно новаторські знахідки, серед яких можна назвати хорові думи «Косив батько жито», «Вмирала річка», хорову притчу «Щедрик», музичну проповідь «Голос волаючого в пустелі», Космогонію «Чорний квадрат», «П'ятий вимір» три звукові есе, «Ave Maria», «Perpetuum mobile».

³⁸**Мужчиль Віктор** (8 грудня 1947, Коркіно Челябінської області, Росія) – український композитор, педагог, Заслужений діяч мистецтв України, професор. Закінчив Харківський інститут мистецтв за класом композиції В. Бібіка (1979). У 1982-1985 – диригент музичного ансамблю у Дніпропетровську, з 1985 - педагог музичної школи у м. Павлоград Дніпропетровської області. З 2002 - викладач Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського по кафедрі композиції та інструментування. (З 2007 - доцент, з 2010 - професор). Член Правління Національної спілки композиторів України. Лауреат обл. премії ім. Д. Яворницького (1994). Лауреат премії ім. М. Лисенка (1992). Заслужений діяч мистецтв України (1999) [429].

Специфічною рисою тематичного спектру хорової музики В. Мужчиля є філософське осмислення болючих питань - вболівання за долю людства та відродження його духовності в сучасному світі. Названі питання злободенні й відповідають вимогам часу: вони стали невід'ємною складовою процесу духовного відродження України та поштовхом до новітньої актуалізації як споконвічних тем, так і героїчних сюжетів з національної історії.

Незважаючи на широкий діапазон творчих пошуків В. Мужчиля, у його багатьох творах яскраво простежуються певні відлуння музичних національних традицій, що виступають невіддільними компонентами національної самобутності композиторської творчості.

Перш ніж звернутися до аналізу даного твору, наголосимо, що ми будемо вирішувати завдання, пов'язані з виявленням композиторського замислу з художньої й світоглядної позицій, бо, як доречно стверджує доктор мистецтвознавства Л. Кияновська, «Щоби пізнати художню сутність творів будь-якого композитора, неодмінно слід насамперед пізнати ті імпульси, які випромінюються з реальності, ним пережитої й осмисленої, з історії нації, для якої він працює, і з надр якої він виріс»³⁹. Як можна охарактеризувати життєві погляди, мистецьке кредо В. Мужчиля? Що таке творчість у розумінні композитора?

Це філософське наповнення, яке наскрізь пройняте з уселенським відчуттям космізму, з його нескінченністю простору й часу. Поряд з цим, це звернення до категорії часу й вічності, осмислення уявлень про невмирущі цінності глибинного пізнання національних культурних набутоків. На думку композитора, лише творчість розкриває слухачеві тонкий, примарний світ духовного й матеріального, єдність макро- і мікросвіту.

В одному з інтерв'ю з композитором на запитання «Яким є Ваше творче кредо?» митець відповів, що протягом життя воно змінювалося: «З кожним разом усе змінюється, змінюється життя і змінююсь я. Я стараюсь виразити в своїй музиці красу самого життя. Краса - це форма, а її змістом є

³⁹ www.npu.edu.ua!/e-book/book/html/D/im...kolessa.../Elektronpidr.pdf

любов... Думка, ідея, виражені в творі й не запліднені любов'ю - мертві. Без любові й краси немає мистецтва» [215, с. 15]. Отже, творче кредо митця можна розкрити наступними словами: почуття любові до життя, реальність і фантазія, вищі сфери й енергетична суть, етапи фізичного й духовного розвитку людини, всесвіт довкола й усередині нас.

Корінні зміни, котрі відбуваються в людській психології, у психології сприйняття, в критеріях музичної цінності, у змісті музичної творчості, знайшли відображення в музичній діяльності В. Мужчиля. У його творчості ми вбачаємо нову музично-естетичну парадигму, що отримує визнання й закріплення в соціальній свідомості. Свідченням тому є виконавська та слухацька затребуваність і популярність хорових творів а capella В. Мужчиля, які звучать у виконанні багатьох колективів на численних сценічних майданчиках та в залах як України, так і зарубіжних країн.

Отже, приступимо до аналізу обраного нами твору в руслі дослідження жанрових трансформацій народного жанру думи.

У силу того, що твір «Косив батько жито» написаний на авторський текст, необхідним є визначення його основних рис. Загальновідомо, що композиторське опрацювання поетичного тексту є доволі складним і непередбачуваним. Процес розуміння рефлексійної суті втілення ідеї й образного змісту поетичного першоджерела в музичному творі є наріжним каменем у формуванні відповідної композиторської моделі інтерпретації твору. Адже саме «Теми й ідеї рефлексивної свідомості автора музики, що впливають на характер становлення музичної семантики, складають художньо-предметний світ... Це так звані «вічні» теми - символи, навкруг яких організоване життя художньої свідомості. Заради них, власне, викликаний «дух» рефлексії, що творить з волі автора відбір життєвих вражень і втілює їх у художньому акті» (Переклад - О. Б.) [703, с. 198].

Зупинимось на характеристиці основних рис поетичної основи хорового твору «Косив батько жито» В. Мужчиля. Сюжетну канву вірша складає історичний фрагмент визвольної боротьби українського народу. В

образному строї вірша вбачається три символи: *Земля*, що символізує вічність і сталість; *Вогонь*, що є втіленням сонячної енергії, сили і волі; *Коса* - символ смерті, війни. Відносно значення названих символів розподіляються групи слів:

ЗЕМЛЯ: батько, жито, проросте, поле, степ, земля, народ;

ВОГОНЬ: полум'я, скипів, гнів, сонце, звогнів, зорлів, битва, рубай, ворогів;

КОСА: косив, війна, витоптала, горе, лютим.

На взаємодії й протидії останніх побудований драматургічний розвиток як поетичного першоджерела, так і його музичного втілення.

Драматичні події у творі втілені не лише в емоційно-експресивному баченні («Скипів батько гнівом» / «А гнів полум'ям на вселюдським полі» / «Звогнів батько косу»), але й у надособистому пророченні для нації («Годі війнам лютим по землі ходити» / «Змели зло прокляте, а батечко в полі житом росте!»). Лаконічність і стрункість форми вірша, яскраво зображальний драматичний тон оповіді, велика кількість сонорних ефектів («Косив батько жито, а жита не стало. Війна витоптала» / «Зорлів, зорлів батько степом»), - складають благодатне підґрунтя музичного втілення поетичного джерела твору. Однією з характерних рис вірша є використання емоційно забарвленої лексики та неологізмів, які вносять новизну й оригінальність, так би мовити, індивідуально-авторське тлумачення значення слів. Адже саме в них, за словами дослідників, «крім елементів характеристики й оцінки є елементи відбиття почуттів мовця» [703, с. 103].

Наведемо приклади:

- стан великого душевного напруження головного героя - Батька, що зумовлене сильним гнівом і обуренням щодо руйнівної сили війни, поет виражає словом «скипів»;
- душевне піднесення, рішучість головної діючої особи при знищенні ворога, поет зображає неологізмом «звогнів»;

- сильну й мужню людину, яка здатна віддати своє життя заради вільного та світлого майбутнього своєї Вітчизни поет характеризує містким неологізмом «зорлів».

Отже, з вищесказаного слідує, що емоційно забарвлена лексика даного вірша виконує функцію «реалістичного зображення дійсності... для надання текстові особливого емоційно-експресивного тону» [686, с. 179].

Стисло викладений нами варіант герменевтичного прочитання поезії А. Кравченка-Русіва має пряме відношення до формування індивідуалізованого композиційного проекту (в даному разі твору «Косив батько жито»).

Для реалізації свого творчого задуму В. Мужчиль обирає суто національний жанр, який є унікальною пам'яткою української культури, - народну думу, на виключну цінність якої вказував І. Франко: «Справді рицарським духом дихає також новий богатирський епос, який в той саме час між 1560 і 1648 рр. виріс у степах запорізьких. Чудові думи про Самійла Кішку, про бурю на Чорному морі, про втечу трьох братів з Азова, про Марусю Богуславку тощо - це ті безсмертні пам'ятники ще першого етапу в розвитку козацтва, які створені генієм самого народу і які назавжди будуть предметом гордості українського народу» [цит. за: 187, с. 31]. Як відомо, «Думи - ліро-епічні твори української усної словесності про події з життя козаків XVI-XVIII ст. Дума (козацька дума) - жанр суто українського речитативного народного та героїчного ліро-епосу, який виконували мандрівні співці музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні» [195].

Звернемо увагу, що на титульному листі В. Мужчиль надрукував примітку: «присвячено учасникам визвольних змагань за волю України». Отже, модусами жанру думи в сучасному викладенні автор висвічує героїчні сторінки життя свого народу під час визвольних війн. З історичних джерел відомо, що, «Первісно слово «дума» вживалось для означення жанру пісні на честь померлого чи загиблого лицаря - саме в такому значенні воно

вживається в писемних пам'ятках 16 століття» [195]. Таким чином, саме авторське позначення твору (дума) свідчить про внутрішнє визнання канону жанру й намір вступити з ним в діалог.

Композитор передає свої душевні міркування та емоційне ставлення до трагічних подій минулого, що є ознаками рефлексивного мислення. Слід підкреслити, що *дума* - це первісна назва думки: «думати думу». У свою чергу синоніми до слова *рефлексія*: дума, самоаналіз, самопізнання, роздум, самоспостереження, медитація. У цій стислій дефініції ми помічаємо головні ознаки дум, що були дотримані композитором: громадське значення змісту, суміщення оповідального та драматичного характеру, сумний мотив заспіву, експресивність висловлення.

Укажемо більш детально на традиційні ознаки жанру думи, яких дотримується композитор.

По перше, це збереження **познак національної самобутності дум**:

- філософські роздуми над драматичними подіями минулого;
- експресивний характер висловлення.

Відносно **формотворення**, можна сказати, що даний твір, незважаючи на наскрізну побудову, представляє собою композицію з трьох частин, що відповідає жанровим ознакам української думи:

заплачка (А (1–12 тт.) - В (13–24 тт.);

основна частина, що складається з чотирьох *уступів* (В 1 (25–42 тт.) - С (43–85 тт.) - D (86–101 тт.) - E (102–149);

кінцівка (А 1 (150–164 тт. – В 2 (165–171 тт.) - G (173–179 тт.) – А 2 (180–183 тт.).

Драматургія твору побудована за структурними принципами думи:

- вступ до змісту твору у *заспіві*: пояснення місця, часу й обставин дії та характеристика героя й подій:

«Косив батько жито, а жита не стало - війна вигоптала»;

- *розвиток дії*:

«Косив батько горе, а його стільки, коса затупилась» (*I вступ*);

«Скипів батько гнівом. А гнів полум'ям на вселюдським полі.

Досяг гнів аж сонця» (II вступ);

- кульмінація:

«Звогнів батько косу. А її люд клепле.

Йде народ на битву!..»

«Косив батько жито»

«Зорлів батько степом. Гей! Рубай ворогів усіх рубай! До ноги!

(IV уступ);

- трагічна розв'язка:

«Годі війнам лютим по землі ходити!» (IV вступ);

- закінчення твору *славословієм*, де прославляється подвиг героя, який переміг ворога й поліг за праведну справу:

«Змели зло прокляте: а батечко житом в полі росте...».

Стосовно дотримання символіки «**знаково-семантичних кодів**» думи відзначимо таке:

- речитативні поспівки збільшеної секунди у низхідному русі, прикрашені мелізмами (тт. 2–12);
- використання у заспіві та славословії вступної та заключної мелодичної формули («заплачки») на слова «Гей-гей!»;
- декламаційна природа мелодії;
- опора на натуральну упорядкованість думного ладу (з #IV і #VI);
- вільний, можна сказати, імпровізаційний ритм, який цілком підпорядкований ритмічній будові вірша.

Разом з вищеназваними жанровими рисами української думи в творі ми вбачаємо ряд новаторських прийомів та композиторських знахідок.

Привертає увагу диференційована шкала опрацювання композитором *хорового поля*. Це стосується, перш за все, **виконавського складу**: сольне виконання під акомпанемент кобзи або бандури замінюється на мішаний хор а *carrella* та соло меццо-сопрано. Слід зауважити, що основний склад твору є

чотириголосним, але якщо врахувати численні *divisi*, то загальний склад хору є набагато складнішим (С (I+II) + А (I+II) +Т (I+II) + В (I+II)). Незважаючи на те, що такий склад у сучасній хоровій практиці доволі поширений, своєрідність хорового стилю В. Мужчиля виявляється в іншому - хор у його розумінні є джерелом різноманітних тембрів і тембрових поєднань, тобто оркестром.

Специфічною рисою твору В. Мужчиля є й те, що закономірність використання широкої палітри хорового звучання а *capella* пов'язана з «принципово новим ставленням до феномену звука, підкресленою увагою митців і до його акустичної природи, і як до матеріалу мистецтв, безпосередньо з ним пов'язаних - музики, поезії, літератури, а також лінгвістики, філософії, естетики тощо» [568, с. 112-113].

Не менш важливою особливістю даного твору є **темброва драматургія**, що підпорядкована розвитку сюжету твору. Це проявляється, перш за все, при відборі тембрових барв хору (загальнохорове викладення, неповний склад, *divisi*, викладення групами хору, «чисті тембри») та прийомів співвідношення хорових партій або груп (викладення мелодії різними партіями хору, поступове включення й виключення хорових голосів, відособлення хорових груп, дублювання (зокрема у вигляді унісону), хорова педаль.

Цікаво, що загальнохоровий спів у творі характеризується з широким використанням колористичних та алеаторних прийомів хорового викладення. Серед них назвемо такі: спів із закритим ротом і на голосний звук; спів на словосполуку «Косив батько горе», що багато разів повторюється й створює «текстове остінато»; *glissando*; кластер; алеаторика; мелодекламація («Зорлів батько степом. Гей! Рубай ворогів, Рубай! Усіх до ноги!...»), використання шумових ефектів (передсмертні видихи, удар зігнутою правою долонею по лівій, що стиснута в кулак, - імітація ударів серця). Поряд із суто хоровими прийомами, композитор вживає і сценічні, зокрема символічно-ритуальні

рухи акторів хору (схиляти, підіймати голову), що є ознаками театралізації жанру думи.

У творі за кожною образною сферою закріплений конкретний тембр. Так, наприклад, чоловічий тембр символізує відважних козаків, що є охоронцями рідної землі; жіночі тембри уособлюють страждання рідної землі від загарбницьких війн. Названа двошаровість яскраво простежується в Заспіві та I вступі, де чоловічі голоси співають основну тему на звуковому фоні жіночого вокалізу («голосінь») в підголосковому викладенні. На підході до кульмінаційних вершин та безпосередньо на них композитор вводить tutti з divisi (II–III вступи) як уособлення народної єдності в боротьбі з поневолювачами.

Говорячи про хоровий стиль В. Мужчиля, укажемо на ще один з важливих чинників, - **фактуру**. У даному творі вона є поліфонічною, зокрема підголоскова, що йде від традицій українського народного мелосу, та імітаційна - як слідування класичним традиціям. Крім того, хорова фактура даного твору є складною системою поєднання, протиставлення, змішання, доповнення типів фактури, різних за своїм історичним та стильовим походженням. На основі аналізу ми виявили утворення новітніх типів фактур, зокрема, кластерна алеаторна поліфонія, кластерне псалмодування та скандування, рухомий кластерний пласт, сонорно-алеаторна імітація тощо.

Композитор використовує принцип варіювання, він по різному викладає епізоди й фрази, що повторюються. У творі немає точних повторень, тобто музичний матеріал кожен раз викладається в іншій хоровій оркестровці. Підтвердженням цієї думки є опрацювання основної теми твору. Спочатку вона викладається в партії басів (13–18 тт.), у славослов'ї (156–162 тт.) її співають сопрано. Крім тембрової різниці викладення теми є й відмінності в хоровому складі: у першому випадку звуковий фон складає жіноча група, у другому - чоловіча, зокрема тенори.

Отже, підводячи підсумок щодо хорового стилю думи «Косив батько жито», можна стверджувати, що саме закономірності тривалого розвитку,

підголосковий та імітаційний характер фактури, варіаційність викладу зумовили різноманітну палітру виразних засобів хору, що перш за все відобразилося на його складі - надзвичайно мінливому й динамічному.

Виходячи з сюжетної канви вказаного твору, слід указати, що хор є виразником особистого й колективного відношення до подій минулого. Водночас він є й оповідачем, і активним учасником, і ілюстратором драматичних подій, що розгортаються в творі. Саме тому великого значення набуває темброва драматургія, що потребує від виконавців досконалого відчуття тембральної сонористики.

Отже, на прикладі хорового твору а саррелла «Косив батько жито» В. Мужчиля ми продемонстрували один із численних варіантів композиторської рефлексії жанру думи. У даному творі ми вбачаємо звернення до категорії часу й вічності, осмислення уявлень про невмирущі цінності глибинного пізнання національних культурних набутоків, що стали невіддільними компонентами національної самобутності композиторської творчості. Жанрово-стильовий аналіз хорової думи «Косив батько жито» Віктора Мужчиля дозволив виявити, що обрана тематика, відібрана поезія та своєрідна символічність даного твору, різноманітність і багатошаровість образного змісту вимагали від композитора використання як традиційних виконавських засобів (спів, мовленнєві інтонації, речитація, приблизна висотна зона, гліссандування, тонований говір тощо), так і незвичайних, позначених експресивними рисами засобів художньо-музичної виразності (вигуки, крик, шепіт, мовленнєве гліссандо, пуантилістичне нашарування тощо). Проаналізований твір виявився показовим зразком як жанрових перетворень старовинного народного жанру думи на ґрунті сучасної композиторської творчості, так і показником виходу академічної хорової музики а саррелла за межі традиційних звучань. Саме це й розглядається як момент народження нових вимірів жанрового поля, де феномен синтезу є основою жанрового збагачення.

3.2.2. Жанрово-стильові новації в сучасній білоруській хоровій музиці *a cappella* (О. Атрашкевич, А. Безенсон)

У хоровій музиці Білорусі можна навести багато прикладів як жанрових дифузій, так і нівелювання жанру. Серед них твори: О.Атрашкевич - «Сакраментальная поэма» для жіночого хору, солістів, читця й органу на вірші В. Жуковича (2002); Музична фреска для сопрано, хору, фортепіано й оркестру «Египет. Клеопатра» на вірші Т. Мушинської (2010); В. Савчика - Поеторії «И тополя уходят» на вірші Ф. Гарсія Лорки (1995), «Нявіданья дзівы» на вірші Я. Купали (2006); В. Воронова - «Archipelago» для хору, труби, тромбону, електрогітари, альпійського рогу, ударних, челести, фортепіано та органу на слова Д. Уолкотта, А. Розанова (2006); «Семь хоровых “котлет”» для хору *a cappella* на вірші Д. Хармса (2007); В.Карізни - Концертна балада для хору *a cappella* «Буйніцкая поле» на слова В.Карізни (2004) та інші.

Однією із показових зразків у плані сміливих і неординарних жанрово-стильових пошуків є хорова творчість сучасної білоруської композиторки **Олени Атрашкевич**⁴⁰.

О. Атрашкевич є автором музично-театральних і вокально-симфонічних творів, композицій для симфонічного оркестру й оркестру народних інструментів, камерно-інструментальної музики й хорових творів, вокальних циклів і романсів, музики до драматичних вистав, обробок

⁴⁰Атрашкевич Олена Вікторівна (29.03.1966) народилась у місті Борисів Мінської області, Білорусь. 1989 року закінчила Ленінградську державну консерваторію імені М.А. Римського-Корсакова (нині Санкт-Петербурзька державна консерваторія імені М.А. Римського-Корсакова), клас композиції професора Б.О. Арапова. Член ОО «Білоруський союз композиторів» (1997). З 1989 року - викладач музично-теоретичних дисциплін Молодечненського музичного училища, з 2004 року - викладач Мінського державного коледжу мистецтв (з 2006 р. голова предметно-циклової комісії «Мистецтво естради (спів)»). Керівник зразкової естрадної студії «Спяем разам» Палацу культури міста Молодечно. Автор ідеї й художній керівник Відкритого конкурсу юних виконавців естрадної пісні «Маладзічок» міста Молодечно. Автор музики гімну Мінської області. Має численні нагороди, зокрема удостоєна пам'ятного знаку «2000 год Хрысціянству» й Почесного знаку Міністерства культури Республіки Білорусь, нагороджена ювілейними медалями «65 год вызвалення Рэспублікі Беларусь ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў» і «65 лет Победы в Великой Отечественной войне 1941-1945 гг.» та інше [390, с. 446].

авторських і народних пісень. Особливо успішно й плодотворно композитор працює у сфері естрадної пісні й музики для дітей [390, с. 446].

Хорові твори а cappella О. Атрашкевич зайняли вагоме місце у репертуарі відомих колективів як Білорусі, так і Росії. Вона творчо співпрацює з Державним камерним хором Республіки Білорусь (художній керівник Н. Михайлова), Академічним хором Національної телерадіокомпанії Білорусі (художній керівник П. Шепелев), Хором Московської консерваторії (художній керівник С. Калінін), Могилевською міською капелою (художній керівник С. Ліщенко), Мінським хором «Віссон» (художній керівник О. Висоцька), камерним хором Salutaris (художній керівник О. Янум).

Незважаючи на затребуваність і популярність творів Атрашкевич, її акапельна хорова творчість в музикознавчому просторі не отримала достойного вивчення. Огляд наукової літератури показав, що в Україні відомостей щодо творчості композиторки немає, а білоруські музикознавці обмежились однією статтею в довідниковому виданні «Композитори Беларуси» [390].

Хорова творчість О. Атрашкевич вирізняється широким діапазоном жанрової палітри: мініатюри, обробки народних пісень, диптихи, цикли, поема, кантата, музична фреска, фантазія.

У хорових творах композиторки знайшли відображення різні тематичні й ідейно-образні орієнтири - від сучасного світу до далекої історії, національні традиції, воєнна тематика, діалог епох, мир дитячих фантазій та інше.

Перше звернення до хорового жанру в творчості О. Атрашкевич відбулося в 1989 році. Це був дипломний твір - кантата на вірші М. Дудіна для хору, оркестру і соліста. У подальшому III частина «Душа моя» була аранжована для жіночого хору а cappella, соло сопрано і соло тенора (контральто) та здобула статус самостійного твору.

«Душа моя» («Душа мая») написана на однойменний вірш М. Дудіна, який був перекладений на білоруську мову поетесою Т. Трофімовою.

Поезія М. Дудіна переважно присвячена героїчним подіям часів Великої Вітчизняної війни, темам повоєнного будівництва й боротьби за мир. Проте об'єднавчою рисою різних за тематикою віршів виступає особисте ставлення поета до внутрішніх, зокрема душевних, переживань героя й пошук відповіді на вічні питання: як протистояти злу й ненависті, які розрушають усе навколо.

Подібні роздуми поета ми знаходимо в багатьох поезіях: «Стареют ясные слова», «Все с этим городом навек», «Я слишком долго был счастливым», «И на стихи есть тоже мода», «В моей душе живут два крика», «Душа моя, а все ли ты свершила?», «Все, словно должное, приемля».

Вірш «Душа моя, а все ли ты свершила?», який взятий за основу у одноіменному творі О. Атрашкевич, наповнений духом релігійних текстів. Він представляє собою монолог, де ліричний герой розмірковує над сенсом свого життя:

Душа моя, а все ли ты свершила?
 Что из того, что не сбылась мечта
 Из грязи прорастает красота,
 Без пропасти немислима вершина.
 Пока жива - надеждою лучись,
 В отчаянном дыму столпотворенья,
 Сама в себе не презирай терпенья,
 А у терпенья мудрости учись.

Як і вірш Дудіна, хоровий твір О. Атрашкевич розвиває й посилює сакральну лінію. Але, на відміну від літературного першоджерела, композиторка розширює драматургічний простір поетичного першоджерела. Індивідуально-особистісні переживання героя (поета) доповнюються загальнолюдськими. Завдяки чому духовні пошуки виходять за рамки однієї людини і стають проблемою всесвіту. О. Атрашкевич створює двопланову структуру, де у формі діалогу представлені висловлення двох героїв (соло сопрано і соло тенора (контральто) та спільноти (жіночого хору). У даному

творі простежується вплив поетичного духовного жанру притчі⁴¹. На користь нашого припущення виступають такі особливості: вираження морально-філософських роздумів, дидактична ідея, відокремлення авторської лінії, тяжіння до коментування, переважання розповідності над зображальністю (Приклад № 37, див. Додаток В).

У хорі збережені стилістична й етико-духовна спорідненість із православною церковною співацькою культурою (спів а cappella у визначеній манері). Орієнтація на духовні традиції зумовила особливий вибір прийомів музичного висловлення:

- побудова композиції на основі паттернів (у даному разі мотиву, який звучить на початку твору в солістів на текст «Душа моя» та мелодико-гармонічний хоровий пласт);
- широка кантиленність мелодичних ліній соло і хору, використання помірною темпу (Andante) й четвертних тривалостей, що сприяє створенню відчуття неспішності висловлення (характерна риса молитви);
- використання ісонів, що створюють просторовість звучання;
- фрігійський лад, що надає камерності звучання на початку твору.

З іншого боку, поряд із православною стильовою атрибуцією, у хорі проявляється індивідуальний стиль композиторки, позначений рисами експресивно-психологічного стильового спрямування. Це проявляється у вживанні різних енгармонізмів, інтервальних моделей акордів, оснований на зчепленні Ч 4 + Ч 5 та тритонів (ц. 2, т. 4–5). Крім того, можна відзначити використання широкого ряду акордів, які розрізняються за якісним боком структурних одиниць (терцові, секундові, квартові, квінтові акорди) і за ступенем складності одиниць (прості або складні, наприклад, акорди й поліакорди). Цікаво, що терцові акорди збагачуються побічними тонами за рахунок введення прилеглих секунд до одного акордового тону (ц. 1, ц. 9).

⁴¹Притча - це повчальна розповідь з історії чи навколишнього життя, мета якої викласти духовні чи моральні істини [506].

Ще однією з рис індивідуального стилю О. Атрашкевич є вмiле розподiлення iнтервальної щiльностi й об'єму акорду. Так, наприклад, на кульмiнацiйній вершинi у ц. 4 (на словах «Душа моя ... немислима вершина») мiнiмальна щiльнiсть акорду надає звучанню хору просторовiсть. У ц. 8, навпаки: максимальна щiльнiсть септакорду дуже влучно передає схвильований вміст поетичного тексту «В отчаянном дыму столпотворенья».

Таким чином, даний хор є виразною рецепцією православних духовних традицій у композиторській практиці, де органічно синтезовані старі й нові традиції. Аналіз хорового твору «Душа моя» дає змогу зробити висновок щодо його жанрово-стильового визначення - це духовна концертна притча на неканонічний текст.

Поряд із творами духовного спрямування важливою складовою творчості Атрашкевич є хори а саррелла, написані у «фольклорно-орієнтованому» стилі [198, с. 38].

Цікавим зразком стилізації народнопісенної творчості, зокрема лірико-побутової пісні, є хоровий твір «Зязюлька». Він написаний у стилі народної пісні. У даному хорі в якості елементів, що підкреслюють і акцентують національні риси, в першу чергу виступає літературний текст, образна сфера і музична інтонація.

Літературною основою «Зязюльки» є однойменний вірш І.Снарської. Ключовим образом-символом твору є Зязюлька (Зозуля) один із найдавніших персонажів народної міфології (зокрема білоруської й української). Існує кілька трактувань значень образу Зозулі. В одній із легенд йде річ про її походження від жінки, що вбила свого чоловіка. За це вона була проклята Родом чи Перуном на довічне одиноке життя без подружньої пари. У другому випадку - це образ матері, що покинула напризволяще своїх дітей. Аналіз поетичного тексту хорового твору показав, що Зязюлька символізує охоплену тугою одиноку літню жінку - «А з вачэй - ўсё слёзы, Каб не сорақ саракоў, То жыла б паненкаю, Не хадзіла б па дварах З торбай ды кавенькаю. Так ні жонка, ні ўдава, - Хто калеку возьме?», яка немає ні дому - «Ні страхі,

ані вугла», ні діточок - «Толькі так зязюлечцы цёмна, Што ніяк не прыпомніць: Як малятак назвала, Дзе сірот пагубляла?». Отже, серед чималого діапазону семантичних ознак слова-символу Зозуля у вірші І. Снарської можна виділити декілька властивих йому компонентів - смуток, жаль, горе, нещастя.

З музичної точки зору О. Атрашкевич майстерно створює емоційно-образне тлумачення поетичного першоджерела. За характером це сумна лірична пісня, у музиці якої переважають смутні інтонації болю, які передають гірку долю самотньої жінки (Приклад № 38, див. Додаток В). Композиторка глибоко проникає в духовний зміст народної лірики. Тут доречно навести слова Т. Мдивані, яка підкреслює, що «Під час створення *народного образу* як духовного світу людини, його психології й мудрого устрою душі, а також життя простих селян, <...> композитори створюють якийсь спільний, свого роду народний стан душі» (Переклад – О.Б.) [198, с.40].

У даному творі, з одного боку, втілюються фольклорні традиції, на що вказує:

- опора на характерні для білоруської народної лірики ладо-інтонації натурального d moll і дорійського ладу;
- квінтова тембро-інтонація, що закладена у лейттемі всього твору;
- використання варіантно-куплетної форми;
- введення декламаційної речитативності, яка імітує народну виконавську манеру.

Поряд із вищеназваними особливостями організації музичного матеріалу важливу роль у наданні твору рис народного звучання відіграє фактурне рішення партитури: унісон окремої партії, квінтові й октавні педалі, втора у терцію, вільне варіювання кількості партій, змінність голосів.

У той же час твір наповнений сучасним змістом, що проявляється на рівні мелодико-гармонійного та тембрально-фактурного комплексів. Звертає на себе увагу витриманий протягом усього твору тональний центр – І шабель

d moll. На його основі утворюються різні за якісною стороною (квінтови, терцові) і за складністю структурних одиниць (тризвуки, акорди) гармонічні сполучення. У свою чергу в терцові акорди вводяться побічні тони прилеглих секунд до одного тону (ц. 2, ц. 5). Не менш важливою стороною, особливо у драматургічній побудові твору, є такі прийоми, як раптове зіставлення тональностей (d moll - G dur, d moll - C dur - B dur у ц. 2, d moll - c moll - es moll - F dur у ц. 3, d moll - B dur у ц. 4) і політональність у ц. 2, де хор розділений на два пласти (жіноча група d moll - G dur - F dur - G dur; чоловічий хор d moll).

Відносно темброво-фактурної характеристики твору вкажемо на таку особливість, як тембральне озвучування основної теми⁴², що звучить тільки у виконанні однієї партії хору (чистий тембр), вибір якої залежить від змісту поетичного тексту. У зв'язку з цим великого значення набуває ритмо-фразова артикуляція в хорі. Сильову характеристику даного твору доповнюють різноманітність типів фактури, зокрема імітаційна й гомофонно-гармонійна; прийоми хорового викладення⁴³, пов'язані з використанням тембрових засобів хору (загальнохорове звучання: ц. 5, викладення для неповного хору: ц. 1, ц. 2, ц. 4, викладення хоровими групами: ц. 3, особливе поєднання груп хору і чисті тембри: вступ, ц. 6, *divisi*); співвідношення хорових партій (викладення мелодії різними партіями хору: вступ, ц. 1, ц. 2, ц. 4, ц. 6, включення і виключення голосів, хорова педаль); колористичних прийомів (спів із закритим ротом і на голосний звук «а», гліссандо теноровою групою й усім хором: ц. 3, ц. 6).

Отже, аналіз твору «Зязюлька» показав, що він є прикладом «авторського фольклору» [198, с. 39], де композиторка майстерно втілила типологічні риси білоруського фольклору в контексті авторського стилю.

⁴² Слід зауважити, що вказана особливість є індивідуальною рисою композиторського письма О. Атрашкевич. Темброве варіювання теми є в багатьох творах композиторки, зокрема: «Зайшло сонейка», «Ты прийдзі», «Гой, цымбалы», в обробках народних пісень «Лявоніха» «Сівы конь», «Юрачка» та інших.

⁴³ Указані прийоми хорового викладення представлені в монографії Левандо П. [338, с.20–23].

Звернемося до обробок білоруських народних пісень О. Атрашкевич, які є показовими з точки зору переінтонування фольклору в рамках сучасних засобів музичного висловлення. Для методу опрацювання композиторкою народних пісень характерні, з одного боку, різні модифікації (форма, мелос, мелодико-ритмічний матеріал), з іншого, - збереження типологічних принципів фольклорного оригіналу. О. Атрашкевич створює мальовничі картини із життя селян гумористично-ігрового характеру (як, наприклад, в обробках «Лявоніха», «Юрачка») і ліричного («Сівы конь»). Загальним для названих обробок є наповнення народних тем сучасним звучанням завдяки введенню хроматики і метроритмічних модифікацій. При цьому в п'єсах провідним принципом залишається варіативність - як жанрова основа народної пісні.

Яскравим прикладом сказаному є обробка народної пісні «Лявоніха». Ця пісня-танок є візитною карткою білоруської культури. За сюжетом вона представляє собою жартівливий діалог між Лявоном і Лявоніхою, навколо яких співають і пританцьовують інші учасники.

В обробці «Лявоніхи» композиторка об'єднує народну жанровість і сучасні засоби виразності. Відправною точкою для композиторської роботи є народна пісня. У мініатюрі «Лявоніха» зберігається фольклорний оригінал мелодії, розмір (2/4) і ритм однойменного пісню-танцю (♩♩♩♩ | ♩♩♩ | ♩♩♩ |), витримується куплетна форма зі вступом та закінченням, трапляється мажоро-мінорний лад, лади народної музики (лідійський і міксолідійський) (Приклад № 39, див. Додаток В).

На цьому наслідування традицій народної музики закінчується. О. Атрашкевич дуже вміло і влучно підкреслює й доповнює колорит пісні «Лявоніха» актуальними засобами музичного висловлення:

- вводяться авторські теми й поспівки (ц. 2 т. 9–15, ц. 3);
- сміливо зіставляються тональності (F dur - f moll - C dur, F dur - D dur, D dur - Es dur, Es dur - Fis dur);

- використовуються акорди й септакорди терцієвої структури у висхідному та низхідному хроматичному рухах;
- застосовується техніка симетричних зміщень (ц. 3, т. 10-13).

Взагалі аккордика відіграє суттєву роль не тільки в стильовому відношенні, а й має драматургічну підоснову. Драматургічна сторона аккордики пов'язана з її формотворчими функціями. В обробці «Лявоніхи» наскрізний розвиток куплетно-варіаційної форми здійснюється не тільки завдяки тональному зсуву куплетів (C dur, D dur, Es dur, Fis dur), а і послідовному перетворенню хроматизованої інтонаційної структури (вперше вона вводиться ц. 2, т. 8), яка передує усім куплетам. Динамізація досягається згущенням гармонічних фарб (від фонізму мажоро-мінорних тризвуків до їх співставлення із дисонуючими зменшеним і збільшеним тризвуками) сприяє виходу на головну кульмінацію всього твору (ц. 7).

Основна тема народної пісні тембрально озвучується: наспів передається з голосу в голос, у хорі звучить унісон у різних тембрових колоритах, в октавних дублюваннях, гармонійно варіюється, виконується в різній щільності фактури. Широко застосовані різні поліфонічні прийоми (імітаційна, підголоскова) і техніки хорового викладення (унісон, хорові педалі, включення й виключення голосів, темброве варіювання), суто виконавські хорові (спів на склади, із закритим ротом) та танцювально-театральні (вигуки, клацання й плескання в долоні) ефекти. В обробці простежується тенденція до театралізації, коли пісня трактується, з одного боку, як народне дійство, яке передбачає введення рухів, жестів і міміки, з іншого, - як музична картинка, де «змагаються» між собою учасники народного дійства. Вищесказане дає можливість назвати «Лявоніху» *фольклорною концертною хоровою обробкою народної пісні*.

Отже, окремо розглянуті твори О. Атрашкевич переконують своєю оригінальною концепцією. Хорові твори авторки репрезентують одну з магістральних жанрово-стильових тенденцій розвитку сучасної білоруської музики - національно-романтичну [198, с. 31], яка охоплює твори різних

напрямоків. У творчості Атрашкевич це твори *духовного спрямування*, написані як «концертна музика не на канонічні тексти, але яка відповідає духу богослужбних співів» [198, с. 35]; *фольклорно-орієнтовані твори*, що включають «професійний пісенний фольклор» [198, с. 42] і *фольклорні концертні хорові обробки народних пісень*. З вищесказаного випливає висновок, що композиторська практика О. Атрашкевич вирізняється жанрово-стильовою багатоваріантністю, де найбільш визначним є спрямованість не тільки на жанрове розширення й збагачення, а й на жанрово-стильову індивідуалізацію.

Однією з цікавих осіб, яка займає гідне місце у ряду сучасних білоруських композиторів, є **Аліна Безенсон**⁴⁴. Її хорові твори користуються популярністю у виконавській і в педагогічній сферах. Незважаючи на ряд робіт (статті в газетах і журналах: «Мастацтва», «Культура», «Настаўніцкая», «ЛІМ», «Вечерний Минск» та ін.), присвячених творчості А.Безенсон, залишається невисвітленим коло питань, які стосуються її хорових творів а *capella* в плані жанрово-стильових новацій.

⁴⁴ Аліна Безенсон (11.07.1971) народилася в місті Волковиську. У 1990 р. закінчила Гродненське музичне училище по класу домри, займалася композицією у відомого композитора, в даний час священнослужителя, протоієрея Бондаренко Андрія Васильовича. У 1995 р. закінчила Білоруську державну академію музики, в 1997 р. магістратуру по класу композиції у видатного композитора, народного артиста Республіки Білорусь, професора Мдивані Андрія Юрійовича. Присуджено академічний ступінь Магістра мистецтв. З 1995 р. викладач композиції в дитячій музично-художній школі мистецтв №1 м. Мінська (з 2010 р. викладач вищої категорії). З 2016 р. викладач композиції та музично-теоретичних дисциплін в Білоруської державної академії музики. З 1996 р. є членом білоруського союзу композиторів і білоруського суспільства сучасної музики. З 2009 р. член спілки музичних діячів Республіки Білорусь. З 2010 р. Секретар Правління білоруського союзу композиторів. Творча біографія поміщена в енциклопедію «Хто є Хто в Республіці Білорусь», книгу «Культура Гродненщини», книгу «Пам'ять» (м. Валківська). Є численні записи з інтерв'ю А. Безенсон на Білоруському радіо (канали: Культура, Світ, Перший і ін.), телебаченні (БТ, ОНТ, СТБ. Документальний фільм «Ессе Ното», «Існасць», «Культурне життя» з А. Сфремовим і ін.). Аліна Безенсон нагороджена безліччю дипломів (диплом І-го ступеня «За кращу творчу роботу на міському турі Республіканського конкурсу методичних і творчих робіт викладачів») і грамот Управління культури Мінмськвиконкому і Міністерства культури Республіки Білорусь, почесним знаком Федерації Профспілок Республіки Білорусь. Лауреат державної стипендії [390, с.433].

Аналізуючи хорову творчість А. Безенсон, ми бачимо прояв неординарного мислення, прагнення до розширення й новаторського трактування хорових жанрів. Це твори, написані в традиційному ключі, це й абсолютно нові знахідки, серед яких можна назвати: кантати «Stabat Mater Dolorosa», «Laudamus Te Domine», меси, хорові цикли «Фарбы бясконцага руху» (на вірші Т. Мушинської), «Век маладосці» (на вірші М. Карема в перекладі Е. Огнецвет і А. Ходоновича), хорові твори «А хто там ідзе?», «Замкавая гара» (на сл. Я. Купали), «Гімн сонцу» (на сл. Т. Мушинської), обробки білоруських народних пісень «Каля рэчкі, каля броду» та ін.

Специфічною рисою тематичного спектру хорової музики А. Безенсон є філософське осмислення й відображення проблем сучасного життя. Композитор звертається до категорії часу й вічності, прагне осмислити одвічні цінності й глибинні шари національних культурних досягнень. «Моє творче кредо - бути чесною по відношенню до себе, своєї інтуїції, внутрішнього голосу, який підказує, як вирішити або втілити творчу ідею. Сумніви долають часто, чи правильний вибір зроблений? Іноді, придумавши половину твору, перекреслюю все й починаю спочатку. Дуже ясно відчуваю, коли знаходжу те, що так довго шукала! Іноді відразу приходить, як мені здається, правильне рішення. І в першому, і в другому випадку — це найвище щастя!»⁴⁵

Названий круг проблем відповідає вимогам сучасності, він є невід'ємною частиною процесу духовного відродження в країнах пострадянського простору й нової актуалізації як одвічних тем, так і героїчних сюжетів з минулих історичних подій національного життя. В. Родіонов, говорячи про творчість композитора, характеризує її таким чином: «Майстер у відображенні драматичних колізій, руйнівних катастроф, вона в той же час шукає заспокоєння, очищення й катарсису - того, що дає нам віра» [529]. Таким чином, у творчості А. Безенсон ми бачимо нову

⁴⁵ Із особистої переписки О. Батовської з А. Безенсон.

музично-естетичну парадигму, яка отримала визнання в суспільній свідомості.

Перш ніж приступити до аналізу хорових творів «Замкавая гара» і «А хто там ідзе?» (на вірші Я. Купали) А. Безенсон, підкреслимо, що алгоритм жанрово-стильового аналізу хорових творів а capella розроблений нами на основі концепції Л. Казанцевої. [237]

При розборі акапельних хорових творів нами буде використаний термін «хорове інструментування», під яким слід розуміти «хорову колористику, певну семантичну спрямованість прийомів хорового викладу у зв'язку з драматургією розвитку, темброво-регістровий розподіл звучності у фактурі (питання «щільності» - «розрідження»), а саме - участь фактури в образно-сміслових процесах» [164, с. 12].

Крім того, в цьому дослідженні ми враховували такі важливі особливості хорової музики, як «вокальна природа; багатоголосся, фактурна організація; вокаліз і використання поетичного тексту» [495, с. 20].

Спираючись на поданий алгоритм аналізу жанрово-стильової суті хорового твору, звернемося до творів А. Безенсон «Замкавая гара» (2007) і «А хто там ідзе?» (2007), написаних до 125-річчя з дня народження поетів, білоруських класиків Янки Купали і Якуба Коласа. Виконані були цього ж 2007 року в Білоруській держфілармонії державним камерним хором (художній керівник Наталія Михайлова).

В основі тексту хору «Замкавая гара» (3 Віленських абразоў) - однойменний вірш Янка Купали (1882–1942), написаний у 1906-1910 роках. Головні мотиви творчості поета - любов до білоруської землі, свого народу, віра в його духовний потенціал, викриття соціальної несправедливості й національного пригноблення.

Написання вірша припадає на період роботи поета у Вільнюсі - місті з багатим історичним минулим і не менш значним сьогоденням. Вільнюс був джерелом творчого натхнення для багатьох поетів: М. Богдановича, Зм. Бядулі, Я. Коласа, В. Жилки. Проте саме Я. Купала був першим, хто

відтворив поетичний образ цього міста, прославив його минуле й оспівав красу міських пейзажів.

Вірш присвячений одній з найпопулярніших пам'яток міста Вільнюса, Замковій горі, де стояв замок князя Гедимінаса⁴⁶. Древній замок з його багатою історією⁴⁷ якнайкраще поживавлював в уяві поета героїчні картини минулого. У вірші поет зіставляє примари міфічної історії замку, про минулу славу якого нагадують лише руїни, й сучасний світ, де все змінилося [694].

Тут яскраво проступає концепція Я. Купали, спрямована на «виконання програми національного білоруського відродження через ідеалізацію історичного минулого» [694].

У вірші простежується «установка на жанр» (термін Ю. Тинянова) *билина*. Це проявляється на образному рівні (основою сюжету є історично примітний епізод), у прийомах композиційного розвитку: повтор окремих слів (наприклад, «Ні те лом-ламок, Ні те дом-дамок»); на композиції (кільцева, де перша строфа, поставлена у фінальну позицію, набуває нового сенсу й показує безперервний хід історії). У вірші Я. Купали, як і в билині, описано події, що відбувалися в давнину, але без вказівки часу. Завдяки цьому те, що «пройшло» з'єднується з сьогоденням так, ніби оповідач або співак знав чи бачив тих героїв особисто. Крім того, билинний час то прискорює, то уповільнює свій біг, залежно від сюжету й настрою героя» [550].

Жанрові особливості текстового першоджерела знайшли своє відображення в оригінальному композиторському рішенні. Хоровий твір

⁴⁶ «Уперше в письмових джерелах Вільнюський замок згадується в 1323 році, в договорі Великого князя Гедимінаса з Орденем хрестоносців. Ця дата вважається датою заснування Вільнюса <.> Замок Гедимінаса був важливий не лише як політичний центр Великого Князівства Литовського, але і як частина оборонного комплексу. Коли пожежа знищила дерев'яний замок, на початку XV століття, за правління Великого князя Литовського Вітаутаса, був побудований кам'яний замок, залишки якого збереглися досі» [119].

⁴⁷ «Вежа має історичне, історико-культурне і, як приклад готичної архітектури, архітектурне значення. У XX столітті вежа набула значення емблеми й символу не лише міста, але і Литовської держави, її зображення заміщало справжній герб міста й використовувалось у різноманітних сувенірах» [75].

написаний в епіко-ліричному ключі, де стильовими константами є принципи пісенності й варіативності, що широко трактувалися композитором, а також ладова діатонічність і строфічна організація матеріалу.

Орієнтація на жанр билина зумовила сферу образності. Ця закономірність простежується упродовж усього твору. «Замкавая гара» - це хор-картина в епічно-ліричному ключі, де запрограмовані тимчасові характеристики образу, зокрема зіставлення: історія вежі, міф про минулу славу замку й сучасність з її швидким ритмом життя, переглядом духовних цінностей.

Вплив жанру позначився й на драматургії, для якої характерні, по-перше, монообразність (у даному випадку погляд Поета-пророка, українського аналога Кобзаря, на долі людства), коли художній образ створюється шляхом психологічної інтерпретації теми; а також безперервність розвитку як втілення безперервності руху в житті.

Відтворення жанру билини в музичному тексті ми знаходимо в повторах третього й шостого рядків у строфах твору (чого у вірші Я. Купали немає!). Нагадаємо, що саме принцип повтору є жанровою особливістю билин. Завдяки вказаному прийому у хорі підкреслюються такі особистісні риси князя, як відвага, благородство й великодушність: «Слаўны Гедымін, князь Літвы - літвін, *душа чынная, душа чынная*» (9-12 т.). Крім того, повтор останнього рядка створює природну паузу, і, таким чином, між словесними поєднаннями створюється невелика пауза (наприклад, 3-5 т.; 19-21 т. і так далі), яка дає можливість слухачеві усвідомити сенс висловленої думки і сприймати наступні події.

Жанр билини витриманий композитором і на композиційному рівні. Як відомо, билина побудована за певними правилами. Початкову частину, у якій визначаються місце, час дії й герої називають Зачином. Далі йде Основна частина, в якій зображають дійових осіб і розповідають про їх подвиги. У Кінцівці підсумовують усе сказане, висловлюють мораль. Відповідно до композиції билинного жанру побудована й форма хорového твору

А. Безенсон. Незважаючи на наскрізну лінію драматургічного розвитку, форму хору можна визначити як тричастинну репризну (А – В - А1). Перша частина (А) виконує функцію Зачину, де представлено місце й час дії (багато років тому, замок) і героя (славний князь Литви Гедимін) (Приклад № 40, див. Додаток В). В основній частині (В) розповідається про героїчне минуле замку (Приклад № 41, див. Додаток В). Третя частина (А1) - Кінцівка, де прославляються події історичного минулого й дається їм оцінка. Межі між частинами чітко позначені темпом (А, А1 - Moderato; В - Piu mosso), динамічно (mp - mf), в мелодійному матеріалі (А, А1 - кантиленність, розспів; В - декламаційність). Не менш цікавий прояв принципу троїчності⁴⁸ в творі: тричастинна форма, де кожна частина складається з трьох речень.

Віршу властива аорчність побудови розділів (жанрова ознака билини), коли в завершальній частині згадують події, з яких розпочиналася билина. Подібні повтори відображаються і в завершальних тактах хору (64-68 т.).

Одним із проявів билинного жанру в творі А. Безенсон є несподівані повороти викладу, емоційні заострення окремих епізодів, як це відбувається, наприклад, у II частині (35-36 т.), між I і II частинами (16-17 т.), II і III частинами (51-55 т.). У музичному відношенні це проявляється у використанні барвистої зміни прийомів хорового викладу, різноманітної динаміки й темпів. А. Безенсон втілила риси билини, які проявляються в мелодиці хору: з одного боку - величавість і спокій (наприклад, 1-3 т.), з іншого - декламаційність (наприклад, 17-24 т.). Сам музичний розвиток ґрунтований на повторюваній короткій поспівці; це відповідає одному рядку вірша. Мелодія побудована в основному на секундових і терцових інтервалах, її діапазон укладається в кварту. Музичні фрази досить протяжні (у I і III частинах), що також відповідає неквапливій течії билинного вірша. Метроритмічна організація хорового твору також містить у собі жанрові

⁴⁸Для жанру билини важливе значення має принцип троїстості (наприклад, три багатирі, три дороги, три спроби і т. д.). За словами В. Чичерова, «Цей прийом підкреслює значимість опису» [280].

особливості биліни. Це проявляється у використанні рівної тривалості (восьмі й чверті) і змінних розмірів (1–5 т., 52-56 т.).

Декламаційна основа яскраво представлена в II частині хору (17 т.), де використовується побудова мелодії на звуках, що повторюються дрібною тривалістю (восьмими і шістнадцятими) в швидкому темпі, спочатку в унісонному звучанні хору (17-19 т., 21 т., 27 т.), потім в акордово-речитативному складі (29-35 т.).

Хорова інструментовка твору приваблює продуманим застосуванням як виконавчого складу, так і прийомів хорового викладу, хорової колористики, різноманітністю прийомів розподілу звучності у фактурі.

Твір написаний для змішаного чотириголосого хору а cappella. Залежно від образного наповнення, виконавчий склад змінюється за кількістю голосів (від чотириголосся в першій частині до восьмиголосся в кульмінаційній точці (33-34 т.) і за якістю. Наприклад, у розмірену оповідь початку I частини вводиться змішаний хор, коли йдеться про особистісні достоїнства князя - чоловіча група хору (9-11 т.), на повторях словосполучень - жіноча група хору (16 т.). II частина в силу образної драматизації (розповідь про героїчне минуле) різноманітніша і більш насичена в плані темброво-регістрового розподілу звучності у фактурі. Тут зустрічається унісонний виклад (А - Т в 17-19 т.), нашарування голосів (А - Т (19 т.) + В (20 т.) + S (24 т.)), чистий тембр-дивізі (термін П. Левандо), який створює багатоголосу звучність одного тембру (наприклад, в 36 т. - S (I – II), в 37 т. - А (I–II), в 41 т. - Т (I – II) і так далі), виклад мелодії партіями хору (наприклад, 44-50 т.), хорова педаль (36-43 т. - спів басової партії закритим ротом; 44-50 т. - спів жіночої групи на голосний «А»), зіставлення хорових партій (наприклад, 44-51 т.) (Приклад № 42).

Виявлені жанрово-стильові особливості цього хорового твору повною мірою відбиваються на виконавському процесі. Під час роботи над виконавською версією слід звернути увагу на рішення наступних завдань:

- прочитання образного змісту в епіко-лиричному ключі, від медитативного і споглядального до експресивного;
- триадність образної сфери (лірика в I частині, драматизм у II частині, епічність у III частині) вимагає роботи над тембровим забарвленням і штриховою палітрою: ясно і велично в I частині; схвильовано й драматично в II частині; величаво в III частині.

Перейдемо до аналізу твору «А хто там ідзе?». Хор написаний на знаменитий вірш «А хто там ідзе?» (1905-1907) Янки Купали, що присвячений громадянсько-патріотичній темі. У вірші розглянуто питання усвідомлення гуманістичної самоцінності білоруса як особистості. Ідея твору вміщена в останні слова: «А чаго ж, чаго захацелась ім, Пагарджаным століття, ім, сляпым, глухім? - Людзьмі звацца». За точним зауваженням А.Прокоф'єва, «Досконалість і простота відбитої картини і висловленої в творі ідеї вже в перших відгуках на вірш справедливо асоціюється з геніальністю, з виходом за рамки однієї білоруської тематики у світ загальнолюдської культури» [623]. Вірш перекладений 82 іноземними мовами (М. Горький, Н. Вилчев, Н. Браун), покладений на музику багатьма композиторами (наприклад, Л. Роговським, А. Мдівані, Г. Пукстом, С. Кортесом).

Музичне прочитання вірша Я. Купали пов'язане з його композиційними особливостями: дуже лаконічний (п'ять строф, які складаються з трьох рядків), такий, що є розгорнутою метафорою, без звичних для поезії образотворчо-виражальних засобів. Тому А. Безенсон звертається до так званого «публіцистичного» напрямку і базується на особливостях театрального й вокального жанрів.

Риси театралізації (зокрема, «внутрішньої театралізації» - термін І. Матюхова [389, с. 18]) проявляються в діалогічності між чоловічою і жіночою групами хору, в широкому використанні поліфонічної фактури.

Другим жанровим джерелом є речитативність. В інтонаційно-ритмічній організації першоосновою служить організація поетичного тексту, яка

проявляється у використанні декламаційного типу: «А хто там іде, А хто там іде, в агромністай такий грамадзе?». Особливість речитативу, який за жанровою природою не пов'язаний з «колективним» вираженням емоцій, творчо перекладається й утілюється в хоровому жанрі (Приклад № 43, див. Додаток В). У творі яскраво проявилася декламаційна основа: в унісонному звучанні хору, як з октавними подвоєннями, так і без них (наприклад, 1-3 т. - чоловіча група хору, 6-7 т. - жіноча група хору); акордово-речитативному складі (наприклад, 20-26 т., 29-32 т.); поліфонізації фактури (наприклад, 3-5 т., 15-29 т.).

Театральність і речитативність проявляються в композиції твору, наскрізному типі викладу музичного матеріалу. Велике значення мають повтори слів, які служать значному посиленню патетики виголошувань. Проте форму можна трактувати як тричастинну (А – А 1 – А 2), побудовану за принципом строфічності.

Цікавим є стильовий аспект твору А. Безенсон. В хорі простежуються певні риси експресивно-психологічного напрямку, який було сформовано в хоровій стилістиці Р. Щедрина. Це проявляється в тяжінні до експресивного сприйняття світу, використанні мелодики речитативно-декламаційного типу, темброво-інтонаційних комплексів інструментального характеру (зокрема, в II частині).

Не менш важливим для визначення жанрових особливостей твору є комплекс засобів музичної виразності. У цьому хорі втілені особливості речитативу як роду вокальної музики. До них відносяться: виразні, емоційно забарвлені мовні інтонації в мелодиці; побудова музичної композиції, яка значною мірою підкоряється синтаксичному розчленуванню тексту; спрямованість динамічного розвитку до фіналу (від *mf* до *ff*).

Жанрові особливості відбилися в образній сфері й тимчасових характеристиках образу. «А хто там іде?» - це драматична хорова п'еса *a cappella*, з рисами хорової сцени (у дусі народних сцен з опер М.Мусоргського). Музиці властива активність, що досягається за допомогою

«промовляння» кожного звуку, мовної інтонації, рухливим темпом (*Allegretto*) і тріольним ритмом.

Жанр вплинув і на музичну драматургію твору. У ньому присутні риси драматургії роду вокальної музики, речитативу: монодраматургія, монообразність, у якій художній образ утілюється шляхом психологічної інтерпретації теми. У даному випадку тембро-інтонація, сконцентрована в темі, ритмо-фразова артикуляція - виконують основну виражальну функцію.

Привертає увагу різноманітність хорової інструментовки. Засобами підкреслення поетичної структури служить фактура (її зміна визначає початок нового рядка). Це стосується виконавчого складу (змішаний хор *a cappella*), який варіюється залежно від емоційного стану й образного наповнення тієї або іншої строфи. Так, наприклад, для надання рішучого характеру початок першої (1-2 т.), третьої (15-16 т.) і п'ятої (28-29 т.) строф виконує чоловіча група хору, другу і четверту строфи - жіноча група. Характерною рисою є прийом діалогу (на розмовній основі) й поліфонії пластів, коли тематичний рельєф «блукає» з однієї хорової групи в іншу (Приклад № 44, див. Додаток В), а також розвинених імітаційних форм, ґрунтованих на послідовному проведенні в голосах хору теми-тези (наприклад, 3-4 т.). Однією з особливостей цього твору є розподіл кількості голосів. Попри те, що основний склад хору є чотириголосим, у решті строф і на кульмінаційних зонах композитор застосовує *divisi*, що доходить до шестиголосся (18-32 т.).

Особливу роль відіграє вибір тембрових фарб хору (загальне звучання хору, неповний склад, «чисті тембри») і прийоми співвідношення хорових партій або груп (виклад мелодії різними групами хору, поступове включення й виключення хорових голосів, дублювання, хорова педаль і так далі).

Спектр засобів, вживаний композитором, досить широкий і різноманітний. А. Безенсон використовує камерно-інструментальний тип мислення, де кожна партія або хорова група частенько виконує самостійну функцію, вирішуючи власну художньо-сміслову задачу (наприклад,

розділення фактури на умовно змістовні й фоніві ряди в хорі 18-29 т.). Слід зазначити наявність мелодично самостійних ліній, що обумовлюють несинхронне вимовлення поетичного тексту, а також накладання різних рядків (17-28 т.). Інструментальність проявляється в хроматизації голосоведення, використанні дрібної тривалості в швидкому темпі.

Жанрово-стильова специфіка до певної міри впливає й на виконавську інтерпретацію. При розучуванні цього твору необхідно враховувати наступні моменти:

- напружені емоційні прояви людства нашої сучасності знайшли своє вираження в експресивно-психологічному ключі;
- при створенні емоційного тону на перший план виходять темброво-фонічні характеристики хорової тканини, що передбачає пошук відповідних тембрових фарб у хорі;
- активне використання речитативної мелодики створює ряд виконавських труднощів, пов'язаних з деталізацією фактури, витонченістю ритміки (тріольність, остинатність) в швидкому темпі (*Allegretto*), з необхідністю безперервного розвитку мелодійної лінії.

Розглянуті хорові твори а *carrella* А. Безенсон демонструють не лише творчі досягнення і риси індивідуального стилю композитора, але і є показовими в плані прояву сучасних жанрово-стильових тенденцій білоруської музики в контексті світової музичної культури.

Висновки до розділу 3

При аналізі сучасної хорової музики а *carrella* було доведено, що вона представляє собою багатоярусну структуру, у якій органічно поєднуються й співвідносяться «стара» і «нова» музичні традиції. Названі риси втілюють ідею стилістичного синтезу в композиторській творчості, що пов'язаний з таким феноменом культури, як *діалог*. Діалог культур - явище багатозначне, яке поєднує в собі усвідомлення культурної альтернативи, виявлення її

відмінності від власної культури. Діалог культур можна охарактеризувати трьома складовими елементами: полімелодизм, поліфонічність і варіантність.

Виявлено, що музична наука виділяє дві категорії, які характеризують специфіку музичного діалогу: технічні та чуттєво-інтуїтивні.

Адаптуючи системний аналіз до галузі академічного хорового мистецтва а *carrella*, в даному разі - сучасної академічної хорової музики а *carrella*, маємо наступні характеристики: зміст художньо-образної сфери хорового твору; жанровість; особливості музичної інтонації; звуковий матеріал; фактурна організація хорової тканини; композиційна побудова форми твору; нотація (Рис. 3.1. Схема системного аналізу сучасної академічної хорової музики а *carrella*. Див. Додаток Б).

На основі представленого алгоритму проведено аналіз сучасних академічних хорових творів а *carrella* українських і білоруських композиторів, які є новітніми з боку побудови композиторського тексту та виконавських прийомів, водночас виконуваними в концертах нині існуючих хорових колективів, тобто репертуарними.

В процесі аналізу хорових творів а *carrella* різних за стильовими напрямками (неофольклоризм, неокласицизм авангардизм та ін.), було виявлено, що «художня індивідуальність» композитора проявляється ставленням до канону. Вектор, який обирає композитор, ґрунтований на принципах синтез, який є одним з основних методів жанротворення в хоровій музиці а *carrella* другої половини ХХ - початку ХХІ ст. Названа традиція органічно втілилася в хоровій творчості А. Мдівані, Л. Шлег, В. Кузнецова, Л. Дичко, І. Щербакова, В. Мужчиля та ін. Принципи стилю їх музичної творчості ґрунтовані на системі мовних ресурсів композитора, що склалися. Сучасна техніка письма об'єднує інтонації національного українського фольклору й сонористичні ефекти.

Розвиток сучасної академічної хорової музики а *carrella* українських і білоруських композиторів характеризується наступними рисами:

- у хоровій стилістиці склалися нові інтонаційно-стильові закономірності;

- творча практика свідчить про розширення музично-виразних засобів, пошук нових форм фактурного й колористичного оформлення матеріалу;
- ускладнення жанрової природи;
- сифонізація акапельних хорових жанрів;
- нові типи стильового синтезу у сфері неокласицизму, неофольклоризму й неоромантизму.

Представлені хорові твори а *caprella* є показовими у плані особливої манери мовно-стилістичної гри та імпровізації на теми знайомих сюжетів і образів, що виявляється однією з найважливіших ознак постмодернізму.

Таким чином, аналіз образно-стильових орієнтирів української й білоруської академічної хорової музики а *caprella* дає підстави зробити висновок, що сучасні композитори прагнуть до контрастного поєднання модусів різноманітних естетичних систем, до нетрадиційного використання широкої палітри звуків і гармонійних фарб, у їхній творчості простежується феноменальна риса - нова художня цілісність. Підводячи підсумок усьому вищевикладеному, ще раз зазначимо, що характерним атрибутом сучасної хорової музики а *caprella* є діалог, який направлений на реабілітацію смислів, осмислення та поєднання різноманітних стилів. І якщо в давніші часи діалог культур, як правило, мав лінійну спрямованість, то в постмодерністській ситуації виникає можливість багатогранного діалогу.

Сучасна хорова музика а *caprella* українських композиторів представляє собою плідотворну галузь для дослідників і виконавців. На межі тисячоліть у ній особливо яскраво проявились тенденції жанрово-стильової індивідуалізації творів.

Аналіз хорової музики а *caprella* останньої чверті ХХ ст. довів, що вона відзначається тенденцією до жанрових трансформацій в силу перетворення, насичення й розширення жанрових меж, пов'язаних з художнім синтезом. Даний етап розвитку української хорової культури відзначений засвоєнням нових виразних ресурсів жанру хорів а *caprella*, засобів музичної мови.

Характерним стало злиття інструментального, вокального й театрального початків, а також привнесенням у хорову музику а *capella* рис суміжних видів мистецтв. Посилення ролі вказаних факторів сприяло якісному оновленню хорового жанру а *capella*.

При дослідженні хорових творів а *capella* І. Шамо було виявлено основні риси хорового стилю. У циклі «Летять журавлі»: у співвідношенні слова і музики характерна смислова ясність, що підкреслюється музикою; жанрові та композиційно-драматургічні особливості є традиційними для вокально-хорової музики: куплетно-варіантна форма, опора на декламаційні, близькість до інтонацій української та російської народних пісень, введення епізодів-вокалізів; фактурно-темброві прийоми (поєднання декількох складів хорового письма, зокрема гармонічного й поліфонічного); гармонічні (співзвуччя багатотерцієвих акордів та акордів з побічними щаблями).

Проведений аналіз окремих номерів опери «Ятранські ігри» дає змогу зробити наступні *узагальнення*. На рівні художньо-стильових орієнтирів новизна хорової опери «Ятранські ігри» виявляється: у відборі фольклорного матеріалу і глибокому проникненні в інтонаційну природу обрядового, у вільнометричності ритмічної організації, близької до алеаторних утворень, де ритм - один з головних чинників формотворення, у широкому використанні ладів народної музики з частим їх поєднанням. Для надання твору рис сценічності, композитор використовує наступні прийоми: вільний тип хорового письма, глибину й багатошаровість фактури, з'єднання традиційного для народної музики підголоска зі складними гармоніями, поліфонію пластів, сонорну вертикаль; підголоскову, імітаційну фактури, широке застосування витриманих звуків; зображальні прийоми трудових рухів, імітування звуків природних сил, використання магічних заклинань, імітуванням гри на музичних інструментах; різноманітні хорові штрихи (*legato*, *non legato*, *staccato*, *portamento*, *marcato* акцентів); алеаторичні прийоми).

Отже, проаналізовані хорові твори а *capella* І. Шамо демонструють високу міру взаємодії авторського й народного, використання як уже сталих прийомів роботи з матеріалом фольклорної природи, так і власних композиторських знахідок. Наведений огляд свідчить про винятковість та різноманітність художньо-стильових орієнтирів композитора.

Авторська стилістика Т. Кравцова у трактуванні хорової музики а *capella* характеризується у розумінні хору як «вокального оркестру». Підводячи підсумки наших спостережень, зазначимо, що в хоровому письмі Т. Кравцова присутні водночас і фрескові, повнозвучні ресурси хорового *tutti*, і тонкі акварельні фарби, звучання ансамблевих «*solo*» і *divisi* голосів із загальним хоровим *tutti*. В області хорового письма Т. Кравцов знаходив точки дотику гармонії й поліфонії як двох взаємопов'язаних багатоголосних складів, де гармонія означає тенденцію до організації матеріалу по вертикалі, а поліфонія - по горизонталі.

На прикладі хорового твору а *capella* «Косив батько жито» В. Мужчиля було продемонстровано один із численних варіантів композиторської рефлексії жанру думи. Жанрово-стильовий аналіз хорової думи дозволив виявити, що обрана тематика, відібрана поезія та своєрідна символічність даного твору, різноманітність і багатошаровість образного змісту вимагали від композитора використання як традиційних виконавських засобів (спів, мовленнєві інтонації, речитація, приблизна висотна зона, гліссандування, тонований говір тощо), так і нових, позначених експресивними рисами засобів художньо-музичної виразності (вигуки, крик, шепіт, мовленнєве гліссандо, пуантилістичне нашарування тощо). Проаналізований твір виявився показовим зразком як жанрових перетворень старовинного народного жанру думи на ґрунті сучасної композиторської творчості, так і показником виходу академічної хорової музики а *capella* за межі традиційних звучань. Саме це й розглядається як момент народження нових вимірів жанрового поля, де феномен синтезу є основою жанрового збагачення.

Окремо розглянуті твори О. Атрашкевич переконують своєю оригінальною концепцією. У її творчості - це твори *духовного спрямування*, написані як «концертна музика не на канонічні тексти, але яка відповідає духу богослужбних співів» [198, с. 35]; *фольклорно-орієнтовані твори*, що включають «професійний пісенний фольклор» [198, с. 42] і *фольклорні концертні хорові обробки народних пісень*. З вищесказаного випливає висновок, що композиторська практика О. Атрашкевич вирізняється жанрово-стильовою багатоваріантністю, де найбільш визначним є спрямованість не тільки на жанрове розширення й збагачення, а й на жанрово-стильову індивідуалізацію, що виражається в рефлексії музичних універсалій різних художніх епох.

Проведений аналіз хорових творів а cappella «Замкавая гара» і «А хто там ідзе?» А. Безенсон дає можливість зробити висновок про те, що вони є показовими в плані жанрово-стильових новацій в сучасній білоруській хоровій музиці а cappella. Назвемо їх константні риси: оригінальне образно-тематичне рішення в національно-історичному контексті; оригінальне трактування як народного, так і професійного жанрів; активний жанровий діалог і збагачення за рахунок установки на народний жанр билини в першому хорі; злиття ознак театрального (оперного) й вокального (речитатив) жанрів у другому хорі (у зв'язку з цим - його приналежність до такого жанрового різновиду, як «вірш з музикою»).

Отже, проаналізовані твори сучасних українських і білоруських композиторів виявилися показовими зразками як жанрових перетворень фольклорного матеріалу на ґрунті сучасної композиторської творчості, так і показником виходу хорової музики а cappella за межі традиційних звучань. Саме це й розглядається як момент народження нових вимірів жанрового поля, де феномен синтезу є основою жанрового збагачення у сучасному академічному хоровому мистецтві а cappella.

Основні положення розділу висвітлені в публікаціях [№№ 36; 38; 40; 43; 44; 50; 51; 54; 57; 63; 64; 66; 67; 71; 72; списку використаних джерел] і монографії [№ 70, с. 147–273].

РОЗДІЛ 4

НОВІТНІ СИСТЕМНІ ЯКОСТІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА А CARPELLA: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

4.1.Формування хорового виконавства України та Білорусії в контексті європейського хорового мистецтва а carrella

Гене́за сучасного академічного хорового мистецтва а carrella йде корінням у далеке минуле - у музично-театральних і в концертно-виконавських жанрових формах воно розвивається на основі наступності багатовікових традицій академічної, фольклорної та сакральної практик. Разом з тим, завдяки демократичності й комунікабельності, які притаманні хоровому мистецтву, воно здатне вбирати не тільки нові жанрово-стильові напрями музики і театру, а й найактуальніші арт-практики сьогодення. У сучасній східнослов'янській культурі воно представлено в музично-театральній і концертній сферах. У цілому історико-стильові форми академічного хорового мистецтва а carrella сформувалися в надрах сакральної й фольклорної обрядовості (містерія, дійство); театральної постановки (антична трагедія з хорами; змішані музично-драматичні жанри за участі хору; різні жанри опери й музичного театру з хоровими сценами). Сучасне академічне хорове мистецтво а carrella розвивається в лонах не лише музично-театральної, а й концертної практики (сценічна кантата, симфонія-дійство, хорові театралізовані вистави, хоровий театр, хоровий перформанс тощо).

Відомо, що хоровий спів а carrella генетично пов'язаний з народнопісенними джерелами й ритуалом. Ритуальність як одна з найдавніших форм поведінки людини присутня і в язичницьких культурах, і в різних фольклорних практиках. Хорова колективна творчість органічно впліталася в складну систему численних ритуальних дій у системі обрядів,

приурочених до різних життєвих подій і народних свят. Це були театралізовані вистави в рамках культових практик, які мали на меті, наприклад, «вплив на природу», захист від «злих сил». У надрах ритуальних практик формувалася й розвивалася ритуально-фольклорна форма акапельного хорового співу. Жанровим архетипом у музиці з властивою йому ритуальністю прийнято визначати *дійство*, риси якого притаманні творам сучасних композиторів «Потойбічні ігри» І. Алексійчук, «Хорові картини» В. Бібіка, «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець, «Перезвони» В. Гавриліна, «Різдвяне дійство» Л. Дичко, «Хоровая фреска» В. Кузнєцова, «Черный квадрат» В. Мужчиля, «Ніч на Івана Купала» Є. Станковича, «Хоровая пластика» К. Тесакова, «Ятранські ігри» І. Шамо та багато інших.

На основі опрацювання солідного корпусу музикознавчої літератури [96; 164-169; 274-276; 313; 331-336; 458], у якій розкриті питання історії й розвитку хорового мистецтва України і Білорусії представимо деякі аспекти його формування й функціонування від минувшини до сучасності в контексті європейського хорового мистецтва а *capella*.

З історії зарубіжного хорового мистецтва відомо, що зі стародавніх часів основною сферою діяльності професійних співаків і хорів у Єгипті епохи Стародавнього царства була участь у культових дійствах, пов'язаних з релігійними обрядами й храмовими ритуалами. Історія свідчить про участь хору в пристрастях - містеріях на честь богів Осіріса й Мардука в Стародавньому Єгипті й Вавилоні. На цей період припадає поява хейрономії - способу управління співаками за допомогою умовних рухів рук, пальців, міміки й рухів голови.

У Стародавній Греції традиції хорового співу відігравали значну роль і займали особливе місце в античному театрі. Показовим було те, що стародавні греки вважали його одним з елементів освіти, а «неосвіченою» людиною вважали ту, яка не вмє співати в хорі. Навчання музики й, зокрема, співу, вважалось священним обов'язком. У Стародавній Греції всі громадяни до 30 років повинні були навчатися співу та інструментальної музики; у

Спарті, Фівах і Афінах - вчитися грі на авлосі, брати участь в хорі. Розуміючи важливість хорового співу, Платон Афінський вважав його «божественним і небесним заняттям, яке зміцнює все хороше й благородне в людині» [718]. Хори різних складів і типів (чоловічі, жіночі та дитячі) брали активну участь у проведенні Олімпійських і Піфійських ігор⁴⁹.

Аристотель (384–322 до н. е.) у VIII книзі «Політики» писав про музику як засіб виховання: «Як усі нешкідливі розваги, вона не тільки відповідає вищій меті (людського життя), але надає ще до того ж і натхнення» [226, с.165-167]. Хоровий спів був свого роду способом спілкування з «божественними силами», і присутність хору в театрі ніби «активізувала космічну енергію» сакрального начала в просторі театральної постановки [217]. У своїй «Поетиці», указуючи на витоки драми, Аристотель писав, що трагедія веде початок від заспіву дифірамба. Заспіви у відповідь на запитання хору могли розповісти про якісь події з життя бога й спонукати хор до співу. До цієї розповіді залучалися елементи акторської гри, і міф ніби «оживав» перед учасниками свята [22]. Отже, хор у контексті цілісної сценічної форми став природним продовжувачем, спадкоємцем ритуальних церемоній і народних обрядів. Саме хор повідомляв дійовим особам і глядачам волю богів, передрікав подальші події. Значення хору в давньогрецькому театрі пов'язано з загальнонародним характером театру: хор висловлював ставлення глядачів до подій п'єси, служив своєрідним «гласом народу» й одночасно виступав як дійова особа. Завдяки активній участі хору в поданні та постійній його присутності на сцені, він став сприйматися повноцінною дійовою особою вистави.

Хорове мистецтво а *sarrella* середньовічної епохи було пов'язане з релігією й церквою. Хоровому співу а *sarrella* відводилася роль допоміжного засобу для більш глибокого засвоєння релігійних істин. Роль мистецтва хорового співу а *sarrella* полягала в посиленні емоційно-морального ефекту

⁴⁹ Олімпійські ігри - спортивно-військові змагання, Піфійські ігри - змагання поетів, співаків, музикантів на честь бога Аполлона.

при богослужінні, у результаті чого воно стало набувати швидше прикладного, ніж фундаментального значення. Хорова музика а *carrella* була важливим засобом естетизації церковних обрядів, наділення їх емоційним змістом, художністю, головне її завдання полягало у вихованні релігійної моральності. Ідеалом духовної хорової музики а *carrella* був простий за формою й змістом мотив, позбавлений чуттєвого забарвлення. Зразком такої музики став григоріанський хорал з характерною для нього строгістю ритму й плавним рухом мелодії, яка створювала ефект загального душевного настрою та сприяла духовно-споглядальному стану людини під час богослужіння. Стрижневою ідеєю середньовічної естетики була така: хоровий спів здатен об'єднувати людей, примиряти і з'єднувати ворогуючих.

Оскільки хорова музика а *carrella* супроводжувала церковні обряди, посилюючи емоційно-особистісне ставлення віруючих до релігії, сприяючи формуванню колективної релігійної свідомості, залучення підростаючого покоління до духовної музики було неминучим. У вихованні дітей в церковних школах хор служив для зміцнення союзу особистості з громадою, був «формою єднання одновірців». Методи навчання хорового співу а *carrella* спиралися на засвоєння співів на слух. Учитель користувався при цьому способами хейрономії й наочними посібниками. Одним із найбільш значних реформаторів у галузі музичної освіти Середньовіччя був Гвідо д'Ареццо (відомий також як Гвідо Арентийський). Він увів у вживання нотний стан на чотирьох лінійках з літерним позначенням висоти звуку на кожній лінії; з цих букв згодом утворилися ключі. Для полегшення виконавцям точного інтонування нотного запису Г. д'Ареццо ввів шестиступінний звукоряд, так званий гвідон гексахорда, з певним співвідношенням інтервалів і складовими позначеннями ступенів (*ut, re, mi, fa, sol, la*).

В епоху Відродження формування хорових жанрів ознаменувало новий етап в історії музичного мистецтва. Культ гармонії, тілесної й духовної краси, сили, здоров'я, чуттєвого сприйняття життя стає каноном мистецтва.

Це мало визначальне значення для розвитку форм естетичного виховання. Йдеться про гуманістичний характер культури Відродження, її світської спрямованості, що яскраво проявилось в переході від середньовічного аскетизму й схоластики до гуманізму та утвердження ідеалу гармонійно розвиненої особистості людини. Ідеалом епохи став різнобічно освічений художник - вільна творча особистість, багато обдарована, яка прагне до утвердження краси й гармонії в навколишньому світі.

В епоху Відродження одноголосний спів змінюється багатоголосим, з'являються подвійні й потрійні склади хорів, досягає своїх висот поліфонічне письмо суворого стилю, міцно утверджується поділ хору на чотири основні хорові партії: сопрано, альти, тенори, басы. Поряд з церковною музикою затверджується в своїх правах хорова світська музика а *capella*. З одного боку, основою хорової музики Відродження були церковні жанри: меси і мотет. З іншого, на цей період приходиться зародження жанрів світської хорової музики. З'явилися нові жанри вокально-хорової музики: мотет, мадригал, шансон, фроттола, балада, ораторія, опера тощо.

Найвищим досягненням епохи Ренесансу був хоровий жанр мадригал. В. Конен, визначаючи значення мадригалу в музиці Відродження, відзначала: «Мадригал не просто художній жанр, яким був поетичний мадригал, що дав йому назву. Італійський мадригал у музиці <...> був по суті прапором нової естетичної школи. Він являв собою єдину професійно розвинену й художньо значиму світську «школу» в музиці епохи Відродження, яка зуміла висловити в музичних звучаннях ренесансні ідеї, що вже давно втілювалися в образотворчих мистецтвах і літературі [269]. Літературний текст у мадригалі був дуже важливий, тому цей жанр визначають як музично-поетичний. Всупереч традиції церковної музики, яка зберегла неупереджену строгість діатонічного звучання, у музичній мові мадригалів часто використовувались хроматизми й гармонічна дисонантність, за допомогою яких втілення тексту

в музиці набувало більшої виразності. У жанрі склалася система музичних символів, так званих «мелодичних» трафаретів⁵⁰.

Першим «класиком» світської хорової музики а *capella* був К. Монтеверді. Він довів, що серйозність і глибина осягнення вічних питань буття може знайти відображення не тільки в церковній музиці, а й у світських жанрах, яким і став мадригал у його творчості. Особливої досконалості К. Монтеверді досяг у музиці, що передає сфери драматичних і трагічних переживань.

Однією з важливих форм навчання того часу були співочі школи при католицьких храмах - метризи, у яких обдаровані хлопчачі з ранніх літ вивчали також і загальноосвітні предмети. У цей же час відкрилися перші консерваторії - так називалися сиротинці, куди приймали музично обдарованих дітей. Викладання було на досить високому рівні, у деяких консерваторіях викладали такі видатні музиканти тієї епохи, як А. Скарлатті, А. Вівальді та інші.

У XVII-XVIII ст. зароджується новий музичний жанр - опера, яка була одним з найважливіших засобів музично-естетичного виховання. В операх XVII ст. хор виконував функцію «обрамлення»: зазвичай починав і завершував спектаклі, надаючи їм пишності, урочистості. Завдяки «постійній присутності» він прославляв божества, монархів або вітав переможців, героїв. У середині вистави хорові сцени виконували декоративну функцію: хор задіювали в мальовничих картинах свят, битв, стихійних лих, катастроф. У XVIII ст. сценічна статика хору не відповідала творчим завданням Х.В. Глюка. У здійсненій ним реформі оперного жанру композитор переглянув і функції хору, надавши хоровим сценам дієвості. Хор брав

⁵⁰Подібно до того, як слова, що виражають страждання (наприклад, «смерть», «муки», «горе», «сльози», «скарги»), відтінялися хроматичним дисонансом, так певна спрямованість мелодики служила засобом мальовничої характеристики іншої групи поетичних уявлень. Поняття «небеса», «вгору», «гори» породжували висхідний рух мелодії, а «земля», «прірва», «пекло», «смерть» були, навпаки, змальовані спадними інтонаціями.

активну участь у розвитку дії, в результаті чого він став «пластичним» і не тільки був присутній на сцені, а й втілював «колективний персонаж».

У XIX ст. панівною формою існування хорової музики стає її концертне виконання. Інтенсивно розвивалося хорове сценічне мистецтво в рамках музично-театральної практики. Так, в операх М. Глінки, О. Даргомижського, О. Бородіна, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, К. М. Вебера, Ж. Бізе, Дж. Верді та інших хорами охарактеризовані різні групи дійових осіб з народу й соціальні верстви суспільства, протиставляються конфліктуючі світи. За допомогою хорових сцен створюється особлива атмосфера дії (побут, обстановка, оточення, умови життя й драми головних дійових осіб); посилюється або відтіняється контраст чи конфлікт. Хорові сцени безпосередньо включені в драматургічну цілісність і структуру. Музичний матеріал у творах зазначених композиторів дає можливість режисерам-постановникам і на сьогодні активно розвивати й удосконалювати хорове сценічне мистецтво. Зокрема, хор включається в єдиний процес сценічної дії, продиктований музичною драматургією: створюються хорові мізансцени; хорові групи розподіляються в театральному просторі; ведеться робота над характерними акторськими пластикою, мімікою й рухами. Досягнення композиторів XIX ст. у трактуванні хору в опері були активно розвинені у творчості композиторів XX ст. У названому столітті з'явився термін «композиторська режисура» [552], який відбив зв'язок музичного й драматичного початків уже на етапі композиторської творчості.

Проблеми становлення і подальшого розвитку хорового мистецтва а саррелла України ґрунтовно представлені у роботах багатьох вчених: О. Бенч-Шокало [79], І.Бермес [83-84], Л. Корній [274-276], А. Лашенко [335] та інших.

Українська традиція хорового співу має давню історію, починаючи з середньовічної держави на території східної Європи - Київської Русі, яка «існувала з кінця IX до середини XIII століть і являла собою об'єднання

руських князівств під владою династії Рюриковичів. Київська Русь заклала традиції незалежної державності на території України, у цей час українська народність отримала могутній стимул для свого подальшого розвитку. Український історик Михайло Грушевський стверджував: «Київська Русь є першою формою української державності» [726]. Її створення прискорило економічний, політичний і культурний розвиток східних слов'ян та зробило їх рівноправними учасниками політичного життя Європи та Близького Сходу» [250].

На думку таких досвідчених науковців, як А. Лащенко, Л. Корній, О. Бенч-Шокало, - витоки формування професійного хорового мистецтва а *carrella* сягають часів Київської Русі й пов'язані з посиленням зв'язків із греко-візантійською та болгарською культурами.

І саме на основі українського обрядового хорового співу постала церковно-музична культура. Її виникнення відноситься до часів князювання в Київській Русі князя Володимира Святославовича, а потім його сина - Ярослава Мудрого.

За словами О. Бенч-Шокало, саме «в глибинах прадавньої обрядової хліборобської культури українців» знаходяться джерела українського співу [79, с. 15].

А сполучення пісенно-культової традиції дохристиянської ери на теренах України та запозиченого візантійського богослужбового співацького вжитку протягом багатовікової історії «відкристалізувало особливий тип хорової діяльності» [332, с. 3].

К. Ф. Нікольська-Береговська наголошує на тому, що в процесі розвитку співацького мистецтва в народі поступово сформувалася своєрідна манера співу, у результаті чого й визначилися вокальні принципи, що були взяті за методики навчання співу в церковних і світських хорах [458, с. 10].

У наукових розвідках Л. Корній щодо витоків професіоналізації хорової музики а *carrella* ми знаходимо важливу інформацію: «З прийняттям християнства відбулося становлення професійної церковної музики, якою був

старокиївський зна́менний спів . Про належність його до професійної галузі свідчить те, що його спеціально вивчали для виконання; він мав писемну фіксацію в різних книгах, ґрунтувався на розробленій систематизації за жанрами, на восьмигласі» [274, с. 85].

У X столітті хоровий спів був обов'язковою частиною загальної освіти на Русі. Хорова культура була пов'язана з церквою. Але, на відміну від європейської культури, розвиток ранніх форм церковної музики здійснювався під впливом народної пісні. За свідченням М.Карамзіна, «музичне мистецтво, яке корінилося на ґрунті «язичницької старовини», у язичницькій обрядовості, ще дуже довго й після введення християнства займало чільне місце в давньоруському житті від княжої ґридни до сільської хатини, незважаючи на заперечення його церквою» [245, с. 10]. Культова музика була виключно хоровою акапельною. Стиль церковного музикування - спів кантиленний. Використовувалась діатонічна ладова основа, а сама система мала назву *зна́менний розспів*. В українських землях хоровий спів відомий з часів Київської Русі, де хорві колективи існували в монастирях і при княжих дворах (наприклад, великий хор та школа при Десятинній церкві, двір доместиків - співаків-солістів). Важливу роль у формуванні й поширенні музичної традиції відіграла Києво-Печерська лавра. Серед відомих майстрів церковного співу слід назвати деместика та піснетворця Стефана. У XI столітті хоровому співу навчали в жіночій монастирській школі Києва. З XVI століття хорві колективи були організовані церковними братствами, і кращі з них були в Києві, Львові та Луцьку. Особливо відзначався хор Києво-Могілянській Академії, чисельністю понад 300 чоловік. Києво-Могілянська академія відіграла важливу роль у становленні професійного хорового виконавства вказаного періоду. За історичними документами відомо, що при Києво-Могілянській академії існували як світський, так і церковний хори; обов'язковим предметом був вокал. Усе вищесказане свідчить про те, що співацька музична освіта набула ознак системності та послідовності.

При царюванні Івана III була закладена будова Успенського собору в Москві (1479). При ньому для здійснення обрядів і «мирських забав» створюється хор Государевих півчих дяків. 1589 року в Росії виник хор Патріарших співочих дяків. У зв'язку з приналежністю до тієї чи іншої сфери діяльності надалі назви цих хорів були змінені. Хор Патріарших співочих дяків став іменуватися Московським Синодальним хором, а хор Государевих співочих дяків в 1703 році був переведений з Москви до Петербурга Петром I і перетворений на Придворний хор (Придворну співочу капелу). Обидва хори мали величезну популярність серед народу й особливо серед іноземців, дивуючи їх красою голосів - дискантів і басів. Хори користувалися великими привілеями й були на казенному утриманні. Перші професійні хори призначалися для участі в придворних церковних службах і для розваг царя на святах, де півчі виконували вже «мирські», тобто народні пісні. Таким чином, церковний і світський хоровий спів а *carrella* з самого початку створення професійних хорів супроводжували один одного, і традиції російського багатоголосся безсумнівно мали значний вплив на порівняно недавно впроваджений у Росії партесний спів.

Отже, протягом IX–XV століть відбувається становлення професійної хорової музики на ґрунті церковної традиції. Саме старокиївський знаменний спів є показовим аргументом, адже його спеціально вивчали для виконання, він мав писемну фіксацію - безлінійну нотацію невматичного типу, знаменну та кондакарну нотацію, ґрунтувався на системі восьмигласся та мав запозичену з Візантії жанрову систематизацію, а багатоплановість музичного оформлення Служби вимагала професійного керівництва співаками. У цей надзвичайно важливий період існування Київської Русі були вражаючі культурні досягнення. З одного боку, була асимільована культура греко-візантійського ареалу, з іншого - відтворений регіональний варіант цієї культури. Серед позитивних моментів було те, що сформувався церковний спів, зафіксований невменною нотацією, розвивався фольклор, відбувалося становлення хорової світської культури.

Наступний музично-історичний період (XV–XVII ст.) позначений тенденцією переходу від середньовічної культури до епохи «українського відродження», що проявилось появою перших зразків багатоголосся із формуванням засад концертності в хоровій музиці. Приблизно з XVI ст. активізується освітній рух, виникають культурно-освітні осередки (братські школи, колегіуми), і це, безумовно, сприяє розвитку музичної освіти, світського музикування на професійних засадах. Братські школи та колегіуми були тими осередками, де культивувався хоровий спів і де дбали про його найвищу якість. Як указує Л.Корній, найбільше збереглося документальних свідчень про Львівське (1595), Київське (1615) та Луцьке (1617) братства [273, с. 103].

У середині XVII - першої половини XVIII ст. в Україні починається нова культурна доба - Бароко. Характерною ознакою даної епохи став динамізм і пов'язане з ним використання засобу контрасту. Митці Бароко прагнули підвищеного емоційного впливу на людину. З цим пов'язаний потяг до пишної декоративності, піднесеної патетичності, величавості тощо.

У названий період відбувається формування партесного стилю, що призводить до зміни хорового життя України. Визначальною прикметою емоційної виразності партесної музики було те, що українські композитори почали включати в неї цитати народних мелодій. Яскравим прикладом є поради М. Дилецького, який пропонував своїм учням «використовувати в партесних творах різний цитатний матеріал як із духовних творів (українських ірмологійних наспівів, польського хоралу), так і світської музики, тобто спиратися на живу музичну лексику» [274, с. 244]. Крім того, в партесному концерті особлива увага спрямована на музично-естетичну єдність, де - слово й музика стають рівноправними та взаємозалежними. Отож партесні концерти вказаного періоду вирізняються прагненням авторів виділити ключові слова тексту за допомогою: 1) застосування фактурних прийомів (багатохоровість з колористичним зіставленням великої й малої кількості голосів); 2) декоративності мелодики й інтонаційно-музичних

зворотів, які передають емоційне забарвлення слова. У зв'язку з застосуванням вищеназваних прийомів простежується тенденція до театралізації: «Виконання партесних творів якоюсь мірою нагадувало величаве театральне видовище. На це вказує “перегукування” хорів та хорових груп, що були схожі на діалоги персонажів, та ораторський тон інтонування. Таким чином, у партесному концерті проявилися театральні риси...»⁵¹ [274, с. 232]. Серед найвидатніших композиторів партесної музики в Україні – Микола Дилецький, Симеон Пекалицький, Іван Домарацький, Герман Левицький та інші. Їх партесні концерти «за мистецьким рівнем не поступалися тогочасній духовній західноєвропейській та польській музиці, з якою українська музика підтримувала тісні зв'язки» [276, с. 8].

У середині XVII століття з'являється велика кількість приватних хорів, створених любителями хорового співу, меценатами з дворян і буржуазії (наприклад, кріпосна хорова капела графа Шереметьєва, капела князя Голіцина). Головною ознакою вищеназваного історичного етапу стала тенденція до автономізації видів хорової діяльності, через що цілісність середньовічного хорового мистецтва а *capella* втрачає історичну актуальність. У цей період провідне місце в розвитку хорового мистецтва посідають навчальні заклади - як духовні, так і нові, - світські. У 1730 році з метою підготовки грамотних співаків для церковних хорів було відкрито школу в Глухові при дворі гетьмана Кирила Розумовського. Капельмейстером у глухівській школі був А. Рачинський (колишній капельмейстер єпископської капели у Львові). З названого закладу вийшли видатні композитори: А. Ведель, М. Березовський, Д. Бортнянський та інші. Широко відомим є той факт, що саме вихованці глухівської школи постійно поповнювали склади хорів Придворної співацької капели та Государевих співочих дяків.

⁵¹ Якщо порівнювати партесний концерт із західноєвропейськими музичними жанрами того ж часу, то можна помітити чіткі аналогії між жанрами партесного концерту і *concerto grosso*.

У цей же період активізується розмежування не лише навчальних закладів, але й поступове виокремлення хорових колективів - церковних та світських. На думку А. Лашенка, саме на ці часи припадає диференціація проблем виконавського характеру (технологія дитячого співу, його дворегістровість, тембральна драматургія багатоголосної партитури, оволодіння новими системами нотації тощо) [332, с. 6].

Отже, в означений історичний період синкретичність, характерна для хорового співу епохи Середньовіччя, відходить на другий план, а особлива увага спрямовується на музично-естетичну єдність слова й музики у відповідності до ритуалу (дійства). На думку Є. Бондар, це проявляється у таких ознаках: «храм починає виконувати функції своєрідного концертного залу; нові твори виходять за рамки суто богослужбового співу й наближаються до концертних; формується так званий український концертний стиль; простежується стійка тенденція до фіксації авторства, особливо в партесній музиці» [96, с. 112].

Крім того, поряд із церковним шаром музичної культури, виникли нові професійні жанри - канти на основі книжної поезії. Вони були пов'язані з освітніми осередками й представляли побутову культуру. Саме в кантах відображалось нове світосприйняття, притаманне гуманістичній епосі. Важливою складовою музичної культури був фольклор. Оригінальний жанр світської хорової музики представляють думи.

Друга половина XVIII століття знаменує перехід від естетики Відродження до естетики Класицизму. Цей період був позначений зміною партесного співу на новий жанр - духовний хоровий концерт⁵². Нове покоління композиторів тієї епохи – М.Березовський, Дм.Бортнянський та А.Ведель - значно збагатили атрибутику церковної хорової музики. Починаючи з творів цих композиторів в українській хоровій музиці а capella домінуючим складом хору узвичаїлося чотириголосся. З іншого боку, у

⁵²Якщо порівнювати хоровий концерт із західноєвропейськими музичними жанрами того ж часу, то можна помітити чіткі аналогії між жанрами хорового концерта і симфонії.

даний період поширилися романси, написані на основі кантів та народних пісенних джерел, які виконували під різні музичні інструменти. У навчальних закладах України до кінця XVIII ст. у музичному вихованні панівною була традиційна методика, що базувалася на вокально-хоровій основі. Сторіччя, назване «золотою добою» українського церковного співу, знаменує завершення повного циклу розвитку сакральної композиторської творчості, коли остаточно сформувався специфічний стиль «українського бельканто» (Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель).

До XVIII ст. у музичній культурі з начне місце продовжує займати кант, і саме на цей час припадає його розквіт. До фонду українських кантів входили світські й духовні, польські в перекладі українською мовою. У кантовому жанрі віддзеркалилися тісні зв'язки української музичної культури з західноєвропейською, зокрема польською.

Вагомим шаром музичної культури XVII - першої половини XVIII ст. був шкільний театр. Його поява в Україні була пов'язана із запровадженням «слов'яно-греко-латинського» типу школи, де театр був складовою частиною шкільної освіти. Автори шкільних драм виставляли модифіковані середньовічні жанри: Різдвяні й Великодні містерії, міраклі (про життя святих), мораліте (на релігійно-моралізаторську тематику). Але драми називалися інакше: комедії, трагікомедії. В освітніх осередках, таких, наприклад, як Києво-Могилянська академія, виник спрощений варіант різдвяної шкільної драми - лялькова вистава *вертен*, у якій відбулася кристалізація української опери, зокрема комічної. Хоровий спів широко використовувався в шкільних драмах. Частіше за все хор виконував роль допоміжного персонажа. За функціями він поділявся на роз'ясувально-коментуючу, засуджувальну, співчувально-оплакувальну, панегіричну, морально-дидактичну. Шкільні драми були видовищним спектаклем, у якому поєднувалися різні види мистецтва: поезія, музика й живопис.

У першій половині XIX століття в Україні починається розвиток нового напрямку педагогіки і виконавства - світської хорової музики. Новий

напрямок у педагогіці й композиторські практики України, що зберігав її традиційну вокально-хорову основу, почав розробляти М. Лисенко та його послідовники М. Леонтович і К. Стеценко. Важливо було те, що у своїй музично-педагогічній і композиторській діяльності вони спиралися вже на фольклорно-пісенний репертуар. М. Лисенко неодноразово підкреслював, що народно-пісенна творчість для душі молоді, - як краплина живої води.

Кантати та хорові обробки народних пісень М.Лисенка стали неоцінним вкладом у розвиток світського напрямку. Він першим в Україні створив музику, яка відзначалася високою професійністю й виразною національною самобутністю. А вже до XIX ст. композитори не надавали значної уваги українському національному колоритові. Саме в творчості М. Лисенка сформувався й розвинувся національно-романтичний стильовий напрям, який продовжили його послідовники - М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, С. Людкевич, П. Козицький та ін.

На цей час припадає розквіт творчої практики талановитого композитора, педагога й аранжувальника народних пісень для хорового виконання а саррелла М. Леонтовича. Його обробки українських народних пісень є унікальними, безмежно виразними високохудожніми зразками музичної культури. Такі обробки українських народних пісень, як «Щедрик», «Ой з-за гори кам'яної» є загальновідомими й популярними в усьому світі. Так, наприклад, українська пісня в аранжуванні М. Леонтовича «Щедрик», завдяки постійному виконанню хора під керівництвом О. Кошиця в США й Канаді, стала одним із найпопулярніших шлягерів і сьогодні часто звучить під час Різдвяних свят. Також її мелодія використана в голлівудських фільмах (наприклад, «Один удома»), в оркестрових, вокальних, джазових версіях тощо. Слід зазначити, що М. Леонтович був видатним педагогом. Він працював над створенням системи хорового виховання дітей, у якій одне з головних місць відводилося естетичному вихованню, розвитку музичних та інтелектуальних здібностей дітей, творчої фантазії засобами української народної пісні.

З другої половини ХІХ ст. в Україні починають формуватися хоріві колективи суто світського характеру. Вони створюються при філармоніях, музичних товариствах, різноманітних навчальних закладах. Велику роль у формуванні національного хорового репертуару відіграли композитори-хоровики, які не тільки створювали музику, а й керували хоровими колективами. Одним із перших колективів подібного напрямку став хор, організований П. Сокальським в Одесі; невдовзі до хору приєднався оркестр.

Центром хорового життя Києва стає Музично-драматична школа (згодом Музично-драматичний інститут), створена М. Лисенком. При школі працював хор під орудою О. Кошиця, якого М. Лисенко вважав своїм послідовником. Студентський хор школи набув своєї активності, коли до нього приєднався хор товариства «Боян». Велику роль у розвитку українського хорового виконавства відіграв студентський хор Київського університету, створений М. Лисенком. Працюючи з хором в Інституті шляхетних дівчат, він з'єднав жіночий склад з чоловічим, що було першим кроком і важливим підґрунтям для професіоналізації хорового мистецтва в Україні. Відданість хоровому мистецтву М. Лисенка стає прикладом для багатьох його учнів, які організовували хоріві гуртки. Яскравим прикладом є діяльність хору під керівництвом П. Городовського, яким було влаштовано в Харкові ряд історичних народних концертів для пропагування української музики. У 1885–1887 рр. О. Нижанківським у Львові було організовано хор молоді з учнів академічної гімназії. Висока хорова культура та майстерність, що вирізняли цей колектив, зробили його предтечею постійного хорового товариства «Львівський Боян» (1891). На базі музичного товариства «Львівський Боян» було створено державну хорову капелу «Трембіта».

Важливою подією культурного життя було відкриття першого професійного навчального музичного закладу на теренах України - Київського музичного училища, що функціонує тепер як Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Архівні матеріали свідчать, що названий заклад розпочав свою навчальну й творчу діяльність 1868 року. Цей рік

вважається роком створення Київської музичної школи, у якій від самого початку існування навчання було відкрито клас хорового співу. Вельми важливо, що хормейстерське відділення в Києві з'явилося майже на два десятиріччя раніше, ніж у Москві та Петербурзі.

Слід відзначити, що формування педагогічних принципів хормейстерської школи в Україні взяли на себе спадкоємці М. Лисенка - К. Стеценко, П. Козицький, М. Леонтович, Я. Яциневич, М. Вериківський та інші. У цілому діяльність М.Лисенка та його послідовників на початку ХХ ст. у Києві створила певне підґрунтя для подальшого бурхливого розвитку демократичних засад у хоровому русі.

З кінця ХІХ - початку ХХ століття організація хорових колективів повсюдно в Україні набрала спонтанного характеру й була свого роду виявом національного пробудження.

1916 року в Києві була створена Народна консерваторія, а 1918 року Київська консерваторія та Музично-драматичний інститут отримали статус державних. Велику роль у роботі Народної консерваторії відіграв Б. Яворський. У 1919 році К. Стеценко та О. Кошиць створюють при хоровій секції Дніпросоюзу Першу і Другу мандрівні капели, які виступають не тільки в Україні, а й за її межами. З 1924 по 1937 р. капелою керував талановитий хормейстер Н. Городовенко. «Думка», за відгуками міжнародної преси, була визнана одним із кращих хорових колективів світу. 1919 року О.Кошиць створює Український національний хор. У 1920 році в Харкові був організований перший професійний хор - Державний український хор («ДУХ»). Найкращі хори їздили й репрезентували хорове мистецтво України за кордоном: подорож Української Республіканської Капели та Українського Національного Хору на чолі з О. Кошицем Західною Європою й Північною Америкою (1919–1927), виступи київського хору «Думка» під керівництвом Н. Городовенка у Франції (1929) та ін.

Після смерті М. Леонтовича (1922 р.) було організовано Товариство пам'яті М. Леонтовича, яке займалося підготовкою хормейстерських кадрів й

улаштовувало майже у всіх містах України хорові капели, хорові студії та навчальні хори.

У цей період негативну роль відіграла «Асоціація пролетарських музикантів України», що вважала спів а саррелла «церковщиною», і в зв'язку з цим на довгі роки були втрачені навички співу без супроводу, а композитори мало створювали хорових композицій у цьому жанрі.

У 1943 році в Харкові було створено Державний український народний хор, керівником якого став Г. Верьовка. Він був не лише яскравим виконавцем, а й талановитим педагогом. З 1945 року працював завідувачем кафедри хорового диригування Київської консерваторії, очолював Спілку композиторів України.

1953 року почалися позитивні зміни системи управління культурно-просвітницької роботи в СРСР на шляху відродження української культури. Перш за все це проявилось у репертуарній політиці: хори почали співати різностильові твори, більш активно зверталися не тільки до обробок українських пісень, а й до оригінальних творів українських композиторів а саррелла. Значно підвищився рівень хорової культури регіонів України. Завдяки діяльності К. Пігрова на довгі роки Одеса стає центром розвитку хорової майстерності в Україні.

60-70-і роки ХХ ст. були позначені не лише підвищенням професійного рівня хорових колективів, а й розвитком теоретичної думки в галузі хорознавства та історії української хорової музики⁵³.

У 80-90-і роки ХХ ст. відзначається злет духовної музики та повернення хорового співу до національних традицій. Композиторська творчість і хорове виконавство живлять одне одного. За останні десятиріччя ХХ ст. з'явився цілий пласт високохудожніх хорових творів, які чудово виконуються українськими колективами. Активну пропаганду національного хорового мистецтва в Україні та за її межами наприкінці ХХ ст. проводять

⁵³ З'являються роботи К. Пігрова, М. Канерштейна, Ф. Колесси, Н. Андрос-Королук, Н. Герасимової-Персидської, О. Шреєр-Ткаченко, І. Гулеско та ін.

капела «Думка» (кер. Є. Савчук) та український народний хор ім. Г. Верьовки (кер. А. Авдієвський), хор Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка під керівництвом Л. Венедиктова. Протягом багатьох років одним із провідних колективів Києва залишається студентський хор кафедри хорового диригування Національної музичної академії ім. П. Чайковського (кер. П. Муравський).

Пропагандистом як західноєвропейської хорової музики, так і сучасної української став Камерний хор під орудою В. Іконника, учня К. Пігрова. Саме завдяки діяльності В. Іконника був організований перший камерний хор в Україні. Цей колектив став початком камерного хорового руху нашої держави. Мобільність камерних колективів дозволяє їм виконувати різностильову музику: від старовинних духовних творів до сучасних авангардних, які вирізняються не тільки технічною складністю, а й оригінальним композиторським задумом. У 1986 році в Ужгороді було засновано камерний хор «Кантус» під керівництвом Е. Спокача. З 1991 року бере свій початок рівненський камерний хор «Воскресіння» (кер. О. Тарасенко). На початку 1990 -х років було засновано самодіяльний хор «Київ», який згодом стає муніципальним (кер. М. Гобдич). У 1990 році було створено професійний Камерний хор Харківської філармонії під орудою В. Палкіна. Яскравим прикладом самобутності сучасного хорового колективу є Житомирський камерний хор «Орея» (кер. О. Вацек). Серед провідних хорових колективів України сьогодні – Національна заслужена академічна капела України «Думка», Національний заслужений академічний народний хор України ім. Г. Верьовки, Академічний хор ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України, Муніципальний камерний хор «Київ», Державна чоловіча хорова капела «Дударик», хор «Трембіта» (Львів), Закарпатський народний хор та інші.

Питання історії розвитку професійного хорового виконавства на території Білорусі докладно висвітлені на сторінках сучасних музикознавчих

праць білоруських вчених, - Г.Нечай [455-456], І.Нисневич [460], О.Смагін [586-587], М.Хвисюк [656] та інших.

Із наукових досліджень Г.Нечай ми дізналися, що у XI-XVI століттях хорова творчість була тісно пов'язана з церковною музикою, бо хорový спів а *carrella* було невід'ємною частиною християнського богослужіння. Відомо, що церковні хори існували в таких великих білоруських містах, як Вітебськ, Гродно, Новогрудок, Полоцьк, Туров. Для підготовки співаків в цих містах було відкрито школи та училища. «Програма навчання в них серед обов'язкових дисциплін включала музику і спів» [455]. Навчання мистецтву виконання знаменних піснеспівів відбувалося також при великих соборах і в інших містах.

У XVI - XVIII століттях осередками розвитку хорового мистецтва і підготовки професійно-грамотних виконавців стали навчальні заклади, відкриті при релігійних культових центрах. Так, католики отримували професійну музичну освіту в бурсах і колегіумах, де через практичний досвід співу в хорі освоювали широкий спектр вокальних прийомів і навичок, вивчали особливості виконання духовних піснеспівів, знайомилися з теорією музики і основами композиції. Хоровий репертуар учнів колегіумів і академій вбирав в себе твори як західноєвропейських, так і білоруських композиторів. У православних братських школах і училищах, що виникли в кінці XVI століття в Бресті, Гродно, Мінську, Могильові та інших містах, також існували хори і велика увага приділялася вивченню музичної грамоти і церковного співу.

У XVIII столітті важливу роль у розвитку хорового мистецтва відіграло світське музикування. У цей час при дворах знатних білоруських магнатів з'явилися приватні театри, хорові та оркестрові капели, балетні трупи. Спочатку багато співочих колективів поєднували функції церковного і театрального хору. «Для підготовки кріпаків співаків при театрах відкривали спеціальні класи або відділення в музичних школах, в яких викладали запрошені педагоги-іноземці та місцеві хормейстери» [431, с. 170]. Так,

наприклад, в Несвіжській капелі в різний час працювали Дж.Альбертіні, Я.Голанд, Я.Дусік, В.Ніколіні, в Шклові - А. Баргезі, П. Петух, І. Стефані, в музичній школі А. Тізенгауза (Гродно) К. Абате, Л. Сітанській і інші відомі музиканти. Їх діяльність, безумовно, сприяла поширенню в Білорусі кращих традицій європейської музичної культури. Грунтуючись на репертуарі приватних хорових капел можна зробити висновок про те, що їх виконавська майстерність відрізнялася високим рівнем. І, незважаючи на те, що діяльність приватних капел і музичних театрів в Білорусі охоплювала, в цілому, нетривалий період часу (кілька десятиліть), вона «посприяла інтенсивному росту і перетворенню музично-професійної культури Білорусі» [177, с. 72].

Особливою сферою побутування білоруського хорового виконавства в XVII - XVIII століттях були шкільні театри. У навчальних закладах, створених при католицьких і православних культурних центрах, постановки драматичних спектаклів служили метою естетичного виховання учнів і були вельми популярні. Рівень виконавської майстерності шкільних хорів був досить високим. І хоча підготовка професійних музикантів не була пріоритетним напрямком діяльності цих навчальних закладів, хорове виховання в них було поставлено на високому рівні.

Таким чином, в XVIII столітті хорове виконавське мистецтво в Білорусі набуло широкого розвитку як у світській, так і в духовній музичній культурі.

У XIX столітті більшість приватних оперних труп, музичних колективів, театральних-художніх і музичних шкіл, які діяли при дворах знатних білоруських магнатів, припинили своє існування. На початку нового століття продовжували працювати лише окремі капели в Вітебську, Гродно, Свислочі, але характер їх діяльності вже не відрізнявся регулярністю і колишнім розмахом. Інших відомостей про професійні хорові колективи, що працювали і активно концертували в цей період, не збереглося.

Проте, хорова музика в Білорусі звучала. Це було пов'язано, перш за все, з оперними постановками комерційних театральних труп, що гастролювали по містах Білорусі. «Численні комерційні трупи буквально

заполонили білоруські міста. Антрепризи з'явилися навіть в таких невеликих населених пунктах, як Кобрин, Ліда, Постави, Новогрудок, Річиця, Валківська» [431, с. 291]. Репертуар комерційних театральних труп складався переважно з музично-сценічних творів італійських, французьких і польських композиторів.

З кінця XIX століття в Білорусі збільшилася кількість гастролей російських, а також українських оперних труп. Це сприяло знайомству білоруської культурної громадськості з кращими зразками російської оперної класики. У 1870 - 1880-і рр. на білоруських сценах були поставлені «Життя за царя» і «Руслан і Людмила» М.Глінки, «Русалка» О.Даргомижського, «Демон» А.Рубінштейна, «Євгеній Онєгін» П.Чайковського та інші опери. Завдяки гастролям в багатьох білоруських містах були виконані найкращі зразки світового оперного мистецтва, позначений високий орієнтир для розвитку виконавської майстерності: сольного, оркестрового, хорового. Закономірним результатом цього став зростий інтерес до оперного мистецтва в середовищі білоруських любителів.

Важливою сферою побутування хорового виконавства в XIX столітті як і раніше залишалися навчально-освітні центри. Хоровий спів відігравав значну роль в естетичному вихованні учнів білоруських гімназій. Багато навчальних хорів досягали високого рівня вокальної майстерності і включали в репертуар твори європейських та російських композиторів-класиків.

У другій половині XIX століття національна пісенна спадщина білорусів стало предметом вивчення передових російських музикознавців-дослідників. В етнографічних концертах в Москві виконувалися хорові обробки білоруських народних пісень з оркестром, автором яких був диригент і музично-громадський діяч М. Кленовський. Велику концертну роботу на території Білорусі вела хорова капела Д. Агренево-Слов'янського, в репертуар якої входили обробки білоруських народних пісень, зроблені самим керівником. На початку XX століття в ряді білоруських міст відкрилися регентські курси, які готували співаків і керівників церковних

хорів. Активно підтримувався розвиток хорової самодіяльності. У 1914 році під керівництвом В.Теравського в Мінську був створений аматорський хор, який через три роки отримав професійний статус і увійшов до складу Білоруського державного театру. Основним напрямком виконавської діяльності колективу була популяризація народної пісенної творчості. В цілому ж, період кінця XIX - початку XX століття в Білорусії характеризується пошуком шляхів розвитку академічного хорового мистецтва. Деякі успіхи, досягнуті в цій області на початку століття, були заслугою окремих музикантів-ентузіастів. Для професійного розвитку білоруської хорової культури була потрібна підготовка музичних кадрів, здатних розвивати хорове мистецтво, а також створення національної композиторської школи.

У 20-30-ті роки XX століття відбуваються позитивні зміни в області музичної освіти Білорусії. На початку двадцятих років в Бобруйську, Вітебську, Гомелі, Могильові, Орші, Полоцьку відкриваються музичні школи. У великих білоруських містах створюються народні консерваторії, де викладається клас сольного і хорового співу. Важливу роль в процесі підготовки професійних музичних кадрів в цей період зіграла творча і педагогічна діяльність російських музикантів, які працювали в Білорусі, а також професійних композиторів і хормейстерів, які здобули освіту в провідних музичних навчальних закладах Росії. Так, наприклад, народна консерваторія в Вітебську була відкрита в 1918 році за ініціативою М.Анцева - композитора, випускника Петербурзької консерваторії, учня М.Римського-Корсакова. Одним з організаторів Гомельської народної консерваторії (1919 р.) став випускник Петербурзької консерваторії, хоровий диригент, композитор і педагог О.Єгоров. У 1920 році народна консерваторія з'явилася в Мінську, а в 1921 - в Бобруйську. Діяльність цих навчальних закладів, безумовно, вплинула на становлення професійного хорового мистецтва і стала хорошою основою для підготовки майбутніх музичних кадрів.

На початку двадцятих років ХХ століття в Білорусії з'являються середні спеціальні музичні навчальні заклади. У 1922 році Вітебська народна консерваторія, а пізніше і Гомельська були реорганізовані в технікуми, де навчали хорових диригентів і співаків, працював навчальний хор, був відкритий оперний клас. Центром хорової виконавської культури і підготовки хормейстерів в 1924 році став Мінський музичний технікум. У двадцяті роки цей навчальний заклад зібрав кращі музичні виконавські сили - хор, оркестр народних інструментів та симфонічний оркестр. Хорові дисципліни в Мінському музичному технікумі викладали висококваліфіковані музиканти - випускник Московської консерваторії, один з організаторів Української студії опери і балету, а пізніше хормейстер і диригент Державного театру опери та балету БРСР Г. Петров (1888-1960), а також композитор і досвідчений хоровий диригент М. Матіссон (1881-1940) [587].

Важливу роль у розвитку академічного хорового виконавства та підготовці професійних хормейстерів вищої кваліфікації зіграла Білоруська державна консерваторія, створена в 1932 році. У 1934 році в консерваторії було відкрито відділення хорового диригування, і роботу хорового класу очолив випускник Московської консерваторії І.Барі. Підготовка фахівців відбувалася тут на якісно новому рівні. Студенти відділення хорового диригування вивчали не тільки загальномузичний, а й широке коло спеціальних хорових дисциплін. Робота хору базувалася на виконанні музики композиторів російської і зарубіжної класики: О. Аренського, І. Баха, Л.Бетховена, С. Танєєва, П. Чайковського, П. Чеснокова, Ф. Шуберта. Застосування своїм професійним знанням і навичкам випускники музичних технікумів та училищ знаходили, перш за все, в якості артистів професійних хорових колективів, а також керівників самодіяльних хорів.

Хорове виконавське мистецтво в Білорусії двадцятих років ХХ століття представлено, в основному, діяльністю навчальних і аматорських хорових колективів. Такі хори існували в народних консерваторіях, музичних школах,

технікумах. Навчальний хоровий колектив був не тільки творчою лабораторією, де учні навчалися професійній майстерності, але нерідко і самостійною концертною одиницею. Навчальний хоровий колектив Вітебського музичного технікуму під керівництвом викладача О. Матвєєва вів в місті велику концертну роботу, включаючи в програми виступів твори російської і зарубіжної класики. Хор Мінського музичного технікуму брав участь в роботі оперної студії і постановках оперних вистав.

В кінці 20-30-х років ХХ століття актуальною проблемою розвитку хорового мистецтва Білорусі стало створення професійного колективу - академічної хорової капели. У цей період було зроблено декілька спроб організації такого роду співочого колективу. Так, наприклад, в 1926 році з числа випускників Мінського музичного технікуму і співаків-аматорів при Інституті білоруської культури був організований хор. Керівником колективу, до складу якого входило понад шістдесят професійних співаків і любителів, став відомий хоровий диригент О. Єгоров. У 1928 році колектив був перетворений в Державну хорову капелу БРСР. Репертуар її складався переважно з популярних білоруських народних пісень і оригінальних творів білоруських композиторів. У 1930 році хорова капела була розформована: частина її увійшла в оперну студію, а частина до складу білоруського хору при радіокомітеті.

При музичній редакції Білоруського радіомовлення в 1930-1931 рр. існувало три хорових колективи: білоруський хор (худ. кер. О. Єгоров), польський хор (худ. кер. А. Безсмертний, В. Єфімов) і єврейський хор (худ. кер. С. Полонський). Пізніше вони були об'єднані в один хор Білоруського радіомовлення. Основна мета його діяльності полягала в озвучуванні нових творів білоруських композиторів і виступах по радіо. До складу співаків хору входили як професійні артисти, так і співаки-аматори. Графік роботи колективу був напруженим - кожні три дні він виходив у ефір з новими концертними програмами. Це були переважно хорові пісні на сучасні актуальні теми: про працю, про Батьківщину, про будівництво нового життя,

досягнення передової науки. У 1940 році художнім керівником хору радіо став професійний хоровий диригент, учень П. Чеснокова – М. Маслов. Він розширив репертуар колективу і в концертних програмах «з'явилися великі хорові твори російських, радянських і зарубіжних авторів - хори Н.Давиденко «На десятій версті» і «Бурлаки», «Сюїта на білоруські теми» А.Копосова, «Реквієм» В. Моцарта» [538, с. 7].

У 1936 році силами співаків-аматорів була організована Державна хорова капела БРСР, яку очолив випускник хорового відділення (клас В. Золотарьова) Київського музичного драматичного інституту, - С. Полонський. Це був досвідчений хормейстер, який почав свою творчу діяльність в Білорусі в 1928 році. Крім республіканської хорової капели в різний час С. Полонський керував єврейським хором і ансамблем пісні і танцю Білоруського військового округу. У 1937 році, з відкриттям Білоруської державної філармонії, хорова капела увійшла до її складу. Найбільш яскравим академічним хоровим колективом Білорусі в тридцяті роки була Державна хорова капела під керуванням І. Барі. Вона була сформована з числа випускників диригентсько-хорового відділення Білоруської державної консерваторії і в 1937 році увійшла до складу філармонії. Це був перший колектив, в репертуарі якого значне місце займала хорова класика.

В цілому, не дивлячись на те, що навчальні та професійні хорові колективи в 20-30-ті роки вели досить активну концертну діяльність, репертуар їх залишався переважно пісенним. Освоєння західноєвропейської і російської хорової музики вимагало серйозної професійної підготовки співаків і представляло ще достатню складність. З ідеологічних та інших причин регламентувалося виконання духовних хорових творів, яскравих творів білоруських композиторів у жанрі хорової музики було ще надзвичайно мало.

У 30-ті роки в музичному виконавському мистецтві Білорусі широкого розмаху набув рух хорової художньої самодіяльності. Хори створювалися в

містах та сільській місцевості, на виробничих підприємствах, в установах, колгоспах, клубах і Будинках культури, охоплюючи всі верстви суспільства. В цілому, самодіяльна хорова творчість не зробила істотного впливу на розвиток академічного хорового виконавства в Білорусі. Вона виконувала інші завдання в справі культурного будівництва - допомагала вирішувати проблеми ідеологічного характеру, сприяло естетичному вихованню слухачів, залученню до музичного мистецтва широких верств населення. Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що 20-30-ті роки ХХ століття стали періодом становлення хорового академічного виконавства в Білорусії. Це час накопичення досвіду, осмислення традицій західноєвропейської і російської хорової культури, спроб з'єднання досягнень класичної хорової музики з національними витоками. У цей період було закладено фундамент професійної музичної освіти: в республіці функціонували дитячі музичні школи, створені середні спеціальні навчальні заклади - музичні технікуми, відкрита консерваторія. Вони виконували важливу функцію по підготовці професійних кадрів, необхідних для розвитку всіх сфер музичного мистецтва.

Важливим етапом в історії розвитку академічного хорового мистецтва Білорусі стали 50-60-ті роки ХХ століття. В цей час в республіці професійне хорове мистецтво цього періоду представлено творчістю двох колективів - Державної академічної хорової капели та Державного хору Білоруського радіо і телебачення, виконавська майстерність яких вперше отримує міжнародне визнання. Більш широкий розмах отримує самодіяльний хоровий спів, з'являються перші досліди роботи аматорських колективів в академічному напрямі. У республіці розвивається система професійної музичної освіти, збільшується мережа музичних навчальних закладів, що виконують функцію культурного і естетичного виховання, і сприяючи вирішенню як вузько професійних, так і загальнокультурних завдань. У 50-60-ті роки ХХ століття хоровий спів поступово розширює сферу свого впливу. Через загальноосвітні школи він впроваджується в дитячу художню творчість, в кожній музичній школі створюється і працює навчальний хор.

Перспективним напрямком розвитку музичної освіти бачилася реалізація ідеї побудови системи безперервного співочого освіти, що включає початкову підготовку (школу), середній спеціальний рівень навчання (музичні училища) і вищу професійну освіту (консерваторія). У названі роки посилюється робота середніх спеціальних навчальних закладів з підготовки хормейстерів. У цей період хорові відділення музичних училищ збільшують набір учнів, ускладнюються програми їх навчання, більш пильна увага приділяється вивченню спеціальних дисциплін. Ускладнюється і стає більш різноманітним репертуар навчальних хорів, зростає рівень їх виконавської майстерності. Єдині програми підготовки хормейстерів, розроблені професорсько-викладацьким складом Білоруської державної консерваторії, послідовно реалізовувалися в освітньому процесі шкіл з хоровим ухилом, хорових відділень музичних училищ і відділення хорового диригування консерваторії. Педагогами-хормейстерами були розроблені навчальні плани, створені спеціальні навчальні посібники, методичні розробки, спрямовані на підготовку всебічно розвинених музикантів. Викладачі кафедри хорового диригування Білоруської державної консерваторії І. Гітгарц, Г. Зеленкова, М. Маслов, В. Ровдо і інші співпрацювали з хоровими відділеннями музичних училищ, проводили майстер-класи. Всі ці заходи, безумовно, сприяли поліпшенню підготовки професійних хормейстерів і дозволяли зберігати принцип спадкоємності навчання. Хорове мистецтво Білорусі 50 - 60-х років ХХ століття виходить на якісно новий рівень. У республіці з'являється високопрофесійний колектив - Державна академічна хорова капела (худ. кер. Г. Ширма), який протягом більше двох десятиліть високо представляє виконавське мистецтво Білорусі на міжнародному рівні і багато в чому визначає напрямки розвитку хорової композиторської творчості та аматорського співу. У житті і творчості іншого професійного колективу республіки - Державного хору білоруського радіо і телебачення також спостерігається позитивна динаміка.

Академічне хорове виконавство є частиною професійного музичного мистецтва і процеси його становлення та розвитку слід розглядати в загальному контексті проблем професійної музичної освіти, хорової композиторської творчості та концертно-виконавської діяльності співочих колективів. Серед найважливіших чинників, які вплинули на розвиток академічного хорового виконавства в Білорусі ХХ століття, ми розглядаємо рівень музичної освіти співаків і роль особистості керівника колективу. На різних етапах розвитку хорового виконавського мистецтва значимість кожного з цих критеріїв і факторів визначається по-різному. Так, в 20-30-ті роки ХХ століття вирішальну роль в становленні професійного хорового виконавства і музичного мистецтва Білорусі в цілому грала музична освіта. У цей період у багатьох містах були відкриті музичні школи, музичні училища, а в 1932 році - вищий музичний навчальний заклад республіки - консерваторія. Діяльність цих навчальних закладів була спрямована на підготовку в Білорусі професійних музикантів. Перші випускники диригентсько-хорових відділень музичних училищ і консерваторії становили творчу хорову еліту і основу хорових викладацьких кадрів республіки. Силами молодих хормейстерів і професійних співаків в тридцяті роки в Білорусі були організовані перші професійні хорові колективи - Державна хорова капела БРСР, Державний хор Білоруського радіомовлення, Державна хорова капела БРСР, Державна хорова капела БССР. Кожен з цих колективів вніс свій внесок в процес становлення професійного хорового виконавства в Білорусі. Найбільш важливим фактором, що зробив вплив на становлення академічного хорового мистецтва Білорусі в 1920-1930-ті роки ХХ століття і визначив напрямок і динаміку його розвитку в цей період стала професійна музична освіта. У 50-60-ті роки ХХ століття в розвитку академічного хорового виконавства Білорусі відбуваються позитивні зміни. Завдяки діяльності музичних навчальних закладів в республіці з'явилися професійні хорові кадри, що стало основою розвитку академічного напрямку у вітчизняному хоровому виконавстві. У

цей період був осмислений і узагальнений досвід творчості перших білоруських хорових капел, проаналізовані організаційні, творчі та інші аспекти їх діяльності, враховані особливості їх роботи в загальному контексті проблем музичного мистецтва. Вирішальну роль у розвитку академічного напрямку в професійному і аматорському хоровому виконавстві Білорусі у 50-60-ті роки ХХ століття зіграла репертуарна політика колективів. Найбільших творчих результатів в цей період досягла Державна академічна хорова капела під керівництвом Г. Ширми. Виконання класичної музики, інтенсивна навчально-репетиційна робота, що проводилася в капелі, дозволили їй досягти справжніх вершин у сфері виконавського мистецтва.

Цінним фактором, який визначив динаміку розвитку хорового виконавства в Білорусі у 70-80-ті роки ХХ століття стала професійна хорова освіта. У сімдесяті роки мережа спеціальних музичних навчальних закладів в Білорусі розширилася за рахунок нових музичних училищ, що відкрилися в Барановичах, Гродно, Ліді, Мозирі, Новополоцьку. Вища ланка підготовки хорових диригентів в сімдесяті роки доповнилося відкритим в Мінську музично-педагогічним факультетом при Державному педагогічному інституті (нині Білоруський державний педагогічний університет імені М. Танка) і інститутом культури (нині Білоруський державний університет культури і мистецтв). Викладачі вищих і середніх спеціальних навчальних закладів, а також керівники самодіяльних хорових колективів періодично вдосконалювали свою професійну майстерність у Республіканському інституті підвищення кваліфікації працівників культури. Таким чином, в 70-ті роки ХХ століття в Білорусі була створена багаторівнева система професійного хорового освіти, побудована на принципах наступності передачі знань і практичного досвіду, яка стала серйозним фундаментом успішного розвитку професійного хорового мистецтва.

У сфері хорового академічного мистецтва, що формувалося протягом багатьох десятиліть на основі професійної музичної освіти, репертуарної політики та концертної діяльності професійних хорів у 80-90-ті роки ХХ

століття відбуваються значні зміни, які були обумовлені не тільки новими умовами соціально-економічного та суспільного характеру, а й процесами, що відбуваються в музичній культурі Білорусі, в цілому. У республіці з'являються професійні академічні хорові колективи, ведуться пошуки в області нових форм їх організації та функціонування. У Гомелі, Гродно, Мінську, Могильові, Молодечно створюються професійні хори, які виконують складні концертні програми, ведуть насичене гастрольне життя, беруть участь в фестивалях і конкурсах. Громадські, соціально-економічні та культурні умови, що склалися в Білорусії в 90-ті роки, стимулювали пошук нових форм організації і діяльності музичних виконавчих колективів. Як в хоровому, так і в оркестровому виконавстві в ці роки спостерігалася тенденція до камерності, прагнення до створення невеликих за складом вокальних та інструментальних колективів.

Музичне мистецтво Білорусі 90-х років ХХ століття відзначено пошуком нових форм організації та функціонування професійних колективів. Це проявилось, насамперед, у створенні нових творчих об'єднань - міських музичних капел. Діяльність оркестрових, хорових та інших професійних колективів, що функціонують на базі міського бюджету, спиралася на традиції, що склалися у виконавській практиці ХІХ-початку ХХ століть. Повернення до подібної практики було обумовлено багатьма факторами. По-перше, завдяки функціонуванню широкої мережі середніх спеціальних музичних навчальних закладів, Білоруської академії музики, Білоруського державного університету культури в республіці було підготовлено велику кількість професійних музичних кадрів. Висококваліфіковані хормейстери, диригенти, співаки працювали не тільки в столиці і обласних центрах, але також в невеликих білоруських містах. Важливим фактором, що вплинув на активізацію творчого життя областей, стало скорочення гастрольної діяльності провідних філармонійних колективів. Це відбувалося в силу різних об'єктивних причин, в тому числі і економічного характеру, і призвело до деякої музичної ізоляваності регіонів, їх своєрідному

культурному вакууму. Позитивним рішенням сформованих проблем стала організація професійних виконавських колективів в областях. Відродження міських музичних капел в 90-ті роки ХХ століття стало можливим також завдяки розумінню муніципальною владою важливості діяльності таких колективів для подальшого розвитку і підйому культури. Повернення до подібної практики, зазначене в останні роки, характеризує музичне життя багатьох міст країн пострадянського простору. Діяльність музичних капел, що складаються з хорової та оркестрової груп виконавців, широко поширена і в сучасній західноєвропейській музичній культурі. Серед виконавських колективів такого типу, створених в Білорусі - Могилевська міська капела (худ. кер. С. Ліщенко), Гродненська міська капела (худ. кер. О.Бондаренко), Мінська музична капела «Sonorus» (худ. кер. А. Шут).

Новим явищем у хоровій виконавській практиці в 90-ті роки ХХ ст. стала концертна діяльність церковних хорових колективів. У цей період в Білорусі відкриваються нові храми, монастирі, ґрунтуються духовні училища і відкриваються регентські класи. У 90-ті роки в хоровому мистецтві Білорусі відбуваються важливі події суспільно-культурного характеру: республіка стає центром великих міжнародних хорових фестивалів та конкурсів. Так, починаючи з 1995 року, в Мінську щорічно проходить Міжнародний фестиваль православних Піснеспівів, що збирає велику кількість учасників. Міжнародний фестиваль духовної музики «Магутни Божа» також почав свою історію в 90-ті роки в білоруському місті Могильові. З ініціативи професора В. Ровди в 1995 році на базі Гомельського коледжу мистецтв почали проводитися «Співочі академії», які основною своєю метою бачили збереження і наукове осмислення хорових виконавських традицій. Щорічно протягом декількох днів Гомель стає центром білоруської хорової культури, в якому виступають хорові колективи, проводяться відкриті репетиції і майстер-класи, обговорюються проблеми розвитку хорового мистецтва. Обов'язковими учасниками концертних програм в Гомелі є хор Білоруської

державної академії музики і Державний академічний народний хор імені Г.Цитовича.

Отже, на підставі наведеного вище короткого історичного огляду можна стверджувати, що специфічною рисою академічної хорової музики а *capella* є постійна еволюція музичного стилю. Це було пов'язано з рухом музики до автономізації як виду художньої діяльності і вивільненням її від оков функціонального, прикладного призначення - спочатку як розділу науки (античність), а потім - як та, що обслуговує церковний або світський церемоніал (середньовіччя і ренесанс), тісний зв'язок сучасної академічної хорової музики а *capella* з народною, світською і сакральною музичними культурами; її соціальна багатофункціональність в соціумі (перетворювальна, виховна, пізнавальна, комунікативна функції), і як підсумок - художньо-концептуальна функція. У цьому бачиться прояв наступності художнього розвитку, яка в філософії музики зведена до трьох основних груп: «спадкування наступним епохам самого мистецтва як такого, закінчених художніх творів; успадкування класичних художніх традицій ...; успадкування формально-технологічної майстерності, сукупність зображально-виражальних засобів, прийомів професіоналізму, навичок творчості» [329, с. 16]. Таким чином, під академічною хоровою музикою а *capella* розуміється музика композиторів-професіоналів, яка представлена конкретними музичними жанрами (мініатюра, цикл, концерт та ін.); принципами організації музичного матеріалу (репризний, рондо та ін.); динамічною спрямованістю форми (розвиток направлено до кульмінації, після якої зазвичай настає спад), що має свій початок і кінець (із завершенням у вигляді каденцій); інтонаційною і звуковисотною системами, оснований на зонному ладі, акцентній метриці (2/4, 3/4, 4/4 і їх похідні) та регламентованому ритмі, мелодиці; тональної гармонії та контрапункту (у вигляді поліфонічного багатоголосся); способами звуковидобування та співу; формами запису (письмова музична традиція); типом і видом виконавського складу, певним способом і культурою виконання.

Академічне хорове мистецтво а *capella*, пройшовши багатівіковий період формування в надрах професійного мистецтва, увібрало в себе кращі досягнення світової музичної культури. Величезний репертуар, що включає хорові твори різних жанрів і стилів, а також особливості вокальної манери, що склалися і утвердилися в практиці виконання класичної хорової музики, вимагали обов'язкової професійної підготовки співаків. Тому, без сумніву, широке поширення академічного напрямку хорового виконавства як в професійному, так і в аматорському середовищі свідчить про високий рівень розвитку культури суспільства. Крім того, велика різноманітність форм професійного академічного хорового виконавства зробило його одним з найбільш поширених видів музичного мистецтва. Основні цілі академічної хорової музики а *capella* полягають у створенні яскравого образу або системи образів, що володіють художньою самостійністю і самодостатністю, втілені засобами мистецтва звуків конкретних творчих завдань, вихованні духовної культури особистості та розширенні горизонтів естетичного пізнання світу. Таким чином, академічна хорова музика а *capella* є репрезентантом професійної музики писемної традиції, що представляє композиторську практику у всьому різноманітті жанрів, стилів і творчих парадигм.

4.2. Соціо-історичні передумови становлення сучасного академічного хорового виконавства а *capella* на Україні та Білорусії

Академічне хорове виконавство а *capella* другої половини ХХ ст. у силу зміни соціального устрою суспільства і набуття самостійності України і Білорусії набуло унікальних ознак, яких до недавніх часів не могло мати. Після складних суспільно-політичних процесів, пов'язаних із тоталітаризмом і репресіями 30-40-х рр., ідеологізацією та посиленням командно-адміністративних методів управління культурою у 60-70-ті рр., відбувався тривалий процес ренесансу акапельної хорової творчості.

Якщо звернутися до історичних фактів, то, за словами Л. Пархоменко, «у кінці 20-х років ХХ ст. у музичному житті України сталася докорінна «переоцінка цінностей», пов'язана з широким лівацьким наступом на культурному фронті рапмівщини. Реорганізація Музичного товариства імені Леонтовича (1928), вихід на «командні висоти» Асоціації пролетарських музикантів України (АПМУ), що стояла на засуджених В.І. Леніним пролеткультівських позиціях, огульне заперечення нею хорової, особливо акапельної музики як «церковщини», - все це мало вирішальне значення для долі хорового мистецтва» [495, с. 13].

Всупереч доволі складним історичним умовам, 20-30-ті рр. ХХ ст. стали періодом становлення академічного хорового виконавства а *capella*. У той час було закладено фундамент професійної музичної освіти: у країнах функціонували дитячі музичні школи, були відкриті середні спеціальні навчальні заклади - музичні технікуми, і вищі, - консерваторії. Вони виконували важливу функцію з підготовки професійних кадрів, необхідних для розвитку всіх сфер музичного мистецтва. Але, слід зауважити, що професійне хорове виконавство 20-30-х рр. ХХ ст. відрізнялося швидше кількісними, ніж якісними характеристиками. Умови роботи хорових колективів і їхня репертуарна політика не сприяли розвитку академічного напрямку в хоровому мистецтві а *capella*. Адже, на думку В. Рожка, «усі ці бурхливі й динамічні процеси якісної перебудови вокально-хорового досвіду регіону, з одного боку, підіймали справу на новий рівень, з другого, - увесь цей масовий «вибух» хорової енергії майже не рахувався з природою самого хорового мистецтва, з досвідом його естетики, з засобами акапельної виразності, особливостями образно-тематичної палітри (переважно духовного спрямування). <...> Цей парадокс важкого переходу хорової справи в іншу площину був характерним <...> для хорових осередків України» [530, с. 7].

Класові чистки і репресивні заходи до учасників хорових колективів, композиторів і авторів поетичних текстів зумовили повний занепад хорової

творчості, яка була зведена до масових пісенних жанрів. Згадані обставини, які були ускладнені випробуваннями у роки Великої вітчизняної війни, негативно позначилися на відродженні академічного хорового виконавства а *caprella*.

Важливим етапом в історії розвитку академічного хорового виконавства а *caprella* України і Білорусії стали 50-60-ті рр. ХХ століття. У країнах поновлюють свою діяльність професійні колективи - Державна академічна хорова капела «Думка», Державний український хор (тепер ім. Г. Верьовки), Академічний хор ім. Платона Майбороди Національної радіокомпанії України (Хор Українського радіо), Державна заслужена хорова капела України «Трембіта»; Державна академічна хорова капела Білорусії, Державний хор білоруського радіо і телебачення.

Хормейстери післявоєнної доби до 60-х років ХХ ст. прагнули у своїй діяльності, щоб хорова культура могла самовідтворитись вже за рахунок своїх ресурсів, а не шляхом залучення до неї співочих мас і «величного» тону так званого «тематичного» (читай, ідеологічного) репертуару. Вони послідовно сповідували ідею художньо переконливого співу, самодостатнього за красою звучності.

Хорове мистецтво за всіма складовими (технологією фонації, драматургією тембрів, чистотою інтонації тощо) поступово стає вирішальним компонентом хорової виразності [530, с. 28].

60-70-ті рр. ХХ ст. були відзначені «малим відродженням» <...> професійної музики для хору без супроводу. Склалася система жанрових різновидів музики для хору а *caprella*, отримало подальший розвиток фольклорне направлення, <...> був відновлений стійкий, традиційний жанр - хорова лірика» (Переклад. - О. Б.) [77, с. 152].

Незважаючи на активізацію хорового руху, стан виконавської майстерності академічних хорових колективів не відповідав повною мірою вимогам часу і не міг належно підтримати злет композиторської практики. За словами Л. Пархоменко, дві хорові капели в Україні «не могли забезпечити

належної апробації і пропаганди нових творів, складність яких перевищувала середній традиційний рівень. Багато композицій, позначених пошуком нової образності і засобів виразності, залишалось не виконаними, часом першими інтерпретаторами їх ставали колективи інших республік (наприклад, кілька циклів І. Шамо вперше озвучила Білоруська академічна капела під керівництвом Р. Ширми) [495, с. 14].

Вирішальним фактором, який визначав динаміку розвитку академічного хорового мистецтва а *capella* у 60-70-ті роки ХХ ст., була професійна хорова освіта. У названий період мережа спеціальних музичних навчальних закладів розширилася за рахунок нових музичних училищ, що відкрилися у багатьох містах. У кожному з них існувало відділення академічного хорового співу, працював навчальний хор і готувалися професійні хормейстери.

Важливим було те, що у навчанні студентів диригентсько-хорового профілю великого значення надавали розвиткові вокальних даних, що переконливо свідчить про цілеспрямований рух плеяди хормейстерів 40-60-х років ХХ ст. до утвердження головних засад виконавсько-хорової майстерності. Отже, зусиллями великих майстрів був підготовлений ґрунт для нової генерації хормейстерів, серед яких особливе місце займають А. Авдієвський, І. Агафонніков, Л. Єфімова, В. Живов, В. Іконник, С. Казачков, Ю. Кулик, Ю. Любович, І. Матюхов, А. Мірошникова, П. Муравський, В. Палкін, О. Петросян, В. Полянський, К. Птиця, В. Ровдо, Є. Савчук, В. Соколов, Г. Струве, Б. Тевлін, В. Чернушенко та інші.

80-90-ті рр. ХХ ст. були позначені новими тенденціями, обумовленими змінами економічного і суспільного характеру, а також процесами, що відбувалися у музичній культурі України і Білорусії в цілому.

Із проголошенням незалежності України і Білорусії було подолано ідеологічний та партійний диктат у музичній, і, зокрема, хоровій творчості. За словами Л. Корній, музична творчість цього періоду «фактично відповідає

мистецьким критеріям, що висуваються сучасним вільним демократичним суспільством» [276, с. 547].

Поряд з позитивними змінами, злам віків став досить важким періодом у долі професіональних хорових колективів: ідеологічний тиск згори припинився, але натомість прийшли економічні негаразди, до яких митцям прийшлося пристосовуватися. За влучним спостереженням В.Матюхіна, «Культурна політика держави, яка зазнала значних змін протягом останнього десятиріччя, а також ринкові відносини, які активно формуються у тому числі і у сфері мистецтва і культури, спонукають музикантів-виконавців заново осмислювати декотрі аспекти своєї художньо-виконавської діяльності, вирішувати нові, досить часто незвичні проблеми <...> Однією із найбільш характерних особливостей сучасних умов роботи художньо-виконавського колективу і його керівника є необхідність постійно і цілеспрямовано займатися пошуком і залученням фінансових можливостей та інших матеріальних ресурсів для забезпечення його художньо-творчої роботи. В Україну поступово приходять те, що у розвинутих країнах Заходу називають “змішаною економікою культури і мистецтва”, де поряд з вимогами успішної творчої діяльності і високих художніх результатів, до художніх організацій висуваються також і вимоги господарської ефективності і конкурентноздатності, уміння у своїй діяльності обпиратися на різноманітні взаємодоповнюючі одне одного механізми державної підтримки і приватної благодійності, спонсорства і патронажу» [387, с. 25-28].

Але, незважаючи на досить складні умови, академічне хорове виконавство а *caprella* продовжує розвиватися, і це виявляється в розширенні його тематики і пошуку нових жанрових рішень. На думку багатьох музикознавців, саме з другої половини ХХ ст. в Україні та Білорусії починається процес активного відродження та становлення академічного хорового виконавства а *caprella*, який досяг свого розквіту у 90-ті роки. Це віддзеркалилося не тільки у тематичній направленості, жанрових і стильових

особливостях хорових творів, а й у виконавській діяльності професійних хорових колективів.

Поряд з існуючими професійними хоровими колективами у країнах організовуються нові, проводиться активний пошук сучасних форм їх функціонування. У Києві, Харкові, Чернігові, Одесі, Кіровограді, Вінниці, Львові, Житомирі, Ужгороді, Івано-Франківські, Гомелі, Гродно, Мінську, Могильові створюються камерні професійні хори, які виконують складні концертні програми, ведуть насичене гастрольне життя, беруть участь у фестивалях і конкурсах. Серед них: Камерний хор «Київ», Київський камерний хор ім. Б.Лятошинського, Муніципальний камерний хор «Хрещатик» (м. Київ), Харківський камерний хор обласної філармонії, Чернігівський камерний хор ім. Д.Бортнянського, Одеський камерний хор, Камерний хор м. Кіровограда, Міська хорова капела «Орея» (м. Житомир), Вінницький камерний хор, Муніципальний камерний хор (м. Львів), Ужгородський державний камерний хор «Кантус», Камерний хор «Галицькі передзвони» (м. Івано-Франківськ) - в Україні; Камерний хор Гомельської обласної філармонії, Гродненська міська капела, Мінська музична капела «Sonorus», Могилевська міська капела - у Білорусії.

У сучасному культурному житті України і Білорусії, простежується активізація таких форм мистецько-просвітницької діяльності, як хорові фестивалі та конкурси. Вони різні за жанром і змістом, бо охоплюють усі види хорового виконавства: дитяче, юнацьке, народне й академічне, аматорське та професійне, церковне та світське. Це фестивалі, які присвячені творчості одного композитора або диригента, і, так звані, «полістилічні», що включають до свого складу зустрічі зі слухачами, концерти, майстер-класи.

На сьогодні в різних містах України функціонує понад десяти фестивалів та конкурсів хорових колективів. Серед них:

- на Україні - у *Києві*: Всеукраїнський конкурс хорових колективів ім. М.Леонтовича, ім.О.Кошиця, хор-фест «Золотоверхий Київ», Всеукраїнський конкурс хорових колективів та малих вокальних форм

ім. Б. Лятошинського; у *Харкові*: Міжнародний музичний фестиваль «Харківські асамблеї», Міжнародний фестиваль сучасної академічної музики «Kharkiv contemporary»; в *Одесі*: Міжнародний фестиваль-конкурс хорової музики «Південна Пальміра»; у *Луцьку*: фестиваль-конкурс імені Лесі Українки; в *Івано-Франківську*: Всеукраїнський конкурс хорової музики ім. Д. Січинського, Міжнародний фестиваль хорової музики «Передзвін» та багато інших;

- у Білорусії – Республіканський фестиваль хорового мистецтва «Пеўчае поле» (*Мядель, Мінська область*); у *Мінську*: Міжнародний конкурс хорових диригентів імені В.В. Ровдо, Відкритий білоруський фестиваль-конкурс національної музики «РЭХА», Міжнародний конкурс-фестиваль мистецтв «Музики світло» / «Light of music» та інші.

Зазначимо, що рівень академічного хорового співу а caprella підвищують церковні хори, які поєднують своє основне літургійне призначення зі світськими формами музикування, - участь у концертах, фестивалях і конкурсах. Вагомою складовою вітчизняного хорового руху є духовні фестивалі, – *на Україні*: Міжнародний фестиваль «Глас Печерський» (Київ), фестиваль духовної християнської музики та співу «Духовні піснеспіви» (Київ), Православний хоровий фестиваль «Різдвяночка» (Харків), Всеукраїнський фестиваль духовних піснеспівів «Від Різдва до Різдва» (Дніпропетровськ), «Пасхальний фестиваль» (Дніпропетровськ), Всеукраїнський Різдвяний фестиваль «Велика коляда» (Львів), «Пасхальні співи» (Рівне); у *Білорусії*: Міжнародний фестиваль хорів і колективів інструментальної музики «Рождественское созвучие», Міжнародний фестиваль Православних піснеспівів (Мінськ), Міжнародний християнський фестиваль духовної музики «Магутны Божа» (Могильов), Міжнародний фестиваль Православних піснеспівів «Коложский Благовест» (Гродно) та інші. Виконавські традиції церковного співу, які в значній мірі були втрачені, потребують пошуку шляхів інтерпретації, що є одним з основних завдань таких мистецьких акцій.

Активний конкурсний рух сприяє виявленню і подальшому росту молодих виконавців, диригентів, композиторів, творчість яких є вагомим внеском у культурний розвиток України і Білорусії.

Культурна політика держави, яка зазнала значних змін протягом останніх десятиріч, а також ринкові відносини, які активно формуються у тому числі і у сфері мистецтва і культури, спонукають музикантів-виконавців заново осмислювати декотрі аспекти своєї художньо-виконавської діяльності, вирішувати нові, досить часто незвичні проблеми. В першу чергу це стосується формування у громадській свідомості зацікавленого ставлення до власної творчої діяльності та до художньо-виконавських колективів, зокрема, хорового мистецтва у цілому, - «це те, що сьогодні називають формуванням позитивного іміджу, елементами PR, і без чого в наш час є практично неможливою повноцінна робота у різних сферах художнього життя, у тому числі і у музичному виконавстві» [387, с. 23].

З метою дослідження соціально-історичних передумов становлення сучасного академічного хорового виконавства а *cappella* представимо аналіз діяльності трьох провідних академічних хорових колективів України і Білорусії, - Національної заслуженої академічної хорової капели України «Думка» (Київ), Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна (Харків) і Державного хору білоруського радіо і телебачення (Мінськ).

Вибір названих колективів не випадковий, адже їх творча діяльність заклала основи академічного хорового виконавства і створила еталон академічного хорового співу а *cappella*.

Національна заслужена академічна капела України «Думка» - один із найстаріших і заслужених колективів України. Була створена у 1919 році на основі хору «Дніпросоюзу» на чолі з Нестором Городовенком у складі 45 співаків. У 1920 р. на базі хору Київської консерваторії була реорганізована на Державну українську мандрівну капела. Її назва виникла з перших букв первісного найменування «Державна українська мандрівна капела».

Колектив очолювали у різні часи такі імениті корифеї хорової справи, як Нестор Городовенко (з 1920), Михайло Вериківський (з 1940), Олександр Сорока (з 1946), Павло Муравський (з 1964), Михайло Кречко (з 1969).

Керована О. Сорокою (1937-1939, 1946-1963) капела, внаслідок загальної кризи хорового виконавства, мала обмежений репертуар (близько 120 творів), де переважали пісні кон'юнктурно-побутової тематики, обробки українських народних пісень, пізніше - хрестоматійні зразки хорової мініатюри. Позитивний виняток у репертуарі колективу становили твори на Шевченківську тематику: «Хустина» Л.Ревуцького, «Радуйся, ниво неполитая» М.Лисенка, акапельний диптих Б.Лятошинського «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить».

П. Муравський продовжив кропітку працю над підвищенням професійного рівня і формуванням неповторного виконавського стилю капели. У своїй роботі диригент прагнув добитися тембрової наповненості і злитості голосів, чистого звучання хору в акорді, правильної побудови фрази. Під його керуванням у виконанні колективу прозвучали загальновідомі композиції М. Лисенка. До репертуару увійшли нові на ті часи хорові твори зі збірки А. Штогаренка «Шевченкіана» (1964), хорові твори Ф. Надененка, «Думи мої» Є. Козака, «Дума про безсмертного Кобзаря» А. Філіпенка. Важливою подією був запис платівок музичної Шевченкіани у Москві, які були розіслані у Монреаль, Париж та інші країни світу.

Робота наступного керівника «Думки» - М.Кречка характеризувалася різними напрямками. Одне з них - відродження та виконання української духовної музики, яка була під забороною у ті часи. Саме завдяки М.Кречку у виконанні «Думки» слухачі вперше почули багато духовних творів Дм.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя. Другим завданням, яке ставив перед колективом К.Кречко, було опанування новаторських композицій молодих митців. Протягом 70-х рр. були виконані кантати і ораторії Л.Дичко («Червона калина», «І нарекоша ім'я його Київ»), І.Карабиця («Сад божественних пісень»), Є.Станковича (Третя симфонія «Я

стверджуюсь»), що дало авторам можливість необхідної апробації творів в Україні, озброїло капелу технічними навичками сучасної хорової стилістики. За часів роботи М.Кречка репертуарна рубрика «Народна криниця», яку пропагував колектив, була збагачена композиціями О.Кошиця, шевченківських циклів Б.Лятошинського. 1981 здобутки капели відзначено Державною премією Української РСР ім. Т.Г. Шевченка.

З 1984 р. і по теперішній час на чолі капели - провідний український хормейстер, Герой України, народний артист України, академік Академії мистецтв, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка, професор Євген Савчук. Зберігаючи і творчо розвиваючи усе найкраще, зроблене його попередниками, Є. Савчук продовжив втілення ідеї одухотворення високохудожнім виконанням перлин хорової спадщини і кращих творів сучасності.

Митець приділяє велику увагу українській народній пісні, творчості українських та зарубіжних класиків та сучасних композиторів. За період плідної творчої діяльності уславлений колектив під керівництвом Є. Савчука показав більш як 1000 різноманітних концертних програм, записав понад 50 фондових записів, випустив 30 компакт-дисків, здійснених не тільки в Україні, а й закордоном, провів численні гастрольні тури в 50-ти країнах світу, де гідно репрезентував академічне хорове мистецтво України, про що свідчать численні схвальні відгуки преси, музичної критики та громадськості зарубіжжя.

Творча неповторність «Думки» та її керівника визначається одним словом, - «універсалізм», який проявляється, насамперед, у репертуарній політиці. У репертуарі колективу магістральними є дві сфери:

1) музика для хору а cappella (обробки народних пісень, музика західноєвропейського Відродження, надбання національної духовної спадщини). У програмах концертів та численних записах «Думки» співіснують духовні композиції українських і російських композиторів: М.Дилецького, М.Березовського, А.Веделя, Дм.Бортнянського, М.Лисенка,

К. Стеценка, М. Леонтовича; П. Чайковського, О. Архангельського, С. Рахманінова;

2) вокально-симфонічна музика («Страсті за Матвієм» Й. С. Баха, «Пори року» Й. Гайдна, Дев'ята симфонія Л. Бетховена, «Реквієм» Дж. Верді, композиції О. Бородіна, Й. Брамса, А. Вівальді, Г. Малера, В. Моцарта, Кш. Пендерецького, І. Стравінського, С. Танєєва, А. Шнітке та інші).

Наслідуючи традиції, закладені М. Кречком, «Думка» під орудою Євгена Савчука є першим, а часто і єдиним виконавцем багатьох хорових творів сучасних українських композиторів. Серед останніх прем'єр «Думки» - «Диптих» та «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова, «Бабин Яр», «Панахида» та «Слово про Ігорів похід» Є. Станковича, «Палімпсести» Ю. Ланюка та інші.

За останні роки колектив зробив великий крок у підвищенні та затвердженні своєї виконавської майстерності. Принципово новими для капели стали висока інтенсивність внутрішнього переживання, мобільність виражальних засобів в поєднанні з сучасною вокально-хоровою технікою. «Думка» еталонно інтерпретує загально визнані у світі класичні шедеври, формуючи унікальний слов'янський варіант їхнього прочитання, для якого характерні наступні риси: щирий ліризм, чаруюча краса тембрів, досконалість строю, гнучкість темпів та багатство динамічної палітри.

Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна. Історія створення та розвитку колективу тісно пов'язана з діяльністю аматорського хору - Камерного хору Харківського обласного відділення Музичного товариства України та обласного управління культури, який почав функціонувати 1980 року з ініціативи професора, Народного артиста України, Лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, член кореспондента Національної Академії мистецтв України, професор, завідувач кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського - В'ячеслава Сергійовича Палкіна (1935-2008).

Розповідаючи про цей знаний хоровий колектив, неможливо не повернутися назад, до історії хорового руху у Харкові. Перший професійний хор у місті був створений 1920 року під орудою Ф.М.Соболя. Незабаром була організована Столічна хорова капела (нагадаємо, що на той час Харків був столицею України). Діяльність капели перервала Велика Вітчизняна війна, але вже у 1943 році вона відновила: артисти виступали у воїнських частинах і шпиталях. Але назву колективу було змінено на Харківський хоровий ансамбль.

1955 року колектив був розформований, а ріком пізніше при Харківській філармонії був створений хор української пісні. Він проіснував до 1962 року. Слід визнати, що названі професійні хорові колективи мали великі творчі досягнення. Завдяки їх виконавській діяльності харків'яне мали змогу ознайомитися з визнаними творами М.Лисенка, А.Гулака-Артемовського, М.Леонтовича, Л.Ревуцького, Г.Свиридова, харківських композиторів В.Борисова, М.Коляди, М.Тиця та ін.

Майже 30 років у Харкові не було професійного хору. Але хорова музика звучала у місті у виконанні Хору студентів Харківського інституту мистецтв (нині Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського), самодіяльних колективів: хору Харківського музичного товариства УРСР, Заслуженої народної хорової капели «Металіст» та інших.

1990 рік – знакова подія у житті професійного хорового виконавства Харківщини. Адже у названий рік Харківський камерний отримав статус професійного.

З 1980 по 2008 рік художнім керівником і головним диригентом Камерного хору був В'ячеслав Палкін. Під його керівництвом колектив став лідером академічного хорового мистецтва східного регіону, який з гідністю представляв культуру Харківщини в багатьох містах світу.

Творчий життєпис Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна можна умовно поділити на три періоди:

- Період становлення і набуття професійної майстерності (1980-1990);

- Період творчого піднесення і затвердження естетико-стильових засад колективу (1991-2000);
- Період інноваційних оновлень і експериментів (2000 – по сьогоднішній час).

Період становлення і набуття професійної майстерності (1980-1990).

Початок існування Камерного хору був досить важким. Склад колективу був нестабільним (кількість – від 20 до 30 осіб). Основу склали викладачі музичних шкіл міста (цьому сприяв старший інспектор обласного управління культури П.Гордієнко) та колишні учасники самодіяльних та учбових хорових колективів інститутів м.Харкова: політехнічного, інженерно-будівельного та інституту культури, де працював В.С. Палкін. За словами Н.Белік-Золотарьової, яка була на той час хормейстером колективу, дивовижним було те, що «аматорський Камерний хор, у якому співали люди різних професій, різних вокальних можливостей, які прийшли на першу репетицію 14 жовтня 1980 року, вже 21 березня 1981 року співали концерт у великому залі Інституту мистецтв» [88, с. 36].

У програмі концерту були представлені різні за жанрами і стильовими епохами хорові твори: для мішаного хору а cappella - С. Танєєва («Любовь не умирает» из кантаты «Иоанн Дамаскин»), Я. Степового (обр. укр. нар. пісні «Ой, літає соколенько»), Ж. Дебре («Et incarnates est» з меси «Pange Lingua»), А. Лотті («Miserere»), П. Сертона («Je ne l'ose dire»), С. Рахманінова («Тихая мелодия»), М. Римського-Корсакова (обр. рос. нар. пісні «Со вьюном я хожу»), А. Ушкарьова (два хора з циклу «Мадригал»: мадригал «Мой друг пернатый» і мотет «О человек, ликуй и пой»); фрагмент з Реквієму с molл Л.Керубини («Introitus»).

Вже з першого концерту ми бачимо, що репертуарна політика Камерного хору була направлена на виконання акапельних хорових творів як сучасних композиторів, так і епохи Відродження, класиків, і, обов'язково, народні пісні.

Камерний хор опинився в центрі мистецького життя Харкова. Колектив вів активну гастрольну діяльність (Київ, Москва, Латвія, Молдова, Грузія, Південна Осетія), виступав з відомими диригентами. 1984 року йому було присвоєно почесне звання «Народний самодіяльний колектив» (1984), 1989 року - отримав звання лауреата Першого Всеукраїнського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича (1989).

Наполеглива праця учасників хору та їх невтомного керівника В.Палкіна сприяла підвищенню виконавської майстерності творчого колективу. Доречно навести слова Г. Ігнатченка після виконання колективом кантати-думи «В сім'ї вольній, новій» Т.Кравцова на вірші В.Сосюри: «У звучанні хору була впевненість, фонічна різноманітність і, водночас, рівновага, чого іноді бракувало цьому колективу раніше» [230].

Будучи аматорським колективом, Камерний хор мав свій особливий неповторний виконавський стиль. Підхід до інтерпретації у В.Палкіна був особистий. Він намагався відчутти музику серцем, закохатись у неї, зробити її нібито своєю. Тому кращим його інтерпретаціям властива щирість, емоційна відкритість. Він вмів розповісти музику «своїми словами». Вміння надихнути колектив, повірити в свою інтерпретацію - це одна з яскравих рис творчості В.Палкіна.

Творча спрямованість колективу - пропаганда академічної хорової музики а саррелла (звідси він «камерний»). Така зорієнтованість ставила перед учасниками хору складні завдання і викликала потребу у професійній орієнтації хористів, котрі повинні були знати не тільки нотну грамоту, а й мати відповідну вокальну підготовку. Нагадаємо, що період 1980-1990 рр. ХХ ст. був періодом відродження авторитету акапельного академічного мистецтва хорового співу. «Мобільність камерних хорів і той об'єм світової і вітчизняної хорової музики, яку співали камерні хори, <...> важко переоцінити. В.С.Палкін в цій загальній тенденції хорового виконавства в Україні був одним із лідерів. Фактично тоді і стався реальний перехід

мистецько-хорової справи на ґрунт традиційного для України співочого професіоналізму» [530, с. 10].

Аналіз репертуару Камерного хору довів, що колектив функціонував як справжній професійний колектив. До концертних програм входили твори академічного стильового напрямлення різних епох, - Й.-С.Баха, Ш.Гуно, Л.Керубіні, Дж.Каччині, С.Танєєва, Г.Свиридова, В.Гавриліна, М.Леонтовича, Б.Лятошинського, Г.Майбороди та ін. Зрозуміло, - щоб співати музику цих композиторів треба мати високопрофесійних хористів.

Високий рівень виконавської культури, різноманітний репертуар та активна концертна діяльність стали підґрунтям для отримання нового статусу колективу. Отже, саме Камерний хор став базою для заснування у Харкові професіонального за статусом хорового колективу.

1990 р. Камерний хор отримує статус професіонального колективу і входить до творчого складу Харківської обласної філармонії. З цього часу й дотепер Камерний хор є першим і єдиним професійним хоровим колективом східного регіону України. За словами А. Лашенка, Камерний хор Харківської обласної філармонії очолив рух музично-просвітницького подвижництва Слобожанщини та став взірцем сучасного професійного хорового мистецтва. «Політика В. Палкіна у регіоні спирається головним чином на утвердження еталону академічності... Діяльність його колективу, безперечно, масштабна і цим самим стверджує нові співацькі реалії цього східноукраїнського регіону» - стверджує А. Лашенко [333, с. 20].

Період творчого піднесення і затвердження естетико-стильових засад колективу (1990-2000). Даний період позначений роботою над подальшим удосконаленням співацької культури хору. В.Палкін продовжує тенденцію, яка намітилася на першому етапі становлення хору, - загальне тяжіння до якісного акапельного хорового співу, яке продовжує традиції майстрів московської школи. Слід згадати, що В.Палкін неодноразово згадував своїх безпосередніх вчителів: в музичному училищі - Міна Михайловича Буряка і в консерваторії - Олександра Арсентійовича

Перунова, підкреслюючи, що їх вчителем був Павло Чесноков. «Вони - пише В'ячеслав Сергійович, - навчали мене копіткої роботи, направленої на досягнення еластичного, м'якого, прозорого і натхненного звуку» [530, с. 9]. В той же час, з його слів, суттєве значення для його професійних здобутків мали постійно гастролюючи у Харкові в ті роки хорові колективи. Зокрема, «Трембіта» з Павлом Муравським, «Думка» з Олександром Сорокою, хори з Прибалтики, Москви, Петербургу, Новосибірську, Грузії, з Америки. Додаємо до цього, що найважливішою рисою творчого обличчя В.Палкіна було постійне прагнення до особистого спілкування з авторитетними на той час хоровими діячами Радянського Союзу і України. Владислав Соколов, Олександр Юрлов, Володимир Мінін, Борис Певзнер, Імант Кокарс, Густав Ернесакс, Павло Муравський, Олександр Мінківський, Лев Венедиктов, Віктор Іконник, Анатолій Авдієвський, Олег Тимошенко, - були з ним в постійних зв'язках. В.С. Палкін був присутній на репетиціях і аналізував тайни їх творчого успіху.

Феномен творчого методу В. Палкіна полягав у глибокому проникненні у сутність художнього образу виконуваних творів, усвідомленні їх інтонаційної семантики та конструктивної логіки, тонкому відчутті стилю. Нашу думку доречно доповнюють слова І. Гулеско: «Що відрізняє В.С.Палкіна-диригента від інших диригентів? Безперечно, талант, природна музикальність, велика диригентська воля, своє бачення музики різних стилів. І тому його прочитання завжди є сучасними, актуальними. Він немовби актуалізує автора музики, привносячи в твір своє дихання, свій інтелект, своє стерео слухання образу, свою «конструкцію» драматургії. Все це і складає неповторні риси інтерпретації В.С. Палкіна. Феномен В.С. Палкіна в його особистості – це постать колосального масштабу» [цит. за 382, с. 12-19].

Перший концерт Харківського камерного хору у статусі професійного колективу викликав велику зацікавленість. Колектив представив на суд публиці різноманітну програму, до якої були включені твори композиторів-

класиків, духовна хорова музика, твори українських композиторів, народні пісні. Концерт пройшов з великим успіхом.

Одним із творчих принципів В.С. Палкіна, як керівника Камерного хору було відродження забутих або маловідомих хорових творів. Особливою знаменною подією стало перше в нашій країні виконання симфонії-кантати Ф. Мендельсона «Хвалебна пісня» на Міжнародному фестивалі «Харківські асамблеї». У Дні пам'яті в зв'язку з 60-річчям трагедії Дробицького Яру, як реквієм по жертвах кривавого геноциду прозвучав у виконанні Камерного хору новий твір харківського композитора О. Литвинова «Дробицький Яр».

Важливим для становлення виконавського стилю колективу було відношення В.Палкіна до інтерпретування хорових творів. Нерідко він висловлює думку про те, що виконання твору - це не озвучування нот, а творчий акт художника. І дійсно, його виконавські інтерпретації є тим творчим актом, де диригент з притаманною йому багатою поетичною фантазією досягає дивовижної виразності образного втілення твору, бездоганної чистоти інтонації, широкої динамічної палітри звучання, досконалої ансамблевої культури. Про це засвідчують виступи хору на Першій Всеукраїнській хоровій асамблеї (Київ, 1993 р.), мистецькій акції «Слобожанський Великдень» (Київ, 1996 р.), творчих звітах майстрів мистецтв Харківської області «Слобожанські передзвони» (Київ, 1999 р.) та «Симфонія землі Слобожанської» (Київ, 2002 р.), а також сольні концерти у Колонному залі ім. М.В. Лисенка Національної філармонії України (1989 р., 1997 р., 1998 р., 2000 р.) і участь у VI Хор-фесті «Золотоверхий Київ» (2002 р.). Створенню своєрідного виконавського стилю хору сприяв його репертуар, який охоплював хорову музику різних епох, художніх напрямків і жанрів. До вершинних досягнень В.С. Палкіна і керованого ним колективу відносимо інтерпретацію таких масштабних творів як Меси Ф.Шуберта (G-dur, Es-dur та As-dur), реквієми А. Керубіні та В.-А. Моцарта, Krönungsmesse, Messe Solennelle та Stabat mater Дж. Россіні, кантата «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва, опера С. Рахманінова

«Алеко» (у концертному виконанні), хорова симфонія-діяство В. Гавриліна «Перезвоны», Реквієм А. Шнітке.

Диригентський талант В.С. Палкіна надзвичайно яскраво розкрився в інтерпретації хорової музики а cappella. Митець неодноразово висловлював думку про те, що її виконання передбачає не тільки виявлення загального змісту творів, а й, на відміну від творів великої форми, більшу деталізацію окремих елементів музичної мови. Особливою майстерністю відзначається виконання творів класичної та сучасної української хорової музики а cappella - М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, Б.Лятошинського, І.Шамо, Л.Дичко, Є.Станковича, О.Яковчука. Близьким світовідчуттю диригента були духовні хорові твори таких композиторів, як М.Березовський, А.Ведель, Д.Бортнянський, С. Рахманінов, П. Чесноков. Багато хорових творів харківських композиторів уперше отримали в Камерному хорі високомайстерне втілення. З особливим натхненням були виконані твори М.Стецюна «Радуйся, Маріє», «Козацький плач», Ю.Алжнева «Слава Тобі, Господи», «О, Лелю», Т. Кравцова цикл «Хорові акварелі», М.Кармінського «Благодарение Господу», «Lacrymosa», «Поминальный плач», В.Дроб'язгіної «Тайна», О.Литвинова поема «Дробицький яр» та інші.

У 2002 році на творчому вечорі з нагоди 100-річчя від дня народження видатного музиканта і хорового диригента З.Д. Заграничного Камерний хор уперше виконав його унікальні композиції на народні єврейські теми, які прозвучали на мові ідіш. Це хорові мініатюри: «Гірш Лекет», «Де я не хочу померти» із заповіту Шолом Алейхема і чудові обробки єврейських народних пісень «Маргаритки», «Біля дитячої колиски».

До визначальних рис виконавського стилю Камерного хору відносимо такі, як глибоке відтворення загальної художньої концепції та її окремих складових елементів в тому чи іншому творі, високий рівень вокально-хорової культури - дзвінкість та польотність звуку, багатство тембральних барв, досконале володіння співацьким диханням, чистота інтонації, ансамблева злагодженість, широка палітра динамічних засобів,

органоподібність звучання. Виконавський стиль Харківського Камерного хору формувався в процесі плідної співпраці колективу з диригентами симфонічних оркестрів, серед яких такі визначні митці як Джоуел Сакс та Вахтанг Жорданія (США), Арільд Ремерайт (Австрія), Рін-Джон-Янг (Південна Корея), Р. Кофман, А. Калабухін, І. Палкін (Україна), Імант Кокарс (Латвія). Твори великої форми Камерний хор виконував з симфонічними оркестрами Харківської філармонії, Національної філармонії України та Національним симфонічним оркестром України.

Виконавську культуру колективу та яскравий диригентський талант його художнього керівника високо оцінюють відомі музикознавці, зокрема, доктори мистецтвознавства Н.Бабій-Очеретовська, Т.Кравцов, А.Лашенко, Л.Пархоменко, В.Рожок, М.Черкашина-Губаренко, Л.Шаповалова, професори Г. Ігнатченко, І. Гулеско та ін.

Період інноваційних оновлень і експериментів (2000 – по сьогоднішній час). Цей період, коли художньо-стильові засади Камерного хору вже були сформовані. В одному з інтерв'ю В.Палкін дав наступну характеристику творчих засад керованого ним Камерного хору: «Засади хору, звичайно ж, академічні. Він своєрідний по звуковій палітрі, достатньо володіє технічними засобами. Звукова хорова органіка відрізняється прозорістю, світлістю, яскравістю. Колектив має дуже велику динамічну шкалу: від піанісимо до фортисимо» (переклад О.Б.) [485, с. 124]. На думку Г. Парфьонові (Г.Савельєвої), - В.Палкін належав до диригентів, «виконавський стиль котрих не має однозначної оцінки. Цей стиль може бути охарактеризовано як стиль діалектичний, бо концентрує у собі риси кардинально протилежні. У виконавському стилі В.Палкіна органічно поєднані логічне та інтуїтивне, раціональне та водночас імпровізаційне, що охоплює ціле, за умов старанного контролю та виваження деталей та фрагментів тексту, що звучить» [486, с. 124-125].

Працюючи над вдосконаленням вокальної майстерності Камерного хору, В.Палкін надавав великого значення режисурі виконуваних творів,

композиційній завершеності їх сценічного втілення. Завдяки цьому, кожен концертний номер перетворювався в яскраве за психологічною глибиною і образністю виразу художнє полотно. Визначною подією в мистецькому житті України стало перше виконання Камерним хором хорової симфонії-дійства В. Гавриліна «Передзвони», що відбулося у Харкові (2001 р.), а за декілька днів було блискуче повторено в Колонному залі Національної філармонії ім. М.В.Лисенка. На відміну від прем'єрних виконань у Санкт-Петербурзі і Москві, Камерний хор продемонстрував більш глибоке розкриття психологічної сутності образів, невичерпного світу людських почуттів. З неперевершеною майстерністю у тому ж залі у виконанні Харківського Камерного хору і симфонічного оркестру Національної філармонії, органу і солістів прозвучала перлина світової музичної класики «Урочиста Меса» Дж.Россіні. Більшість вокально-симфонічних полотен з репертуару Камерного хору як у Харкові, так і в столиці України, виконуються під орудою талановитого представника нової генерації музично-виконавської школи, заслуженого діяча мистецтв України - Ігоря Палкіна. В.Рожок відзначає, що надзвичайно високий рівень виконання хору, поєднаний з чудовим ансамблем солістів і яскрава експресивна манера диригування свідчать про глибоку спадкоємність мистецьких поколінь – батька і сина [530].

22 грудня 2005 року відбулася знаменна подія - 25-річний ювілей від дня заснування колективу. Концертну програму представляв сам ювіляр - лауреат Міжнародного та Всеукраїнських конкурсів - Камерний хор Харківської філармонії під керівництвом свого ідеолога і незмінного керівника В'ячеслава Палкіна. Ось як описує виступ хору учениця і послідовниця В.Палкіна, - Г. Савельєва: «Можна тільки дивуватися тій багатобарвній музичній палітрі, котру було представлено в програмі ювілейного концерту, та тій легкості, з якою хор демонстрував свої практично необмежені стильові можливості. Стрімким вихром, сповненим вольового запалу та фантастичної сили прозвучав монументальний твір

Валерія Гаврилiна “Дорога” з симфонiї-дiйства “Передзвони”. <...> Поряд з ретроспективою шедеврiв хорової класики - духовними творами К.Стеценка, О. Кастальського, С. Рахманiнова - було виконано безкiнечно драматичнi i трагiчнi сучаснi обробки українських народних пiсень “Ой, полечко, поле” та “Ой, ви, донцi” з групою ударних iнструментiв. Попри те, що практично всi номери програми слухачi зустрiчали з надзвичайним пiдйомом, а декотрi з них виконувались на бiс, головною кульмiнацiєю I вiддiлення концерту стали твори Вiктора Мужчиля “Вмирала рiчка” та “Прощавай, ХХ сторiччя”. Зарубiжний блок, що було зосереджено у другому вiддiлi, продемонстрував майстернiсть iнтерпретацiї шедеврiв європейського хорового мистецтва - це номери з “Месiї” Г.Ф.Генделя, “Коронацiйної Меси” В.-А.Моцарта, “Урочистої Меси” i “Stabat Mater” Дж. Россiнi та твiр польського композитора Р. Твардовськi “Halleluja”» [492]. Ювiлей став своєрiдним пiдсумком творчостi Камерного хору, розмiрковуваннями про подальшi перспективи i пошук нових шляхiв. Отже, на той час колектив знаходився на початку нового оберту, нового самовдосконалення виконавської майстерностi, «коли пiсля досягнення вершин технологiчних надскладностей, виконавець знову повертається до, на зовнiшнiй погляд, невибагливих партитур i на новому рiвнi професiоналiзму та виконавської майстерностi намагається осягнути приховану в них глибину, знову наблизитися до iстинних першоджерел свого мистецтва – мелодизму, гармонiйностi, емоцiйної насиченостi, краси співацького тембру [486, с. 126-127].

Таким чином, узагальнюючи спостереження i роздуми щодо виконавського стилю Камерного хору Харкiвської фiлармонiї, маємо можливiсть зробити наступнi висновки:

- В. Палкiн - один з тих яскравих хормейстерiв, якi створили свiй особистий стиль хорового спiву, - звучання, яке притаманне тiльки Камерному хору Харкiвської фiлармонiї;

- на думку Майстра, у назві «камерний хор», камерність проявляється не в кількості співаків, а саме - в особливій манері звучання легкого, але теплого звуку, динамічній гнучкості, прозорості, психологічній глибині;
- особливі риси звучання даного колективу закладалися вже під час розспівування⁵⁴. В.Палкін ставив художні завдання і вмів досягнути того, що вокальні вправи виконувалися високохудожньо і з особистими «фірмовими» ознаками, про які говорилось вище;
- в роботі над хоровими творами В.Палкін націлював хор на той чи інший образ, ставив завдання на виявлення художньої суті твору. Чисте, але емоційно холодне, без натхнення звучання, він не сприймав. Інтонаційна чутливість у його розумінні була тонким емоційним переживанням, це «спів від серця»;
- своєрідна інтонаційна культура хору - ще одна яскрава риса творчої індивідуальності Майстра. Інтонація для нього, - це не просто акустична точність, а в першу чергу - художня правда;
- звукова естетика хору - природне інтонування, закладене в основі українського хорового співу а *capella* та темброва злагодженість голосів, що не втомлювали слухачів та виконавців інтенсивністю звучання.

У третій період В.Палкін стверджував на сцені універсальні можливості академічного хорового співу а *capella* як з точки зору хорового мистецтва, так і сценічних рішень драматургії виконуваних творів. У цьому плані показова репертуарна спрямованість Камерного хору. Вона поділялася на три напрямки: 1) хорові твори а *capella* класичної та сучасної української і російської музики (М. Лисенка, М. Березовського, Д. Бортнянського, М.Леонтовича, С.Танєєва, Б. Лятошинського, Є. Станковича, Л. Дичко); 2) твори великої форми з акомпанементом (Й.С. Баха, Й.Гайдна, В.Моцарта,

⁵⁴ В'ячеслав Сергійович – відомий майстер цієї форми роботи. Він один з перших хормейстерів у Харкові, які почали глибоко розробляти методику розспівування хору на практиці, і цей його досвід був узагальнений у відомому посібнику «Вокально-хорові вправи» [477].

Ф.Шуберта, Л.Керубіні, Дж.Россіні, Дж.Верді, П.Чайковського, С.Рахманінова, В.Гавриліна); 3) хорова музика а саррелла і з супроводом композиторів Харківського регіону (Т. Кравцова, М. Стецюна, Ю. Алжнева, М.Кармінського, В.Дроб'язгіної, О. Литвинова, В. Мужчиля).

Такий тримірний спектр репертуарного напрямку за словами доктора мистецтвознавства А. Лащенко «з одного боку, уможлиблює використання всієї скарбниці світового хорового мистецтва, з другого – є певним ефективним засобом удосконалення виражальних можливостей виконавського мистецтва» [331].

Диригентський талант В.Палкіна розкрився надзвичайно яскраво в інтерпретації хорової музики а саррелла. Митець неодноразово висловлював думку про те, що її виконання передбачає не тільки виявлення загального змісту творів, а й, на відміну від творів великої форми, більшу деталізацію окремих елементів музичної мови.

На звітних концертах майстрів мистецтв Харківщини у Києві: «Слобожанські передзвони» (1999), «Симфонія землі Слобожанської» (2001), «Харків - моя любов» (2004) помітно простежується тяжіння до театралізації, що є однією зі специфічних особливостей сучасного академічного хорового мистецтва а саррелла.

Вибір творів, що виконував хор на звітних концертах, органічно витікав із задуму подібного масового заходу. Це хори а саррелла сучасних українських композиторів О. Некрасова «Занадився журавель», О. Скрипника «Ой, нині свято Яна» та В. Мужчиля «Прощавай, ХХ ст.». Сатиричні обробки О. Некрасова, О. Скрипника та оригінальний твір В. Мужчиля прозвучали в хормейстерському коригуванні та інтерпретації В.Палкіна, що зробило їх більш динамічними і дійовими. Слід зазначити, що поява творів такого стильового напрямку є етапним моментом у виконавському зростанні колективу. Хор показав себе в новому амплуа, продемонструвавши, окрім вокально-технічної майстерності, акторські і мізансценічні навички. Тембральна палітра хору, що була підпорядкована

інструментальній природі творів, не є характерною для звичного вокального стилю Камерного хору. В цьому виявилась вокальна мобільність хору, тобто відтворення тієї співочої манери, що потребує інтонаційна природа твору.

Під орудою В.Палкіна Камерний хор періодично здійснював записи хорової музики на Національному та обласному телебаченні і радіо. У 2002 році колективом записано два компакт-диски на «НН Студії»: на першому (подвійному) – «Урочиста Меса» Дж. Россіні, другий присвячений православній духовній та світській хоровій музиці а cappella. Колективом випущено також ексклюзивний подвійний компакт-диск, куди увійшли кращі духовні твори Дюка Еллінгтона. Ця робота була здійснена у співдружності з провідними джазовими музикантами Санкт-Петербургу В. Фейертагом та Д.Голощокіним. Названі твори були вперше виконані на Україні.

Камерний хор Харківської обласної філармонії під орудою В'ячеслава Палкіна у період останньої чверті ХХ ст. був одним з провідних академічних хорових колективів нашої держави і мав певний авторитет у царині світового музично-виконавського простору. Про це свідчили його гастрольні поїздки та участь у конкурсах. Упродовж своєї діяльності під орудою В. Палкіна спів Камерного хору філармонії постійно утверджував статус хору як високопрофесійного колективу в сучасному музичному просторі, про що свідчили блискучі концертні виступи, перші премії і запрошення як почесного гостя на Всеукраїнських конкурсах хорових колективів (Київ, 1989; Дніпропетровськ, 2005, 2006, 2007) та на Міжнародних конкурсах «Хайновські дні музики церковної» (Польща, 2005, 2006), а також тріумфальних гастрольних турне по містах Південної Баварії (Німеччина, 1995, 1998, 2000) та Польщі (2005, 2006).

За видатні досягнення у розвитку українського музичного мистецтва і високий професіоналізм Камерному хору Харківської обласної філармонії було надано статус «Академічний» (30.09.2008). Враховуючи вагомий внесок В.Палкіна у збереження і розвиток національного та світового хорового мистецтва, естетичне та духовне виховання населення, з метою вшанування

пам'яті видатного земляка, Академічному хору Харківської обласної філармонії присвоєно ім'я В'ячеслав Палкіна (23.10. 2008).

З вересня 2008 року колективом керує учень і сподвижник В. Палкіна, лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів - Андрій Сиротенко. У 2009-2010 роках хор бере участь в акціях, міжнародних, всеукраїнських фестивалях і творчих проектах: міжнародному фестивалі церковної музики «Хайновка-2009» (Польща), фестивалі «Золотоверхий Київ» (м.Київ), у концерті, присвяченому 85-й річниці відкриття у Харкові довоєнного Генконсульства Польщі та 15-річчю відкриття сучасного польського представництва. У травні 2011 року академічний хор ім. В. Палкіна отримав гран-прі на 30-му міжнародному фестивалі хорового співу в місті Хайнувка (Польща). У серпні 2012 року колектив прийняв участь у міжнародному конкурсі Béla Bartók 25 th International Choir Competition and Folklore Festival (м. Дебрецен, Угорщина), де був відзначений спеціальним призом «За краще виконання твору, написаного після 2007 року». За період 2009-2015 рр. хор підготував прем'єри творів: Л. Дичко «Урочиста літургія», С. Рахманінова «Всенічне бдіння». Спільно з Академічним симфонічним оркестром Харківської філармонії: Г.Ф.Генделя «Месія», Е.Л.Веббера «Реквієм», В. Дашкевич «Солдатський реквієм». Таким чином, на сьогодні Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна Харківської обласної філармонії є провідним колективом України.

Особливості виконавського стилю, які протягом 25 років залишаються незмінними і характерними тільки для даного колективу з успіхом продовжує його керівник - А. Сиротенко полягають в наступних позиціях. В першу чергу, це особлива «камерна» манера звучання, з характерною для неї теплотою і легкістю. Велика увага приділяється виспівуванню хору, вважаючи його наріжним каменем вокально-хорової культури колективу. В першу чергу, віддається перевага унісонному звучанню у центральній частині діапазону в помірному темпі. Тільки після його досягнення, застосовуються вправи, спрямовані на вдосконалення гармонійного слуху.

Інша стильова риса даного колективу, - динамічна гнучкість. А. Сиротенко багато часу і зусиль приділяє роботі над виразним нюансуванням. Улюбленим динамічним відтінком є ріано, над найрізноманітнішими градаціями якого маестро міг працювати годинами. В. Палкін говорив: «Чим більше відтінків ріано може озвучити хор, тим глибше він зможе зворушити серце слухача, і це є суттєвим проявом його професіоналізму» [490, с. 46].

Особливим є підхід до інтерпретації хорового твору. Першочерговим завданням А. Сиротенко вважає націлювання хору на художній образ і сутність твору. Доречно нагадати практичний досвід В. Палкіна, який вмів так емоційно і енергетично надихнути колектив, що артисти хору при виконанні творів відчували «музику серцем», могли «розповісти музику своїми словами», «зробити її як би своєю» [490, с. 43]. Звідси випливає і наступна риса виконавського стилю хору, - інтонаційна культура. У розумінні керівника хору, інтонація - це тонке переживання, це «спів від серця» (В. Палкін), щирість і емоційна відкритість. На репетиціях хору для досягнення поетичності звучання і глибокого психологізму в відтворенні художніх образів, А. Сиротенко використовує метод художніх аналогій з різних видів мистецтв, проводить паралелі з життя і явищ природи. Важливим джерелом формування виконавського стилю колективу є репертуар, якому приділяється велике значення. Ретельний відбір репертуару і постійна увага до стильових аспектів виконуваної музики - це неодмінна риса даного творчого колективу. На сьогодні, наслідуючи традиції, закладені засновником колективу - В. Палкіним, в творчому вигляді хору формуються *нові риси*, які проявляються в плані експериментальних новацій в хоровій творчості і їх впровадженні на практиці в сучасному академічному хоровому виконавстві.

*Державний хор Білоруського радіо і телебачення організований у 1930 році*⁵⁵. Основна мета його діяльності полягала в озвучуванні нових хорових

⁵⁵При музичній редакції Білоруського радіомовлення в 1930-1931 рр. було три хорових колективи: білоруський хор (художній керівник О. Єгоров), польський хор (художній

творів білоруських композиторів і виступах по радіо. До складу співаків хору входили як професійні артисти, так і співаки-аматори. Графік роботи колективу був напруженим У 1930-ті рр. хор радіо виконував такі твори білоруських композиторів, як «Ой, шумі ти, радуйся» В. Єфімова, «Вечаринка ў калгасе» і «Нашаму депутату» С. Полонського, «Герою паровоза» і «Творче наступ» Г.Пукста, кантату Н. Аладова «Над ракой Аресай» на вірші Я. Купали та інші.

- кожен три дні він виходив в ефір з новими концертними програмами. Це були переважно хорові пісні на сучасні актуальні теми: про працю, Батьківщину, будівництво нового життя, досягненнях передової науки.

У 1940 р. художнім керівником хору радіо став хоровий диригент Микола Маслов. Він розширив репертуар колективу і в концертних програмах з'явилися хорові твори російських, радянських і зарубіжних авторів: хори О. Давиденка «На десятой версте» і «Бурлаки», «Реквієм» В. А. Моцарта.

У 50 - 60-ті рр. ХХ ст. колектив продовжує активно працювати. Основу репертуару хору білоруського радіомовлення в ці роки становила пісенно-хорова творчість радянських і білоруських композиторів, народні пісні в обробках для хору а саррелла А. Богатирьова, Д. Лукаса, П. Подковирова, Н.Соколовського, Є. Тікоцького. У 1950 р. художнім керівником хору Білоруського радіо і телебачення стала Ганна Зеленкова. Високопрофесійний хоровий диригент і діяльний організатор, вона багато працювала над підвищенням рівня виконавської майстерності колективу, збагачувала репертуар хору творами вокально-симфонічного жанру, російської хорової класики. Пріоритетним напрямком діяльності колективу, як і раніше, залишалася білоруська музика. Хор під орудою Г. Зеленкової озвучував нові хорові твори білоруських композиторів і записував кращі зразки хорової музики, створюючи, таким чином, національний фонд музичних записів.

керівник В. Єфімов) і єврейський хор (художній керівник С. Полонський). Пізніше вони об'єдналися в один хор Білоруського радіомовлення.

Серед найбільш вдалих записів, зроблених колективом в ці роки, відзначаються «Партизанські акомпани», «На Палесі гоман», «Дуб» В. Оловникова, «Спокойна дрэмле Нарач», «Крыніцы», «Зімовы лес» Ю.Семеняки та інші. Хор озвучив і записав багато вокально-симфонічних творів білоруських композиторів. Але, незважаючи на певні успіхи, досягнуті колективом під керівництвом Г. Зеленкової, у хорі залишалося багато проблем. Так, однією з них був невеликий склад співаків (близько тридцяти осіб), що, безсумнівно, ускладнювало роботу над творами великих форм, а виконання переважно пісенно-хорового репертуару не давало можливості швидкого зростання вокально-технічного рівня колективу.

У 1965 році художнім керівником Державного хору радіо і телебачення став Віктор Ровдо⁵⁶. Зміна керівника стала початком нового етапу у творчій діяльності колективу. Проблема малого складу виконавців і деякі інші технічні складнощі В. Ровдо вирішив, об'єднавши два керованих ним колективи - хор радіо і телебачення та хор Білоруської державної консерваторії - в один. У такому об'єднанні було багато позитивних моментів. По-перше, завдяки збільшенню складу співаків краще укомплектувалися хорові партії, що відбилося на якості звучання. По-друге, значно розширився репертуар хору - новий склад виконавців міг озвучувати як твори а capella, так і великі вокально-симфонічні твори. Визначною подією було перше виконання колективом у 1966 р. «Симфонії псалмів» І.Стравінського. В 1969-1972-х рр. хор виконав монументальні твори Л.Бетховена: Фантазію *C moll*, Дев'яту симфонію і месу *C dur*; ораторію «Пори року» Й. Гайдна. Державний хор радіо і телебачення став постійним учасником важливих музично-громадських заходів та відповідальних концертів. Його різноманітний репертуар колективу давав змогу виступати як з сольними концертами, так і разом з оркестром, інструментальним

⁵⁶Віктор Ровдо (1921 - 2007) - білоруський хоровий диригент, педагог, Народний артист СРСР.

ансамблем або солістами. Основне завдання діяльності колективу полягало у створенні національного фонду хорової музики. Основну частину репертуару Державного хору білоруського радіо і телебачення займали камерні хорові твори а cappella і обробки народних пісень для хору а cappella. Вокально-симфонічна музика в репертуарі співочого колективу була представлена, в основному, творами білоруських композиторів. Це окремі хорові сцени з опер А. Богатирьова «У Пушчах Палесся», Д. Лукаса «Кастусь Каліноўскі», Ю. Семеняки «Зорка Венера», Д. Смольського «Сівая легенда», кантата А. Богатирьова «Беларускія песні» [455].

Видатною подією, не тільки в області хорового виконавства, а й музичної культури Білорусії в цілому, стало створення звукової антології білоруських народних пісень, здійснене колективом під керівництвом В. Ровдо.

У 70 - 80-ті рр. хор Білоруського радіо і телебачення озвучив і записав понад півтори тисячі творів композиторів різних епох, національних шкіл і стилів. У 1978 - 1982 рр. колектив виконав твори великої форми: Magnificat І.С. Баха, Реквієм М. Дюруфле, прийняв участь у виконанні симфонічної поеми О. Скребіна «Прометей».

Про високий рівень професійної майстерності Державного хору Білоруського радіо і телебачення свідчить його досить активна гастрольно-концертна діяльність. У 70-ті рр. колектив неодноразово представляв музичну культуру БРСР у сусідніх республіках. Так, в 1973 р. він дав кілька концертів у Москві, у тому числі в Малому залі Московської консерваторії імені П.І. Чайковського та Колонному залі Будинку Союзів, у 1974 р. виступив у Вільнюській державній філармонії, у 1975 р. брав участь у проведенні Днів літератури і мистецтва БРСР у Литві, а в липні того ж року представляв національну музичну культуру в Україні. Концертні виступи хору викликали схвальні відгуки не тільки журналістів і громадськості, але і професійних музикантів.

У 90-ті рр. ХХ ст. Академічний хор Національної державної телерадіокомпанії РБ під керівництвом В. Ровдо залишається одним із провідних в області професійного виконавського мистецтва. Репертуар колективу повністю складає камерна хорова музика а cappella. Новим пластом репертуару колективу у 90-ті рр. стала духовна хорова музика. Хор під орудою В. Ровдо записує у національній музичній фонд твори духовної музики російських композиторів О.Архангельського, Дм.Бортнянського, А.Веделя, О.Гречанінова, О.Кастальського, С.Рахманінова, П.Чайковського, П. Чеснокова та інших. Вперше у Білорусії у виконанні Академічного хору Національної державної телерадіокомпанії прозвучали хорові твори О.Бондаренка, О. Кисельова, О. Кошевського, Г. Свиридова, Р. Твардовського.

У 1995 р. колектив отримав «Grand Prix» на I міжнародному конкурсі музичних вузів СНД та Європи в Кишиневі (Республіка Молдова). Серед перемог колективу: три «золотих дипломи» та «Оскар» на II Міжнародному конкурсі хорів у Дармштадті, «Gran Prix» на XVI Міжнародному фестивалі церковної музики в Хайнунка, «Gran Prix» на Міжнародному фестивалі «Магутни Божа» у Могилеві. За заслуги у розвитку музичного мистецтва у 2001 р. хору було присвоєно звання Заслужений колектив Республіки Білорусь.

У 2000-ті рр. були записані нові хорові твори білоруських композиторів С. Бугасова, А. Безенсон, О. Атрашкевич, О. Ходоско, Л. Шлег та інші. З 2007 р. колективом керує Ольга Янум. Під її орудою колектив зберігає і помножує традиції високої музичної культури, академізму, м'якості і теплоти звучання, прищеплені за десятиліття творчої діяльності видатним майстром хорового мистецтва В. Ровдо. Репертуар колективу складають твори великої форми та акапельних хорових творів світського та духовного спрямування зарубіжних і білоруських композиторів. Серед останніх прем'єр: «Страсті по Матвію» І.С. Баха, А. Безенсон «Гімн сонцю» на вірші Т. Мушинської для мішаного хору а cappella, С. Бугасова «Жартоўная спрэчка», сл. народні,

«Рекрута» на вірші С. Єсеніна, «Завіруха» на сл. М.Багданова та інші. В даний час хором керує вихованець білоруської школи хорового диригування, молодий талановитий композитор, аранжувальник і диригент - Андрій Саврицький. Колектив успішно виступає з сольними концертами, бере участь в міжнародних фестивалях, різних концертних програмах і здійснює аудіозаписи.

Таким чином, на прикладі творчої діяльності трьох провідних хорових колективів України і Білорусії ми простежили взаємозв'язок між еволюцією змісту репертуарної політики хорових колективів і змінами консолідуючих суспільство ідей. У визначенні соціально-психологічного «клімату» суспільства академічне хорове мистецтво а *sarpella* виконує функцію «барометра». Якщо у радянський період його орієнтація була спрямована на номенклатурні теми (особливо у великих жанрах), то починаючи з 90-х рр. відбулася переорієнтація відповідно до глобальних соціальних зрушень та змін у соціально-політичному устрої. Це відобразилося на тематиці хорової музики а *sarpella* в напрямку переосмислення історичного минулого, утвердженні національного менталітету. На сучасному етапі, в умовах перегляду громадських, морально-етичних ідеалів, звернення до історії, філософії, психології має значення утвердження непорушних, «вічних» морально-етичних цінностей. Отже, можна зробити висновок, що сучасне академічне хорове мистецтво а *sarpella* як вагома складова культури виконує функції програмування культурних цінностей в сучасному культурному просторі.

4.3. Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *sarpella*

Виконавський аспект сучасної академічної хорової музики а *sarpella* становить значний інтерес для музикознавців і хорових диригентів. Техніки композиції хорової музики ХХ ст., такі як додекафонія, серіалізм, сонорика (сонористика), мікрополіфонія, алеаторика, формульна композиція та інша створили нові виконавські труднощі. Незважаючи на солідний корпус робот

з проблем хорознавства, хорової фактури і хорового письма, питання методики роботи над сучасною хоровою музикою а *capella* практично не розкриті.

Підсумковий огляд наукових джерел з технологічних проблем роботи з хором провідних науковців і диригентів-практиків, таких як, - І.Батюк [73], Є.Білявський [90], Є.Бондарь [97], К.Виноградов [120], Г.Дмитревський [186], В.Краснощоків [311]; Т.Кудрявцева [318], Ю.Кузнецов [320-323], П.Левандо [337-338], А.Мархлевський [384], К.Пігров [499], Ю.Пучко [515], Т.Смирнова [594], Г.Стулова [624], А.Ушкарьов [650], засвідчує, що інтереси авторів зосереджуються на окремих аспектах технологічних проблем роботи з хором. Названі твори представляють значну наукову і методичну цінність, але, лише частково розкривають обрану для дослідження тему.

В рамках даного підрозділу нами буде розглянуто «наріжний камінь» (К. Пігров) в хоровому співі а *capella* і виявлено специфіку роботи при розучуванні сучасних хорових творів а *capella*.

Проблеми ладу в хоровому співі а *capella* пов'язані з ускладненням гармонійної сфери музики, зокрема, застосуванням акордів нетерцової структури і поліакордів. Серед підходів роботи вибудовування ладу в хорі а *capella* в процесі роботи над творами із сучасною музичною мовою можна назвати наступні:

- а) з позиції інтервальної структури акорду;
- б) з позиції тембро-фонізму [246].

При вивченні гармонійних співзвуч сучасної музики а *capella* можна запропонувати наступний метод: спочатку вибудувати консонуючі інтервали (октаву, квінту, кварту, терції, сексти, велику секунду), а потім по мірі їх загострення дисонуючі (третон, велику септиму, півтон).

Якщо акорди мають в основі або складаються тільки з дисонуючих інтервалів, то вибудовувати їх слід з нижнього голосу, як би «нашаровуючи» на нього «гострі» інтервали.

Робота над строем у хорових творах з ладом на тембро-фонічній основі застосовується на більш пізній стадії розучування матеріалу, коли співаки хору можуть чути не тільки свою мелодійну лінію, а й акорд в цілому, його барвистість, і тому для них не становитиме складність впевнено інтонувати свою ноту, а в разі необхідності провести її енгармонічну заміну.

Хоровий лад нерозривно пов'язаний з такими елементами хорової техніки, як ансамбль, дикція, вироблення гнучкого нюансування; інтонування залежить від теситурних умов, метроритмічної організації музики. Тому між усіма цими критеріями необхідно відчувати і знаходити зв'язок, який забезпечить високохудожнє розкриття образу, закладеного в виконуваному хоровому творі а *capella*.

Сучасне академічне хорове мистецтво а *capella* демонструє широку різноманітність в області застосування нетрадиційних прийомів темброфонічного звучання і його багатого потенціалу виражальних можливостей.

Хоровий спів а *capella* як архаїчний та один із найрозвинутіших видів виконавського мистецтва за багатовікову історію свого функціонування набув специфічної системи виражальних засобів, які притаманні виключно йому. Мова йде про природно-фізіологічні ознаки, на які вказують авторитетні хормейстери і вчені: В. Краснощоків, О. Сवेशніков, П. Левандо, Л. Пархоменко, В. Живов, Г. Нечай та інші. На сучасному етапі розвитку, враховуючи різноманітні новаційні досягнення композиторської практики, саме названа ознака є запорукою збереження й подальшого розвитку хорового жанру.

У першому розділі дисертації ми розкрили дефініцію «хорова природа», у якій однією з важливих сторін є темброфонічність. Аналіз сучасної хорової творчості показав, що на сьогодні саме цей бік хорового співу а *capella* активно розробляється композиторами.

Підтвердження нашому припущенню знаходимо у висловлюванні Г. Григор'євої: «Темброфонічність протягом століть сприяла збереженню

сутнісної основи хорової музики, локалізуючи різкі новації у системі виразних засобів, у крутих змінах стилістичних систем і “пристосовуючи” їх до звучання хору» [159, с. 13].

М. Михайлов також особливим чином виділяє «темброфонічний елемент», а серед прийомів виразних засобів називає специфічне музичне забарвлення і манеру вокально-хорового виконання [408, с. 90].

Як відомо, темброфонічність містить у собі дві якості - тембр і фонізм.

Тембр у перекладі з фр. (timbre) має декілька варіантів: «дзвіночок», «мітка», «відмінний знак». Це обертонове забарвлення звуку; одна зі специфічних характеристик музичного звуку (поряд з його висотою, гучністю й тривалістю).

У хоровому співі під тембром мається на увазі визначене забарвлення хорових партій, усього хору, співацька манера, стабільна якість звуку.

Фонізм (від грец. - звук) - це забарвлення, характер звучання гармонічного інтервалу, акорду (в тому числі з неакордовими звуками) самих по собі, незалежно від їх тонально-функційного значення.

Незважаючи на те, що характеристики понять подібні, у них є відмінності. Вони пов'язані з тим, що *тембр* є якістю будь-якого звуку, а *фонізм* виникає за умови сполучення звуків (наприклад, при інтервальному чи акордовому розташуванні тонів, при висотно-регістровому співвідношенні).

Стосовно хорового звучання а cappella, Г. Григор'єва говорить про те, що «фонізм - результат тембровості, якість, що визначається конкретним звучанням хорової маси, розташуванням голосів (тембрів) відносно один до одного» [159, с. 14].

Як ми вже вказували, починаючи з ХХ ст. темброфонічні якості активно використовуються композиторами й виконавцями як важливий засіб музичної виразності. У порівнянні з попередніми історичними етапами розвитку музичного мистецтва, тембр підкреслюється засобами гармонії й фактури, коли композитори вводять до тканин твору всілякі кластери й

гармонічні утворення. Зріст ролі тембрової сторони інтонування обумовила зміни в гармонії, - «фонічно забарвлені якості співзвуччя стали панувати над його функціональною сутністю» [197, с. 15].

Тембр стає компонентом музичного цілого, за допомогою якого посилюються чи послаблюються контрасти, він є одним з елементів музичної драматургії. А багатообразні якості тембру, такі як уміння заспокоювати, стомлювати, дратувати тощо, приводять до думки про те, що він є *якісною категорією*. Ця особливість дає певний простір композиторам для виявлення творчої ініціативи. Мова йде про такі явища, як *сонорика* і *алеаторика*.

За словами Л. Дьячкової, - «Знахідки в області мікросвіту пов'язані не тільки з подальшим розширенням звукового простору, зі знищенням кордонів “природних” і “неприродних” регістрів інструментів, введенням нових способів гри на них, ... <...> ... залученням і позамузичних звуків-шумів (конкретна музика), але і, головним чином, з розкриттям і поширенням принципу сонорного поля - структурно незамкнутого, інтонаційно недиференційованого музично-акустичного простору. Так пошук нового звукового феномену формує систему нових звукових уявлень» [197, с. 6-7].

З підвищенням значущості фонізму в сучасній академічній хоровій музиці а саррелла акорд отримує нові специфічні характеристики: «ступінь напруженості, інтервальна щільність, обсяг» [197, с. 29].

Основними тенденціями розвитку сучасного музичного мистецтва є індивідуалізація й ускладнення композиторської мови, інтонаційно-лексичне й стилістичне різноманіття систем виразних засобів.

Таке явище в мистецтві ХХ століття, як розширення простору, спричинило «вивільнення» від традиційного панування інтервалу. Сучасний твір «стає, перш за все художньою сумою (тобто відповідно оформленою структурою) наступних елементів: 1) звукове забарвлення; 2) динаміка; 3) форма звучання в часі й просторі (його тривалість і широта, щільність і консистенція, типи плям, стрічок, ліній і арабесок з різним малюнком, їх місце у висотному регістрі); 4) рухливість і статика (різні типи руху, рух у

тривимірному просторі; 5) комбінування одночасних звукових пластів і б) мінливість звукового образу в часі» [194, с. 293-294].

Вищеназвані тенденції у розвитку сучасного музичного мистецтва вплинули на хорову творчість а *caprella* вплинули на одну з її важливих якостей - *нотацію*, яка є втіленням творчих пошуків і проявів композиторської практики. Специфічність вимог, які пред'являються виконавцям хорової музики а *caprella*, пояснює необхідність спеціального теоретичного й практичного оволодіння навичками інтерпретації хорових творів а *caprella*.

Наприкінці ХХ ст. в хорових партитурах зустрічається небувала кількість новацій у нотному записі. На сьогоднішній день у музиці розрізняють два види «кодування»:

«а) детермінована нотація: точна фіксація композиторського задуму і, як наслідок, вимога безкомпромісної точності у виконанні. У детермінованій нотації визначаються: точні висотні співвідношення, метр, ритміка, тембр звучання, динаміка; точний склад виконавців; однозначні рекомендації виконавцям;

б) недетермінована нотація: наявність і в більшості випадків превалювання фактора випадковості в реалізації тексту, записаного з різним ступенем подробиць і точності» [197, с. 16].

Безумовно, що названі види «кодувань» можуть поєднуватися з різним ступенем їх особливостей. Подібні явища ми зустрічаємо у хорових творах а *caprella*: «Хорових картинах» В. Бібіка, Космогонії «Чорний квадрат», «П'ятий вимір», три звукові есе, хоровій притчі «Щедрик» В. Мужчиля, «Запечатленный ангел» Р. Щедрина «Посвящение Марине Цветаевой» С. Губайдуліної, «Поучения старца Зосимы» В. Кузнецова та інших.

Одним із яскравих зразків подібного роду явищ є хорова творчість а *caprella* В. Бібіка.

В. Бібік був одним із композиторів-новаторів, що у 60 – 70-і роки ХХ ст. звернувся до модерної й авангардної музичної мови, чим оновив образний світ національного мистецтва. Характерною рисою хорових творів а cappella В. Бібіка є особливе ставлення до звукового поля. Багато уваги композитор приділяє колористиці, сонористиці й тембру, внаслідок чого музичний звук стає й елементом композиції, і акустичним явищем (один звук, темброво-фактурні й шумові утворення). Нашу думку підтверджують слова І. Гулеско, яка вказує на «тенденції до ускладнення хорового письма, орієнтацію на інструментальну трактовку хорової тканини (остинатно-сонорні комплекси, природа інтонації яких чисто інструментальна» (Переклад - О.Б.) [164, с. 60].

Відносно подібного явища доречно навести слова М. Катунян: «Звук не ототожнений з однією лише висотою. Окрім висоти, він має також акустичну характеристику. До неї входить цілий спектр якостей, таких, як текстура, щільність, артикуляція, динаміка, протяжність, - усе те, що разом складає його неповторний колорит і що не може бути передане фіксацією його висоти. Звук став областю пошуків та експериментів. Він став предметом композиторської роботи» (Переклад - О. Б.) [248, с. 125].

Одними з показових творів В. Бібіка у плані новаторського трактування звукового поля є цикли «Хорові картини» для хору а cappella за поезією О. Вишні та С. Васильченка (1975, ор.21) і «Шість хорів на вірші Г. Гдаля “Хай буде тихо скрізь”» ор. 42 (1981).

«Хорові картини» для хору а cappella за поезією О. Вишні та С. Васильченка (1975, ор.21). У поезії даного циклу проглядається проникливий ліризм, де герой постає славним сином своєї землі, який зачарований красою природи. Вона ніби оживає на очах - автори поетичного тексту щедро використовують персоніфіковану метафору. Завдяки цьому відразу створюється відповідний настрій, здебільшого життєствердний та оптимістичний. Поетична основа обрана композитором за принципом взаємодоповнення - кожний вірш дозволяє глибше розкрити ідею твору,

підкреслити домінуючий настрій. Принцип невпинної розмаїтості, непередбаченої мінливості в єдиному - основний драматургічний принцип і провідна лінія образно-естетичної концепції «Хорових картинок» В. Бібіка.

Багата палітра гармонічних фарб, їх чергування спрямовані на розкриття програмного ряду - колоритних картин традиційного українського побуту, сповнених яскравих контрастів. Звідси - глобалізація сонорно-колористичного чуття образу й відмова від тонально-гармонічних функціональних стереотипів мислення. Відзначимо прийоми музичного висловлювання, які використовує композитор:

- хорова мелодекламаційність, вокалізація (на голосний звук, закритим ротом); хорове глісандо;
- звукозображальні прийоми (гомін на ярмарку, завивання вітру); дисонансі хорові педалі-пласти (№ 1, т. 19), мовна декламація. Вплив симфонічного жанру проявився у використанні засобів зображальності (звукобарвисті ефекти, гра тембрів, різноманітність манер звуковибудування - крик, шепіт, глісандо, артикуляція, форма будови складів і вимовляння слів), у контрастних співставленнях, зокрема штрихів і нюансів;
- використання широкої динамічної шкали.

Цікаво інтерпретує композитор поетичний текст № 2 «Ярмарок», у якому простежуються риси фольклорних традицій. Найбільш характерним прийомом роботи зі словом є експресія тексту (з безліччю питальних повторень і речень), яку передано манерою виконання: ритмізованій говір, втілення інтонації крику, недоговорювання слів або складів тексту.

Композиція і драматургія «Хорових картинок» вирізняється стрункістю й логічністю. У її основі три частини, які побудовані за принципом контрасту й симетрії: I ч. «Благословилося»: повільно з тенденцією до поступового прискорення й уповільнення наприкінці (*Sostenuto - Più mosso - Sonore - Meno mosso*); II ч. «Ярмарок»: *Allegro*; III ч. «Ніч зійшла»: *Sostenuto*. Традиційний темповий контраст між частинами композитор

доповнює рядом інших контрастних параметрів. Щодо особливостей голосоведення, то воно характеризується синтезуванням інструментальних і вокальних прийомів (широкі стрибки мелодії, складна метроритмічна організація).

Склад хорового письма, що використовує Бібік, - сонорний і пуантилістичний. У сонорній фактурі він уживає особливий тип темброво-гармонічного матеріалу, у якому музичні засоби виразності направлені на максимальне розкриття темброво-малювничого звучання в цілому. Так, наприклад, кластер, який звучить у різних регістрах і разній динаміці, може виражати полярні емоції, викликати контрастні асоціації. Пуантилістичний склад представляє розшарування єдиної лінії на звуки, мікромотиви, окремі звуко-крапки у різних голосах і регістрах, розбиття тексту на склади й звуки (напр. № 1, т. 20; № 2, тт. 11, 65, 100, 135).

У хоровому циклі представлений цікавий спектр музичних форм як традиційних, так і оновлених за рахунок тематизму, гармонії і, особливо, фактури. У творі кожен номер представляє той чи інший тип темброформи: № 1 «Благословилося» - сонорний склад, № 2 пуантилістичний склад представлений у 2-3 номерах («Ярмарок», «Ніч зійшла»).

Крім вищеназваних рис у хоровому циклі (зокрема у № 2) проявляється індивідуальна трактовка театральності. Сценічно-виконавська версія № 2 «Ярмарок» припускає використання позамузичних засобів, серед яких: застосування зорових ефектів (пантоміма, наявність окремих елементів костюма); просторовість (спеціальна розстановка хорових партій, переміщення хору по сцені). У №№ 1 і 3 дуже доречно використання світлових технічних засобів.

Багата палітра гармонійних фарб спрямована на розкриття програмного ряду колоритних картин традиційного українського побуту, повних яскравих контрастів. Звідси - глобалізація сонорно-колористичного поля й відмова від тонально-гармонійних функціональних стереотипів мислення.

В. Бібік використовує сонорне й пуантилістичне хорове викладення. У сонорній фактурі він вживає особливий тип тембро-гармонійного матеріалу, при якому музичні засоби виразності спрямовані на максимальне розкриття тембробабарвленого звучання в цілому. Так, наприклад, кластер, який звучить у різних регістрах і різній динаміці, може висловлювати полярні емоції, викликати контрастні асоціації.

Пуантилістичний склад являє собою розосередження (розшарування) єдиної лінії на звуки, мікротиви, окремі звуко-крапки в різних голосах і регістрах, розбивку тексту на склади й звуки. Як це відбувається, наприклад, в № 1 «Благословилося», де композитор застосовує прийом повторення слова «Благослови» між хоровими партіями, варіює ступінь напруженості й інтервальну щільність (секундові дисонанси, гармонійні терцеві співзвуччя). Подібну техніку можна назвати «звукова маґма» (Приклад № 45, див. Додаток В).

Оригінально інтерпретується поетичний текст у № 2 («Ярмарок»), де простежуються риси фольклорних традицій. Найбільш характерним прийомом роботи зі словом є надання текстові експресивності (з безліччю питальних повторень і пропозицій), яка впливає і на вибір манери виконання: ритмізований говір в народному дусі, втілення інтонації крику, недомовляння слів або складів тексту (Приклад № 46, див. Додаток В).

Відзначимо комплекс тембро-фонічних прийомів, які використовує композитор у даному творі: хорова мелодекламація, вокалізація (на голосні звуки, закритим ротом), хорове гліссандо; звуконаслідувальні прийоми (говір на ярмарку, виття вітру), дисонансні хорові педалі-пласти (№ 1, т. 19).

Вплив інших музичних жанрів, зокрема, симфонічного, проявився у використанні інструментальних прийомів (звукозабарвлені ефекти, гра тембрів, різноманітність манер звукоутворення, гліссандо, артикуляція), в контрастних зіставленнях штрихів і нюансів; використанні широкої динамічної шкали.

Надалі цей твір розвивається за наступними принципами: розшарування хорових голосів від унісону до співзвуччя (різного за ступенем напруженості й щільності); хорова вертикаль може не змінюватися протягом декількох часток або тактів, але внутрішньо модифікуватися; широке застосування поліфонічних прийомів і мікрополіфонії, що співзвучні традиціям поліфонії епохи Відродження з її складним розгалуженим багатоголоссям.

Вищевикладені особливості засобів композиторського висловлювання проявилися в хоровій нотації даного твору. Специфічною рисою є щільне переплетення детермінованої і недетермінованої нотації. Композитор вводить до партитури свої коментарі, у яких «розшифровує» той чи інший виконавський прийом (Приклади № 1-2, див. Додаток В).

Підсумовуючи аналіз хорового циклу В. Бібіка, вважаємо важливим відзначити наступні спостереження:

- наявність протилежних образно-емоційних полюсів, контраст жанрово-семантичних знаків, завдяки чому твір сприймається дивовижно як динамічний і захопливий;
- кругова драматургія цілого твору, неухильне розкручування та вихід на генеральну кульмінацію, котра припадає на фінал № 2 «Ярмарок», і повернення на круги своя у № 3 «Ніч зійшла»;
- наявність яскравих інтонаційно-тематичних та ритмічних арок поміж першим і другим номерами;
- подібний принцип викладу тематичного матеріалу в кожному з трьох номерів - поступове додавання до лінійно викладеної на початку теми все нових тембрових фарб і фактурних пластів, тобто принцип поступового ущільнення звукової тканини;
- наявність певних лейтінтервалів (стислих мелодичних або вертикальних зворотів), що проводяться наскрізно у всіх частинах як опорні (зокрема, комбінація малої та великої секунди у висхідному й низхідному рухах, висхідні пентахорди і гами).

Відносно творчого методу В. Бібіка зазначимо наступні позиції:

- тенденція до симфонізму та філософського світобачення;
- опора на поліфонічну техніку письма у поєднанні із сонористикою;
- медитативність і монологізм висловлювання.

Цікавим прикладом прояву нових якостей хорової музики а *carrella* є п'єса для мішаного хору а *carrella* і солістки (сопрано) «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля.

«Прощай, ХХ век» написаний в оригінальному ключі, де хор трактується як джаз-банд, в якому змагаються у виконавській майстерності різні групи інструментів. Дана п'єса відкриває нові виконавські можливості хору. За структурою партитура представляє собою пласт, що складається з трьох рівнів (Приклад № 47, див. Додаток В).

Музичний матеріал першого (імітування хором звучання інструментів) викладається в рамках детермінованої нотації, а другий пласт, у якому імітується групою хору гра ударної установки, - недетермінованою нотацією, на що вказує домінування «обмеженої алеаторики» (В. Лютославський). Третій пласт - спів солістки, яка в імпровізаційній манері наслідує звучання сольного інструменту (швидше за все саксофону). Отже, В. Мужчиль використовує прийом комбінування одночасних звукових пластів.

Проявом оновлення хорової нотації є умовні позначення, які композитор вводить у партитуру. Вони не мають аналогів у сучасній академічній хоровій музиці а *carrella* (Приклад № 48, див. Додаток В).

«Прощай, ХХ век» репрезентує таке характерне для сучасності явище, як «музика-дія» (В. Хічкок), «перфоманс». На це вказує ряд особливостей:

- поєднання хорової вокалізації й різноманітних мовних ефектів («па-па», «ба-бу», «па-да», «вап», «бап», «пдум», «тум», «катум», «та!», «Цсс!», «А-о-у», «чікі» та ін.);
- можливість застосування акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, сплескування руками);

- впровадження в хоровий твір елементів мультимедіа (світло, слайд, відео; рухи тіла як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу).

У представленій хоровій партитурі В. Мужчиль, спираючись на принципи традиційної нотації, розробив власну систему нотного запису, яка багатогранно відображає композиційний проект. Специфічність композиторського почерку складають, з одного боку, продуманість в плані мелодійного малюнка, динамічної і штрихової ясності, з іншого боку, - свобода й імпровізаційність викладу.

Кантата для хору а cappella М. Сидельникова «Сокровенны разговоры» привнесла багато нового в хорову музику а cappella ХХ ст. завдяки використанню інструментальних прийомів у хоровому виконавстві і яскравій сонорності.

Виконання кантати для хору а cappella М. Сидельникова «Сокровенны разговоры» представляє певні виконавські складності, пов'язані з ладогармонічним мисленням. Його особливості полягають в органічному синтезі російського фольклору з формами звуковисотних закономірностей сучасної музики. На думку Г. Григор'євої ці форми можна об'єднати поняттям «змішаної техніки», що має на увазі різні типи взаємодії тонального і поза тонального способів мислення. «“Змішана техніка” існує у в двох основних різновидах - квазітональності і квазісерійності. В першому випадку мова йде про різні форми насичення тональності вільно хроматичними, а також серійними способами звуковисотної організації, при якій залишається лише “видимість” централізованої функціональної системи; в іншому випадку, серійність представлена як такого роду хроматична система, в якій строгість даного типу техніки письма умовна, “підірвана” тонікальністю окремих основ ...» [158, с. 9].

У кантаті елементи атонального письма зустрічаються фрагментарно, тому що М. Сидельников в більшості випадків мислить тонально. Проте,

композитор, для додання яскравої контрастної образності, використовує дві вищезазначені техніки сучасного письма.

Приклади квазітональної техніки зустрічаються практично у всіх частинах кантати, але епізодично. На користь сказаного свідчать тональні основи, виражені у вигляді:

- квінтових педалей в партії басів (№ 1 «Эпиграф», такти 2-5; № 4 «Ой, вы горы мои» - розділи D, L; № 5 «Шла эскадра» - квінта у барабана в розділі G, D - в хоровій партії; № 7 «Последний плач гармошки», такти 2-5);
- квінти в партії альтів і тенорів, які можуть розглядатися як варіант педалі у басів. Вони використовуються в номерах, написаних для жіночого хору (№ 2 «Ходил, гулял Ванюшка» - розділи A-C; № 3 «Разбойная песня» - розділи K-N);
- прийому мелодійного *ostinato*. Постійно повторюваний мотив немов «цементує» вертикаль і стає основою, на яку нашаровуються інші звукові пласти (№ 2 «Ходил, гулял Ванюшка» - у вступі та розділах A-E, M; № 3 «Разбойная песня» - повністю пронизаний повторюваними мотивами в розділах A-E, K-N; № 4 «Ой, вы горы мои» - розділи A, C, O);
- ритмізованого *ostinato* інтервальних або акордових утворень (№ 2 «Ходил, гулял Ванюшка» - розділи E, K, L; № 1 «Эпиграф» - розділ B; № 2 «Ходил, гулял Ванюшка» - розділи F-I; № 3 «Разбойная песня» - розділи J-K; № 5 «Шла эскадра» - розділи F, K-R; № 7 «Последний плач гармошки» - розділи B-J).

Яскравими прикладами квазісерійності є № 4 «Ой, вы горы мои» і № 5 «Шла эскадра».

У № 4 «Ой, вы горы мои» серійність проявляється в якості вільної послідовності 12-ти тонів, висхідними ходами на малу септиму, збільшену кварту, також у переліку і розщепленні одного тону. Тематично номер побудований на принципі повторності інтонаційних осередків. Також слід

підкреслити своєрідну поліфонію пластів, де в кожному голосі прослуховується своя інтонаційна лінія. При роботі над строем у даному номері допоможе прийом утримання в пам'яті артистами хору тонічних опор в рамках невеликих побудов. № 4 «Ой, вы горы мои» надзвичайно складний ще й тому, що композитор трактує хор як інструментальний ансамбль або камерний оркестр. Прихована оркестровка явно простежувалася в використанні тематичного матеріалу для хору. В основному, інтонаційні принципи сучасної поліфонії мають своє коріння в бахівській і добахівській поліфонії, і тому поряд з особливостями інтонування в Новій музиці ХХ століття, вироблення гарного хорового строю в поліфонічній музиці спирається на вже існуючі традиції.

Роботу над строем № 5 «Шла эскадра» ускладнює те, що композитор відмовляється від мелодії (як головної музичної думки), переглядаючи сам принцип ієрархічного розподілу на мелодію і супровід. Всі пласти хорової фактури рівноцінні і націлені на відтворення картини катастрофи - потопленні ескадри. Передчуття неминучої загибелі відбивається в ритміці і в використанні в вокальній партії незручних стрибків, особливо на нону. Повтори слів, вигуки, принцип речитації при мінливій ритміці і динаміці - все це складає труднощі при досягненні ансамблю і строю в хорі.

Розглянемо деякі особливості роботи над строем в № 7 «Останній плач гармошки». Вступний розділ написаний в квазітональній техніці письма, де у партії басів звучить опорний тональний центр *g moll*, на який нашаровуються акорди терцової і нетерцової структури в низхідному хроматичному русі. В даному випадку, при роботі над строем в хорі, одним із способів вибудовування поліакордів буде «надбудування». Спочатку треба «вибудувати» прості акорди у чоловічій групі (тонічний тризвук *g moll*), потім на звучання тризвуку чоловічого хору «нашарувати» гармонійні освіти жіночої групи хору. Велику увагу необхідно надати виробленню навичок слухового розчленування і об'єднання складових шарів, де функціональне

«ядро» знаходиться в чоловічій групі хору, а «надбудова» в жіночій групі хору. Проте, слід враховувати, що інтонування терцових акордів (септакордів, нонакордів), а також акордів з альтерованими і роздвоєними ступеннями, побічними тонами спирається на правила вироблення вірного вертикального (акордового) строю, описані в згадуваних працях з хорознавства. Вірність інтонування можна перевірити середніми голосами змішаного хору - тенорами, II сопрано і альтами, які найбільш складні для інтонування. Їх поєднання і забезпечить чистоту ладу в даному епізоді. Далі, в залежності від розташування основного тематичного матеріалу в партитурі, буде відбуватися перестановка функцій: нижні голоси - «центр», а партія сопрано «надбудова».

Таким чином, на прикладах аналізу особливостей роботи над строем у хорових творах а cappella В. Бібіка, В. Мужчиля, М. Сидельникова, ми намітили магістральні напрямки освоєння сучасної хорової музики а cappella. Слід підкреслити, що робота над чистотою хорового строю в творах ХХ століття, з одного боку, продовжує традиційну лінію, широко розглянуту в працях по хорознавства, а з іншого - має низку особливостей.

Тобто, при освоєнні і виконанні сучасної академічної хорової музики а cappella потрібна фізіологічна перебудова організму самих виконавців, і в першу чергу слухова. З огляду на природно-фізіологічні особливості хорового співу а cappella, слід домагатися навичок закріплення м'язових відчуттів виконавців і вміння координування вірного слухового «чуття» і технічно вірного відтворення. Інтонування інтервалів в сучасній академічній хоровій музиці а cappella дає неминучу варіантність як у фрагментах, в яких інтонуються лади, так і в тих, в яких на перше місце висувається інтервальне інтонування, основу якого складає концентрування на елементах певного інтервального комплексу. Тому, при роботі над строем у хорі, виконавцям необхідно ґрунтуватися на широкому освоєнні дисонансу і мати своїм природним критерієм почуття центрального тону (або співзвуччя) як своєрідної точки відліку. Необхідно також відзначити деякі труднощі для

інтонування сучасної академічної хорової музики *a cappella*, що відображають специфіку її гармонії: елементи мовного інтонування; різні звуконаслідувальні ефекти; всі види мікрохроматики, що не були порушені в даній роботі і потребують окремого розгляду.

У сучасному хорознавстві існує ряд питань, які знаходяться у центрі наукових інтересів багатьох дослідників. Серед них — питання оновлення і розширення виконавських можливостей академічного хорового мистецтва *a cappella* кінця ХХ - поч. ХХІ ст., що відповідає сучасним мистецьким запитам.

Незважаючи на те, що існує ряд фундаментальних праць, які присвячені історії, теорії і естетиці сучасної академічної хорової музики *a cappella*, проблеми її виконання досліджені не в достатній мірі.

При аналітичному погляді на дослідницькі пошуки можна спостерігати два основних підходи. Перший представлено дослідженнями з хорового мистецтва, які зосереджені на аспектах технологічних проблем роботи з хором (І. Батюк [73], Є. Білявського [90], П. Левандо [337-338]); історії хорової музики (Г. Григор'євої [159], І. Гулеско [164-169], Ю. Паісова [473-476], Л. Пархоменко [495]); питаннях виконавського аналізу (В. Живова [207-211], П. Ковалика [255-256]); хорового стилю як об'єкту виконавської інтерпретації (І. Гулеско [166-169]).

Названі твори представляють значну наукову і методичну цінність, але вони присвячені аналізу і виконанню хорової музики, яка написана в мажорно-мінорній системі, тоді як композиторські техніки розвиваються, ускладнюються і потребують своєчасного осмислення. Виключенням є монографія «Современная хоровая музыка: теория и исполнение» І. Батюк [73], у якій піднімаються питання технології виконання хорової музики ХХ - поч. ХХІ ст. російських і західноєвропейських композиторів, написаної у різноманітних техніках (наприклад, додекафонія, серійність, серіальність). Однак, зовсім не освітлені питання створення і втілення музично-сценічних версій сучасних хорових творів *a cappella*.

Другий підхід представляють ряд наукових трудів, у яких розглянуті питання про хоровий театр як новий напрям сучасної музичної культури: Я. Кириленко [251], Н. Кошкарьової [308], Ю. Мостової [425] та інших. У названих роботах виявлені та вивчені комунікативні можливості хорової театралізації, вирішені проблеми сценічної репрезентативності концертно-хорового твору в системі різних підходів, тощо. Але поза увагою дослідників залишилося одне з важливих питань - залучення і застосування прийомів різних видів мистецтва (театру, кіно, живопису) у сучасному академічному хоровому мистецтві а *sappella*.

Через те, що питання інноваційних форм виконавської презентації у сучасному академічному хоровому мистецтві а *sappella* раніше не висвітлювалися у роботах наших попередників, заявлена тема стала предметом дослідження даного підрозділу. У цьому контексті виконавсько-творчий потенціал сучасного академічного хорового мистецтва а *sappella* потребує побудови обґрунтованої системи нових форм виконання хорової музики а *sappella*, що відповідає рівню сучасних мистецьких технологій.

Одним із яскравих прикладів розширення та новітнього трактування хорового жанру є творчість сучасного українського композитора, представника Харківської композиторської школи, - Віктора Мужчиля. Його хорові опуси а *sappella* репрезентують інноваційні і експериментаторські досягнення в сфері «сучасної музичної фонетики» і пуантилістичної техніки.

В музикознавчому просторі хорова творчість В. Мужчиля знаходиться у постійній зоні дослідження, - існують окремі праці О. Заверухи [215], Г.Полтавцевої [500], Н. Семененко [568]. У названих публікаціях розглянуті окремі питання авторського стилю, представлена загальна характеристика хорової творчості композитора, тощо. Але мало хто з-поміж авторів, звертає увагу саме на виконавський аспект хорових творів а *sappella* В. Мужчиля у зв'язку з їх специфічними якостями, які пов'язані з оновленням і розширенням традиційного трактування хорової музики а *sappella*, що в свою

чергу викликає потребу до пошуку і використання інноваційних форм виконавської презентації.

Отже, винятковість вимог, які пред'являються виконавцям хорової музики а caprella В. Мужчиля, пояснює необхідність їх спеціального теоретичного і практичного вивчення навичкам інтерпретації хорових творів а caprella.

У представленому комплексі науково-методичної літератури недостатньо висвітлено таке феноменальне явище, якновісинтетичні форми хорового жанру наприкінці ХХ – початку ХХІ ст., які потребують відповідних пошуків нетрадиційних форм виконання.

В рамках даного підрозділу ми представимо аналіз новаторських форм виконавської презентації хорових творів а caprella: хорової п'єси «Прощай, ХХ век», Перфомансу «Три звукових ессе» (І часть «Азбука») В. Мужчиля на прикладі сценічно-музичної версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна.

Починаючи з другої половини ХХ ст. в академічному хоровому мистецтві а caprella зароджуються і формуються різноманітні виконавські форми діяльності, які були пов'язані з художнім синтезом. Надалі розвиток академічної хорової музики а caprella відзначається тенденцією до жанрових трансформацій в силу перетворення, насичення і розширення жанрових меж. Характерним стало злиття інструментального, вокального і театрального початків, а також привнесенням у хорову музику а caprella рис суміжних видів мистецтв. Посилення ролі вказаних факторів сприяло якісному оновленню хорового жанру а caprella.

На сучасному етапі розвитку музичної культури інноваційні досягнення хорового виконавства вирізняються різноманітністю і багатовекторністю. За словами К. Станіславської, - «Це явище пов'язане, з одного боку, із широким розповсюдженням нових мистецьких технологій (кіно, телебачення, відео, комп'ютерних та інтернет-технологій), з іншого - із відродженням традиції театру-ритуалу, народних святкувань, майданних

дійств» [618].

Новаторські устремління і відхід від узвичаєних способів висловлювання стали стимулом до пошуку і апробації радикально нових форм презентації академічної хорової музики а *capella*. Наочними прикладами експериментальних новацій в сучасній композиторській творчості і їх успішного впровадження у виконавську практику є хорові опуси а *capella* Ю. Алжнєва, І. Алексійчук, В. Бібіка, С. Губайдуліної, В. Мужчиля, Ю. Фаліка, М. Сидельникова, Р. Щедрина, Є. Станковича та багатьох інших.

У хорових творах а *capella* названих композиторів репрезентуються елементи різних видів мистецтва - хорового, оперного, театрального, кіномистецтва, живопису. Доречно навести висловлювання В. Мужчиля, яке в повній мірі відображає своєрідність творчих поглядів митців сьогодення: «У творах сучасних композиторів простежується явна тенденція до поєднання нових прийомів гри на інструменті зі сценічними діями артиста, які виражаються в його активній, “особистісній” поведінці (перформансі)» [428, с. 251].

Отже, хорову виконавську практику сьогодення характеризує така інноваційна площина, яка суміщення модусів різноманітних мистецьких жанрів:

- театрального, що проявляється у застосуванні акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопки руками, рухи усього хору чи групи, вільне розташування хору, імпровізаційність);
- перформансу, що об'єднує можливості образотворчого і театрального мистецтва (інореальність, тактильність, символічна атрибутика, епотажність, наявність автора-персонажу, тощо);
- кіномистецтва, коли у музично-виконавську версію твору вводять елементи мультимедіа (світло, слайд, відео, рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу, використання прийому «музичний кадр»);

- інструментального, наслідком чого є нетрадиційне використання широкої палітри колористично-звукових фарб і артикуляційно-штрихових прийомів.

Вищеназвані новітні якості сучасної академічної хорової музики а *carrella* викликали потребу пошуку композиторами відповідних засобів нотного запису. За словами О. Дубинець, потреба у нововведеннях хорового письма з'являється у тих випадках, коли музика кардинально відрізняється від загальноприйнятого уявлення і не вкладається в рамки існуючої нотації [194, с. 11].

Сучасну академічну хорову музику а *carrella* можна охарактеризувати такою рисою, як стильова толерантність, що заключає у собі суміщення багатьох смислів, серед яких найбільш важливими є відновлення пам'яті, воскресіння давно забутого. Безумовно, що названі види «кодувань» можуть поєднуватися в різній ступені їх особливостей.

Подібні явища ми зустрічаємо у багатьох хорових партитурах сучасних українських композиторів: І.Алексійчук («Дыхание времени», «Потусторонние игры», «Царевчева лира», «Письма из раковины»), В.Бібік («Хоровые картины»), В.Зубицький («Гори мої»), В.Мужчиль («Прощай XX век», «Космогония: Чёрный квадрат», «Перформанс: Три звукових есе», «Вмирала річка», «Щедрик» та інші), хорова опера Є.Станковича («Цвіт папороті») та багатьох інших.

Творчість сучасних композиторів позначена пошуками нових форм відношення і спілкування зі світом, що призвело до прагнення індивідуалізації власної стильової манери.

Однією із неординарних сторінок сучасної академічної хорової музики а *carrella* є творчість В.Мужчиля. Його хорові опуси а *carrella* демонструють новаторську трактовку виконавських традицій академічного хорового мистецтва а *carrella*, що співвідноситься з естетичними і філософськими шуканнями в сучасній композиторській творчості межі кінця XX - початку XXI тисячоліть.

Наведемо конкретні приклади, де в повній мірі проявляються експериментальні новації у сфері акапельної хорової музики а cappella В. Мужчиля.

Віртуозна п'єса для змішаного хору а cappella і солістки (сопрано) «Прощай, ХХ век» написана в оригінальному ключі, де хор трактується як джаз-банд, в якому змагаються у виконавській майстерності різні групи інструментів. Дана п'єса відкриває нові можливості акапельного хорового співу. Під впливом емансипації музичної і виконавської творчості в колі нових якостей сучасної хорової музики а cappella відбуваються глибокі зміни в природі академічної манери, засобах і в самих співочих канонах. У творі «Прощай, ХХ век» це проявляється у трьох аспектах, які принципово змінили підхід до традиційного розуміння академічного хорового співу а cappella:

- оновлення новими виразними прийомами співочої артикуляції (індивідуалізація тембрового початку, використання артикуляційно-динамічних засобів);
- інструменталізація хорового стилю (опора на «неписанні» жанри, використання політональних сполучень, інструментального за будовою мелодичного малюнка, поліритмічної витонченості, використання темброфонічних можливостей хорових голосів, які розглядаються як наслідування оркестровому звучанню);
- хорова театралізація (персоніфікація тембрів окремих хорових партій і груп, підвищення вимог до майстерності сценічного перевтілення співаків хору, «стилізація» виконавської манери).

В партитуру даного твору композитор вводить умовні позначення, що не мають аналогів в українській хоровій музиці (Приклад № 1, див. Додаток В). Вони, переважно відносяться до розкодування різноманітної палітри артикуляції, яка складається з трьох елементів: певного штриха; різних способів вимови літературного тексту; музичного синтаксису (Приклад № 49, див. Додаток В). Крім того, «Прощай ХХ век» репрезентує таке характерне для сучасного мистецтва явище, як «музика-дія» (В. Хічкок), «перформанс».

На це вказує ряд особливостей:

- поєднання хорової вокалізації і різноманітних мовних ефектів («па-па», «ба-бу», «па-да», «вап», «бап», «пдум», «тум», «катум», «та!», «цсс!», «А-о-у», «чікі» та інші);
- можливість застосування акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, хлопки руками);
- впровадження в хоровий твір елементів мультимедіа (світло, слайд, відео, тощо);
- рухи тіла, як частини виконавської дії;
- використання простору як сцени, так і залу.

У представленій хоровій партитурі В.Мужчиль, спираючись на принципи традиційної нотації, розробив власну систему нотного запису, яка багатогранно відображає композиторський проект. Специфічність індивідуального почерку складають, з одного боку, продуманість в плані мелодійного малюнка, динамічної і штрихової ясності, з іншого боку, - свобода і імпровізаційність викладу.

При проведенні аналізу авторської партитури і сценічно-музичної версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна (художній керівник А. Сиротенко) хорової п'єси «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля ми визначили наступні інноваційні форми виконавської презентації:

1. Комплекс музичних засобів включає в себе новаторські (фонематична техніка, при виконанні якої чільна роль належить ритмічним і артикуляційним параметрам, а також хвилеподібна динаміка) і традиційні прийоми (звуквисотний спів а *cappella*) хорового виконавства.

2. До сценічно-музичної версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна включені наступні елементи перформансу:

- ігровий момент і іронія, коли дія в цілому підпорядковується певним ігровим правилам; наявність сценарію, згідно з яким розвивається дія, ясна і детальна продуманість кожного жесту і руху;

- створення «помітної новизни», що має на увазі актуальність, залученість до інноваційного процесу;
- сюжетність (або серійність) - наявність ряду послідовних дій, в ході яких здійснюється самовизначення персонажа і автора;
- епатажність - свідок радикальної естетичної позиції художника (перформанс представляється глядачеві мистецтвом, створюваним у нього на очах);
- використання запозиченої, «персонажної» мови.

На особливу увагу заслуговує використання театральних прийомів, які спираються на зримий ряд і використовують позамузичні засоби виразності. До них відносяться: дійство в лицах перед аудиторією (видовищність), сполученість з часовим розгортанням подій (дійовість), ігрова стихія сценічного дійства (умовність) [618].

Велике значення мають, наповнені пластичними рухами і жестами, жанрові епізоди, представлені в різних планах (великому, камерному і загальному). Крім того, виценазвані якості виражаються у конкретних діях артистів хору:

- нетрадиційне розташування музикантів та використання сценографії (світло, декорації, костюмування);
- пластика, жестикуляція, рухи, переміщення, міміка;
- умовність, коли артист хору виступає у новому статусі, який руйнує «звичне» сприймання музики, стаючи «надто помітним».

При прослуховуванні хорового твору а cappella «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля створюється враження гри-імпровізації. Завдяки цьому досягається необхідна відповідність зорового і звукового рядів. Вельми важлива роль в успішному виконанні даного твору належить «розкодуванню» художнього задуму композитора.

В даному хоровому творі репрезентуються елементи різних видів мистецтва - хорового співу, кіномистецтва, театру, живопису. Слід

зауважити, що партитура доступна для виконавців і розглянута вище музично-сценічна версія не виключає альтернативних підходів, а навпаки, є стимулом до появи численних варіантів інтерпретації.

Таким чином, «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля є наочним прикладом інновацій в сучасному академічному хоровому мистецтві а *capella* і їх успішного впровадження у виконавську практику.

Звернемося до другого прикладу інноваційної форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *capella* - хорового твору для мішаного хору а *capella* В. Мужчиля «Три звукових есе» (І частина «Букви»). Специфіка виконавсько-постановочної версії названого твору обумовлена оригінальною манерою автора, що побудована на експериментах в області анатомії звуку і символу різних абеток, на прийомах ендофазії, сучасної нотної графіки.

За словами Г. Полтавцевої, композитор працює в унікальній фонематичній техніці, аналогів якої немає серед композиторів України та країн СНД. В. Мужчиль вводить в партитури фонемі-архетипи, де буква виконує функцію символу, сутності, інформаційного коду [500, с. 107]. Завдяки новаторським прийомам (зокрема ендофазії), введеним у сферу академічної хорової музики а *capella*, при виконанні і сприйнятті (прослуховуванні) його творів відбувається включення механізму резонування організму, що в певній мірі сприяє активізації інтелектуального потенціалу людини. Фонематичну хорову музику В. Мужчиля можна охарактеризувати словами В. Цукеркандля: «Музика - це теж природа: це втілення чисто динамічних, нефізичних ... нематеріальних початків, які є невід'ємними елементами природи ... Музика - це ідеальна динамічна модель світу» [цит. за 701, с. 551].

У авторському коментарі до хорового твору а *capella* «Три звукових есе» В. Мужчиля закладено смислове зерно, яке отримало подальший розвиток і втілення в виконавсько-постановочій версії Академічного хору Харківської філармонії ім. В. Палкіна (художній керівник А. Сиротенко):

«Букви, звуки, як люди: живуть самотнім життям і спілкуються між собою, сваряться і миряться, люблять і ненавидять, народжуються і вмирають, складаються в слова-сім'ї, розпадаються і знову утворюються, інтегруючись в соціумі, активно беручи участь в синтаксисі буття».

Особливе місце в концепції твору займає I частина «Букви». Як було сказано раніше, в розумінні автора твору, літери - це зустріч різних культур на рівні алфавітів (у даному разі слов'янського і англійського) і відповідно відверте зіткнення двох протилежних світів, - духовного і агресивно-руйнівного. Це драма, в якій відбувається відторгнення цих протилежних культур.

Сценічне втілення даної частини прямо пов'язане з жанрово-стильовими особливостями твору. Жанрове позначення Перфоманс і уточнення «Три звукових есе» лягли в основу його візуалізації, де в повному обсязі враховані і втілені специфічні особливості «перфоматівного акту». Серед них назвемо такі: «наявність тимчасового розвитку, тактильність, ігровий момент, сценарій, тощо» [161, с. 21-25].

Аналіз виконавської версії показав, що при втіленні композиторського задуму поряд з модусами перфоматівного акту були задіяні прийоми театрального мистецтва і кіномистецтва. Новаторськими рисами відзначені фонематичні способи музичного висловлювання в синтезі зі сценічними. В рамках академічних традицій (зал філармонії, академічний хор) були органічно інкрустовані досягнення Нового часу (фонематична техніка, колаж, сценічне розкріпачення і персоніфікація хору в іронічному ракурсі, введення в дію персонажів, тощо).

Виходячи зі специфіки драматургії твору, він побудований на показі «зіткнення» двох культур, які представлені на рівні алфавітів. Відповідно до цього, твір складається з двох розділів. Перший розділ репрезентує слов'янську культуру з її високоетичними цінностями. На тлі хорової речитації (говору) візуалізовані картини безневинних і добрих розваг дітей, - гра в м'яч і стрибки на скакалці. Поступово в слов'янський алфавіт

вплітаються букви англійського, змінюється сценічний кадр, безпечні дитячі ігри змінюються розпущеними картинами. З хору на сцену виходять хлопець з дівчиною, які ведуть себе зухвало: дівчина закурює цигарку, вони обнімаються, потім хлопець починає упадати за іншими дівчатами, - це початок другого розділу. У хоровій декламації панує англійський алфавіт, як символ ерзац культури. Діти вже грають у «дорослі» гри, які пов'язані з негативними руйнівними сторонами ерзац культури (насильство, агресивність, тощо), хлопчики з пістолетом в руках «стріляють» у навколишніх, дівчатка качають немовлят на руках. Несподівано звучить колаж дитячої новорічної пісні «В лесу родилась елочка», але зі спотвореним змістом: в тексті з'являються слова «бандит», «динаміт», «ялинка горить». Під час її звучання в руках у дітей виявляється макет бомби, з якою вони спускаються в зал в «урочистій ході». І ось, коли вже ерзац культура, здавалося б, спотворила і зруйнувала дитячі душі тим примітивом, який губить їх, приходить порятунок, - духовне очищення - звучить знаменний розспів «Святий Боже», - та потужна вічна сила, яка єдина може протистояти цьому руйнівному руху-процесу.

У фіналі-апофеозі представлений віртуальний діалог Костянтина Філософа з сучасним світом: на тлі звучання знаменного розспіву проголошується текст, закодований ченцем в слов'янської абетки: «Я грамоту осознаю. Говори: Добро существует! Живи совершенно, Земля! Но как? Люди размышляйте. У нас потустороннее прибежище. Скажи слово истинное. Наученье избирательно...». Завдяки описаним діям перформатійного акту в процес інтерпретації залучаються не тільки виконавці (диригент, хор), але і слухачка аудиторія.

Проведений аналіз показав, що як в самій партитурі, як і у виконавсько-постановочій версії I частини «Букви» можна виділити наступні особливості:

- Комплекс музичних засобів висловлювання включає в себе новаторські (фонематична техніка, при виконанні якої чільну роль грає ритмічна і

артикуляційна організація, а також хвилеподібна динаміка) і традиційні (звуквисотний спів а *carrella*, в православній манері при виконанні знаменного розспіву «Святий Боже» і побутовий спів при виконанні пародії на пісню «В лесу родилась елочка») прийоми;

- У виконавсько-постановчий корпус включені особливості перформансу:
 - ✓ інореальність (як показник тимчасового розвитку), яка представлена у вступі. Далі відбувається зіткнення з дійсністю, що призводить до конфлікту, а персонажу дає можливість на проживання ситуації;
 - ✓ тактильність проявляється в другому розділі при безпосередній демонстрації згубного впливу екзацкультури;
 - ✓ ігровий момент і іронія сама дія, провокування ситуації, будується на підпорядкуванні певним ігровим правилам;
 - ✓ наявність сценарію, за яким розвивається дію. Чітке доскональне продумування кожного жесту і руху;
 - ✓ мета, яка багат шарова. Верхній шар безпосередньо те, що має на увазі персонаж (в даному випадку персонаж досить недвозначно заявляє про свою сексуальну свободу і етичні установки). Внутрішній шар має на увазі більш жорсткі цілі, які обумовлені розвитком художнього процесу і прагнень художника - це протест проти мас культури та інші радикальні завдання;
 - ✓ створення «помітної новизни», актуальність (тобто, реагування на зміни в реальній дійсності), включення в інноваційний процес (постійна зміна, плінність), створення нової «естетичності» (наприклад, відхід від звичного поняття красивості), робота з новими технологіями;
 - ✓ серійність перформансу часто складається з серії послідовних дій, в ході яких відбувається самовизначення персонажа і автора;
- епатажність як свідоцтво радикальної естетичної позиції художника. Перформанс представляється глядачеві мистецтвом, яке твориться у нього на очах;

- наявність персонажного автора, або дискурсу, який є носієм або персоніфікацією певної мови;
- запозичена, «персонажна» мова (чужа мова має культури, клішування форми і метафори), який композитор використовує для збереження істинної сутності мистецтва [161, с. 21-25].

На особливу увагу заслуговує застосування прийому музичного «кадру», що в свою чергу наближає академічне хорове мистецтво а *carrella* до кіномистецтва. Саме «кадрове» чергування підкреслює самодостатність хорової композиції В. Мужчиля. Не менш значимими є наповнені пластичними рухами і жестами жанрові епізоди, представлені в різних планах (великому, камерному і загальному). Важливе значення при постановці даного хорового твору має «розкодування» художнього задуму композитора. Як ми вказували раніше, композиторський задум побудований на показі конфлікту двох культур і затвердженні перемоги над згубним впливом ерзацкультури. Головною фабулою твору стає діалог-конфлікт, втілений на рівні хорової декламації, говірки з чіткою ритмічною організацією при відносній самостійності кожної хорової групи. При прослуховуванні хорового твору створюється враження гри-імпровізації (відзначимо, що в повній мірі як джаз-банда вона представлена в хорі «Прощай, ХХ століття!»). Результатом такої роботи стала відповідність зорового ряду - звуковому ряду.

Отже, на прикладі аналізу хорової музики а *carrella* В. Мужчиля ми продемонстрували провідні тенденції сучасного академічного хорового виконавства, які спрямовані на «посилення інтонаційно-мовної експресії, що виражає виконавські естетичні образи-модальності в музиці <...>. Дані образи, позначені в нотному тексті авторськими ремарками (а також і доданими інтерпретатором), служать матрицею емоційно-психологічних станів, які не тільки переживаються виконавцем, але й можуть бути посилені за рахунок зовнішньої складової артистизму (психосемантики): виразу очей, міміки-лицедійства, культури музично-ігрових рухів, ритміки і поз тіла, а

також художнього методу театралізації: костюмування, жестикуляції, хореографії, режисури-постановки інструментального номеру, синтезу зі світловими, електронними, відеозасобами, а також з іншими видами мистецтв в аспектах “дії”, “поведінки”, “спілкування”» [204, с. 205].

Таким чином, «Три звукових есе» В. Мужчиля є яскравим зразком сміливих експериментальних новацій в академічному хоровому мистецтві а *capella*. В даному творі репрезентовані прийоми різних видів мистецтва, хорового мистецтва, кіномистецтва, театру, живопису. Мінімальними засобами: прийоми хорового виконавства (як традиційні, так і новаційні), пластичні жести артистів хору, введення кадрів тощо. В повній мірі був розкритий задум композитора. Слід зазначити, що партитура «Звукових есе» відкрита для виконавців і розглянута нами постановочна версія не замикає коло, а навпаки є стимулом, поштовхом до численних варіантів інтерпретації.

Висновки до 4 розділу

На основі опрацювання солідного корпусу музикознавчої літератури [96-97; 164-169; 274-276; 313; 331-336; 458], у якій розкриті питання історії й розвитку хорового мистецтва України і Білорусії були представлені деякі аспекти його формування й функціонування від минувшини до сучасності в контексті європейського хорового мистецтва.

У процесі короткого історичного огляду ми прийшли висновку, що академічне хорове мистецтво а *capella*, пройшовши багатівіковий період формування в надрах професійного музичного мистецтва, увібрало в себе кращі досягнення світової культури. Величезний репертуар, що включає хорові твори різних жанрів і стилів, а також особливості вокальної манери, що склалися і утвердилися в практиці виконання класичної хорової музики, вимагали обов'язкової професійної підготовки співаків хору. Тому, без сумніву, широке поширення академічного напрямку хорового виконавства як в професійному, так і в аматорському середовищі свідчить про високий рівень розвитку культури суспільства.

На прикладі творчої діяльності трьох провідних хорових колективів України і Білорусії ми простежили взаємозв'язок між еволюцією змісту репертуарної політики хорових колективів і змінами консолідуючих суспільство ідей. У визначенні соціально-психологічного «клімату» суспільства хорове мистецтво виконує функцію «барометра». Якщо у радянський період його орієнтація була спрямована на номенклатурні теми (особливо у великих жанрах), то починаючи з 90-х рр. відбулася переорієнтація відповідно до глобальних соціальних зрушень та змін у соціально-політичному устрої. Це відобразилося на тематиці хорової музики в напрямку переосмислення історичного минулого, утвердженні національного менталітету. На сучасному етапі, в умовах перегляду громадських, морально-етичних ідеалів, звернення до історії, філософії, психології має значення утвердження непорушних, «вічних» морально-етичних цінностей. Отже, можна зробити висновок, що сучасне академічне хорове мистецтво як вагома складова культури виконує функції програмування культурних цінностей в сучасному культурному просторі.

В рамках даного розділу було розглянуто «наріжний камінь» (К. Пігров) в хоровому співі а *capella* і виявлено специфіку роботи при розучуванні сучасних хорових творів а *capella*. Було розкрито, що проблеми ладу в хоровому співі а *capella* пов'язані з ускладненням гармонійної сфери музики, зокрема, застосуванням акордів нетерцової структури і поліакордів. Серед підходів роботи вибудовування ладу в хорі а *capella* в процесі роботи над творами із сучасною музичною мовою визначено наступні: з позиції інтервальної структури акорду; з позиції тембро-фонізму [246].

При вивченні гармонійних співзвуч сучасної музики а *capella* запропоновано наступний метод: спочатку вибудовування консонуючих інтервалів, а потім, по мірі їх загострення, дисонуючих. Якщо акорди мають в основі або складаються тільки з дисонуючих інтервалів, то зводити їх слід з нижнього голосу, як би «нашаровуючи» на нього «гострі» інтервали.

Робота над строем у хорових творах а cappella з ладом на темброфонічній основі застосовується на більш пізній стадії розучування матеріалу, коли співаки хору можуть чути не тільки свою мелодійну лінію, а й акорд в цілому, його барвистість, і тому для них не становитиме складність впевнено інтонувати свою ноту, а в разі необхідності провести її енгармонічну заміну. Хоровий лад нерозривно пов'язаний з такими елементами хорової техніки, як ансамбль, дикція, вироблення гнучкого нюансування. Інтонування залежить від теситурних умов, метроритмічної організації музики. Тому між усіма цими критеріями необхідно відчувати і знаходити зв'язок, який забезпечить високохудожнє розкриття образу, закладеного в виконуваному хоровому творі а cappella.

Доведено, що під впливом емансипації музичної і виконавської творчості в колі нових якостей сучасної хорової музики а cappella відбуваються глибокі зміни в природі академічної манери, засобах і в самих співочих канонах. Великий вплив на хорове виконавство надали три аспекти, які принципово змінили підхід до його традиційного розуміння. До них відносяться: оновлення новими виразними прийомами співочої артикуляції, інструменталізація хорових партій, театралізація.

Саме вони і розкривають *новітні якості сучасного академічного хорового мистецтва а cappella*.

Таким чином, сучасне академічне хорове мистецтво а cappella демонструє широку різноманітність в області застосування нетрадиційних прийомів темброфонічного звучання і його багатого потенціалу виразальних можливостей.

Основні положення розділу висвітлені в публікаціях [№№ 34; 37; 39; 45; 46; 52; 53; 55; 56; 58; 59; 61; 62 списку використаних джерел] і монографії [№ 70, с. 274–401].

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено теоретичне узагальнення і нове вирішення наукової проблеми, що полягає в розробці нових положень щодо сутності й структури академічного хорового мистецтва а cappella періоду другої половини ХХ - початку ХХІ ст. у музично-виконавському аспекті.

Поставлена мета передбачала виконання відповідних завдань, спрямованих на розширення дослідницьких горизонтів відносно сучасного академічного хорового мистецтва а cappella.

Визначені об'єкт дослідження - сучасне академічне хорове мистецтво а cappella та предмет дослідження - системні засади та структурні чинники сучасного академічного хорового мистецтва а cappella зумовили вивчення академічного хорового мистецтва а cappella як системного музично-виконавського феномену.

Наявність системних відносин між компонентами академічного хорового мистецтва а cappella дає право говорити про останнє як про систему.

1. В процесі системного аналізу наукових досліджень був виявлений стан розробленості проблеми розвитку сучасного академічного хорового мистецтва а cappella та визначен поняттєвий апарат дослідження.

Основними напрямками шляхів вивчення сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є, по-перше, створення нових елементів музичної культури (варіантів інтерпретації хорових творів, функціонування музичної освіти, що забезпечує концертну практику виконавськими кадрами, наукових праць з даної сфери діяльності); по-друге, розуміння його як мистецького явища, що включає до свого складу сукупність композиторських та виконавських здобутків, створених за певний період часу в рамках окремої культури країни.

Запропоновано авторське тлумачення ключових понять роботи. На основі дефініцій, які були найбільш відповідні до предмету вивчення

(мистецтво, творчість, музичне мистецтво, музична творчість, академічне музичне мистецтво, академічна музична творчість, хорове мистецтво, хорова творчість, академічне хорове мистецтво, академічна хорова творчість), представлено власне визначення дефініції «академічне хорове мистецтво а *cappella*».

Поняття «академічне хорове мистецтво а *cappella*» схарактеризовано як вищий вид хорового мистецтва, діяльність якого базується на виконванні професійної хорової музики а *cappella* у співацькій манері, яка прийнята в загальноєвропейській академічній вокально-хоровій традиції, а виконавцем є організований за законами ансамблю і строю колектив співаків. Академічне хорове мистецтво а *cappella* базується на дотриманні стабільних установок: єдиний підхід до звукоутворення (в першу чергу - вирівняність регістрів); кількісний (постійний кількісний склад) і якісний баланс голосів у партії (однорідність тембрів всередині кожної хорової партії); строге розділення хору на партії; точне виконання партитури твору; спів з диригентом.

2. Використано системний підхід відповідно до аналізу сучасного академічного хорового мистецтва а *cappella* як системного музично-виконавського феномена.

Виявлено, що як система, академічне хорове мистецтво а *cappella* складається з декількох структурних рівнів:

- *академічна хорова творчість* (хорова музика а *cappella*, хорове виконавство а *cappella*),
- *учасники мистецького процесу* (композитори, хорові колективи, диригенти, постановники, режисери, педагоги, вчені),
- *організація мистецького процесу* (музичні структури, музична освіта, музична індустрія),
- *відображення мистецького процесу* (література, радіо-, телепередачі про хорову музику а *cappella*, хорові колективи, диригентів, їх концертну діяльність; конференції, відображення в Інтернеті музичного процесу).

3. Розкрито сутність та структурні компоненти сучасного академічного хорового мистецтва а *capella*.

Сучасне академічне хорове мистецтво а *capella* є специфічним видом музичного мистецтва, де виконавцем є організований за законами ансамблю і строю колектив співаків. Доведено, що *атрибутами естетико-художньої діяльності академічних хорових колективів* є досконалість виконання, «підкорення» слухача майстерністю й технологічною вивіреністю. *Професійний рівень* хорового колективу оснований на таких *параметрах*: творчість, традиції, самореалізація його членів.

Академічний хоровий колектив 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).

На основі системного підходу виявлено компоненти сучасного академічного хорового мистецтва а *capella*, які характеризуються стабільними та мобільними якостями. До *стабільних компонентів* відносяться: природно-фізіологічний («жива» вокальна природа, зонний стрій); елементи хорової звучності (ансамбль, стрій, дикція); синтетична природа (синтез слова й музики, взаємодія між ними); естетичний (превалювання етичної тематики та звернення до слухачької аудиторії); соціальний (ціннісна, орієнтаційна та мотиваційна єдність); колективний (психологічна єдність особистісно-орієнтованих підходів, інтелектуальна й емоційно-вольова комунікаційність, психофізична сумісність). *Мобільні компоненти* перш за все пов'язані з особливостями культурного буття творів та обставин їх практичного вживання. З точки зору формування виконавського задуму та його втілення в концертній практиці. До *мобільних*

компонентів відносять: виконавський склад учасників творчого процесу (тип і вид хору); репертуар хорового колективу; загально-музичний (звуковий матеріал, характер музичної інтонації, особливості фактурної організації, форма); арсенал засобів виразності, характерний для хорової музики (хорова фактура).

4. Представлено жанрову побудову сучасної хорової музики а *sappella*. З'ясовано, що класифікація музичних жанрів, зокрема хорових, характеризується не тільки відмінністю конкретних критеріїв систематики, а й репрезентує основні вектори жанрової динаміки сучасної академічної хорової музики а *sappella* та загальні принципи її типологізації.

Доведено, що жанрова побудова сучасної академічної хорової музики а *sappella* заснована на двох позиціях. З *першої позиції*, яка враховує зовнішню і внутрішню сторони буття жанру, сучасна академічна хорова музика а *sappella* поділяється на *концертну, концертно-театралізовану і духовно-концертну*. До *концертної хорової музики а sappella* ми відносимо: хорові мініатюри; хорові п'єси; хорові пісні; хорові цикли; хорові кантати; хорові концерти. До *концертно-театралізованої хорової музики а sappella* зараховуємо: хорові дійства; хорові концерти (переважно неофольклорні); хорові опери; хорові притчі; хорові фрески. До *духовно-концертної хорової музики а sappella* належать твори, образно-смісловим орієнтиром яких є теми морально-етичного порядку, не обов'язково обмежені біблійно-християнськими сюжетами й образами: хорові мініатюри; хорові концерти; хорові цикли; псалми; літургії; кантати; ораторії; реквієми; симфонії. У наведеній жанровій типології, незважаючи на різні умови практичного використання, сфери виникнення й поширення хорової музики, спостерігається *загальна тенденція* - застосування й повторення в різних сферах хорової творчості одних і тих же жанрів.

Другий підхід до жанрової типології академічної хорової музики а *sappella* передбачає зосередження на принципах взаємодії й спадкоємності.

До хорових жанрів, де застосований принцип взаємодії, відносять твори, побудовані на жанровому синтезуванні: інтермецо («Два інтермецо Ницше» В. Кузнецова); опери («Ятранські ігри» І. Шамо; «Ніч на Івана Купала» Є. Станковича; «Золотослов», «Різдвяне дійство» Л. Дичко); прелюди («Хорові прелюди» Г. Майбороди; «П'ять прелюдій у стилі «шаньшуй» Л. Дичко); симфонії («Симфонія-диптих», хорова симфонія-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича, «Узнай себе» О. Щетинського, кантата-симфонія «Чумацький шлях» В. Зубицького); фантазії («Листи з мушлі» - три хорові фантазії І. Алексійчук).

Прикладами поліжанрового синтезу є твори, де наявне об'єднання хорового з іншими видами мистецтв:

1) *просторові (живопис)*: акварель («Хорові акварелі» Т. Кравцова); графіка («Харавая графіка» К. Тесакова); картина («Хорові картини» В. Бібіка); фреска («Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески», «Українські фрески» Л. Дичко; «Хорова фреска» В. Кузнецова); ескіз («Русские эскизы» В. Губаренка);

2) *часові (література)*: дума («Косив батько жито», «Вмирала річка» В. Мужчиля); притча («Вмирала річка», «Щедрик» В. Мужчиля); поема («Голод – 33», «Лебеді материнства» Л. Дичко; «Концерт-поема на білоруську народну тему «Ой, рана на Йвана» Г. Вагнера; поема-реквієм «Хатінскія званы» Ю. Семеняки; п'ять хорових поем «Размышления» М. Васючкова); проповідь («Глас вопиющего в пустыне» В. Мужчиля); сонет («Чатыры санеты пра каханне» Е. Носко);

3) *просторово-часові (театр, хореографія)*: дійство («Потойбічні ігри» містерія-дійство І. Алексійчук; «Різдвяне дійство» Л. Дичко; сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець; «Черный квадрат» В. Мужчиля); пластика («Хорова пластика» К. Тесакова); перформанс («Три звукових есе» В. Мужчиля); п'єса («Прощай, XX век» В. Мужчиля).

5 Систематизовано сучасну академічну хорову музику а *caprella* за стильовими напрямками, серед яких: неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм, авангардизм, постмодернізм.

На підставі вивчених джерел з теорії стилю запропоновано власне визначення дефініції «хоровий стиль». Семантика хорового стилю визначається специфікою виконавського складу хорової музики а *caprella* (живою природою «інструменту»), тембро-фактурою, прийомами хорового викладення, які впливають на атрибутику музично-художніх засобів висловлення (наприклад, музичну композицію, гармонію, мелодику).

Розкрито провідні стильові тенденції сучасної академічної хорової музики а *caprella*, які, у свою чергу, дозволили виявити еволюційні зміни в образній сфері, у відборі музично-виразних засобів

Стильові напрямки сучасної академічної хорової музики а *caprella* представлені у музикознавчих трудах українських вчених доволі повно.

І. Гулеско виділяє наступні стильові напрямки: *епіко-ліричний; експресивно-психологічний; колористично-сонорний; полістилістика*. О. Торба розподіляє хорову музику а *caprella* на *академічну* і *духовну*. Є. Бондар щодо стилістики сучасної академічної хорової музики а *caprella* пропонує таке групування: хорові твори, що є стилізацією народної гетерофонії, псалмодування, хоральності; хорові твори, що побудовані за традиційними принципами, але не можуть уникнути змін, які відбуваються в сучасному мистецтві; хорові твори, що «балансують» між новітніми й традиційними експресивними засобами; хорові твори, звернені до нових експресивних засобів більшою мірою, ніж до вже відомих і використовуваних. Ю. Пучко по-іншому поділяє академічну хорову музику а *caprella*: хорові твори, у яких культивуються *класичні орієнтири* й *духовна музика* православної традиції; хорові партитури *фольклорного спрямування; хоровий авангард*. П. Ковалик виділяє наступні стильові напрямки сучасної академічної хорової музики а *caprella*: хорові твори, що культивують *класичні орієнтири*; хорові опуси *неофольклорного напрямку; духовна хорова*

музика православної традиції; хоровий авангард. Сильова проблематика російської академічної хорової музики а *capella* розробляється Г. Григор'євою. Дослідниця виділяє дві основні лінії стильового розвитку хорової музики: 1) класична, «традиційно» пісенна; 2) радикальна, що вводить у типи хорового звучання новації, розвинені в інших жанрах музичної творчості ХХ століття. Т. Мдівані, досліджуючи стильові тенденції сучасної білоруської академічної хорової музики а *capella*, визначає наступні напрямки: 1) *національно-романтичний*; 2) *конструктивістський*. С. Байова визначає наступні: *неофольклорний*; *неоромантичний*; *духовно-концертний*. І. Матюхов провідними стильовими течіями вважає: *нову фольклорну хвилю*; *ретроспективну тенденцію*; *нову сакральну традицію*.

Враховуючи змістовність представлених наукових досліджень, за нашим переконанням, стильову типологію сучасної академічної хорової музики а *capella* необхідно доповнити таким феноменом стильових напрямків, як *постмодернізм*, який вміщує в себе безліч смислів, серед яких, мабуть, визначальним є відновлення пам'яті, відродження давно забутого.

Хорові твори а *capella* українських і білоруських композиторів (І. Алексійчук, Ю. Алжнева, В. Бібіка, Ю. Гомельської, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Зубицького, В. Камінського, Т. Кравцова, В. Мужчиля, В. Рунчака, Є. Станковича, В. Степурка, І. Шамо та ін.; білоруських композиторів О. Атрашкевич, А. Безенсон, С. Бугасова, Г. Вагнера, А. Гулай, Д. Долгальова, Г. Єрмонченкова, В. Карізни, В. Копитька, А. Короткіна, С. Кортеса, В. Кузнєцова, А. Мдівані, Л. Симаковича, О. Ходоська, Л. Шлег та ін.) відзначені пошуками нових форм відносин і спілкування зі світом, що призвело до прагнення індивідуалізувати свою стильову манеру.

Сучасні композитори прагнуть до контрастного поєднання модусів різноманітних естетичних систем, до нетрадиційного використання широкої палітри звуків і гармонійних фарб. У їхній хоровій творчості а *capella* простежується феноменальна риса - *нова художня цілісність*. Вона

зумовлена спрямованістю сучасної культури до об'єднання при збереженні вміщеної в неї множинності.

З вищесказаного випливає, що сучасна академічна хорова музика а *capella*, за великого жанрово-стильового розмаїття характеризується по-перше, індивідуальним композиторським відбиттям музичних універсалій різних художніх епох; по-друге, толерантністю стильових напрямків.

6. Досліджено шляхи розвитку сучасної академічної хорової музики а *capella* України та Білорусії та представлено композиторську практику в сучасному академічному хоровому мистецтві а *capella* в аспекті синтезу і співвідношення «старих» і «нових» традицій. Доведено, що магістральною ознакою сучасного академічного хорового мистецтва а *capella* є принцип діалогу, який веде композитор зі своїми попередниками. Діалог епох – діалог культур у сучасній академічній хоровій музиці а *capella* простежується у наступних позиціях: традиція й новаторство; традиція теми; традиція образу; традиція жанру; національна традиція; традиція художніх прийомів; стильова традиція. Зазначено, що характерним атрибутом сучасної хорової музики а *capella* є багатогранний діалог, який направлений на реабілітацію смислів, осмислення та поєднання різноманітних стилів.

7. Репрезентовано хорові твори а *capella* українських, білоруських та російських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. за стильовими напрямками. Аналіз хорової музики а *capella* останньої чверті ХХ ст. довів, що вона відзначається тенденцією до жанрових трансформацій в силу перетворення, насичення й розширення жанрових меж, пов'язаних з художнім синтезом. Даний етап розвитку української і білоруської хорової культури відзначений засвоєнням нових виразних ресурсів жанру хорів а *capella*, засобів музичної мови. Виявлено, що характерним для сучасної хорової музики а *capella* стало злиття інструментального, вокального й театральних початків, а також привнесенням рис суміжних видів мистецтв. Доведено, що посилення ролі вказаних факторів сприяло якісному оновленню хорового жанру а *capella*.

Доказано, що хорові твори українських і білоруських авторів стали найбільш показовими для виявлення процесу формування і становлення музичного професіоналізму європейського типу на Україні і Білорусії. Саме в цій сфері творчості був актуалізований широкий діапазон академічних жанрів, використані різні пласти фольклору, освоєні різноманітні традиції музичного мистецтва, основи композиторської техніки, склалися індивідуальні композиторські стилі.

8. Презентовано маловідомі та загальноновизнані хорові твори а cappella сучасних композиторів України та Білорусії. Аналіз хорових творів а cappella було здійснено за авторською методикою, в основі якої закладений принцип *системного аналізу*. Головними позиціями якого є: зміст художньо-образної сфери хорового твору; жанровість; особливості музичної інтонації; звуковий матеріал; фактурна організація хорової тканини; композиційна побудова форми твору; нотація.

При дослідженні хорових творів а cappella І. Шамо на рівні художньо-стильових орієнтирів виявлено, що їх новизна проявляється: у відборі фольклорного матеріалу і глибокому проникненні в інтонаційну природу обрядового; у вільнометричності ритмічної організації, близької до алеаторних утворень; у використанні ладів народної музики з частим їх поєднанням; вільного типу хорового письма, з'єднанні традиційного для народної музики підголоска зі складними гармоніями, поліфонії пластів, сонорній вертикалі; підголосковій, імітаційній фактурі; введенні зображальних прийомів трудових рухів, імітування звуків природних сил, використання магічних заклинань, гри на музичних інструментах; різноманітних хорових штрихів («Ятранські ігри»); використанні опорі на декламаційність; введенні епізодів-вокалізів; у фактурно-тембрових характеристиках; застосуванні співзвуч багатотерцієвих акордів та акордів з побічними шаблями («Летять журавлі»). Таким чином, наведений огляд свідчить про винятковість та різноманітність художньо-стильових орієнтирів композитора.

Охарактеризовано жанрово-стильові пошуки у хоровій музиці а *cappella* В. Губаренка. Їх специфіка полягає у прочитанні і трактуванні образного змісту в лірико-суб'єктивному ключі (від експресивного висловлювання до ніжності та піднесеної споглядальності); для створення емоційного тону на перший план виходять темброво-фонічні ознаки хорової тканини, що передбачає пошук відповідних тембрових барв у хорі; трактування мелодії як узагальненого втілення поетичного тексту й пошук у ній психологічних нюансів мовної виразності. Водночас, «Тальяночка» представляє іншу жанрово-стильову належність, зокрема – частушку. У зв'язку з цим, композитор підкреслює національні ознаки завдяки використанню народних виконавських прийомів (ритмізований спів швидкою говіркою в різному варіюванні).

Під час аналізу таких важливих параметрів хорового стилю Т. Кравцова, як хорова органіка, хорова темброакустика й хорове письмо, з'ясовано, що по-перше, хорова органіка в композиторській творчості Т. Кравцова представлена досить різноманітно, а її особливості визначені академічними традиціями, які спрямовані на виконавські якості академічного хорового колективу, так і камерного хору-інструменту (як мішаного, так і однорідного); по-друге, у хоровій темброакустиці композитор спирається на традиції східнослов'янського типу хорового звучання а *cappella*. Звертає на себе увагу використання голосів у різних теситурних умовах, що призводить до неповторних темброакустичних результатів⁵⁷, спрямованих на створення просторових ефектів; хорове письмо Т. Кравцова вирізняється глибоким володінням знаннями стосовно діапазону голосів хорових партій та використання особливостей теситурних можливостей, логікою голосоведіння, правилами підтекстовки. Цікавою творчою знахідкою є застосування прийому полідинамізму хорової фактури, завдяки якому створюється ефект багатоплановості звучання хору. Композитор демонструє

⁵⁷ Згідно з прийнятою хорознавчою термінологією, це «природний» і «штучний» ансамбль хору.

різні прийоми історично фактурних хорових стилів, зокрема: вокальної поліфонії, народних видів багатоголосся. Композитор розуміє хор як «вокальний інструмент» («вокальний оркестр»), якому властиві такі унікальні якості, як специфічна органіка і суто хорові виражальні засоби, ресурси яких пов'язані з відомими обмеженнями вокально-співочого апарату. Отже, серед численних прикмет композиторського стилю Т. Кравцова вкажемо на магістральну: вміння музично мислити *по-хоровому*, що, на наш погляд, пояснює феномен високого художнього рівню його хорових творів а *capella*.

На прикладі хорового твору а *capella* «Косив батько жито» В. Мужчиля було продемонстровано один із численних варіантів композиторської рефлексії жанру думи. Жанрово-стильовий аналіз хорової думи дозволив виявити, що обрана тематика, відібрана поезія та своєрідна символічність даного твору, різноманітність і багатошаровість образного змісту вимагали від композитора використання як традиційних виконавських засобів (спів, мовленнєві інтонації, речитація, приблизна висотна зона, гліссандування, тонований говір тощо), так і незвичайних, позначених експресивними рисами засобів художньо-музичної виразності (вигуки, крик, шепіт, мовленнєве гліссандо, пуантилістичне нашарування тощо). Проаналізований твір виявився показовим зразком як жанрових перетворень старовинного народного жанру думи на ґрунті сучасної композиторської творчості, так і показником виходу академічної хорової музики а *capella* за межі традиційних звучань. Саме це й розглядається як момент народження нових вимірів жанрового поля, де феномен синтезу є основою жанрового збагачення.

Окремо розглянуті твори О.Атрашкевич переконують своєю оригінальною концепцією. У її творчості - це твори духовного спрямування, написані як «концертна музика не на канонічні тексти, але яка відповідає духу богослужбних співів»(Т. Мдівані); фольклорно-орієнтовані твори, що включають «професійний пісенний фольклор» (Т. Мдівані) і фольклорні

концертні хорві обробки народних пісень. З вищесказаного випливає висновок, що композиторська практика О. Атрашкевич вирізняється жанрово-стильовою багатоваріантністю, де найбільш визначним є спрямованість не тільки на жанрове розширення й збагачення, а й на жанрово-стильову індивідуалізацію, що виражається в рефлексії музичних універсальїй різних художніх епох.

Проведений аналіз хорових творів а саррелла «Замкавая гара» і «А хто там ідзе?» А. Безенсон дає можливість зробити висновок про те, що вони є показовими в плані жанрово-стильових новацій в сучасній білоруській хоровій музиці а саррелла. Назвемо їх константні риси: оригінальне образно-тематичне рішення в національно-історичному контексті; оригінальне трактування як народного, так і професійного жанрів; активний жанровий діалог і збагачення за рахунок установки на народний жанр билини в першому хорі; злиття ознак театрального (оперного) й вокального (речитатив) жанрів у другому хорі (у зв'язку з цим - його приналежність до такого жанрового різновиду, як «вірш з музикою»).

Доведено, що проаналізовані хорві твори а саррелла українських і білоруських композиторів виявилися показовими зразками, у яких опосередковані, по-перше, - найважливіші європейські принципи детермінації, які проявлять себе в логіці розгортання музичної форми (і: m: t); динамічної процесуальності (динамічний профіль форми з «точкою золотого перетину», каденціями, кульмінаціями). Відповідно до парадигми західного раціоналізму, в них реалізуються такі корінні принципи, як конкретність і визначеність (замкнутість мотивів, система кадансів, квадратні й репрізні структури); розділовий принцип, що виражає себе в системі контрастів (протиставлень і зіставлень: гучно - тихо, швидко - повільно, верхній голос - нижній голос, тощо); розподіл музичної композиції на частини, розділи, періоди, речення, що зумовили сувору типологію музичних форм. Авторитет порядку і суворой організації, який відповідав нормам класицизму, зафіксований в організації музичного цілого - репрізності та

врівноваженості пропорцій (у двох або тричастинній формах, рондо, а також у чіткій ритміці й метричній пульсації, розмірі, виставленому на самому початку твору); принципі періодичності та симетрії (зокрема в серійній музиці), опорі на єдність центру (тональність, лад, серія, модус, центральний елемент системи); по-друге, - традиції жанрових перетворень фольклорного матеріалу на ґрунті сучасної композиторської творчості, що є показником виходу академічної хорової музики а *capella* за межі традиційних звучань. Саме це й розглядається як момент народження нових вимірів жанрового поля, де феномен синтезу є основою жанрового збагачення у сучасному академічному хоровому мистецтві а *capella*.

9. Визначено динаміку розвитку сучасного академічного хорового виконавства а *capella* на Україні та Білорусії.

В історичному екскурсі щодо формування хорового виконавства України та Білорусі в контексті європейського хорового мистецтва а *capella* відзначено, що першою ланкою на шляху розбудови хорової справи в Україні, Білорусії і країнах Європи стає церква. Важливий етап професіоналізації та вдосконалення вокальної роботи в хорі - поява багатоголосся. Велику роль у підвищенні професійної майстерності хорів відіграло створення в Україні та Білорусії навчальних закладів, де освоювали як основи співочої, так і хормейстерської майстерності. Хоровий рух сприяв створенню великої кількості аматорських колективів, що з'являються у другій половині ХІХ ст. й демонструють досить високий професійний рівень завдяки керуванню ними талановитих хормейстерів-композиторів. Подальший процес професіоналізації хорового виконавства в Україні та Білорусії пов'язаний зі створенням хорових відділень при консерваторіях та професійних хорів при філармоніях. Відродженню хорового професіоналізму сприяла організація камерних хорів, які не тільки пропагували академічне хорове мистецтво а *capella*, а й стали центрами його розвитку в різних регіонів України і Білорусії. Проведення конкурсів та фестивалів хорової музики демонструє не тільки професійний рівень хорів, а й сприяє

загальному розповсюдженню хорового виконавства в Україні і Білорусії. Отже, аналіз етапів становлення академічного хорового виконавства довів важливу роль хорового мистецтва в процесі соціалізації людини в різних історичних і культурних контекстах, залученні до культурного досвіду поколінь, осягненні культурних цінностей, формуванні світоглядуй менталітету. Починаючи з часів античної Греції, далі - середньовічної Європи й до сучасності, хоровий спів а *carrella* був важливим компонентом мистецтва, який формував естетичне ставлення до світу, сприяв закріпленню релігійної духовності, декларував ідеологію, залучав слухача до національної, західно- і східноєвропейської музичної культури.

10. На прикладі діяльності провідних академічних хорових колективів України і Білорусії (Національна заслужена академічна капела України «Думка», Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна, Державний хор Білоруського радіо і телебачення) проаналізовано соціо-історичні передумови становлення сучасного академічного хорового виконавства а *carrella*. Було розкрито, що у визначенні соціально-психологічного «клімату» суспільства академічне хорове мистецтво а *carrella*, як вагома складова культури, виконує функції «барометра» та програмування культурних цінностей в сучасному просторі. Це відобразилося на тематиці академічної хорової музики а *carrella* в напрямку переосмислення історичного минулого, утвердженні національного менталітету і самосвідомості.

11. Виявлені новітні якості та форми виконавської презентації сучасного академічного хорового мистецтва а *carrella*.

Доведено, що емансипація музичних жанрів особливим чином вплинула на сучасне академічне хорове мистецтво а *carrella* і якісно змінила його. В процесі виконавського аналізу хорових творів а *carrella* В. Бібіка, В. Мужчиля, М. Сидельникова, були виявлені інтонаційні труднощі та намічені магістральні напрямки освоєння музичної мови сучасної академічної хорової музики а *carrella*. Серед них: елементи мовного

інтонування; різні звуконаслідувальні ефекти; всі види мікрохроматики, тощо.

Обґрунтовано, що робота над чистотою хорового строю в акапельних творах композиторів ХХ-ХХІ ст., з одного боку, продовжує традиційну лінію (широко розглянута в працях по хорознавства), а з іншого - має ряд специфічних особливостей, які розкриваються у наступних позиціях:

- при освоєнні і виконанні сучасної академічної хорової музики а *caprella* потрібна фізіологічна перебудова організму самих виконавців, і в першу чергу слухова;
- враховуючи природно-фізіологічні прикмети хорового співу а *caprella*, слід домагатися навичок закріплення м'язових відчуттів виконавців і вміння координування вірного слухового «чуття» і технічно вірного відтворення;
- інтонування інтервалів в сучасній академічній хоровій музиці а *caprella* дає неминучу варіантність як у фрагментах, в яких інтонуються лади, так і в тих, в яких на перше місце висувається інтервальне інтонування, основу якого складає концентрування на елементах певного інтервального комплексу;
- при роботі над строєм виконавцям необхідно ґрунтуватися на широкому освоєнні дисонансу і мати своїм природним критерієм почуття центрального тону (або співзвуччя), як своєї точки відліку.

Сформульовано новітні якості академічної хорової музики а *caprella* другої половини ХХ - початку ХХІ століття та визначено їх вплив на концертно-виконавську практику (трансформація сучасного виконавського стилю, інноваційні форми виконавської презентації).

Нові системні якості сучасного академічного хорового мистецтва а caprella характеризуються за наступними параметрами:

- темброфонічні характеристики - звукове забарвлення, просторовість звучання, співвідношення використання рухливості і статичності, комбінування звучання пластів, несталість звукового образу;

- ступінь новаторства - прийоми співочої артикуляції (штрихова техніка, різні способи вимовляння тексту, музичний синтаксис); хорова фактура (монодія, гомофонія, поліфонія, сонорика, пуантилізм); інструменталізація хорових партій (віртуозні пасажі, широкі скачки мелодії, кластери, метроритмічні складнощі); прийоми театралізації.

Таким чином, хорова композиторська творчість а *caprella* другої половини ХХ ст. характеризується пошуком і затвердженням нових підходів до трактування звуку, зокрема, його *темброфонічної сторони*.

Вищеназвані особливості сучасної академічної хорової музики а *caprella* сприяли оновленню і розширенню виконавських можливостей академічного хорового мистецтва а *caprella*, що проявилось, в першу чергу, у тенденції до трансформації академічної манери і співочих канонів. Серед інноваційних прикмет системних якостей академічного хорового мистецтва а *caprella* визначено:

- синтез комплексу традиційних прийомів (наприклад, звуковисотний спів а *caprella*, в православній манері, побутова манера виконання) з новаторськими музичними засобами висловлювання (фонематична техніка, при виконанні якої чільну роль грає ритмічна і артикуляційна організація, а також хвилеподібна динаміка);

- включення у виконавсько-постановчий корпус хорового твору особливостей *перформансу* (іннореальність, тактильність, ігровий момент і іронія, провокування ситуації, наявність сценарію, створення «помітної новизни», актуальність (тобто, реагування на зміни в реальній дійсності), включення в інноваційний процес (постійна зміна, плинність, що дозволяє створювати якісно нове в мистецтві), робота з новими технологіями; серійність перформансу часто складається з серії послідовних дій, в ході яких відбувається самовизначення персонажа і автора; епатажність як свідцтво радикальної естетичної позиції художника; наявність персонажного автора, або дискурсу, запозичена, «персонажна» мова (чужа мова мас культури, клішування форми і метафори), тощо;

- застосування прийому музичного «кадру», що в свою чергу наближає академічне хорове мистецтво а cappella до кіномистецтва;
- введення у хоровий твір театральних прийомів, які наповнені пластичними рухами і жестами; жанрових епізодів, що представлені в різних планах (великому, камерному і загальному).

Вивчення стану розвитку академічного хорового мистецтва а cappella на певному етапі історичного розвитку - проблема, яка багато в чому збігається з «відкритою формою». Зібравши, виділивши і проаналізувавши ряд об'єктів, пов'язаних із сучасною академічною хоровою музикою а cappella і специфікою її виконання, ми зробили лише «начальні» кроки у величезній і багатющій області сучасної хорової культури.

Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як *системний музично-виконавський феномен* характеризується:

по-перше, як цілісна динамічна система, яка за допомогою чуттєвого пізнання світу людиною та засобами акапельного багатоголосного співу, здатна до адаптації різних жанрів і стильових пластів минулого й сьогодення у новому культурному контексті;

по-друге, як складний тип системи, що припускає сукупність структурних рівнів (академічна хорова творчість, учасники мистецького процесу, організація мистецького процесу, відображення мистецького процесу) і зв'язків між ними, який утворює цілісність;

по-третє, як форма «буття», що є сферою професійної композиторської та виконавської творчості. Таке поняття, як «професіоналізм» є визначальним по відношенню до академічного хорового мистецтва а cappella. Воно включає в себе освоєння системи жанрів, прийомів хорового письма, принципів формоутворення, концертно-сценічної форми виконання, формування освітніх структур, що склалися в європейській композиторській традиції та реалізують європейську модель підготовки творців і виконавців хорової музики.

Сучасне академічне хорове мистецтво а *caprella* - категорія, яка дозволяє досліджувати його як музично-виконавський феномен в різних аспектах. Сутність та структурні доміанти сучасного академічного хорового мистецтва а *caprella*; зміст художньо-образної сфери хорового твору; жанровість; особливості музичної інтонації; звуковий матеріал; фактурна організація хорової тканини; композиційна побудова форми твору; нотація - ось той методологічний апарат, який дозволяє добувати зерна знань в цій області і виявити новітні якості сучасної академічної хорової музики а *caprella* та їх вплив на концертно-виконавську практику.

Отже, систему сучасного академічного хорового мистецтва а *caprella* можливо охарактеризувати як відкриту, що перебуває у стані постійної взаємодії із навколишнім середовищем, коли здійснюється постійне оновлення і обмін новою інформацією.

Аспектізація, яка встановлена вище, може бути розширена, розгалужена і диференційована. Однак на даному етапі, вона представляється досить інформативною, що сприяє історико-теоретичному усвідомленню сучасного академічного хорового мистецтва а *caprella*, яке до останнього часу залишалося мало дослідженим.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А капелла. [Электронный ресурс]. URL.: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата звернення: 15.06.2014).
2. Авдієвський А. Т. Освітня діяльність мистецької кафедри: від витоків до сучасності. Іст.-інформ. довідник : до 50-річ. каф. теорії та методики муз. освіти, хор. співу і диригування. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. 190 с.
3. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / пер. і ст. А. В. Михайлова. М. ; СПб. : Унив. книга, 1998. 445 с.
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учебник для студентов музык. вузов. М. : Музыка, 1958. 2-е изд, доп. 416 с.
5. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3 : учебник для студентов фортеп. фак. музык. Вузов. М. : Музыка, 1982. 288 с.
6. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX века. В 2 т. Т. 1. М. : РАМ им. Гнесиных, 1995. 328 с.
7. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л. : Музыка, 1988. 352 с.
8. Ананьев Ю. Новая парадигма мироотношения в культуре конца XX века // Искусство XX века: уходящая эпоха? : сб. ст. / ред.-сост. В. Валькова, Б. Гецелев. Нижний Новгород, 1997. Т. 2. С. 186-199.
9. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Введение и часть первая. М. : Музыка, 1996. 192 с.
10. Андреева Л. М. Методика преподавания хорового дирижирования : учеб. пособие. М. : Музыка, 1969. 120 с.
11. Андреева Н. Динамика и статика музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальной формы : сб. тр. / Рос. музык. акад. им. Гнесиных. М., 1982. Вып. 61. С. 4-20.
12. Андриевский И. М. Медитативность в современном европейском исполнительстве // Исторические и теоретические проблемы музыкального

стиля : сб. ст. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Київ, 1993. С. 113-122.

13. Андрос Н. І. Українська хорова література (радянський період) : навч. посіб. Т. 1. / Н. Андрос, В. Дженков, Н. Семененко. Київ : Муз. Україна, 1985. 99 с.

14. Анисимов А. И. Дирижер-хормейстер : творч.-метод. Записки. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1976. 160 с.

15. Антонюк В. Українська вокальна школа: на перехресті етнокультурних доріг // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 26-36.

16. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 176 с.

17. Апатський В. Віхи історії духового виконавства України // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 8, кн. 5. С. 16-24.

18. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» // Совет. музыка. 1980. № 10. С. 99-109.

19. Арановский М. Г. Музыкальный текст : структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.

20. Арановский М. Г. Проблемы стиля // Совет. музыка. 1982. № 5. С. 98-101.

21. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник : сб. ст. / редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.). М., 1987. Вып. 6. С. 5 - 44.

22. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. Поэтика / пер. и ред. А. И. Доватура. М. : Мысль, 1983. 830 с.

23. Артюхов В.В. Общая теория систем: Самоорганизация, устойчивость, разнообразие, кризисы. М.: Либроком, 2009. 224 с.

24. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. ; Л. : Музыка, 1971. 379 с.

25. Асафьев Б. В. О музыке XX века : поясн. и прил. к программам симф. и камер. концертов. Л. : Музыка, 1982. 200 с.
26. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. 215 с.
27. Бабенко О. С. В. Бібік. Шість хорів на вірші Г. Гдаля «Хай буде тихо скрізь» як утілення музично-поетичної єдності // Культура України. Сер. Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2016. Вип. 54. С. 34-44.
28. Баёва С. В. Белорусские хоры а саррелла (1980—1990-е гг.): стиль и исполнительская интерпретация : дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2012. 105 с.
29. Баёва С. В. Хоровое а саррелл'ное творчество Вячеслава Кузнецова // Весці беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2005. № 7. С. 16-21.
30. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л. : Музыка, 1969. 282 с.
31. Баренбойм Л. М. Музыкальная педагогика и исполнительство : ст. и оч. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 336 с.
32. Бас-Лебединец А. Д. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України : путівник // Держ. комітет архівів України [та ін.]. Київ, 2004. Вип. 2. С. 33. [Электронный ресурс]. URL: www.archives.gov.ua/Publicat/.../Putivnyk-Arhiv-muzey_2.php (дата звернення 15.04.2015).
33. Батичко Г. І. Хоровий концерт в контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1993. 18 с.
34. Батовская Е. Н. Академический хор харьковской областной филармонии имени В. Палкина: черты исполнительского стиля // Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития :

материалы I Междунар. науч.-практ. конф., Ярославль, 21-22 апр. 2016 г. / Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2016. С. 14-17.

35. Батовская Е. Н. Вопросы жанровой классификации современной хоровой музыки а саррелла // Вестник музыкальной науки / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2016. № 1 (11). С. 60-67.

36. Батовская Е. Н. Жанрово-стилевые новации в современной хоровой музыке а саррелла (на материале хорового творчества Алины Безенсон) // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2015. Вып. 27. С. 42-46.

37. Батовская Е. Н. Критерии академического профессионального хорового творчества как исполнительского искусства // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2015. Вып. 18. С. 109-117.

38. Батовская Е. Н. Неофольклоризм в современной композиторской практике (на примере хоровой музыки а саррелла) // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2016. Вып. 20. С. 134-141.

39. Батовская Е. Н. Новые качества современной хоровой музыки а саррелла // Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой музыкальной культуры : материалы Междунар. науч.-практ. конф. (18 нояб. 2015 г.) / отв. ред. Т. И. Свитова, В. В. Иванов. Самара, 2015. С. 12-15.

40. Батовская Е. Н. Пути развития современной хоровой музыки а саррелла украинских и белорусских композиторов // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире : материалы Междунар. науч. конф., Астрахань, 9 окт. 2015 г. / гл. ред. Л. В. Саввина. Астрахань, 2015. С. 27-32.

41. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а саррелла в свете обновления жанра и стиля // Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў : зб. дакладаў і тэзісаў VI Міжнар. навук.-практ. канф. (Мінск, Беларусь, 19-20

лістап. 2015 г.) / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2016. С. 327-329.

42. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а cappella: проблемы жанровой типологии // Южно-Рос. музык. альманах. Ростов н/Д, 2016. № 1 (22). С. 68-74.

43. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка: толерантность стилевых направлений // Wspolczesna nauka. Nowy wyglad : zbior raportow naukowych wykonane na materialach Miedzynar. nauk.-prakt. konf. (30.01.2015-31.01.2015 roku, Wroclaw. Czesc 6.). Warszawa, 2015. С. 67-70.

44. Батовская Е. Н. Современное академическое хоровое искусство Белоруссии: синтез традиций и инноваций // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2016. Вып. 21. С. 58-63.

45. Батовская Е. Н. Хоровое исполнительство в свете концепции «Пространство в музыке» // История и культура на стыке эпох и цивилизаций: историко-культурное наследие как ресурс и результат развития общества : материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 250-лет. М. К. Огинского (Минск, 25-26 сент. 2015 г.) / Белорус. гос. ун-т [и др.]. Минск, 2015. С. 141-142.

46. Батовская Е. Н. Экспериментальные тенденции в современном хоровом творчестве // Южно-Рос. музык. альманах. Ростов н/Д, 2015. № 2 (19). С. 65-69.

47. Батовська О. М. Академічне хорове мистецтво у проблемному полі сучасного мистецтвознавства. // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Харків, 2015. № 8. С. 121-128.

48. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.

49. Батовська О. М. Жанрові модифікації в сучасній хоровій музиці а *carrella* // Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 13-14 берез. 2014 р.) / Луган. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2014. С. 23-27.
50. Батовська О. М. Жанрово-стильова специфіка хорових творів О. Атрашкевич // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / упоряд. М. Д. Копиця, Б. М. Шабетнік. Київ, 2015. Вип. 41. С. 241-254.
51. Батовська О. М. Жанрово-стильові ідіоми хорової музики а *carrella* Валентина Бібіка [Електронний ресурс] // Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку : матеріали VII Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. 29-30 верес. 2014 р. : зб. наук. пр. / Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди. Переяслав-Хмельницький, 2014. С. 109-115. URL: <http://rmutphdpu.webnode.com.ua> (дата звернення: 12.06.2015).
52. Батовська О. М. Інноваційна площина сучасного хорового виконавства // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Дев'ятої Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ, 21 квіт. 2016 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. С. 45-46.
53. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *carrella* (на прикладі «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля) // Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2016. Вип. 34. С. 20-29.
54. Батовська О. М. Невідомі сторінки хорової музики а *carrella* Віталія Губаренка // Часоп. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. № 2. С. 96-101.
55. Батовська О.М. Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а *carrella* // Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики : матер. II всеукр. наук-практ. конф., 25 жовтня 2018 р. / під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та доц. Батовської О.М. Харків. С. 29-32.

56. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва а cappella другої половини ХХ - початку ХХІ ст. // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / редкол.: Редя В.Я. та ін. Київ.: Міленіум, 2016. № 30. С. 10-18.
57. Батовська О. М. Опера «Ятранські ігри» И. Шамо: жанрово-стильові особливості // Актуальні проблеми мистецтва: історія, теорія, методика : матеріали ІІІ Міжнародн. наук. конф. (Мінськ, 10-11 апр. 2014 г.) / Белорус. гос. пед. ун-т. Мінськ, 2014. С. 176-179.
58. Батовська О. М. Педагогічна діяльність В. С. Палкіна та традиції вітчизняної педагогіки // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2005. № 4/5. С. 101-105.
59. Батовська О. М. Передумови становлення академічного хорового виконавства другої половини ХХ ст. України та Білорусії // Народознавчі зошити : наук. журн. / Ін-т народознавства Нац. акад. наук України. Львів, 2016. № 1 (127). С. 189-194.
60. Батовська О. М. Поняття і статус академічного хорового мистецтва а cappella // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2012. Вип. 23. С. 296-304.
61. Батовська О. М. Про деякі аспекти педагогічної та виконавської діяльності В.С. Палкіна // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2005. № 4/5. С. 101-105.
62. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хоровій музиці а cappella // Міжнародний вісник : зб. наук. пр. / редкол.: Герчанівська П. Е. та ін. Київ.: Міленіум, 2016. Вип. ІІ (7). С. 142-146.
63. Батовська О. М. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі») // Вісн. Львів. ун-ту. Серія Мистецтвознавство. Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 48-56.

64. Батовська О. М. Специфіка музичного мислення Т. Кравцова (на матеріалі хорової творчості а *capella*) // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 13-24.
65. Батовська О. М. Структура академічного хорового мистецтва а *capella* // Культурно-мистецькі обрії, 2016 : зб. наук. пр. за матеріалами I Міжнар. заоч. наук.-теорет. конф. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Ч. I. С. 12-13.
66. Батовська О. М. Сучасна композиторська трактовка жанру дума (на прикладі хорового твору «Косив батько жито» В. Мужчиля) [Електронний ресурс] // Людина - Культура - Мистецтво - Творча особистість : VI Міжнар. Інтернет-конф. (Луганськ, 5-6 лют. 2014р.). URL: <http://www.lgiki.com.ua/o-m-batovska-suchasna-kompozitorska-traktovka-zhanru-duma-na-prikladi-horovogo-tvoru-kosiv-batko> (дата звернення: 21.08.2014).
67. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а *capella*: толерантність стильових напрямлень // Культура і сучасність : альманах. Зб. наук. пр. / редкол.: Веденєєв Д.В. [та ін.]. К. : Міленіум, 2016. № 2. С. 47-52.
68. Батовська О. М. Сучасна хорова мініатюра а *capella* у контексті модерністських стильових напрямів // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Харків, 2015. № 9/10. С. 143-147.
69. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а *capella* у світі оновлення жанру і стилю // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 201-210.
70. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а *capella*: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.
71. Батовська О. М. Трансформація жанру дума в сучасній композиторській творчості (на прикладі «Косив батько жито» В. Мужчиля) // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 27/28. С. 11-21.

72. Батовська О. М. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» І. Шамо // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 221-231.
73. Батюк И. В. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1999. 192 с.
74. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.
75. Башня Гедимины [Електронний ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Башня_Гедимины.ru.welcometo.lt (дата звернення: 18.06.2014).
76. Беликова В. В. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности : Дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 122 с.
77. Белоненко А. С. Образы и черты стиля современной русской музыки 60-70-х годов для хора а cappella // Вопросы теории и эстетики музыки : [сб. ст. / редкол.: А. И. Климовицкий (отв. ред.) [и др.]. Л., 1977. Вып. 15. С. 139-152.
78. Бенч О. Г. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 663 с.
79. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ: Укр. світ, 2002. 440 с.
80. Берберов Р. Н. Специфика структуры хорового произведения : лекция по курсу «Анализ музык. произведений» : для студентов музык. вузов / Р. Берберов. — М. : ГПМИ им. Гнесиных, 1981. 27 с.
81. Берденников М. А. Заметки по хоровому интонированию. К вопросу об основах методики репетиционной работы // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 30, кн. 1. С. 8-30.
82. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя : автореф. дис. на

- здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 20 с.
83. Бермес І.Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 4. С. 57-61.
84. Бермес І.Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище / Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
85. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість у понятійній системі сучасного вітчизняного хорознавства // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2010. Вип. 13. С. 97-107.
86. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 20 с.
87. Белік-Золотарьова Н. А. Сузір'я майстрів: кафедра хорового диригування // Pro Domo Mea : нариси / ред. кол.: Т. Б. Веркіна [та ін.]. Харків, 2007. С. 100-123.
88. Белік-Золотарьова Н. А. Харківський камерний хор: історія створення : (спогади хормейстера) // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 16 верес. 2005 р. / за ред. Г. Я. Ботунової. Харків, 2006. С. 36-40.
89. Белік-Золотарьова Н. А. Этапы развития украинского хороведения. // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2018. Вип. 24. С. 150-156.
90. Білявський Е. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Муз. Україна, 1984. 40 с.

91. Блауберг И.В. Становление и сущность системного подхода. М.: Наука, 1973. 274 с.
92. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование. М. : Музыка, 1978. 335 с.
93. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України : від найдавніших часів до початку ХХ ст. Харків : Основа, 2000. 288, [56] с.
94. Богданова Т. С. Основы хороведения : учеб. Пособие. Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2009. 132 с.
95. БСЭ. Изд. 2-е. Т. 39. С. 158
96. Бондар Є. М. Генезис професійного хорового виконавства: від витоків до XVIII століття [Електронний ресурс] URL: http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/107/pdf/13.pdf (дата звернення: 12.04.2014).
97. Бондар Є. М. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
98. Бондаревская Е. В. Смыслы и стратегии личностно-ориентированного воспитания. Педагогика. 2001. № 1. С. 17-24.
99. Борев Ю. Б. Эстетика. М. : Высш. шк., 2002. 511 с.
100. Борис Тевлин. Хоровые пути : ст., воспом., материалы / ред.-сост. В. С. Ценова. М. : Музыка, 2001. 380 с.
101. Бочкарева О. В. Интонационная природа музыкально-педагогического диалога // Ярослав. пед. вестник. Ярославль, 2004. №3 (40). С. 123-130.
102. Боярин Л. В. Психологія творчості, види творчості. Поняття про творчий процес [Електронний ресурс] URL: <http://zavantag.com/docs/1172/index-173690.html> (дата звернення: 15.05.2013).
103. Браудо И. А. Артикуляция : (о произношении мелодии). Изд. 2-е. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. 199 с.

104. Бриліант В. Ю. Вокальні вправи для самодіяльного хору [Ноти]. Київ : Муз. Україна, 1978. 24 с.
105. Брушлинский А. В. Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления // Мышление: процесс, деятельность, общение / под ред. А. В. Брушлинского. М., 1982. С. 5-49.
106. Булычѳв В. А. Хоровое пение как искусство // Регентское дело. 2006. № 1 (25). С. 25-36 ; № 2 (26). С. 21-30.
107. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори : довідник Дрогобич : Вимір, 2005. 298 с.
108. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
109. В'ячеслав Сергійович Палкін / авт.-упоряд.: А. К. Мартинюк, І. В. Палкін. Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.: НТУ «ХП», 2003. 32 с. (Біографія і бібліографія визначних музикантів).
110. Вагнер Р. Отчет об исполнении девятой симфонии Бетховена в Дрездене в 1846 году [Електронний ресурс] URL: http://www.dirigent.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=261:vagner-devjatoj-simfoni&catid=2:biblioteka-dirighera (дата звернення: 05.05.2014).
111. Варламов А. Е. Школа пения. Ч. 3 [Ноти]. М. ; Л. : Музгиз, 1949. 48 с.
112. Василенко О. Особливості жанру камерної кантати Олега Киви в контексті композиторських пошуків сучасності // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2012. Вип. 41. С. 177-186.
113. Васильев В. А. Очерки о дирижерско-хоровом образовании: преемственность традиций и тенденции развития. Л. : Музыка, 1991. 118 с.
114. Васильєва О. В. Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині (кінець ХІХ - початок ХХ століття) : :автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : [спец.] 13.00.01 «Теорія і історія педагогіки» / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2006. 22 с.

115. Васильченко Е. В. История и теория музыки: звук/музыка в системе культуры [Электронный ресурс] : конспект лекций. М. : Изд-во РУДН, 2006. 126 с. URL: web-local.rudn.ru/web-local/prep/prep_298/load/uem_2_1.doc (дата звернення: 26.02.2015).
116. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы. М. : Музгиз, 1960. 38 с. (Музыкальные формы и жанры).
117. Веркина Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Одеська муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 20 с.
118. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : дис. ... канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Одеська муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 188 с.
119. Замок Гедиминаса (Верхний замок) [Электронный ресурс]. URL: ru.welcometo.lt › Города › Вильнюс › Объекты (дата звернення: 18.06.2014).
120. Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. М. : Музыка, 1967. 103 с. (В помощь педагогу-музыканту).
121. Власов В. Г. Стили в искусстве : словарь. Т. 1. СПб. : Кольна, 1995. 680 с.
122. Волков С. О формировании представлений в образно-художественном мышлении современного музыканта-исполнителя // Вопросы теории и эстетики музыки : сб. ст. / редкол.: А. А. Гозенпуд, Л. Н. Раабен (отв. ред.), В. В. Смирнов. Л., 1972. Вып. 11. С. 184-200.
123. Волкова В.Н., Емельянов А.А. Теория систем и системный анализ в управлении организациями: ТЗЗ Справочник: Учеб. пособие / Под ред. В.Н. Волковой и А.А. Емельянова. М.: Финансы и статистика, 2006. 848 с: ил.
124. Володин А. А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. / под ред. Е. В. Назайкинскогo. М., 1970. Вып. 1. С. 11-38.

125. Вопросы исполнительского искусства : сб. тр. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского / отв. ред. М. А. Смирнов. М. : Музыка, 1981. 187 с.
126. Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. ст. Вып. 2 / под ред. Л. С. Гинзбурга, А. А. Соловцова. М. : Музгиз, 1958. 528 с.
127. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4 : сб. ст. / редкол.: Ю. А. Кремлёв, Л. Н. Раабен (отв. ред.), Ф. А. Рубцов. М. ; Л. : Музыка, 1965. 280 с.
128. Воробей Ю. Д. Диалектика художественного творчества. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. 176 с.
129. Восприятие музыки : сб. ст. / ред.-сост. В. Н. Максимов. М. : Музыка, 1980. 256 с.
130. Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е изд. М. : Искусство, 1968. 576 с.
131. В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва / уклад. О. М. Батовська; відп. ред. І. В. Палкін. Харків: Вид-во Бровін О. В., 2011. 305 с.
132. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1948. 84 с.
133. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том 2. История. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 530 с.
134. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. В 2 т. Т. 2. Сергиев-Посад : Моск. духовная акад., 1998. 640 с.
135. Гарифуллин Р. Р. Психология креативности и искусства [Электронный ресурс] : учеб. пособие. М. : Ин-т общегуманит. исслед., 2004. 276 с. URL: www.e-reading.org.ua/...php/.../Psihologiya_kreativnosti_i_iskusstva.html (дата звернення: 14.07.2014).
136. Гармонія сфер [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Гармонія_сфер (дата звернення: 12.12.2016).

137. Гарсиа М. Школа пения. Ч. 1 и 2 [Ноти]. М. : Музгиз, 1956. 128 с.
138. Герасимова І. Д. Хорова культура Слобожанщини другої половини ХІХ — початку ХХ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] : 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Харків, 2006. 218 с.
139. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство. Київ : Дух и літера, 2012. 408 с.
140. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в ХVІІ - ХVІІІ ст. Київ : Муз. Україна, 1978. 183 с.
141. Гильбурдт Г. И. Исполнительское искусство - сфера проявления художественной идеи [Електронний ресурс]. Томск : Изд-во Томского ун-та, 1984. 197 с. URL: <http://biblus.ru/Default.aspx?book=2755k3g> (дата звернення: 15.04.2015).
142. Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Кн. 1. Виолончельная классика. М.; Л. : Музгиз, 1950. 512 с.
143. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением : метод. Очерк. М. : Музгиз, 1960. 120 с.
144. Гнидь Б. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 7-17.
145. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства [Електронний ресурс] URL: <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=1020016> (дата звернення: 25.10.2014.)
146. Гольденвейзер А. О музыкальном исполнительстве : из заметок старого исполнителя-пианиста // Вопросы музыкально-исполнительского искусства : сб. ст. / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. М., 1958. Вып. 2. С. 3-13.
147. Гомельская Ю. Рождественское действо Леси Дычко // Вечер. газета. Одесса, 2015. №7/8 (22 янв.).
148. Гончаренко С. У. Авторська школа // Український педагогічний словник. Київ, 1997. С. 14-15.

149. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література : навч.-метод. посіб. Ч. 1. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ : НПУ, 2001. 207 с.
150. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література : навч.-метод. посіб. Ч. 2. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ : НПУ, 2004. 270 с.
151. Гордійчук М. М. Леся Дичко. Київ : Муз. Україна, 1978. 80 с. (Творчі портрети українських композиторів).
152. Горюхина Н. А. Вопросы теории музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / редкол.: М. Е. Тараканов и др. М., 1975. Вып. 3. С. 3-16.
153. Горюхина Н. А. Музыкальная форма и стиль : автореф. дис. на соискание наук. степени д-ра искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Теорія та історія культури». Ин-т истории искусств. М., 1974. 62 с.
154. Горюхина Н. А. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. / сост. Юдин И. Н. Киев, 1989. Вып. 2. 52-65.
155. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Муз. Украина, 1985. 112 с.
156. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 271 с.
157. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
158. Григорьева Г. В. Николай Сидельников. М. : Совет. композитор, 1986. 136 с. (Портреты советских композиторов).
159. Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов. М. : Музыка, 1991. 80 с. (Библиотека музыканта-педагога).
160. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. М. : Совет. композитор, 1989. 207 с.

161. Гриненко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства [Електронний ресурс]. URL: <http://www.e-reading.mobi/book.php?book=1020016> (дата звернення 17.04.2016).
162. Грушевський М. С. Історія української літератури. Т. 1. Київ : Либідь, 1993. 392 с. («Літературні пам'ятки України»).
163. Губаренко Віталій Сергійович [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/.../Губаренко_Віталій_Сергійович (дата звернення: 15.06.2014).
164. Гулеско И. И. Хоровая литература : [учеб. пособие]. Харьк. гос. ин-т культуры. Харьков : ХГИК, 1991. 88 с.
165. Гулеско И. И. Хоровая литература : новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60 - 80-х гг. : учеб. Пособие. Харьков : Харьк. гос. ин-т культуры, 1991. 90 с.
166. Гулеско І. І. Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. Вип. 6. С. 128-133.
167. Гулеско І. І. Музично-художня типологія реквієму в Європейському культурному контексті. Харків ; Мелітополь : Сана, 2002. 92 с.
168. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навч. посіб. Харків : Харків. держ. ін-т культури, 1994. 108 с.
169. Гулеско І. І. Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х - початок 90-х рр. ХХ ст. // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. Вип. 7. С. 122-127.
170. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М. : Музыка, 2009. 256 с.
171. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции : теорет. аспекты рус. духовной музыки ХХ века. М. : Яз славян. культуры, 2002. 432 с.
172. Гуменюк А. І. Український народний хор : метод. поради. Київ : Муз. Україна, 1969. 119 с.
173. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск : Наука, Сибир. отд-ние, 1982. 256 с.

174. Гуренко Е. Г. Специфика художественной интерпретации (опыт логического анализа) // Вопросы исполнительского искусства : сб. ст. / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 1974. С. 17-42.
175. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енцикл. Довідник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 399 с.
176. Давидов М. А. Основи формування виконавської майстерності баяніста: підручник для муз. вузів та уч-щ / М. Давидов. Київ : Муз. Україна, 1983. 71 с. (Музикантові-педагогу).
177. Дадзіёмава В.У. Музыкальная культура Беларуси XVIII стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследванне. Мн.: Бел. дзярж. акад. музыкі, 2002. 384 с.
178. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.
179. Демчишин М. С. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів : навч. посібник. Київ : ІЗМН, 1996. 132 с.
180. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17. 00. 03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. 23 с.
181. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность : монография. СПб. : Петрополис, 1999. 244 с.
182. Дика Н. Камерна культура 60-70 років на Україні // Українське мистецтвознавство : міжвід. зб. наук. пр. / редкол.: О. Г. Костюк (відп. ред.) та ін. Київ, 1993. Вип. 1. С. 191-200.
183. Дичко Леся Василівна [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Дичко_Леся_Василівна (дата звернення: 15.06.2014).

184. Дмитриевская К. Н. Анализ хоровых произведений : учеб. пособие. М. : Совет. Россия, 1965. 172 с.
185. Дмитриевская К. Н. Русская советская хоровая музыка. Вып. 1. М. : Совет. композитор, 1974. 128 с.
186. Дмитревський Г. О. Хорознавство і керування хором : елементарний курс. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ., 1961. 96 с.
187. Дмитренко М. К. Григорій Нудьга і дослідження українських народних дум (проблема дефініції жанру) // Вісн. Львів. ун-ту. Серія філологічна. 2010. Вип. 43. С. 31-40.
188. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики : учеб. пособие. М. : Музыка, 1968. 676 с.
189. Довідник для підготовки до зовнішнього незалежного оцінювання з історії України, 2010 [Електронний ресурс] URL: <http://www.history.vn.ua/book/ukrzno.html>. (дата звернення: 24.09.2016).
190. Долинская Е. Б. О русской музыке последней трети XX века. Магнитогорск : Изд-во МаГК, 2000. 158 с.
191. Доронюк В. Д. Диригент шкільного хору : навч. посіб. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2010. 512с.
192. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
193. Дружинин В.В., Конторов Д.С. Проблемы системологии (проблемы теории сложных систем). М.: «Сов.радио», 1976. 295 с.
194. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 313 с.
195. Дума [Електронний ресурс]. URL: <http://nado.znate.ru/Дума>. (дата звернення: 12.06.2014).
196. Думбляускайте Л. А. Тембр хора. Тембро-интонационные нюансы в искусстве хорового пения : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.00 «Искусствоведение», [спец.] 17.00.02

«Музыкальное искусство» / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1974. 27 с.

197. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века : учеб. пособие. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 298 с.

198. Европейская музыка академической традиции: сущность, истоки, современное состояние (на примере творчества композиторов России и Беларуси). Нац. акад. наук Беларуси. Минск : Беларус. навука, 2014. 378 с.

199. Егоров А. А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Л. : Музгиз, 1958. 187 с.

200. Егоров А.А. Основы хорового письма. Л.-М. : Искусство, 1939. 170 с.

201. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. СПб. : Форт, 1993. 261 с.

202. Есхіл - життя і творчість [Електронний ресурс]. URL: www.ukrreferat.com/index.php?referat=35742 (дата звернення: 25.06.2012).

203. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ., 1961. 239 с.

204. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття : дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 454 с.

205. Жабчик О. М. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема [Електронний ресурс]. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Afina/2011_11/jabchik.pdf (дата звернення: 02.03.2015).

206. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 19 с.

207. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М. : Музыка, 1987. 96 с. (Вопросы истории, теории, методики).

208. Живов В. Л. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве // Хоровой коллектив : сб. ст. М., 1976. С. 20-41.
209. Живов В. Л. Теория хорового исполнительства. М. : Изд-во МГТУ им. Н. Э. Баумана, 1998. 287 с.
210. Живов В. Л. Трактовка хоровых произведений. М. : Совет. Россия, 1986. 128 с.
211. Живов В. Л. Хоровое исполнительство : теория, методика, практика : учеб. пособие. М. : Владос, 2003. 271 с. (Учебное пособие для вузов).
212. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович : листи, документи, духовні твори. Вид. 2-ге, допрац. і доп. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с.
213. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества : анализ. очерки : монография. Одесса : Астропринт, 2012. 304 с.
214. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ-початку ХХІ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.
215. Заверуха О. Л. Хорові твори В. Мужчиля як увиразнення філософського мислення митця // Четверті магістерські читання : матеріали наук.-творчої конф. 28-29 квіт. 2009 р. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. С. 6-15.
216. Зарин Д.І. Методика школьного хорового пения в связи с практическим курсом : Год 1. Москва : Унив. тип., 1907. 152 с.
217. Зелинский Ф. Ф. История античной культуры / Ф. Ф. Зелинский. М. : Марс, 1995. 380 с. (Modus vivendi).
218. Земцовский И. Фольклор и композитор // Музыка и современность : сб. ст. / сост. Т. А. Лебедева. М., 1971. Вып. 7. С. 211-220.
219. Зиновьева Л. П. Вокальные задачи аутфакта в хоровом дирижировании. СПб. : Композитор, 2007. 152 с.

220. Зорина С. Типическое и индивидуальное в музыкальных жанрах белорусской музыки последних десятилетий XX века // Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых ученых : сб. науч. тр. / Беларус. гос. акад. музыки. Минск, 2006. Вып. 13. С. 69-77.
221. Из истории английской эстетической мысли XVIII века : сборник / сост., вступ. ст. и ред. И. С. Нарский ; пер. Е. С. Лагутин, А. Л. Субботин. М. : Искусство, 1982. 367 с.
222. Иконникова Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера. Минск : Издат. центр БГУ, 2005. 143 с.
223. Иконникова Л. Н. Интерпретаторское искусство хорового дирижера [Электронный ресурс]. URL: oiskusstve.ru/nauchnye-raboty/2547-interpretatorskoe-iskusstvo-horovogo-dirizhera.html (дата звернення: 18.03.2014).
224. История русской музыки. В 10 т. Т. 1-5 / редкол.: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский. М : Музыка, 1983–1988. 5 т.
225. История русской музыки. В 10 т. Т. 1. Древняя Русь, XI - XVII век редкол.: Келдыш Ю. В. (сост.), О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. М. : Музыка, 1983. 384 с.
226. История эстетики : памятники мировой эстетической мысли. В. 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII - XVIII веков / ред.-сост. В. П. Шестаков. М. : Искусство, 1964. 836 с.
227. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика) : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
228. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ : Муз. Україна, 1990. 335 с.
229. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями) : навч. посіб. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.
230. Ігнатченко Г. І. Дума про Кобзаря // Вечір. Харків. 1989. - 10 апр. (№ 84).

231. Ільїн В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII – начала XX века. М.: Сов. композитор, 1985. 232 с.
232. Історія української літератури XX століття : навч. посіб. У 2 кн. Кн. 1. 1910-1930-ті роки / за ред. В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1993. 784 с.
233. К вопросу теории и практики вокальной работы с хором / сост. А. П. Петросян, В. С. Палкин. Харьков : Харьк. ин-т искусств им. И. П. Котляревского, 1987. 47 с. Ксерокс.
234. Каган М. С. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1972. 440 с.
235. Казальс П. Об интерпретации // Совет. музыка. 1956. № 1. С. 88-99.
236. Казанцева Л. П. Анализ музыкального содержания. Астрахань : Изд-во Астрахан. гос. консерватории, 2002. 128 с.
237. Казанцева Л. П. Музыкальный жанр и его содержание // Южно-Рос. музык. альманах, 2007. Ростов н/Д, 2007. № 1. С. 90-94.
238. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие. Астрахань : Факел, 2001. 368 с.
239. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка : учебное пособие. М. : Музыка, 1967. 111 с.
240. Казачков С. А. Дирижер хора - артист и педагог. Казань : Казан. гос. консерватория, 1998. 308 с.
241. Казачков С. А. О дирижерско-хоровой педагогике // Музыкальное исполнительство : сб. ст. /редкол.: Г. Я. Эдельман (сост. и общ. ред.) и др. М., 1970. [Сб.]. 6. С. 120-143.
242. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990. 344 с.
243. Камінський В. Категорія оригінальності в сучасній композиторській творчості // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2011. Вип. 14. С. 28-36.
244. Кан Э. Элементы дирижирования : пер. с англ. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. 216 с.

245. Карамзин Н. М. История государства Российского. В 12 т. Т. 1. Изд. 2-е, исправл. СПб. : Тип. Н. Греча, 1818. 492 с.
246. Карасева М. В. Теоретические проблемы современного сольфеджио : диссертация ... кандидата искусствоведения : [спец.] 17.00.02 / Магнитогорская гос. консерватория, 1987. 223 с.
247. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
248. Катунян М. И. Поставангард глазами композиторов // Музык. академия. 1998. № 3/4, кн. 1. С. 119-125.
249. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) : XIV - XVIII ст. : навч. посіб. Тернопіль : Астон, 1998. 300 с.
250. Київська Русь [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Київська_Русь (дата звернення: 21.01.2016).
251. Кириленко Я. О. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980 – 2010 років: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 254 с.
252. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
253. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2008. 344 с.
254. Клюев А. С. Музыка. Философия. Синергетика. СПб. : Астерион, 2012. 199 с.
255. Ковалик П. А. Особливості використання сучасної української музики у фаховій підготовці диригента-хормейстера // Актуальні питання культурології : альманах наук. т-ва «Афіна» каф. культурології : у 2 т. / Рівненський. держ. гуманит. ун-т. Рівне, 2010. Т. 2, вип. 10. С. 49-52.

256. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 18 с.
257. Когадеев А. П. В помощь дирижеру хора. Минск : Беларусь, 1967. 72 с.
258. Когадеев А. П. Техника хорового дирижирования. Элементарные основы : учеб. пособие. Минск : Выш. школа, 1968. 252 с.
259. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 3. М. : Совет. композитор, 1985. 184 с.
260. Коган Г. М. Работа пианиста. М. : Классика XXI, 2004. 204 с.
261. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чеш. К. Н. Иванова. М. : Музыка, 1976. 368 с.
262. Козаренко О. В. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму [Електронний ресурс] URL: <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicismuslang.html> (дата звернення: 10.05.2014).
263. Козаренко О. В. Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / ред.: Ржевська М. Ю., Романко В. І. Київ, 2001. Вип. 30. С. 138-150.
264. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 35 с.
265. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наук. т-во ім. Т. Шевченка, 2000. 286 с. (Українознавча бібліотека НТШ ; число 15).
266. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. Київ : Муз. Україна, 1973. 197 с.

267. Коловский О. П. Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство : сб. ст. / редкол.: А. В. Михайлов, К. А. Ольхов, Н. В. Романовский. Л., 1967. Вып. 1. С. 29-42.
268. Коловский О. П. Русская советская хоровая музыка а'cappella (вопросы голосоведения и фактуры) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 «Музык.альное искусство» / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 1973. 31 с.
269. Конен В. К. Монтеверди : монография. М. : Советский композитор, 1971. 336 с.
270. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії / Монографія / До 100-річчя Національної музичної академії. К.: Автограф, 2008. 528 с.
271. Копиця М. Митець та співавтори його долі // Наук. вісник НМАУ. Вип. 32. Кн. 4. Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади: Зб. наук. пр. / Упорядники М.Р. Черкашина-Губаренко, О.С. Таранченко; Ред. колегія: О. С. Тимошенко (голова), А.П. Лащенко, І.А. Котляревський, О.С. Зінькевич, Л.П. Корній, М.М. Скорик та ін. К., 2003. С. 33-43.
272. Копиця М. Пам'ять. Ігор Шамо: ескіз до портрету // Наук. вісник НМАУ. Вип. 49. Ігор Наумовича Шамо. Сторінки життя та творчості: Зб. статей / Упорядники М. М Скорик, О.А. Портянко, Д.П. Червінський; ред. колегія: В.І. Рожок (голова), М.М. Скорик, М.Р. Черкашина-Губаренко, А.П. Лащенко, І.А. Котляревський, І.Б. Пясковський та ін. К., 2007. С. 4-17.
273. Копытман М. Р. Хоровое письмо : к изучению дисциплины. М. : Совет. композитор, 1971. 200 с.
274. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 2. (Друга половина XVIII ст.) / Лідія Корній. Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. 388 с.
275. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3. (XIX ст.) : підручник. Київ ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 2001. 480 с.
276. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура : погляд крізь віки. Київ : Муз.Україна, 2014. 592 с.

277. Коробка Т. В. Специфика музыкальной коммуникации в хоровом исполнении [Электронный ресурс] // Израиль XXI. - 2014. - № 6 (48). URL: http://www.21israelmusic.com/Choir_Communication.htm#_ftn8. (дата звернення: 24.08.2015).
278. Коробка Т. С. Комуникативні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності Академічного хору імені П. Майбороди Національної радіокомпанії України) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 19 с.
279. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1994. 288 с.
280. Коротка літературна енциклопедія. М.: Радянська енциклопедія, 1962. С. 801–804.
281. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : теорет. пробл. муз. исполн. и крит. анализ их разраб. в соврем. буржуаз. эстетике. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
282. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: возникновение, развитие значений и их оттенки, использованные в разных стилях. СПб. : Композитор, 2000. 272 с.
283. Корыхалова Н. П. Неоавангард и массовое музыкальное воспитание в странах Западной Европы // Кризис буржуазной культуры и музыки : сб. ст. / сост. А. Фарбштейн. Л., 1983. Вып. 5. С. 52-57.
284. Корыхалова Н. П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / редкол.: А. А. Николаев (отв. ред.) и др. М., 1972. Сб. 7. С. 47-92.
285. Костенко Н. В. Досвід контент-аналізу : моделі та практики. Київ : Центр вільної преси, 2003. 200 с.
286. Костюк А. Г. Восприятие мелодии. Мелодические параметры восприятия музыки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра

- искусстведения : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 32 с.
287. Костюк А. Г. Эстетические аспекты восприятия музыки // Проблемы музыкальной культуры : сб. ст. / сост. Юдкин И. Н. Киев, 1989. С. 143-156.
288. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача. Київ : Наук. думка, 1965. 124 с.
289. Котляревский И. А. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / [сост. Л. И. Дыс]. Киев, 1989. С. 28-34.
290. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания : методы изучения и классификации. Киев : Муз. Україна, 1983. 159 с.
291. Котляревська О. І. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу // Наук. зап. Терноп. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». 1999. № 2 (3). С. 5-9.
292. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.
293. Котляревська О. І. Метафорична природа поняття «смысл» як передумова варіантності музикознавчої інтерпретації // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. Вип. 18. С. 196-204.
294. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Муз. Україна, 1971. 159 с.
295. Котляревський І. А. Музично-теоретична україністика // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / [редкол.: Ляшенко І. Ф. та ін.]. Київ, 1999. Вип. 28. С. 9-12.

296. Котляревський І. А. Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 71-74.
297. Котляревський І. А. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства // Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. пр. / Мелітоп. держ. пед. ун-т ім. Б. Хмельницького. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 32-39.
298. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Муз. Україна, 1986. 40 с. (Музикантові-педагогу).
299. Кох І. Э. Основы сценического движения. Л. : Искусство, 1970. 568 с.
300. Коханик І. Н. Динаміка смислообрання в музикальному стилі // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 60. Київ, 2006. Вип. 60. С. 25-32.
301. Коханик І. Н. Проблема музикального стилю і стиліобрання в контексті постмодернізму // Музичне мистецтво : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Вип. 4, кн. 2. С. 29-41.
302. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. пр. / Мелітоп. держ. пед. ун-т ім. Б. Хмельницького. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70-82.
303. Коханик І. М. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 90-95.
304. Коханик І. М. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 47, кн. 11. С. 137-146.
305. Кочнев Ю. Л. Музыкальное произведение и интерпретация // Совет. музыка. 1969. № 12. С. 56-60.
306. Кочнев Ю. Л. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02

- «Музыкальное искусство» / Ленингр. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л. 1970. 22 с.
307. Кочнева И. С. Вокальный словарь. Л. : Музыка, 1986. 70 с.
308. Кошкарёва Н. В. Хоровая композиция в современной отечественной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2007. 34 с.
309. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
310. Кравцов Тарас Сергійович [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кравцов_Тарас_Сергійович. (дата звернення: 18.06.2014).
311. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения : учеб. Пособие. М. : Музыка, 1969. 300 с.
312. Кремлёв Ю. А. Русская мысль о музыке : оч. истории рус. музыкою критики и эстетики XIX в. В 3 т. Т. 1. 1825-1860. Л. : Музгиз, 1954. 287 с.
313. Кречківський А. Ф. Нариси з історії хорового мистецтва України : навч. посіб. Суми : [б. в.], 1996. 96 с.
314. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери «Різдвяне дійство» Л. Дичко) // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / [ред. О. В. Торба]. Київ, 2005. Вип. 34 С. 258-268.
315. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман [Електронний ресурс] URL : http://www.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf. (дата звернення: 13.05.2015).
316. Круль П.Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу (малодосліджені сторінки історії). Київ : НАН України, 2000. 324 с.

317. Крылова Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке // Музыкальное искусство и наука : сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. М., 1978. Вып. 3. С. 59-77.
318. Кудрявцева Т. С. Хороведение. Хор как бесконечное творчество : пособие для студ. и преподав. высш. и сред. учеб. завед. Ялта : РИО КГУ, 2007. 224 с.
319. Кузнецов И. Н. Диссертационные работы: методика подготовки и оформления. М. : Дашков, 2009. 480 с.
320. Кузнецов Ю. М. Визуальные исследования дирижерской коммуникации [Электронный ресурс] URL: <http://horovedenie.ru/index.php/articles/65-visual-communication-research-presenter>. (дата звернення: 27.03.2014).
321. Кузнецов Ю. М. К вопросу об экспериментальном исследовании выразительности церковного пения [Электронный ресурс] / Кузнецов Ю. М. — Режим доступа: <http://horovedenie.ru/index.php/articles/58-expressiveness-church-singing>. (дата звернення: 21.02.2015).
322. Кузнецов Ю. М. Практическое хороведение : учеб. курс хороведения. М. : Спутник+, 2009. 361 с.
323. Кузнецов Ю. М. Тембр как специфическое качество хорового унисона // Музыка. Миф. Бытие : сб. ст. / [отв. ред. В. П. Фомин]. М., 1995. С. 99-114.
324. Кулешова Г. Г. Белорусская кантата и оратория. Минск : Наука и техника, 1987. 294 с.
325. Курышева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика : учеб. пособие. М. : Владос-Пресс, 2007. 296 с.
326. Кушнірук О. П. Другий період українського музичного імпресіонізму: рефлексія непізнаного // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідж., рец. : зб. наук. пр. / [ред. кол.: Г. Скрипник (голов. ред.) та ін.]. Київ, 2009. Вип. 9. С. 118-121.
327. Кушнірук О. П. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд.

- мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 1996. 19 с.
328. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М. : Музыка, 1978. 80 с. (В помощь педагогу-музыканту).
329. Ладигина А. Б. О преемственности в искусстве. М.: Знание, 1982. 64 с.
330. Лайнсдорф Э. В защиту композитора : Альфа и омега искусства интерпретации [пер. с англ. А. К. Плахова]. М. : Музыка, 1988. 304 с.
331. Лащенко А. П. Еталони мистецького життєтворення // Урядовий кур'єр. 2003. № 30.
332. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи Київ. Муз. Україна. 2007. 199 с.
333. Лащенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 8-25.
334. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ століття // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ 1999. Вип. 14, кн. 6. С. 18-31.
335. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Киев : Муз.Україна, 1989. 134 с.
336. Лащенко А. П. Хоровая культура как предмет изучения : дис. ... д-ра искусствовед.: [спец.] 17.00.02. «Музыкальное искусство». Киев, 1990. 287 с.
337. Левандо П. П. Проблемы хороведения : учеб. пособие. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 282 с.
338. Левандо П. П. Хоровая фактура : монография. Л. : Музыка, 1984. 124 с.
339. Ливанова Т. М. История западноевропейской музыки до 1789 года: Кн.1: От античности к XVIII веку. М.: Музыка, 1986. 462 с.
340. Локшин Д. Л. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры : крат. очерки. М. : Музгиз, 1953. 134 с.
341. Локшин Д. Л. Зарубежная хоровая литература [Ноты] : учеб. пособие. Вып. 2. М. : Музыка, 1966. 301 с.

342. Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М. : Мысль : Рос. Открытый ун-т, 1993. 958 с.
343. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 480 с.
344. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М. : Изд-во автора, 1927. 262 с.
345. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений [сост. И. И. Маханькова]. М., 1990. С. 195-390.
346. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М. : Политиздат, 1991. 525 с.
347. Лосев А. Ф. Форма. Стил. Выражение. М. : Мысль, 1995. 940 с.
348. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л. : Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1972. 270 с.
349. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство-СПб, 2005. 704 с.
350. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1975. 384 с.
351. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича // Українське музикознавство : (респ. міжвід. наук.-метод. зб.) / [ред. кол.: Котляревський І. А. (голова) та ін.]. Київ, 1989. Вип. 24. С. 36-45.
352. Лукишко А. И. Непроизвольные изменения силы и тембра голоса в хоре (к проблеме влияния хоровой звучности на качество певческого голосообразования) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1984. 19 с.
353. Луначарский А. В. В мире музыки : ст. и речи. М. : Совет. композитор, 1958. 550 с.
354. Луначарский А. В. Музыка и современность // Жизнь искусства. М., 1929. № 25. С. 2.
355. Ляшенко И. Г. Целеполагание и деятельность музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / [сост. Л. И. Дыс]. Киев, 1989. С. 9-18.

356. Ляшенко І. Ф. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти // Українське музикознавство : Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / [редкол.: Ляшенко І. Ф. та ін]. Київ, 1998. Вип. 28. С. 3-8.
357. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наук. думка, 1991. 270 с.
358. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник спец. курса для музык. Вузов. М. : Музыка, 1967. 752 с.
359. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки : опыт сближения теорет. музикознания и эстетики. М. : Совет. композитор, 1978. 352 с.
360. Мазель Л. А. О двух важных принципах художественного воздействия // Совет. музыка. 1964. № 3. С. 47-54.
361. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. М. : Музыка, 1979. Изд. 2-е, доп. и перераб. 536 с.
362. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : [спец.] 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 34 с.
363. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ : Факт, 2005. 326 с.
364. Максимов С. Е. Певческий строй [Ноты] : [учеб. пособие для вок. фак.]. М. : Музыка, 1967. 153 с.
365. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М. ; Л. : Музыка, 1965. 220 с.
366. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03. Харків, 2006. 194 арк.
367. Манько Т. В. Русская хоровая школа исполнительства: традиции и современность : дис. ... канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное

- искусство». Ростовская государственная консерватория. Ростов-н/Д, 2006. 203 с.
368. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма [Электронный ресурс]. СПб.: Алетейя, 2000. 347 с. URL: http://www.belpaese2000.narod.ru/Teca/Nove/mankovsk_estet.htm (дата звернення: 01.07.2015).
369. Маркова Д. Деякі питання виконавства музичного авангарду 80 - 90-х років // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 2. С. 79-87.
370. Маркова Е. Актуальные аспекты интонационной теории в области музыкального воспитания и образования // Актуальные вопросы развития культуры и искусства : тез. докл. респ. науч.-теорет. конф. проф.-преп. состава и аспирантов вузов культуры и искусства, 24-26 март. 1987 г. / [редкол.: Н. Л. Огренич и др.]. Одесса, 1987. Ч. 2. С. 33-35.
371. Маркова Е. Н. Интонационная концепция истории музыки : дис. на соискание учен. степени докт. искусствоведения: [спец.] 17.00.02. «Музыкальное искусство» / Киев. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 263 с.
372. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : науч. обоснование и пробл. Педагогики. Киев : Муз. Україна, 1990. 183 с.
373. Маркова Е. Н. Символика и семантика национального стиля в музыке // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2008. Вип. 11. С. 187-197.
374. Маркова Л. Обучение хормейстера режиссерской работе над народной песней // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций : сб. тр. / Моск. гос. пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1986. Вып. 98. С. 132-143.
375. Маркова О. М. Виконавський і композиторський принципи мислення як антитези екстатично-риторичного та композиційного творення музики // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 69, кн. 13. С. 6-14.

376. Маркова О. М. До питань теорії виконавської інтерпретації // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 1. С. 126-134.
377. Мартинюк А. К. В'ячеслав Сергійович Палкін : монограф. нарис. Харків : ХП, 2003. 32 с
378. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 210 с.
379. Мартинюк А. К. Диригування : навч. посіб. Мелітополь : МДПУ ім. Б. Хмельницького, 1996. 125 с.
380. Мартинюк А. К. Сучасна диригентсько-хорова освіта в Україні в системі педагогічної антропології [Електронний ресурс] // Пос. Методика. Полтава, 2002. № 7/8 (45/46). С. 153-157. URL: http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Postmetodyka/2002_7-8.pdf (дата звернення: 21.07.2016).
381. Мартинюк А. К. Талант та самовідданість // Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. пр. / Мелітоп. держ. пед. ун-т ім. Б. Хмельницького. Мелітополь, 2005. Вип. 17. С. 68-76.
382. Мартинюк А. К. Художній світ і естетичні засади диригентської діяльності В. С. Палкіна // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 16 верес. 2005 р. / за ред. Г. Я. Ботунової. Харків, 2006. С. 12-19.
383. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М. : Рус. путь, 2002. 296 с.
384. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі. Київ : Муз. Україна, 1986. 96 с. (Музикантові-педагогу).
385. Маслов А.Л. Методика пения в начальной школе, основанная на новейших данных экспериментальной педагогики. М., 1913. 64 с.
386. Маталаев Л. Н. Основы дирижерской техники. М. : Совет. композитор, 1986. 208 с.

387. Матюхін В. П. Творчість і управління в хоровому мистецтві (на прикладі діяльності В. С. Палкіна) // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 16 верес. 2005 р. / за ред. Г. Я. Ботунової. Харків, 2006. С. 22-30.
388. Матюхов И. Г. Два очерка о хоровой музыке Виктора Копытько. СПб. : С.-Петербур. торгово-пром. палата, 2003. 38 с.
389. Матюхов И. Г. Творчество Виктора Копытько в контексте развития белорусской хоровой музыки в последней трети XX - начале XXI столетия : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2013. 24 с.
390. Мдивани Т. Г., В. Г. Гудей-Каштальян Композиторы Беларуси. Минск : Беларусь, 2014. 479 с.
391. Медушевский В. В. Внемлите ангельскому пению. Минск : Православ. братство во имя Архистратига Михаила, 2000. 368 с.
392. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 268 с.
393. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1983. 46 с.
394. Медушевский В. В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник : сб. ст. / [редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)]. М., 1984. Вып. 5. С. 5-17.
395. Медушевский В. В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа : сб. ст. / сост.: И. А. Котляревский,, Д. Г. Терентьев. Киев, 1988. С. 5-18.

396. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Совет. музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
397. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 255 с.
398. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков : ст. и воспом. / [редкол.: Д.А. Арутюнов (сост.), Т. Н. Ливанова, Е. В. Назайкинский (общ. ред.)]. М., 1979. 176-212.
399. Медушевский В. В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : сб. ст. / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М., 1984. Вып. 129. С. 5-11.
400. Медушевский В. В. Основы духовно-нравственного воспитания и образования в школе : концепция. М. : Ред.-издат. отдел Моск. консерватории, 2001. 65 с.
401. Медушевский В. В. Таинственные энергии музыки // Музык. академия. 1992. № 3. С. 54-57.
402. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Совет. музыка. 1980. № 9. С. 39-48.
403. Методика преподавания музыки [Электронный ресурс]. URL: <http://lib4all.ru/base/V3079/V3079Part2-7.php> (дата звернення: 25.06.2014).
404. Мизитова А. А. Звуковые пути нового поколения харьковских композиторов [Электронный ресурс] / А. А. Мизитова // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. 2005. № 10. С. 39-59. URL: [/articles/2005/](#). (дата звернення: 25.06.2014).
405. Мистецтво [Электронный ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Мистецтво>. (дата звернення: 25.06.2014).
406. Михайлець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне. мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 20 с.

407. Михайлов М. К. К проблеме стилового анализа // Современные вопросы музыкознания : сб. ст. / [редкол.: Е. М. Орлова (отв. ред.) и др.]. М., 1976. С. 115-145.
408. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 263 с.
409. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагм. Л. : Музыка, 1990. 286 с.
410. Михайлов М. М. Композитор і хоровий диригент Г. М. Давидовський : нарис про життя і творчість. Київ : Совет. композитор, Укр. респ. від-ня, 1962. 104 с.
411. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 18 с.
412. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. 232 с.
413. Морозов В. П. Вокальный слух и голос. М. ; Л. : Музыка, 1965. 87 с. (В помощь педагогу-музыканту).
414. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М. : Издат. отдел Института психологии РАН, 2002. 496 с. (Серия «Искусство и жизнь»).
415. Москаленко В. Евгений Станкович (творческий портрет) // Музыкальная культура братских республик СССР. К. : Муз. Україна, 1982. С. 97-113.
416. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / [редкол.: Ляшенко І. Ф. та ін]. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48-53.
417. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : учеб. пособие. Киев : Клякса, 2012. 272 с.

418. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст // Київське музикознавство : зб. ст. / [упоряд. В. Г. Москаленко]. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3-10.
419. Москаленко В. Г. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте методики анализа // Исторические аспекты теоретических проблем в музыковедении : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1985. С. 50-64.
420. Москаленко В. Г. Про задум і музичну ідею твору // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21. С. 10-17.
421. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
422. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство : зб. ст. / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. Н. Глієра. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87-93.
423. Москаленко В. Г. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Киев, 1994. 212 с.
424. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : [спец.] 17.00.02 «Музичне. мистецтво» / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
425. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.01 «Історія та теорія культури» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2003. 20 с.
426. Мохова Н. Реквием послевоенных лет (к проблеме возрождения старинных хоровых жанров) // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки : сб. науч. тр. / [ред.-сост. А. Л. Порфирьева]. Л., 1980. С. 52-70.

427. Мохова Н. К. Реквием послевоенных лет (к проблеме старинных хоровых жанров в современной музыке) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1985. 23 с.
428. Мужчиль В. С. Мобильность трёхкомпонентной структуры инструментального источника звука в музыке XX века // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : зб. наук.-метод. пр. / [за заг. ред. В. М. Алтухова]. Харків, 2011. С. 248-251.
429. Мужчиль Віктор Степанович [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Мужчиль_Віктор_Степанович. (дата звернення: 20.08.2017).
430. Музыка // Научно-популярный журнал з питань музичної культури. К.: «Музыка», 2005, травень-червень, № 3 (350). С. 21.
431. Музыкальный театр Белоруссии: Доокт. период / Г.И.Барышев, А.Л.Капилов, Г.Г.Кулешова и др. Мн.: Наука і тэхніка, 1990. 384 с.
432. Музыкальная эстетика Германии XIX века : антология. В 2 т. Т. 1 / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. М. : Музыка, 1981. 415 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
433. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII - XVIII веков : [сб. переводов] / сост. текстов и общая вступ. ст. В. П. Шестакова. М. : Музыка, 1971. 688 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли).
434. Мусатов В. В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М. : Издат. центр Рос. гос. гуманит. ун-та, 1998. 485 с.
435. Мусатов В. В. Художественные традиции в современной поэзии : учеб. Пособие. Иваново : Иван. гос. ун-т, 1981. 88 с.
436. Мусин И. А. О воспитании дирижера : очерки. Л. : Музыка, 1987. 248 с.
437. Мусин И. А. Техника дирижирования. Л. : Музыка, 1967. 352 с.
438. Мусин И. А. Язык дирижерского жеста. М. : Музыка, 2006. 232 с.

439. Муха А. И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Киев : Муз. Україна, 1979. 271 с.
440. Мюнш Ш. Я - дирижер. [пер. с фр. Н. Н. Савинова]. 3-е изд. М. : Музыка, 1982. 64 с.
441. Назайкинский Е. В. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании : сб. ст. / под ред. С. С. Скребкова. М., 1964. С. 79-100.
442. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 256 с.
443. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 320 с.
444. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.
445. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // История в музыке : избр. исследования / [ред. О. В. Лосева]. М., 2009. С. 371-391.
446. Назайкинский Е. В. Речевой опыт и музыкальное восприятие // Эстетические очерки : [сб. ст. / сост. и общ. ред. С. Х. Раппопорта]. М., 1967. Вып. 2. С. 245-283.
447. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. М. : Владос, 2003. 248 с.
448. Назаренко И. К. Искусство пения. М. : Музгиз, 1948. 308 с.
449. Назаренко И. К. Искусство пения : оч. и материалы по истории, теории и практике худож. пения : хрестоматия. Изд. 3-е доп. М. : Музыка, 1968. 623 с.
450. Науковий вісник. Вип. 49. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; [ред.-упоряд.: М. М. Скорик, О. А. Портанко, Д. П. Червінський]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2007. 219 с.

451. Национальные традиции русского хорового искусства: (творчество, исполнительство, образование) : сб. науч. тр. / отв. ред. П. П. Левандо. Л. : Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1988. 160 с.
452. Невенчанная Т. С. Игорь Шамо. Киев : Муз. Україна, 1982. 88 с.
453. Невінчана Т. С. Українська музика в дорозі : з бесід та спостережень очевидця // Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. № 4 (17). С. 19-34.
454. Нестьев И. В. Введение. Зарубежная музыка конца XIX - начала XX века // История зарубежной музыки : учебник / ред. И. В. Нестьев. М., 1988. Вып. 5. С. 3-32.
455. Нечай А.А. Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия: дис... на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.09 – «Теория и история искусства». Минск, 2006. 100 с.
456. Нечай А. А. К вопросу определения специфики и функций хорового исполнительства как вида музыкального исполнительного искусства [Электронный ресурс] // Весн. Беларускага дзярж. ўн-та культуры і мастацтваў. 2008. № 9. С. 50-55. URL: <http://repository.buk.by:8080/jspui/bitstream/123456789/485/1/К%20вопросу%20определениа> (дата звернення: 25.07.2014).
457. Николаев А.И. Основы литературоведения [Электронный ресурс]: учеб. пособие. Иваново : ЛИСТОС, 2011. URL: <http://www.listos.biz>. (дата звернення: 17.08.2015).
458. Никольская-Береговская К. Русская вокальная школа IX-XX веков : метод. пособие. М. : Яз. рус. культуры, 1998. 192 с.
459. Никольский А. В. Голос и слух хорового певца. Петроград, товарищеское хоровое издательство, 1916. 106 с.
460. Нисневич І. Г. Григорий Романович Ширма : очерк жизни и творчества. 2-е изд. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 80 с.
461. Оголевец А. С. Слово и музыка в вокально–драматических жанрах. М. : Музгиз, 1960. 524 с.

462. Оголевец А. С. Специфика выразительных средств музыки : эстетико-теорет. ст. и исслед. М. : Совет. композитор, 1969. 591 с.
463. Олексюк О. М. Цінносно-сміслова інтерпретація як творча самореалізація музиканта-виконавця // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 82. С. 295-302.
464. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 200 с.
465. Ольхов К. А. О дирижировании хором : крат. пособие. Л. : Музгиз, Ленингр.отд-ние, 1961. 108 с.
466. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція [Електронний ресурс]. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/tnvakho/2008_1/08omvjvo.pdf (дата звернення: 05.08.2014).
467. Опыт обучения сына : Сочинение. Былины [Електронний ресурс]. URL: http://safuolga-sonstudying.blogspot.com/p/blog-page_8645.html. (дата звернення: 18.03.2014).
468. Осипенко В. В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 20 с.
469. Очеретовська Н. Л. Музичний образ як інтонаційно-художня цілісність // Музика. 1973. № 6. С. 4.
470. Очеретовська-Бабій Н. Л. Пісня славить працю // Вечір. Харків. - 1982. № 52. С. 50-53.
471. Пазовский А. М. Записки дирижера. М. : Музыка, 1966. 562 с.
472. Паисов Ю. И. Камерный хор - новая ветвь русского хорового исполнительства // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства : сб. ст. / [ред.кол.: А. Д. Алексеев (ред.-сост.), Л. З. Корабельникова, А. В. Малинковская]. М., 1985. С. 158-179.
473. Паисов Ю. И. Новый жанр советской музыки (заметки о хоровом концерте 70-80-х годов) // Музыкальный современник : сб. ст. / [редкол.:

- В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)]. М., 1987. Вып. 6. С. 201-242.
474. Паисов Ю. И. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве // Новая жизнь традиции в советской музыке : ст. и интервью / сост. и ред. Н. Шахназаровой, Г. Головинского. М., 1989. С. 115-156.
475. Паисов Ю. И. Современная русская хоровая музыка (1945-1980). Очерки истории и теории жанра : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1993. 57 с.
476. Паисов Ю. И. Современная русская хоровая музыка, 1945-1980 : исследование. М. : Совет. композитор, 1991. 280 с.
477. Палкин В. С. Вокально-хоровые упражнения : метод. указ. для хор. самодеятельности. Харьков : Харьк. гос. ин-т культуры, 1969. 26 с.
478. Палкин В. С. Как возродить традиции // Красное знамя. 1986. 28 янв.
479. Палкін В. С. Від класики до модерну // Укр. муз. газета. 2002. № 1 (43), січ.-берез. С. 1-2.
480. Палкін В. С. Гармонія життя і творчості (До ювілею Наталії Белік-Золотарьової) // Мистецькі обрії, 2008 : наук.-теорет. пр. та публіцистика / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2008. Вип. 1 (10). С. 378-382.
481. Палкін В. С. Гордість нашої культури // Соц. Харківщина. 1969. 12 берез.
482. Палкін В. С. Життя - мистецтву // Музика. 1980. № 4. С. 31.
483. Палкін В. С. Зверніть увагу // Соц. культура. 1989. № 2. С. 29.
484. Палкін В. С. Один серед кращих // Соц. Харківщина. 1971. 24 лип.
485. Палкін І. В. В'ячеслав Палкін. Шляхами хорового мистецтва. Харків : Бровін О. В., 2011. 306 с.
486. Парфенова А. В. Артистичность как необходимый компонент личности дирижера-хормейстера // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 119-127.

487. Парфьонова Г. В. Етична культура в системі формування особистості диригента-хормейстра // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців : матеріали Всеукр. наук.-творчої конф. студ. та аспірантів, 16-17 берез. 2004 р. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2004. С. 57-58.
488. Парфьонова Г. В. Камерний хор харківської філармонії: аспекти виконавського стилю // Мистецькі обрії, 2008 : наук.-теорет. пр. та публіцистика / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2008. Вип. 1 (10). С. 123-128.
489. Парфьонова Г. В. Камерний хор харківської філармонії на дніпропетровській сцені // Слобід. край. 2005. 10 лют. .
490. Парфьонова Г. В. Універсалізм особистості В. С. Палкіна: до аналізу творчої особистості // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 16 верес. 2005 р. / за ред. Г. Я. Ботунової. Харків, 2006. С. 43-49.
491. Парфьонова Г. В. Формування творчих засад кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 58-68.
492. Парфьонова Г. В. Як розцінити 25-річний ювілей хорового колективу? (до ювілею Камерного хору) // Время. Dominanta : [газета] / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. 2006. Янв.
493. Пархоменко Л. А. Жанр хоровой пьесы в украинской музыке // Музыкальная культура Украинской ССР : сб. ст. / [сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко]. М., 1979. С. 203-241.
494. Пархоменко Л. О. Обриси творчого шляху Лесі Дичко // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 19. С. 6-12.
495. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'еса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.

496. Пахомова Є. Синестезія в оперному театрі Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство» [Електронний ресурс]. URL: [file:///C:/Users/%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B0/Downloads/kmuz_2013_46_19%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B0/Downloads/kmuz_2013_46_19%20(3).pdf) (дата звернення: 18.06.2014).
497. Певзнер Б. Камерный хор - организация, структура, принципы работы // Совет. музыка. 1979. № 7. С. 40-41.
498. Переверзев Н.К. Проблемы музыкального интонирования. М. : Музыка, 1966. 224 с.
499. Пигров К. К. Руководство хором : учеб. пособие / под ред. К. Птицы. М. : Музыка, 1964. 220 с.
500. Полтавцева Г. Б. Звуковые трансгрессии постмодерна: В. Мужчиль «Пятое измерение» // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали Всеукр. наук.-метод. конф. викладачів ХССМШ / Харків. серед. спец. муз. шк.-інтернат [та ін.]. Харків, 2005. С. 107-108.
501. Поляков О. И. Язык дирижирования. Киев : Муз. Україна, 1987. 96 с. (Музыканту-педагогу).
502. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).
503. Посвалюк В. Т. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти : дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 457 арк.
504. Pro Domo Mea : нариси / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 336 с.
505. Приходько О.В. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи школи : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне

мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2017. 255 арк.

506. Притча [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Притча> (дата звернення: 12.06.2014).

507. Прокопов С. Н. Кафедра хорового дирижування // Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского, 1917-1992 : [сб. ст. / ред. П. П. Калачник, Е. А. Бортник, Н. Коханик]. Харьков, 1992. С. 258-278.

508. Прокопов С. Н. Невтомний труд і одержимість // Музика. 1996. № 4. С. 23-32.

509. Пруднікова О. І. Вплив педагогічного спілкування на професійну підготовку студентів музичних училищ : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : [спец.] 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 20 с.

510. Птица К. Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. М. : Музыка, 1970. 120 с

511. Птица К. Б. О музыке и музыкантах : [ст. разных лет]. М. : Изд-во «ИЧП "Мистикос Логинов»», 1995. 438 с.

512. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором : материал к курсу техники дирижирования. М. ; Л. : Музгиз, 1948. 160 с.

513. Птица К. Б. Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором : методика, опыт : [сб. ст. / сост. и общ. ред. Б. Тевлин]. М., 1972. С. 13-56.

514. Птица К. Б. Работа над хоровой партитурой. М., 1983. 71 с.

515. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації // Київське музикознавство : зб. ст. / [упоряд. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко]. Київ, 2007. Вип. 23. С. 184-192.

516. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 18 с.

517. Раабен Л. Н. Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки : сб. ст. / отв. ред. и сост. В. Смирнов. Л., 1983. С. 5-37.
518. Раабен Л. Н. О новом музыкальном мышлении XX века // Стилиевые искания в музыке 70-80-х годов XX века : сб. ст. / сост. и науч. ред. Е. Г. Шевляков. Ростов н/Д, 1994. С. 8-20.
519. Раабен Л. Н. Скрипичное и камерно-ансамблевое творчество периода Великой Отечественной войны и послевоенного времени // История русского и советского скрипичного искусства. Л., 1978. С. 161-174.
520. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. М. : Совет. композитор, 1979. 320 с.
521. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр.ст. Вып. 2. Критико-публицистические этюды. М. : Совет. композитор, 1981. 230 с.
522. Работа с хором : методика, опыт : [сб. ст. / сост. и общ. ред. Б. Г. Тевлина]. М. : Профиздат, 1972. 208 с.
523. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. М. : ЦАПИ, 1994. 141 с.
524. Ражников В. Г. Исполнительство как творчество // Совет. музыка. 1972. № 2. С. 70-74.
525. Ражников В. Г. Психология творческого процесса дирижера : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. психол. наук : [спец. 21.960] / Науч.-исслед. ин-т общей и пед. психологии. М., 1973. 18 с.
526. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / [ред. кол.: Г. Я. Эдельман (сост. и общ. ред.) и др.]. М., 1972. [Сб.] 7. С. 3-46.
527. Резвицкий И. И. Личность. Индивидуальность. Общество : пробл. индивидуализации и ее соц.-филос. смысл. М. : Политиздат, 1984. 141 с.
528. Рибалка В. В. Психологія розвитку творчої особистості : навч. посіб. Київ : ІЗМН, 1996. 236 с.

529. Родионов В. К. Композиторские традиции Гродненщины [Електронний ресурс]. URL: <http://www.pisateli.by/rodionov.htm>. (дата звернення: 15.03.2014).
530. Рожок В. І. В'ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини ХХ століття // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 16 верес. 2005 р. / за ред. Г. Я. Ботунової . Харків, 2006. . 6-11.
531. Рожок В. І. Диригентське мистецтво України (Здобутки, проблеми, перспективи) // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 7-17.
532. Рожок В. І. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 327 с.
533. Рожок В. І. Музика і сучасність : моногр. дослідж., наук.-попул., критич. та публіцист. твори. Київ : Книга Пам'яті України, 2003. 220 с.
534. Рожок В. І. Музична освіта України як комунікативна система у європейському культурному просторі // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. Вип. 7, кн. 2. С. 8-17.
535. Рожок В. І. Сонячний маестро : монографія. Київ : Автограф, 2006. 246 с.
536. Рожок В. І. Стефан Турчак. Київ : Либідь, 2013. 233 с.
537. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х - 80-х рр. ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 47 с.
538. Романовская Л. О. Хор белорусского телевидения и радио. Минск : Беларусь, 1975. 32 с.
539. Романовский Н. В. Хоровой словарь. М. : Музыка, 2000. 231 с.

540. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
541. Романюк І. А. Рецензія на концерт до 80-річчя Т. С. Кравцова // Харків'яни. 2002.
542. Рощенко О. Г. Блага вість арт-фестивалю // Слобід. край. 2004. 22 апр.
543. Рощенко О. Г. Музичний дует батька і сина // Слобід. край. 1994. 15 листоп.
544. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи // Pro Domo Mea : нариси / [редкол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. Харків, 2007. С. 148-170.
545. Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования (на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана) : автореф. дис. на соискание учной степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 20 с.
546. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве : ст., высказывания, отрывки из произведений: [пер. с фр. и вступ. ст. Т. Э. Барской]. Л.; М. : Искусство, 1959. 295 с.
547. Ручьевская Е. А. Слово и музыка. Л. : Музгиз, 1960. 56 с. (Библиотека музыкального самообразования)
548. Рыков А.С. Системный анализ. Модели и методы принятия решений и поисковой оптимизации. Москва: Издательский Дом МИСиС, 2009. 608 с.
549. Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский : жизнь и творчество. Л. : Музыка, 1983. 143 с.
550. Рэспубліканскія Купалаўскія читанні [Електронний ресурс] : зб. навук. арт. / ГрДУ імя Я. Купалы. Гродна : ГрДУ, 2010. 415 с. URL: <http://elib.grsu.by/katalog/151466-308628> (дата звернення: 13.07.2013).

551. Рязанцева Л. Д. О преломлении традиций старинных отечественных хоровых жанров в русской музыке 70-80-х годов XX века : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1994. 17 с.
552. Сабина М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М. : Композитор, 2003. 328 с.
553. Савельева Г. В. Виконавські традиції харківської хорової школи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 15 с.
554. Савельева Г. В. Виконавські традиції харківської хорової школи : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2012. 276 арк.
555. Савельева Г. В. Творчі принципи професійного спілкування в класі хорового диригування В. С. Палкіна // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 36. С. 90-100.
556. Савостьянов А. И. Общая и театральная психология : учеб. пособие. СПб.: Каро, 2007. 256 с.
557. Самарин В. А. Хороведение и хоровая аранжировка : учеб. пособие. М. : Академия, 2002. 352 с. (Высшее образование).
558. Самойленко А. И. Духовность как категория музыкальной семантики // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 18-27.
559. Самойленко А. И. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 51-60.
560. Самойленко А. И. Катарсис как эстетическая проблема : дис. на соискание науч. степени канд. философских наук : [спец.] 09.00.04 «Эстетика». М., 1987. 204 с.

561. Самойленко А. И. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
562. Самойленко А. И. Понятийные инновации отечественного музыкаведения. Обобщение дискурсивного опыта // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2013. Вип. 17. С. 206-215.
563. Самойленко А. И. Явление артефакта в контексте психологии искусства // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2002. Вип. 3. С. 12-19.
564. Самойленко А. И. «Язык сознания» и семантический анализ музыки: к постановке проблемы // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Вип. 4, кн. 2. С. 18-29.
565. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 37 с.
566. Самойленко О. І. Музикознавство з позиції культурологічної діалогістики // Мистецтвознавчі аспекти славістики : зб. наук. пр. / [ред. І. М. Юдкін]. Київ, 2002. С. 109-115. (Наукові записки культурологічного семінару / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України ; вип. 2).
567. Самыгин С. И. Психология управления : учеб. пособие. Ростов н/Д : Феникс ; М. : Зевс, 1997. 512 с.
568. Семененко Н. Ф. Від джерел сонорної поезії до сучасної фонематичної музики Віктора Мужчиля: вектори й модуси // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75. С. 112-126.
569. Семененко Н. Ф. «Хорові акварелі» Т. Кравцова // Музика. 1975. № 4. С. 2-3.
570. Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. М. : Композитор, 2008. 328 с.

571. Сенченко Л. І. Українська сучасна хорова література. Рівне : РДГУ, 2002. 80 с.
572. Сенченко Л. І. Формування хорового мислення диригента. Рівне : РДК «Ліста», 1998. 128 с.
573. Сивизьянов А. С. Дирижерское выражение музыкальных элементов и стилей. Шадринск : Исеть, 1997. 372 с.
574. Сивизьянов А. С. Проблема мышечной свободы дирижера хора : (начальное обучение). М. : Музыка, 1983. 56 с.
575. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: теория и эстетика: исторический очерк. М. : Совет. композитор, 1991. 288 с.
576. Сиднева Т. Б. Художественная практика и теоретическая рефлексия музыкального постмодернизма: игра с рубежами и пределами // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2013. № 4 (30). С. 40-45.
577. Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций. М. : Наука, 1970. 144 с.
578. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
579. Скоробагатько Н. Нотатки оперного концертмейстера. Київ : Муз. Україна, 1973. 330 с.
580. Скребков С. С. [К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений] // Избр. статьи / С. С. Скребков. М., 1980. С. 17-23.
581. Скребков С. С. [Композитор и исполнитель] // Избр. Статьи. М., 1980. С. 9-16.
582. Скребков С. С. Русская хоровая музыка XVII - начала XVIII века : очерки. М. : Музыка, 1969. 120 с.
583. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М. : Музыка, 1973. 448 с.

584. Словарь иностранных слов / под ред. И. В. Лехина. 7-е изд., перераб. М. : Рус. язык, 1979. 624 с.
585. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. 2-ге вид., доп. і оновл. Київ : Головна редакція УРЕ, 1985. 968 с.
586. Смагін А.І. Харавое мастацтва Беларусі ХХ стагоддзя: манаграфія. Минск: Беларус. ун-т культуры, 1998. 192 с.
587. Смагін А. І. Харавая музыка Беларусі ХХ стагоддзя : манаграфія. Минск: Беларус. ун-т культуры, 1997. 247 с.
588. Смирнов М. А. Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и современность : [сб. ст. / сост. М. А. Смирнов]. М., 1988. Вып. 1. С. 213-239.
589. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки : исследование. М. : Музыка, 1990. 320 с.
590. Смирнов С. Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. 231 с.
591. Смирнова Д.Л. Анализ феномена системного мышления человека в процессе музыкального творчества. https://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/92/smirnova_92_259_262.pdf
592. Смирнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність : монографія. Київ : Константа, 2002. 256 с.
593. Смирнова Т. А. Жанр как эстетическая категория // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования : сб. ст. / [сост. Л. И. Дыс]. Киев, 1989. С. 68-74.
594. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика) : навч. посіб. Харків : ХДПУ, 2000. 180 с.
595. Советские хоровые дирижеры : [справочник / сост. Э. Елисеева-Шмидт, В. Елисеева]. М. : Совет. композитор, 1986. 301 с.
596. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 276 с.

597. Сокол А. В. Образно-смысловое обоснование музыкальных стилей в работах Б. Яворского // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність : матеріали музикознав. семінару, (23-25 квіт. 1998 р.) / голов. ред. М. Огренич. Одеса, 1998. Ч. 1. С. 57-63.
598. Сокол А. В. Структура музикознавання : учеб. пособие. М. : [б. и.] , 1991. 47 с.
599. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. Одесса : ОКФА, 1996. 206 с.
600. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтаксической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ин-т искусствовед., фольклора и этнографии им. И. Т. Рывльского. Киев, 1977. 24 с.
601. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013. 272 с.
602. Сокол О. В. До визначення поняття «музика» // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 8-18.
603. Сокол О. В. Звукоінтонаційні картини всесвіту у поезіях Т. Шевченка і М. Некрасова (дослід порівняльного структурно- семантичного аналізу) // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2001. Вип. 2. С. 5-14.
604. Сокол О. В. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчні ремарки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 27 с.
605. Соколов В. Г. Работа с хором : учеб. пособие. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Музыка, 1983. 192 с.
606. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.

607. Соколова А. В. Дитяча хорова культура Слобожанщини: (історико-педагогічний аспект) : монографія. Харків : Федорко, 2012. 425 с
608. Сорока К.О. Основи теорії систем і системного аналізу: Навч. посібник /К.О. Сорока. – ХНАМГ: 2004. – 291 с.
609. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. [Ч.] 2 : ст. и исслед Л. : Совет. композитор, ленингр. отд-ние, 1981. 296 с.
610. Сохор А. Н. Музыка / А. Н. Сохор // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 730-751.
611. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства. М. : Музгиз, 1961. 136 с. (Вопросы эстетики).
612. Сохор А. Н. Ораториально-кантатная и хоровая музыка // Музыка XX века : очерки : в 2 ч. / ред. Л. Н. Раабен. М., 1980. Ч. 2, кн. 3. С. 312-345.
613. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / [сост. и ред. М. Г. Арановского]. М., 1974. С. 59-74.
614. Сохор А. Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий) // Вопросы теории и эстетики музыки : [сб. ст. / редкол.: Л. Н. Раабен (отв. ред.), Ф. А. Рубцов, Ю. А. Кремлев]. Л., 1965. Вып. 4. С. 3-15.
615. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М. : Музыка, 1968. 103 с.
616. Способин И. В. Музыкальная форма : учебник для музык. вузов. 5-е изд. М. : Музыка, 1972. 400 с.
617. Способин И. В. Музыкальная форма : учебник для музык. уч-щ и вузов. 6-е изд. М. : Музыка, 1980. 400 с.
618. Станіславська К. І. Явище хорової театралізації у сучасній музичній культурі [Електронний ресурс]. URL: http://www.rusnauka.com/8_DN_2011/MusicaAndLife/5_82154.doc.htm. (дата звернення: 21.04.2014).

619. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник : сб. ст. / [редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)]. М., 1987. Вып. 6. С. 45-68.
620. Стахе Г. М. Повний практичний курс з хорознавства : навч. посіб. / Сум. держ. пед. ін-т. Суми : СумДПУ, 2011. 116 с.
621. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки. Ч. 1. Природно-наукові теорії сольного співу : курс лекцій. Харків : ХДАК ; Суми : Сум. ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
622. Стахевич О. Г. Філософсько-естетичні аспекти категорії творчості у музично-виконавському мистецтві [Електронний ресурс]. URL: http://dspace.uabs.edu.ua/bitstream/123456789/3698/1/4_SKS_Stakhevich_4. (дата звернення: 17.02.2015).
623. Стихотворение «А хто там ідзе?» [Електронний ресурс]. URL: <http://www.nlb.by/portal/page/portal/index/content?lang=ru&classId=DECD27D9F37F4BFBCBD92F7B9DBB280B9>. (дата звернення: 19.03.2015).
624. Стулова Г. П. Хоровой класс : (теория и практика вокальной работы в детском хоре) : учеб. пособие. М. : Просвещение, 1988. 127 с. (Учебное пособие для педагогических институтов).
625. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 40, кн. 10. С. 180-190.
626. Сумарокова В. Регіоналіка як інструмент дослідження особливостей української віолончельної школи // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 84-99.
627. Сучасне музичне мистецтво [Текст]: Підручник / Упоряд. : Г.Ф. Пономарьова, В.М. Бескорса, О.О. Цуранова. Харків: видавець Захарченко С.М., 2012. 248 с.
628. Сыров В. Н. Типологические аспекты композиторского стиля [Електронний ресурс] URL: http://www.people.nnov.ru/syrov/Rus/Art_Style.htm (дата звернення: 09.10.2014).

629. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки : сб. ст. / [редкол.: Г. А. Орлов и др.]. М., 1972. Вып.1. С. 5-35.
630. Тарас Сергійович Кравцов : (до 80-річ. до дня народж. та 60-річ. наук.-пед. та громад. діяльності) / [авт.-уклад. Г. І. Ігнатченко, Н. Л. Очеретовська]. Харків : Принт-Дизайн, 2002. 16 с. (Біографія і бібліографія вчених-музикознавцев).
631. Творчість [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Творчість>. (дата звернення: 21.01.2016).
632. Теория современной композиции : [учебн. пособие] / [отв. ред. В. Ценова]. М. : Музыка, 2007. 624 с.
633. Темкін В. І. Хоровая полифония западноевропейских композиторов: Учеб. пособие по хор. полиф. для студ.-заоч. муз.-пед. фак. М.: МГЗПИ, 1985. 80 с.
634. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1917-1945). Київ : Наук. думка, 1980. 216 с.
635. Тишко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. К. : ЭП «Музинформ», 1993. 117 с.
636. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 20 с.
637. Ткач Ю.С. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві [Електронний ресурс] URL: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2011_2/index.htm. (дата звернення: 18.11.2014).
638. Тольба В. До проблеми виконавства // Музика. 1976. № 2. С. 20-23.
639. Тольба В. Парадокс про диригента... // Музика. 1974. № 4. С. 14, 19-20.

640. Тольба В. Статті, воспоминания / сост. В. В. Тольба. Київ : Муз. Україна, 1986. 164 с.
641. Торба О. В. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. «Псалом 50 (51)» Вікторії Польової // Наук. вісн. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 85. С. 357-377.
642. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру // Наук. вісн. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278-296.
643. Туриніна О. Л. Психологія творчості : навч. посіб. / Міжрегіон. акад. управління персоналом. Київ : МАУП, 2007. 160 с.
644. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков. Киев : КГК им П. И. Чайковского, 1993. 102 с.
645. Тюлин Ю. Н. Краткий теоретический курс гармонии. Изд. 3-е, перераб. и доп. М. : Музыка, 1978. 168 с.
646. Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; [ред. кол.: Г. Скрипник (голова) та ін.]. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006-2011. 3 т.
647. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1981. 207 с.
648. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие. М. : Музыка, 1986. 190 с.
649. Усова И. М. Хоровая литература : учеб. пособие. Изд. 2-е, доп. М. : Музыка, 1988. 208 с.
650. Ушкарев А. Ф. Основы хорового письма : учебник. 2-е изд. М. : Музыка, 1986. 232 с.
651. Федоров В. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов // Проблемы музыки ХХ века : [сб. ст. / редкол.: В.М. Цендровский (гл. ред.) и др.]. Горький, 1977. С. 292-319.

652. Фільц Б. М. Хорові обробки українських пісень: монографія. Київ : Наук. думка, 1965. 133 с.
653. Харківському державному університету мистецтв імені Івана Котляревського надано статус національного. Відповідний указ підписав президент України Віктор Янукович // *Dominanta* : часоп. Харків. держ. ін-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2011. Вип. 1 (11). С. 1.
654. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
655. Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, 1917-1992 : [сб. ст. / ред. П. П. Калашник, Е. А. Бортник, Н. Коханик]. Харьков : ХИИ им. И. П. Котляревского, 1992. 446 с.
656. Хвисяк М. М. Белорусская хоровая литература : учеб. пособие. Минск: Беларусь, 1990. 94 с.
657. Холопов Ю. Н. Гармония : теорет. курс : учебник. СПб. [и др.] : Лань, 2003. 541 с.
658. Холопов Ю. Н. Как петь новую музыку XX века : опыт демонстрации методики одноголосия // *Воспитание музыкального слуха* : [сб. ст. / сост. А. П. Агажанов]. М., 1985. Вып. 2. С. 59-85.
659. Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // *Вопр. философии*. 1993. № 4. С. 106-114.
660. Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии // *Музыка и современность* : сб. ст. / [ред.-сост. Д. В. Фришман]. М., 1974. Вып. 8. С. 229-277.
661. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии : исследование. М. : Музыка, 1974. 288 с.
662. Холопов Ю. Н. Принцип классификации музыкальных форм // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : сб. ст. / [сост. Л. Г. Раппопорт]. М., 1971. С. 65-94.
663. Холопов Ю. Н. Теория музыки // *История современной отечественной музыки* : учеб. пособие / ред.-сост. Е. Долинская. М., 2003. Вып. 1. С. 551-614.

664. Холопов Ю. Н. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века : сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1978. Вып. 2. С. 169-199.
665. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М. : Музыка, 1971. 304 с.
666. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2000. 320 с.
667. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1, 2. М. : НТЦ «Консерватория», 1994. 261 с.
668. Холопова В. Н. О психологизации теоретических учений о музыке // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність : матеріали музикознав. семінару, (23—25 квіт. 1998 р.) / голов. ред. М. Огренич. Одеса, 1998. Ч. 1. С. 37-41.
669. Холопова В. Н. Понятие «музыка» : монография : в 2 кн. // Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубеже тисячелетий / В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Одесса, 2006. Кн. 1. С. 6-57.
670. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М. : Прест, 2002. 32 с.
671. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания : программа-конспект. М. : Моск. консерватория, 2009. 24 с.
672. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания [Электронный ресурс]. URL:: <http://www.twirpx.com/file/592128/> (дата звернення: 10.05.2014).
673. Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы [Электронный ресурс]. URL: <http://m-music.ru/index.php?showtopic=4370> (дата звернення: 10.05.2014).
674. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика : материалы Первой Рос. науч.-практ. конф., 4-5 дек. 2000 г., г. Москва. М. ; Уфа, 2002. С. 55-76.

675. Холопова В. Н. Феномен музыки. М. : Директ-Медиа, 2014. 378 с.
676. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб. : Лань, 1999. 490 с.
677. Хоровая музыка белорусских композиторов XX - XXI веков : учеб.-метод. пособие / сост. Е. В. Лисова, В. В. Невдах. Вып. 3: Вячеслав Кузнецов. Минск : Беларус. гос. акад. музыки, 2015. 77 с.
678. Хоровой театр Бориса Певзнера : [бес. с дирижером] / бес. Евгения Кривицкая // Музык. жизнь. 2007. № 4. С. 20-22.
679. Хохлова А. Л. Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве. На материале камерно-инструментальных сочинений венских классиков : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра искусствовед. : [спец.] 17.00.09 «Теория и история искусства» / Сарат. гос. консерватория (акад.) им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 44 с.
680. Хор [Электронный ресурс]. URL: <http://uk.wiki.hancel.net/Хор>. (дата звернення: 21.01.2016).
681. Художня творчість: проблема понятійного апарату [Электронный ресурс] : реферат. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/referats/printout.php?id=661> (дата звернення: 18.03.2014).
682. Цагарелли Ю. А. Исследование некоторых индивидуальных особенностей студентов в процессе воспитания музыканта // Вопросы профессионального воспитания баяниста : сб. тр. / Гос. музык.-пед. ин-т им. Гнесиных. М., 1980. Вып. 48. С. 4-20.
683. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : [учеб.пособие]. СПб. : Композитор. СПб., 2008. 367 с.
684. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования. Простые формы : учебник. М. : Музыка, 1980. 296 с.
685. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М. : Музыка, 1964. 159 с.

686. Чабаненко В. А. Стилiстика експресивних засобiв української мови : [монографiя]. Запорiжжя : ЗДУ, 2002. 351 с.
687. Чабанный В. Ф. Педагогическое руководство хоровой самодеятельностью : автореф. дис. на соискание науч. степени д-ра пед. наук : [спец.] 13.00.05 «Теория, методика и организация культурно-просветит. Деятельности» / Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н. К. Крупской. Л., 1990. 35 с.
688. Чабанный В. Ф. Профессиограмма и структура личности хорового дирижера : учеб. пособие. СПб. : С.-Петербург. гос. ин-т культуры, 1993. 54 с.
689. Чердниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность : [сб. ст. / сост. М. А. Смирнов]. М., 1988. Вып. 1. С. 43-68.
690. Черкашина М. Р. Музыка i театр на перехрестi епох : [зб. ст. : у 2 т.]. Київ ; Суми : Наука, 2002. 2 т.
691. Черкашина М. Р. Опера ХХ столiття : нариси. Київ : Муз. Україна, 1981. 208 с.
692. Черкашина-Губаренко М. Р. Украинская музыка сегодня: фрагменты и комментарии // Проблеми взаємодiї мистецтва, педагогiки та теорiї i практики освiти : зб. наук. пр. / Харкiв. держ. ун-т мистецтв iм. I.П. Котляревського. Харкiв, 2008. Вип. 22. С. 159-168.
693. Черкашина-Губаренко М. Р. Осягнути природу таланту [Електронний ресурс] // День. 2012. №36 (1 март.). С. 7. URL: <http://presspoint.ua/read/5341> (дата звернення: 17.09.2015).
694. Черняк В. А. Белорусская хоровая музыка а саррелла 1960—1980-х годов (к проблеме жанрового синтеза) : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствовед. : [спец.] 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ин-т искусствовед., этнографии и фольклора им. К. Крапивы. Минск, 1998. 19 с.
695. Черняк Ю.И. Системный анализ в управлении экономикой. М.: Экономика, 1975. 193 с.

696. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хор. дирижёров. Изд. 3-е. М. : Музгиз, 1961. 240 с.
697. Чулок О. [Про авторський концерт Т. Кравцова] // Музика. 1983. № 2. С. 14, 19.
698. Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. 4-е изд. М. : Музыка, 1988. 176 с. (Художественной самодеятельности).
699. Шамо Ігор Наумович [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Шамо_Ігор_Наумович. (дата звернення: 15.06.2014).
700. Шаповалова Л. В. До проблеми типології суб'єктів рефлексії в музиці // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство : матеріали наук.-метод. конф. 19-20 груд. 2001 р. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 3. С. 44-46.
701. Шаповалова Л. В. Как возможно когнитивное музыкознание? // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549-566.
702. Шаповалова Л. В. О рефлексии светской и духовной // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2000. Вип. 1. С. 23-30.
703. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве : монография. Харків : Скорпион, 2007. 292 с.
704. Шаповалова Л. В. Слово о мастере, или Человек-планета // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. 16 верес. 2005 р. / за ред. Г. Я. Ботунової. Харків, 2006. С. 20-21.
705. Шатова І. О. Сильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.

706. Шатова І. О. Сильові основи Одеської хорової школи : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. [спец.] 17.00.03 «Музичне мистецтво» . Одеса, 2005.. 197 с.
707. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Москва : Музгиз, 1963. 92 с.
708. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. - М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.
709. Шенкер Г. Свободное письмо [Ноты] : в 2 т.; [пер. с нем. Б. Т. Плотникова]. Красноярск : КГАМиТ, 2003. 2 т.
710. Шигапова Э. М. Музыкально-эстетическое воспитание личности [Електронний ресурс] URL: http://kpfu.ru/staff_files/F1390619427/1.pdf. (дата звернення: 09.12.2014).
711. Шип С. В. К изучению образного содержания музыкального мышления // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2001. Вип. 2. С. 21-28.
712. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.
713. Шип С. В. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 20. С. 13-22.
714. Шип С. В. Музыкальный знак в типологическом аспекте // Київське музикознавство : зб. ст. / [упоряд. В. Г. Москаленко]. Київ, 2001. Вип. 7. С. 47-57.
715. Шипунова Н. О. Активізація творчого потенціалу майбутніх учителів у структурі підготовки педагога - музиканта // Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр. / [голов. ред. Каньоса П. С.]. Кам'янець-Подільський, 2009. Вип. 3. С. 511-515.

716. Щербаков Ігор Володимирович [Електронний ресурс]. URL: https://uk.wikipedia.org/.../Щербаков_Ігор_Володимирович (дата звернення: 07.10.2015).
717. Естетика Ренессанса : [антологія]. В 2т. Т. 2 / сост. В. П. Шестаков. М. : Искусство, 1981. 639 с.
718. Этапы развития зарубежного музыкального воспитания [Електронний ресурс]. URL: <http://lib4all.ru/base/V3079/V3079Part2-7.php> (дата звернення: 06.06.2013).
719. Юрченков В.А. Загадка фольклора // Моск. журнал. 1994. № 4. С. 12-15.
720. Юссон Р. Певческий голос : исслед. осн. физиол. и акустических явлений певческого голоса. М. : Музыка, 1974. 264 с.
721. Юферова З. Б. Два авторських концерти: Бориса Яровинського та Тараса Кравцова // Музика. 1972. № 5. С. 25-26.
722. Юферова З. Б. Співає камерний // Вечір. Харків. 1985. 7 лют.
723. Яворский Б. : [сборник : в 2 т]. Т. 1. Статьи. Воспоминания. Переписка / общ. ред. Д. Шостаковича. М. : Совет. композитор, 1972. 712 с.
724. Яворский Б. : [сборник : в 2 т]. Т. 2. Ч. 1. Избранные труды / общ. ред. Д. Д. Шостаковича. М. : Совет. композитор, 1987. 367 с.
725. Я з вами був і буду кожна мить... : спогади, ст., матеріали про комп. Ігоря Шамо / упоряд. Т. І. Шамо. Київ : ГРОНО, 2006. 248 с.
726. Яковенко М. Л. Історія України : інтенсивний курс підготовки до зовнішнього незалежного оцінювання. Київ : Країна мрій, 2008. 352 с.
727. Ямпольский И. М. Исполнение музыкальное // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 583-591.
728. Янюк Б. Образи і знаки «Покаянного стиха» Ігоря Щербакова: рефлексії покаяння в українській музиці кінця другого тисячоліття // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 105. С. 364-381.
729. Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы : учеб. пособие. М. : ГМНПИ, 1981. 90 с.

730. Ярошенко В. В. Развитие профессионального творчества государственных служащих средствами акмеологических технологий : дис. на соискание науч. степени канд. психол. наук. : [спец.] 19.00.13 «Психология развития, акмеология». М., 2006. 233 с.
731. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором : навч.-метод. посіб. / Уман. держ. пед. ун-т ім. П. Тичини ; Ін-т соц. та мистец. освіти. Умань : СПД Жовтий, 2008. 155 с.
732. Яценко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ : Вид-во АН УРСР, 1962. 236 с.
733. Adler G. Der Stil in der Musik. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.
734. Adler G. Über der Heterophonie // Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908. Leipzig, 1909. S. 17-28.
735. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie : Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main, 1975. 269 S.
736. Adorno T. W. Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main, 1978. 200 S.
737. Balter G. Fachwörterbuch Musik : deutsch-russisch und russisch-deutsch. М. ; Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, VEB, 1976. 550 S.
738. Batovska O. Contemporari academic choral art a cappella in the content of musical culture // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2018. № 5.- С. 91—95.
739. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Deutsches Jahrbuch für Musikwissenschaft für 1956. Leipzig, 1957. S. 12-28.
740. Bianchi S. La musica futurista. Luca : Libreria musicale Italiana Editrice, 1995. 247 p.
741. Civra F. Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale. Torino : Utet Libreria, 1991. 215 p.
742. Conrad W. Der aesthetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie // Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1908. Bd. 3. S. 71-118 ; 1909. Bd. 4. S. 400-455.

743. Goiowy D. Feruccio Busoni als Inspirator der New Music // *Aspetti musicali*. Koln-Rheinkassel : Verlag Ch. Dohr, 2001. S. 87-100.
744. Hassan I. Postmoderne heute // *Wege aus der Moderne Schlusstexte der Postmoderne Diskussion* / hrsg. Von Wolfgang Welsh. Berlin, 1994. S. 47-56.
745. Hertz D. Enlightenment // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York, 2001. Vol. 8.
746. Hertz D. Galant // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. New York, 2001. Vol. 9.
747. Homer U. *Music: a Design for Listening*. New York : Harcourt : Brace & World, Lnc, 1962. 502 p.
748. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. Kraków : PWM, 1973. 187 s.
749. Keller W. Krisis des Interpretums? // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1956. Apr. S. 20.
750. Lebi V. *Elektronika hudba*. Praha : SHV, 1966. 104 s.
751. Melrose S. A. *Semiotics of the Dramatic Text*. London : Macmillan, 1994. 338 p.
752. Nieman W. *Meister des Klaviers*. Berlin : Schuster und Loeffler, 1919. 248 S.
753. Payzant G. *Glen Gould. Music and Mind*. Toronto ; New York, London, 1978. 192 p.
754. Perreault J. A Minimal Future? *Union Made: Report en a Phenomenon* // *Arts Magazine*. 1967. March. P. 26-31.
755. Perreault J. *Minimal Art: Clearing the Air* // *Village Voice*. 1967. Jan. 12. P. 21-23.
756. Schäffer B. *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*. Kraków : PWM, 1969. 543 s.
757. Schonberg H. *Music : The Medium Electric, the Massage Hypnotic* // *New York Times*. 1969. Apr. 15. P. 42.

758. Shcenker H. New musikalische. Theorie und Fantasie. Der Freisatz. Wien : Universal Ed., 1956. 212 S.
759. Terminorum Musicale Index Septem Lingus Redactus (Polyglot Dictionary of Musical Termes: English, German, French, Spanish, Hungarian, Russia) / ed. Leuhtmann. Budapest : Akademiai kiado ; Kassel : Barenreiter Verlag, 1978. 805 p.
760. Treitler L. With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made. New York : Oxford Univ. Press, 2003. 536 p.
761. Walshe A. Essential guide to Accordion and Harmonica Events. K. : Karthause-Schmulling, 2002. 376 S.
762. Walther J. G. Praecepta der musicalischen Composition, 1708. Leipzig : P. Benary, 1955. 38 S.
763. Webern A. Droga do nowej muzyki // Res Facta 6. Kraków : PWM, 1972. S. 14-47.
764. Wellek A. Musikpsychologie und Musikaesthetik: Grundris der systematischen Musikwissenschaften. Frankfurt am Main : Akademische Verlagsgesellschaft, 1963. XV, 391 S.
765. Wicke P. Popmusic in der Analyse // Acta musicological. 2003. Vol. 75, № 1. S. 107-126.
766. Wicke P. Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines. Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun., 1987. 316 S.
767. Wollheim R. Art and its objects. P.1. 2nd ed. United Kingdom : Cambridge Univ. Press, 1980. 288 p.
768. Yudkin-Ripun I. Etymological Roots of the Artistic thought in Slavic Folklore : a report for 13-th Internat. congress of Slavists / Nat. Acad. of Sciences of Ukraine, M.Rylski Inst. Kiev : [б.в.], 2003. 28 p.

ДОДАТОК А

Список публікацій за темою дисертації, відомості про апробацію результатів дисертації

Монографія:

1. Батовська О.М. Сучасне академічне хорове мистецтво а саррелла: монографія. Харків: ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с.

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

2. Батовська О. М. Педагогічна діяльність В. С. Палкіна та традиції вітчизняної педагогіки. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв. Харків, 2005. № 4/5. С. 101-105.
3. Батовська О. М. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» І. Шамо. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 221-231.
4. Батовська О. М. Невідомі сторінки хорової музики а саррелла Віталія Губаренка. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 2. С. 96-101.
5. Батовська О. М. Специфіка музичного мислення Т. Кравцова (на матеріалі хорової творчості а саррелла). *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луган. держ. ін-т культури і мистецтв*. Луганськ, 2014. Вип. 30. С. 13-24.
6. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а саррелла у світі оновлення жанру і стилю. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луган. держ. ін-т культури і мистецтв*. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 201-210.

7. Батовська О. М. Трансформація жанру дума в сучасній композиторській творчості (на прикладі «Косив батько жито» В. Мужчиля). *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка : зб. наук. пр. Луган. держ. ін.-т культури і мистецтв.* Луганськ, 2014. Вип. 27/28. С. 11-21.
8. Батовська О. М. Академічне хорове мистецтво у проблемному полі сучасного мистецтвознавства. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство.* Харків, 2015. № 8. С. 121-128.
9. Батовська О. М. Жанрово-стильова специфіка хорових творів О. Атрашкевич. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб. [упоряд. М. Д. Копиця, Б. М. Шабетнік].* Київ, 2015. Вип. 41. С. 241-254.
10. Батовська О. М. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісн. Львів. ун-ту. Серія Мистецтвознавство.* Львів, 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 48-56.
11. Батовська О. М. Сучасна хорова мініатюра а саррелла у контексті модерністських стильових напрямів. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство.* Харків, 2015. № 9/10. С. 143-147.
12. Батовська О. М. Інноваційні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а саррелла (на прикладі «Прощай, ХХ век» В. Мужчиля). *Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство».* Київ, 2016. Вип. 34. С. 20-29.
13. Батовська О. М. Передумови становлення академічного хорового виконавства другої половини ХХ ст. України та Білорусії. *Народознавчі зошити : наук. журн. Ін-т народознавства Нац. акад. наук України.* Львів, 2016. № 1 (127). С. 189-194.
14. Батовська О. М. Новітні якості академічного хорового мистецтва а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки [редкол. Редя В.Я. та ін.].* Київ: Міленіум, 2016. № 30. С.10–18.

15. Батовська О. М. Проблеми строю в сучасній хорovій музиці а cappella. *Міжнародний вісник НАКККіМ [редкол. Герчанівська П. Е. та ін.]*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. II (7) С. 142–146.
16. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а cappella: толерантність стильових напрямлень. *Культура і сучасність: альманах [редкол. Веденєєв Д.В. та ін.]*. К.: Міленіум, 2016. № 2. С. 47–52.
17. Batovska O. Contemporari academic choral art a cappella in the content of musical culture. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2018. № 5. С. 91–95. Харків. держ. акад. дизайну та мистецтв.
18. Батовська О. М. Жанрова побудова системи сучасної академічної хорovої музики а cappella. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 28. Кн. 2. С. 290–302.

Статті в іноземних наукових періодичних фахових виданнях:

19. Батовская Е. Н. Жанрово-стилевые новации в современной хорovої музике а cappella (на матеріалі хорovого творчествa Аліны Безенсон). *Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2015. Вып. 27. С. 42-46.
20. Батовская Е. Н. Критерии академического профессионального хорovого творчествa как исполнительского искусства. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2015. Вып. 18. С. 109-117. Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.
21. Батовская Е. Н. Экспериментальные тенденции в современном хорovом творчествe. *Южно-Рос. музык. альманах*. Ростов н/Д, 2015. № 2 (19). С. 65-69.
22. Батовская Е. Н. Неофольклоризм в современной композиторской практике (на примере хорovої музики а cappella). *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2016.

- Вып. 20. С. 134-141. Центр дослідванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.
23. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а саррелла: праблемы жанровой тыпалогіі. *Южно-Рос. музык. альманах*. Ростов н/Д, 2016. № 1 (22). С. 68-74.
24. Батовская Е. Н. Современное академическое хоровое искусство Белоруссии: синтез традиций и инноваций. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2016. Вып. 21. С. 58-63. Центр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.
25. Батовская Е. Н. Структура академического хорового искусства а саррелла. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск, 2018. Вып. 25. С. 74-79. Центр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі.

Публікацыі апробацыйнага характэру

26. Батовська О. М. Жанрові модифікацыі в сучасній хоровій музиці а саррелла. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф.* (Луганськ, 13-14 берез. 2014 р.) / Луган. держ. акад. культури і мистецтв. Луганськ, 2014. С. 23-27.
27. Батовська О. М. Жанрово-стильові ідіоми хорової музики а саррелла Валентина Бібіка [Електронний ресурс]. *Вітчизняна наука на зламі epoch: проблеми та перспективи розвитку: матеріали VII Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф.* 29-30 верес. 2014 р. : зб. наук. пр. Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г.Сковороди. Переяслав-Хмельницький, 2014. С. 109-115. Режим доступу: <http://rmuphdpu.webnode.com.ua>. Загол. з екрану. Режим доступу: 12.06.2015.

28. Батовська О. М. Опера «Ятранські ігри» Й. Шамо: жанрово-стильові особливості. *Актуальні проблеми мистецтва: історія, теорія, методика*: матеріали III Міжнародн. науч. конф. (Мінськ, 10-11 апр. 2014 г.). Белорус. гос. пед. ун-т. Мінськ, 2014. С. 176-179.
29. Батовська О. М. Сучасна композиторська трактовка жанру дума (на прикладі хорového твору «Косив батько жито» В. Мужчиля) [Електронний ресурс]. *Людина – Культура – Мистецтво – Творча особистість*: VI Міжнар. Інтернет-конф. (Луганськ, 5-6 лют. 2014р.). Режим доступу: <http://www.lgiki.com.ua/o-m-batovska-suchasna-kompozitorska-traktovka-zhanru-duma-na-prikladi-horovogo-tvoru-kosiv-batko>. Загол. з екрану. Дата звернення: 21.08.2014.
30. Батовская Е. Н. Новые качества современной хоровой музыки а caprella. *Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой музыкальной культуры*: материалы Международн. науч.-практ. конф. (18 нояб. 2015 г.). [отв. ред. Т. И. Свитова, В. В. Иванов]. Самара, 2015. С. 12-15.
31. Батовская Е. Н. Пути развития современной хоровой музыки а caprella украинских и белорусских композиторов. *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире*: материалы Международн. науч. конф., Астрахань, 9 окт. 2015 г. [гл. ред. Л. В. Саввина]. Астрахань, 2015. С. 27-32.
32. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка: толерантность стилевых направлений. *Wspolczesna nauka. Nowy wyglad*: zbior raportow naukowych wykonane na materialach Miedzynar. nauk.-prakt. konf. (30.01.2015-31.01.2015 roku, Wroclaw. Czesc 6.). Warszawa, 2015. С. 67-70.
33. Батовская Е. Н. Хоровое исполнительство в свете концепции «Пространство в музыке». *История и культура на стыке эпох и цивилизаций: историко-культурное наследие как ресурс и результат развития общества*: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ.

- 250-лет. М. К. Огинского (Минск, 25-26 сент. 2015 г.). Белорус. гос. ун-т [и др.]. Минск, 2015. С. 141-142.
34. Батовская Е. Н. Академический хор харьковской областной филармонии имени В. Палкина: черты исполнительского стиля. *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы I Междунар. науч.-практ. конф.*, Ярославль, 21-22 апр. 2016 г. Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2016. С. 14-17.
35. Батовська О. М. Інноваційна площина сучасного хорового виконавства. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: матеріали Дев'ятої Міжнар. наук.-творчої конф.*, м. Київ, 21 квіт. 2016 р. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. С. 45-46.
36. Батовская Е. Н. Современная хоровая музыка а саррелла в свете обновления жанра и стиля. *Традыцыі і сучасны стан культуры і мастацтваў: зб. дакладаў і тэзісаў VI Міжнар. навук.-практ. канф.* (Мінск, Беларусь, 19-20 лістап. 2015 г.). Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі. Мінск, 2016. С. 327-329.
37. Батовська О. М. Структура академічного хорового мистецтва а саррелла. *Культурно-мистецькі обрії, 2016 : зб. наук. пр. за матеріалами I Міжнар. заоч. наук.-теорет. конф.* Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2016. Ч. I. С. 12-13.
38. Батовська О. М. Новітні форми виконавської презентації сучасної академічної хорової музики а саррелла. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матер. II всеукр. наук-практ. конф.*, 25 жовтня 2018 р.). [під ред. проф. Белік-Золотарьової Н.А. та доц. Батовської О.М.] Харків, 2018. С. 29-32.

Відомості про апробацію результатів дослідження

1. Міжнародна наукова конференція «Пічтения памяти С.В. Смоленского: хорвое искусство и современность» (Казань, Росія, 8-10 жовтня 2014 р.).
2. V Міжнародна наукова конференція «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Мінськ (Білорусь), 20-21 листопада 2014 р.).
3. Міжнародна наукова конференція «Белорусское музыкальное исполнительское искусство в контексте художественной культуры» (Мінськ (Білорусь), 25-28 листопада 2014 р.).
4. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, Україна, 1-3 грудня 2014 р.).
5. Міжнародна наукова конференція «Современная наука. Новый взгляд./ Współczesna nauka. Nowy wygląd» (Краків, (Польща) 30 - 31 січня 2015 р.).
6. VII Міжнародна Інтернет-конференція «Людина – Культура – Мистецтво – Творча особистість» (Луганськ, 13-15 лютого 2015 р.).
7. XXIV Міжнародні наукові читання пам'яті Л. С. Мухаринської (1906–1987) «Музыкальная культура Беларуси и мира в разнообразии звуковых ландшафтов» и Міжнародний фестиваль етнокультур (Мінськ, Білорусь 15-17 квітня 2015 р.).
8. Всеросійська наукова конференція «Экспериментальные формы современномузыкального искусства» (Ростов-на-Дону (Росія) 20–22 квітня 2015 р.). - стендова доповідь.
9. Міжнародна науково-практична конференція, присвячена 250-летию М.К. Огіньського «История и культура на стыке эпох и цивилизаций: историко-культурное наследие как ресурс и результат развития общества.» (Мінськ, Білорусь, 25-26 вересня 2015 р.).

10. Міжнародна наукова конференція в рамках XII биеннале «Дни современной музыки в Астрахани» Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире (9 жовтня 2015 р.)

11. Міжнародна науково-практична конференція «Профессиональное музыкальное искусство в контексте мировой культуры» (Росія, Самара, Самарський інститут культури, 16-20 листопада 2015 р.).

12. VI Міжнародна науково-практична конференція «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Білорусь, Мінськ, Національна академія наук Білорусі, 19-20 листопада 2015 р.).

13. Міжнародна науково-практична конференція «Музычная адукацыя XXI стагоддзя: рубяжы і перспектывы» (Білорусь, Мінськ, Білоруська державна академія музики, 25-27 листопада 2015 р.).

14. Міжнародна науково конференція «Этномузыкознание в XXI веке» (Росія, Новосибірськ, Новосибірська державна консерваторія ім. М.І. Глинки, 30 листопада-2 грудня 2015 р.).

15. Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, Одеська національна академія ім. А.В. Нежданової, 4-5 грудня 2015 р.).

16. I Міжнародна заочна науково-теоретична конференція «Культурно-мистецькі обрії -2016» (Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 4 лютого 2016 р.).

17. IX Всеросійська науково-практична конференція «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства : История и современность» (Росія, Казань, Казанська державна консерваторія ім. Н.Г. Жиганова, 06 квітня 2016 р.).

18. IX Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 21 квітня 2016 р.).

19. Науково-практична конференція «Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития» (Росія, Ярославль,

Ярославський державний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського, 21-22 квітня 2016 р.).

20. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (Одеса, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 25-26 квітня 2016 р.).

21. Міжнародна наукова конференція «Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре» (Росія, Ростов-на-Дону, Ростовська державна консерваторія імені С.В. Рахманінова, 26-29 квітня 2016 р.).

22. Міжнародний науковий конгрес Білоруської культури (Білорусь, Мінськ, Національна академія наук Білорусі, 5-6 травня 2016 р.).

23. VII Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми і перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 29-30 вересня 2014 р.).

24. Науково-практична конференція «Мистецька освіта в класичному Університеті (десятиліття факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка)» (Львів, 30 вересня – 3 жовтня 2014 р.).

25. Всеукраїнська науково-практична конференція «Учитель – учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України: (до пам'ятних дат Р.М. Глієра, Б.М. Лятошинського, І.Ф. Карабиця)» (Суми, 23-24 квітня 2015 р.).

26. Науково-практична конференція «Механізми новацій у музичній творчості ХХ сторіччя: проблеми інтерпретації» (Київ, Україна, 31 жовтня – 01 листопада 2015 р.).

27. Наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, Україна, 25 лютого 2015 р.).

28. Наукова конференція «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Харків, Україна, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 11 лютого 2016 р.).

29. Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, Україна, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 29 вересня 2017 р.).

30. II Всеукраїнська науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії і практики» (Харків, Україна, ХНУМ ім. І.П. Котляревського 25 жовтня 2018 р.).

ДОДАТОК Б

Рис. 1.3. Схема структури сучасного академічного хорового мистецтва а cappella



Рис. 2.1. **Схема структурних доміант сучасного академічного хорового мистецтва а cappella**



Рис. 2.2. **Схема функцій стабільних компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella**



Рис. 2.3. **Схема структури стабільних компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella**



Рис. 2.4. **Схема структури мобільних компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella**



Рис. 2.5. Схема компонентів сучасного академічного хорового мистецтва асаррелла.



Рис. 2.6. Схема стильових напрямків сучасної академічної хорової музики а саррелла



Рис. 3.1. Схе́ма системного аналізу сучасної академічної хорової музики а cappella



ДОДАТОК В

Приклад № 1

1. Падают снег

Сл. И. Анненского

Вячеслав Кузнецов

Grave $\text{♩} = 44$

Soprani
 Па-да-ет снег... Мут-ный, и бе-лый, и дол-гий...

Alt
 Па-да-ет снег... М

Tenori
 Па-да-ет снег... М

Bassi
 Па-да-ет снег... М

5

Soprani
 Па-да-ет снег... М

Alt
 Па-да-ет снег... М

Tenori
 Па-да-ет снег... ...за ме та я-до ро-ги...

Bassi
 Па-да-ет снег... ...за сы-

Приклад № 2

9

Па-да-ет снег... Хо-лод и

Па-да-ет снег... Хо-лод и не-га заб-

Па-да-ет снег...

па-я мо-ги-лы... Па-да-ет снег...

13

не-га слад-ки... О, бе-лы-е звёз-ды...

вень-я слад-ки... О, бе-лы-е звёз-ды...

...серд-цу так слад-ки... ...звёз-ды...

...слад-ки...

Приклад № 3

18 *pp*, *poco a poco accelerando*

...бе - лы - е звёз - ды... Ве - тер, за - чем ты све - ва - ешь...
А...

21 *mf*

...бе - лы-е блёст-ки меч...
А...
...точ - но мо-гиль-на-я на-сыпь...
А...
...с ду-мы и чёрной и тяж-кой...
А...

Приклад № 4

24

f *a tempo* *p espress.* *pp*

ты?... Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

f *p espress.* *pp*

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

f *p espress.* *pp*

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

f *p espress.* *pp*

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

29

ppp *pppp* *ppppp*

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

ppp *pppp* *ppppp*

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

ppp *pppp* *ppppp*

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

ppp *pppp* *ppppp*

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

Па-да-ет снег... Па-да-ет снег...

Приклад № 5

2. Passivum

Слова В. Ходасевича

Adagio (♩ = 56)

Лист-вой за-сы-па-ны сту - пе-ни... Луг по-тук-не-лый глад-ко

...В лист - ве сту - пе-ни... Луг глад - ко

Приклад № 6

3. Вечер

Слова В. Ходасевича
Adagio ♩ = 60

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves (три верхних — для голоса, один нижний — для basso continuo). Темп Adagio, метр 4/4. В начале каждого голоса (Soprano, Alto, Tenor) и в basso continuo есть триоли. Динамика *p* (piano) с акцентами на триоли. В конце каждого голоса и в basso continuo динамика *trp* (tristemente) с динамикой *p*. Текст под каждым голосом: «Под но - га - ми скользь и хруст.»

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves (три верхних — для голоса, один нижний — для basso continuo). Темп Adagio, метр 4/4. В начале каждого голоса (Soprano, Alto, Tenor) и в basso continuo есть триоли. Динамика *p* (piano) с акцентами на триоли. В конце каждого голоса и в basso continuo динамика *trp* (tristemente) с динамикой *mf* (mezzo-forte). Текст под каждым голосом: «Ве - тер ду - нул, снег по - шёл.»

7 *f* Бо - же мой, *ff* ка - ка - я грусть!

Бо - же мой, *ff* ка - ка - я грусть!

8 Бо - же мой, *ff* ка - ка - я грусть!

Бо - же мой, *ff* ка - ка - я грусть!

10 *tr* Гос - по - ди, *p* ка - ка - я боль!

Гос - по - ди, *p* ка - ка - я боль!

8 Гос - по - ди, *p* ка - ка - я боль!

Гос - по - ди, *p* ка - ка - я боль!

Приклад № 7

4. Эпитафия

Слова А. Белого

Adagio ♩ = 52

pp *p*

В пред-смерт - ном хо-ло-де тво - ё ли -

В пред-смерт - ном хо-ло-де за - сты-ло тво - ё ли -

В пред-смерт - ном хо - ло - де тво - ё ли -

В пред-смерт - ном хо - ло - де тво - ё ли -

5 *pp* *p*

цо. Во - круг сжи - ма-ет-ся

цо. Во - круг сжи - ма-ет-ся у - ны - ло

цо. Во - круг сжи - ма - ет - ся

цо. Во - круг сжи - ма - ет - ся

Приклад № 8

Vivo

C. *mp*

A.

Ви - йди, ви - йди, І - ван - ку,
за - спи - вай нам вес - нян - ку. Зи - му - ва - ли —
не спи - ва - ли, — вес - ни, вес - ни до - жи - да - ли.

Приклад № 9

Andante espressivo

A. *mf* 3

T. *mf* 3

Бла - го - сло - ви, ма - ти, вес -

Приклад № 10

Andante

C. *f* 3

A. *f* 3

T. *f* 3

Б. *f* 3

Бла - го - сло - ви, ма - ти, вес -

Приклад № 11

Vivace

f

Т.
Б.

А ми кри-во-го тан-цю йдем, тан-цю йдем,
а ми йо-му кін-ця не-знай-дем, не знай-дем.

Приклад № 12

rit. assai.

rit.

та во-да по ка-ме-ні
та во-да по ка-ме-ні
та во-да по ка-ме-ні
та во-да по ка-ме-ні

acceler.
acceler.
acceler.
acceler.

Приклад № 13

Vivace

f

С.
А.

Ух!

Т.
Б.

Та піш-ли та па-руб-ки-на
ло-ви, на ло-ви та до зе-ле-но-ї діб-

Ух!

Ух!

Приклад № 14

Vivo grazioso

p

C. Дів - ка Яв - дош - ка сі - я - ла пше - ни - цю

T. джа - роч - ка, джа - роч - ка,

Приклад № 15

Vivo

mf

A. Джар, джар, джа - роч - ка, чи - ва - ри - ла

C. ду - ша ми - ла, чи ва - ри - ла, джар?

T. Б.

Приклад № 16

ВЯСЕЛЬНАЕ ЗАСТОЛЛЕ

(1978)

1. ОЙ, ПАЙДУ Я ЗАМУЖ

Словы народныя

Allegro

Solo S. *f* Ой, пай_ду я за_ муж ды да_ ве_ да_ ю_ ся. ка_ лі доб_ ра

Solo S. бу_ дзе — дык там за_ ста_ ну_ ся.

S. *f* Дзiнь, дзiнь, дзiнь, дзi_ лiнь дзiнь, дзiнь, дзiнь *simile*

Coro A. *f* Дзiнь...

T. *f* дзiнь, дзiнь, дзiнь, дзi_ лiнь дзiнь, дзiнь, дзiнь *simile*

S. *f* Дзiнь, дзiнь, дзiнь, дзiнь, дзiнь, дзiнь... *simile*

A. *f*

T. *f* Дзiнь, дзiнь, дзiнь, дзiнь, дзiнь... *simile*

B. *f* Дзiнь,

Приклад № 17

$\text{♩} = 176$

Т. mf ХТО ЗА ДВА РОМ, ХТО ЗА НО-ВЫМ ДАЙ ПАС-ТУ-КА ВА-ЦЬ, МАА-ДЗЕНЬ-КІ ВА-НЬО-КА

Б. mf ХТО ЗА ДВА РОМ, ХТО ЗА НО-ВЫМ ДАЙ ПАС-ТУ-КА ВА-ЦЬ, МАА-ДЗЕНЬ-КІ ВА-НЬО-КА

Т. mf КА-НЯ А-БУ-ТА-ВА-ЦЬ:

Б. mf - СІ К-СЮ МОЙ, ОЙ, КО-СЮ МОЙ, ДОБ-РЫ ВО-РА-НСІ,

КА-НЯ А-БУ-ТА-ВА-ЦЬ.

Приклад № 18

Г1.3 Як маладая на пасад ідзе

$\text{♩} = 66$

АПР. ДАА mf ЛЕ-ЦЯЦЬ ГА-ЛАГ-КІ У ТРИ РА-ДОЕ-КІ, СІМ.

ЛЕ-ЦЯЦЬ ГА-ЛАГ-КІ У ТРИ РА-ДОЕ-КІ, СІМ.

2 САПР. СОЛА mf ЛЕ-ЦЯЦЬ ГА-ЛАГ-КІ У ТРИ РА-ДОЕ-КІ ЗЯ-ШОЛБ-КА НА ПЕ-РЭ-

А. СОЛА mf ЛЕ-ЦЯЦЬ ГА-ЛАГ-КІ У ТРИ РА-ДОЕ-КІ ЗЯ-ШОЛБ-КА НА ПЕ-РЭ-

2 САПР. СОЛА mf У-СЕ ГА-ЛАГ-КІ НА ЛЧ-ГАХ СЕ-ЛІ,

А. mf ЛЕ-ЦЯЦЬ ГА-ЛАГ-КІ У-СЕ ГА-ЛАГ-КІ НА ЛЧ-ГАХ СЕ-ЛІ,

2 САПР. СОЛА mf ... НА КА-ЛІ-НЕ...

А. СОЛА mf ЗЯ-ШОЛБ-КА НА КА-ЛІ-НЕ...

А. mf НА КА-ЛІ-НЕ...

А. mf ЗЯ-ШОЛБ-КА НА КА-ЛІ-НЕ...

А. mf У-СЕ ГА-ЛАГ-КІ ЗА-ШОЛБ-БЕ-ГА-ЛІ, ЗЯ-ШОЛБ-КА ЗА-КУ-

Приклад № 19

на все жи-ве сна-гу сво-ю га-ря-чу
на світ
ло-ся на світ
ви-ся на світ

15 $\text{♩} = 80$

бла-го-сло-ви-ло-ся
бла-го-сло-ви-ло-ся
бла-го-сло-ви-ло-ся
бла-го-сло-ви-ло-ся

Приклад № 20

П. Ярмарок
(слова Остапа Вишні)

Allegro $\text{♩} = 78$

ff

S. а... яр - - ма -

A. а... яр - - ма -

T. а... яр - - ма -

B. а... яр - - ма -

7

рок! яр - - ма - рок! гу... гу... яр...

рок! яр - - ма - рок! гу... гу... яр...

рок! яр - - ма - рок! ...-де! ...-де! ...-ма...

рок! яр - - ма - рок! ...-де! ...-де! ...-ма...

14

...-рок! яр... ...-рок! гу... гу... яр... ...-рок!

...-рок! яр... ...-рок! гу... гу... яр... ...-рок!

...-рок! ...-ма... ...-рок! ...-де! ...-де! ...-ма... ...-рок!

...-рок! ...-ма... ...-рок! ...-де! ...-де! ...-ма... ...-рок!

Приклад № 21

21 *)

S. а
дзень дзень дзень дзень о
гре - бін - ці ко - ши - ки гре - бін - ці гре - бін - ці

A. ку пуй - те ку пуй - те ку пуй - те ку -
м'я - со ков - ба са м'я - со ков - ба са м'я - со ков - ба -
тор - гу - є - мо хуст - ка - ми тор - гу - є - мо

T. тррр... тррр... тррр... тррр...
но! но! но!

B. му му му му
швид - че до нас бо роз - бе - руть, швид - че до нас бо роз - бе - руть

у

*) Виконувати в манері вигуків і закликань, також наслідуючи голоси тварин.

Приклад № 22

Прощай, XX век

В. Мужчиц

пьеса
для смешанного хора

Moderato *шелкать пальцами правой руки*

* Ф.Д. *p*

S. *p* на на уа на

A. *p quasi spirituals* на на ба на бу ба на на ба на бу на бу ба ба на на ба на ба на уа на

7

Ф.Д.

S. *cresc.* на на на ба бу на на на бу на бу ба на на ба на на ба ба на на ба

A. *cresc.* ба на на ба бу ба на на ба ба на

13

Ф.Д.

S. *mf pp sub.* на на ба ба на ба на на ба ба на на на бу на на на бу на на уа бу

A. *mf pp sub.* на ба на ба ба на на ба ба на ба

T. *pp* на на ба ба на на на бу на на на бу на на уа бу

B. *pp*

* Ф.Д. - Физические действия по мере воуплнения голоса.

** ♩ - ♩ swing.

*** Ф.Д. на весь состав хора. Возможно хлесткие в ладоши.

Приклад № 23

ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ

Слова А. НОВИЦКОГО

ИГОРЬ ШАМО

Andantino (Не спеша)
mp

Сопрано
Альты

Тенора
Басы

Над си - ним Днеп - ром ле - тят жу - рав - ли в пред -
Над си - ним Дніп - ром ле - тять жу - рав - лі в ран -

1 *mf* *rit.*

ут.рен.ней лас.ко. вой мгле, ой, в пред.ут.рен.ней мгле... Кур - лы, кур.
ко.вій не.бес.ній ім - лі, у ран.ко.вій ім - лі... Кур - ли, кур.

Во мгле... Кур - лы, кур.
Ім лі... Кур - ли, кур.

Più mosso, agitato

Кур - лы.чут, с со - бо - ю кли - чут, кур.
Кур - ли.чуть, з со - бо - ю кли - чуть, кур.

2 *p* *mf*

лы, кур - лы. Ле - тят, ле - тят, ле - тят впе - ред... Кур.
ли, кур - ли. Ле - тять, ле - тять, ле - тять впе - ред... Кур.

лы.
ли. ле - тят впе.
ле - тять впе.

лы.
ли. ле - тят впе.
ле - тять впе.

Приклад № 24

За - чем в до - ро - гу мо - ю тре - во - гу, мо - ю бы лю -
 В я - ку до - ро - гу мо - ю три - во - гу, мо - е ви ко -

7

ff

лы. За - чем в до - ро - гу с со бой не - сут
 ли. В я - ку до - ро - гу взя ли, взя - ли

За - чем в до - ро - гу с со бой не - сут, с со -
 В я - ку до - ро - гу взя ли, взя - ли, взя -

ff

За - чем в до - ро - гу не - сут
 В я - ку до - ро - гу взя - ли

- бовь, жу - рав - ли, у - нес - ли... Кур - лы,
 - хан - ня на кри - лах взя - ли... Кур - ли,

тре во - гу? Кур - лы, кур -
 три во - гу? Кур - ли, кур -

- бой не - сут? Кур - лы,
 - ли, взя - ли? Кур - ли,

тре во - гу? Кур - лы,
 три во - гу? Кур - ли,

лы, кур - лы... Кур - лы...
 ли, кур - ли... Кур - ли...

pp *ppp*

pp

Приклад № 25

ВЕСНЯНКА

Андаліно cantando [Нарочно, не співає]

С. Д. ЛУЧИНКО

Как-то в праз - ник леш - ний в ти - хий час за ка - та за се -
 За се - лом ши - ро - ким у тра - ва - ні сні - га на лу -

. лом ши - ро - ким со - бра - лись дев - ча - та
 жок зіб - ра - лись по - гу - лять дів - ча - та

За - тя - ну - ли друж - но
 Друж - но за - спі - ва - ли

пес - ню в хо - ро - во - де, пла - вал тон - кий ме - сяц в си - нем не - бо - сво -
 піс - ню в хо - ро - во - ді, го - лу - бий сер - па - нок плив на не - бо - зво -

С. $\text{♩} = 100$ (В темпе веснянки)

- де. А са - ды дре - ма - ли
 - ді. А са - ди зе - ле - ні

Вес - на - сес - три - ца, по - ет во - ди - ца, яс - но!
 Ой, вес - но, вес - но, ой, вес - но, вес - но, вес - но!

С 3091 К

Приклад № 26

4 Соло сопрано *mf* *Пр. № 26* 11

Ой, по-друж-ки, ми-лы-е дев-ча-та, ой, как
 Ой, по-друж-ки, по-друж-ки сер-деч-ні, ой, ска-

tr
 у по-друг спро-си-ла, лас-ко-во спро-си-ла, ой, спро-си-ла,
 в по-дру-жок пи-та-ла, тай по-ра-ду жда-ла, тай все жда-ла,

tr
 ой, спро-си-
 ой, пи-та-

5
 быть? Нын-че на гу-лянь-е
 .. жить. Вчо-ра на гу-лян-ні

лас-ко-во спро-си-ла...
 тай по-ра-ду жда-ла...
tr
 Ой, нын-че на гу-лянь-е,
 Ой, вчо-ра на гу-лян-ні,

-ла...
 -ла... Лас-ко-во спро-си-ла.
 Тай по-ра-ду жда-ла.

Приклад № 27

Слова В. СОСЮРЫ

Andantino doloroso [Не спеша, печально]

p

C. Над по-лем тень гус та - я, дож - ди, дожди кру - гом. Бе.
Да - ле - ке, хму-ре по - ле, до - ші, до-ші кру - гом. Тон.

A. Над по-лем тень гус та я, дож - ди, дожди кру-
Да - ле - ке, хму-ре по - ле, до - ші, до-ші кру-

T. Над по-лем, над по-лем тень гус та я, бе.
Да - ле - ке, да - ле - ке, хму-ре по - ле, тон.

B. *p*
Боль - шо е, боль-шо - е
Да - ле - ке, да - ле - ке

1

рез - ка мо - ло - да - я скло - ни - лась за ок - ном, скло-
ка бе - різ - ка го - ла схи - ли - лась за вік - ном, схи.

гом. Бе - рез - ка скло - ни - лась за ок.
гом. Бе - різ - ка схи - ли - лась за вік.

рез - ка мо - ло - да я за ок.
ка бе - різ - ка го - ла за вік.

по ле, дож - ди кру-
по ле, до - ші кру-

Приклад № 28

КАРПАТЫ

Слова Д. ЛУЦЕНКО

Andantino [Не спеша] *f* Гей,гей! Гей,гей! *mp* *ff*

С. Гей,гей! Гей,гей! Гей,гей! Гей,гей!

А. Гей,гей! Гей,гей!

Т. Гей,гей! Гей,гей!

Б. Гей,гей! Гей,гей!

1

Гей! Гей!

Где си-ни-е го-ры,
Де си-ні-ї го-ри,

mf *mp*

Т. по до-ли-нам плы-
в по-ло-ни-нах пли.

Кар-пат-ски-е го-ры, ту-ман, ту-ман плы-
де го-ри Кар-па-ти, ту-ман, ту-ман пли.

Б. ту-ман
ту-ман

С 3091 К

Приклад № 29

tr *p* *tr*
 А... Не го-во-ри, что гас-нут
 Не го-во-ри, що гас-нуть

tr *p* *tr*
 А... Не го-во-ри, что гас-нут
 Не го-во-ри, що гас-нуть

p *tr*
 А... Не го-во-ри, что
 Не го-во-ри, що

p
 А...

зо-ри— все то-по-ля объ-я-ты сном,
 зо-ри— ще я-во-ри о-ку-ті сном...

tr
 зо-ри все то-по-ля объ-я-ты сном, о-ни сто-
 зо-ри ще я-во-ри о-ку-ті сном, сто-ять в ро-

p
 гас-нут, то-по-ля объ-я-ты сном
 гас-нуть, я-во-ри о-ку-ті сном

tr
 Не го-во-ри, объ-я-ты сном
 Не го-во-ри, о-ку-ті сном

Приклад № 30

НА ДЕСНЕ

Пр. № 30

37

Слова П. ВОРОНЬКО

Andantino [Не спеша]

p

С.

Закр. ртом

А.

p

Т.

Закр. ртом

Б.

1

tr

по вес.
по вес.

tr

pp

На Дес - не
На Дес - ні

tr

гей, по вес.
гей, по вес.

p

На Дес - не
На Дес - ні

Приклад № 31

Andantino, energico ($\text{♩} = 66-69$)

Раз - гу - ля - лась вью - га. Мак - ло - ми - лись
 Раз - гу - ля - лась вью - га, вью - га, мак - хо -

Приклад № 32

Adagio ($\text{♩} = 48-52$)

За - гре - ма - лись

Приклад № 33

Maestoso , poco a poco cresc. e accel.

За - и - грай!
 За - и - грай, сы - грай, таль - я - коз - ка, ма - ли - но - вы ме -
 ро - со а ро - со cresc. e accel.
 ха, вы - хо - ги встре - зать ко - ко - ли - це, кра -
 вы - хо - ги

Приклад № 34

p *crescendo*

Во - рон к во - ро - ну ле - -

Во - рон к во - ро - ну ле - -

f *sub. p*

-тит.

-тит.

Приклад № 34 а

p *crescendo*

Во - рон к во - ро - ну ле - -

Во - рон к во - ро - ну ле - -

f *sub. p*

-тит.

-тит.

Приклад № 35

Музыкальный пример № 35. Музыкальная партитура с вокальными партиями и фортепиано. Темп не указан, но динамика *f*. Ключевая подпись: *f*. Стиль: академическая музыка.

Вокальные партии (верхние и нижние):

Не спит, кри - чит:
 Не спит, кри - чит:

Пiano (средняя часть):

НЕ ССТ ОМ, НЕ ПЬЕТ ОН И НО - ЧИ НЕ СПИТ, МОЯ - ЧИТ, ЛИШЬ ПО - РОЙ КАК ВЕ - ЗУМ - НЫЙ КРИ ЧИТ

Пiano (нижняя часть):

Не спит, кри - чит:

Приклад № 36

Музыкальный пример № 36. Музыкальная партитура с вокальными партиями и фортепиано. Темп: *Moderato*. Ключевая подпись: *Moderato*. Стиль: академическая музыка.

Вокальные партии (верхние и нижние):

В ле - су наа ре - кой жи - ла фе - я. Вре - ке о - на
 В ле - су жи - ла фе - я. Вре - ке

Пiano (верхняя часть):

час - то ку - па - лась фа - я. в ре - ке

Пiano (нижняя часть):

час - то ку - па - лась
 ку - па - лась

Приклад № 37

Andante

1

Sopr
Ду-ша ма-я..

Tenor (C-alto)
Ду-ша ма-я... Чи

S
Душа мая...

A.
Душа мая...

Tenor-solo
2
Чи є ти завярши-ла?

S
Чи є ти завярши-ла? Що не збила - ся мая
Душа мая

A.
Чи є ти завярши-ла? Що не зби-ла - ся,

3

Sopr-solo
Са сме-цця прара-стає прыга-

Mf mp
ЩО З ТА - ГО СА СМЕЦЦЯ ПРАРА-СТА Е, ПРАРАСТАЄ

ЩО З ТА - ГО СА СМЕЦЦЯ ПРАРА-СТА - Е

Приклад № 38

1. Тны Смарскай Зязюлька муз. Алены Трашкев
Зрухам

3. *mp* Зязюлька ляце-ла, зязюлька ку-ва-ла КАБ

4.

Г.

В. Зязюлька ляце-ла Зязюлька ку-ва-ла

Сонейка устапа а... Яга адным крылом ноз

а... а... Яга адным крылом ноз

Яга адным крылом ноз Яга адным крылом ноз

а...

Аяшэ саракоў сорах

-ГІМ НАДВЯГО-РАК а...

Аяшэ саракоў со-рак. Зя-

Приклад № 39

ар. бел. нар. песні
А. Атрашкевіч

Лявоніха

andantino

Ляво-ніха, Ляво-ніха, Ляво-ніха

оу - у оу - у оу - у

Ляво-ніха Ляво-ніха-ляво-ніха

Ляво-ніха Ляво-ніха-ляво-ніха

Ляво-ніха Ляво-ніха Ляво-ніха-

оу - у оу - у оу - у

1

Лявоніха!

Лявоніха! Лявоні-ху Лявоні папюбіў, Лявонісе

Лявоніху Лявоні лю-біў

оу - у Лявоніха! а... а...

Приклад № 39 а

3

Handwritten musical score for Example 39a, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are in Ukrainian. The piece is marked with a circled '3' at the top. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte). The lyrics include: "а...", "ПА ПАЛА - ся злому духу му - жаку -", "З малайцями - і - і ...", "а... Аки ПАгу - лі - вага.", "а...", "Сушиць мене як лі - сінку у духу Ах, замух чебе", "-у - - у", "-наласе - а - а - а Духу а...", "-наласе - а - а - а Духу А...", "Старуи не забіу Як хати... мене палюбіу", "а...", "Як ти мене ти палюбіу - і -", "а...", "Як ти .. Лю - бі - у ...", "а... Як ти.. Лю - біу... МАЕХАЛА".

а...

ПА ПАЛА - ся злому духу му - жаку -

З малайцями - і - і ...

а... Аки ПАгу - лі - вага.

а...

Сушиць мене як лі - сінку у духу Ах, замух чебе

-у - - у

-наласе - а - а - а Духу а...

-наласе - а - а - а Духу А...

Старуи не забіу Як хати... мене палюбіу

а...

Як ти мене ти палюбіу - і -

а...

Як ти .. Лю - бі - у ...

а... Як ти.. Лю - біу... МАЕХАЛА

4

Приклад № 40

Замкавая гара

верш Я. Купалы

(з Вілейскіх абразоў)

муз. А. Бебенсон

1 Moderato

tr

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Над Віл-лей-ра-кой, па га-ры кру-гой ту-ман сце-лец-ца

Над Віл-лей-ра-кой, па га-ры кру-гой ту-ман сце-лец-ца

Над Віл-лей-ра-кой, па га-ры кру-гой ту-ман сце-лец-ца

Над Віл-лей-ра-кой, па га-ры кру-гой ту-ман сце-лец-ца

4

S.

A.

T.

B.

ні то лом-ла-мок, ні то дом-да-мок

ні то лом-ла-мок, ні то дом-да-мок

ту-ман сце-лец-ца; ні то лом-ла-мок, ні то дом-да-мок

ні то лом-ла-мок, ні то дом-да-мок

7

S.

A.

T.

B.

там від-не-ея-ца

там від-не-ея-ца

там від-не-ея-ца, там від-не-ея-ца

там від-не-ея-ца

mf Слаў-ны Ге-ды-мін,

mf Слаў-ны Ге-ды-мін,

Приклад № 41

17 2
Più mosso

S.

A. *mf*
 Гор-дамургля-дзеў на зям-лю, як леў, сця-ной крэп-ка-ю, сця-ной крэп-ка-ю;

T. *mf*
 Гор-дамургля-дзеў на зям-лю, як леў, сця-ной крэп-ка-ю, сця-ной крэп-ка-ю;

B.

сця-ной крэп-ка-ю;

Приклад № 42

42 *mf* 5

S.

A. *mf*
 знаць, пу - жа - ец - па. *p*
 знаць, пу - жа - ец - па.

T.

B.

44 *p*

S.

A. *p*
 А... *mp*
 ад-ка-зе-ліц-па

T. *mp*
 ад-ка-зе-ліц-па

B. *mp*
 ад-ка-зе-ліц-па

Ад но йдучь сю-ды зга ра-дской ну - ды

48 *mf*

S.

A. *mf*
 што ўног спе-люц-па.

T. *mp*
 што ўног спе-люц-па.

B. *mp*
 Бед-на-га і "знаць" - ві-дыг-ля-даць, што.

Бед-на-га і "знаць" - ві-дыг-ля-даць, што.

Приклад № 43

верш Я. Купалы

А хто там ідзе?

муз. А. Безенсон

1 Allegretto

Soprano

Alto

Tenor

Bass

mp А хто там і-дзе, а хто там і-дзе у аг-ром - ніс-тай та - кой гра - ма - дзе? *mp* А

А хто там і-дзе, а хто там і-дзе у аг-ром - ніс-тай та - кой гра - ма - дзе?_

А хто там і-дзе, а хто там і-дзе у аг-ром - ніс-тай та - кой гра - ма - дзе?_

3

S. хто там і-дзе? - Бе ла -

A. А хто там і-дзе? - Бе - ла -

T. А хто там і-дзе? - Бе - ла -

B. А хто там і-дзе?

5

S. ру-сы. А што я-ны ня-суць на ху-дых пля-чах, а

A. ру-сы. А што я-ны ня-суць на ху-дых пля-чах, а

T. ру-сы. А што я-ны ня-суць на ху-дых пля-

B. - Бе-ла-ру сы. А што я-ны ня-суць на ху-дых пля-

Приклад № 44

17

S. *mf* Гэ - ту крыў - ду.

A. А ку - дыж ня - сущь гэ - ту крыў - ду?

T. дыж ня - сущь гэ - ту крыў - ду у - сю, а ку - дыж ня - сущь на - па - каз сва - ю? А ку -

B. дыж ня - сущь гэ - ту крыў - ду у - сю, а ку - дыж ня - сущь на - па - каз сва - ю? А ку -

Приклад № 45

19 *ff*

на

на

на

на

20 *ff* *Sonore* $\circ = 50-52$

світ бла - - - го - - - сло - - -

світ бла - - - го - - - сло - - -

світ бла - - - го - - - сло - - -

світ бла - - - го - - - сло - - -

calmando

ви - - - ло - - - ся - - - бла - - -

ви - - - ло - - - ся - - - бла - - -

ви - - - ло - - - ся - - - бла - - -

ви - - - ло - - - ся - - - бла - - -

Приклад № 46

120

S. solo

баби! баби! шо ж воно робиться! рятуйте!

S.

а о у е і

дзень дзень

по - ка - жи! хус - точ - ку по - ка - жи!

A.

з з з з з

т т т т т т т т т т т т т т т т т т т т

ко - ро - ва! ло - ша - та! ко - ро - ва! по - ку - пай хлоп - че!

T.

жись! по - бе - ре - жись! по - бе - ре - жись!

і - ди геть! і - ди геть! шо ти, не ба - чиш, шо ти, не ба - чиш, по - ви - ла - зи - ло!

B.

ко - ро - ву! ко - зу! ко - ро - ву! ко - зу! ку - пуй - те!

шо ти ро - биш шо ти ро - биш та не бий! та не бий! шо ти ро - биш

гу - - - де яр - - - ма - - - рок

125

S.

а... яр - ма - рок!

A.

а... яр - ма - рок!

T.

а... яр - ма - рок!

B.

а... яр - ма - рок!

ff

Приклад № 47

59

S. да бу па ба па бу па бу да пап пап па ба пап па ба ба па ба пап па ба ба па ба да ба Тьм

A.

T. да бу па ба па бу па бу да пап пап па ба пап па ба ба па ба пап па ба ба па ба да ба Тьм

B.

Dr. Со.. Чгг Ц Тпсс..
Та
Тум Та Пдум Тум

65

Solo. *V imp.* Па ба да ба па ба да бу па па да бу па буда бу па ба па па буда

S. дап Вап вап баб Вап баб баб Ва

A.

T. дап Вап вап баб Вап баб баб Ва

B.

Dr. Цсс Ду... Ту... Ту... Со.. Чгг Ц Со.. Чгг Ц
Тум Ду... Ту... Ту... Тум та Тум та

Приклад № 48

Условные обозначения: Drums (Голосовая имитация ударной установки)

Bass drum		Самый низкий звук. Извлекается резко, без интонирования, на постоянном выдохе, на букве Т твердая. Губы расслаблены на выдохе. Рот открыт.
Bass tom		Низкий звук, но с интонированием. Резкий акцент на Ту.
Tenor tom		Средний звук. Резкий акцент на Ду.
Snare drum		Средний звук. Извлекается резко, без интонирования.
Alo tom		Высокий звук. Произносится резко, без интонирования.
Hi-hat		Произносится резко. Зубы сжаты, губы закрыты.
Cymbal		Произносится резко. Зубы сжаты, губы открыты.

Цсс Тцсс

Ф.Д. - Физические дей. гвия

◁ - Микрофон

▲ - Самый высокий звук

◆ - Самый низкий звук

Примечание

Для достижения более точной голосовой имитации звучания инструментов ударной установки, рекомендуется партию Drums записать с помощью синтезатора на магнитофонную плёнку (для репетиций).

Приклад № 49

Handwritten musical score for a piece titled "Приклад № 49". The score is written on a grand staff with four systems of staves. The notation includes rhythmic patterns, dynamic markings (ff, sf, p, mp, mf), and various sound effects represented by letters and symbols. The first system contains four measures with notes and rests. The second system contains four measures with notes and rests. The third system contains four measures with notes and rests. The fourth system contains four measures with notes and rests. The score is annotated with various symbols and markings, including a double asterisk in a circle and a double asterisk in a square.

* * - Ⓞ - щелканье (чоканье) языком. / Можно Solo, но только forte /