

3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
4. Оуэн Г. Теория игр : пер. с англ. / Г. Оуэн. – М. : Наука 1971. – 276 с.
5. Харченко Є. «Феномен гри» у фортепіанних мініатюрах 1990–2000-х рр. (на прикладі фортепіанних творів К. Цепколенко, С. Пілютикова, І. Щербакова) / Є. Харченко // Наук. вісн. нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 84 : Композитор і сучасність : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – С. 130–142.
6. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту / Й. Хоминський. – К. : Муз. Україна. Т. 1. – 1975. – 576 с. ; Т. 2. – 1979. – 412 с.
7. Xenakis I. Formalized music thought and mathematics in composition / Iannis Xenakis. – London. : Indiana University Press. Bloomington, 1971. – 273 p.

References

1. Акопян, Л. О. (1986). The initial principles of a formalized analysis of the musical text. *Strukturnyi analiz teksta*, 2, 210–220 [in Russian].
2. Muha, A. I. (1979). The process of composing art: problems and research. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Russian].
3. Nazaikinskii, E. V. (1982). The logic of musical composition. Moscow : Musyka [in Russian].
4. Ouen, G. (1971). The Game theory. Moscow : Nauka [in Russian].
5. Kharchenko. Ye. (2009). «The phenomenon of the game in piano miniatures 1990–2000's. (For example piano works by K. Tsepkoenko, S. Pilyutikov, I. Shcherbakov)». *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P.I. Chaykovskogo. Kompozytor i suchasnist*, 84, 130–142 [in Ukrainian].
6. Hominsky, J. (1975, 1979). The history of harmony and counterpoint. Kyiv: Muzychna Ukraina, (Vols. 1, 2) [in Ukrainian].
7. Xenakis, I. (1971). Formalized Music thought and mathematics in composition. London : Indiana University Press. Bloomington [in English].

УДК 784.1

Батовська Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, докторант,
доцент кафедри хорового диригування
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
bathelen@mail.ru

НОВІТНІ ЯКОСТІ АКАДЕМІЧНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА А CARPELLA ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Мета роботи. Стаття присвячена вивченню новітніх якостей сучасного академічного хорового мистецтва а carPELLa. **Методологічну основу** дослідження становлять загальнонаукові та конкретнонаукові методи. **Наукова новизна.** Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо новітніх якостей академічного хорового мистецтва а carPELLa. **Висновки.** Три аспекти хорового виконавства принципово змінили підхід до його традиційного

розуміння: оновлення новими виразними засобами співочої артикуляції, інструменталізація хорових партій і театралізація. Саме вони і визначають новітні якості сучасного академічного хорового мистецтва а cappella.

Ключові слова: академічна хорова музика а cappella, В. Бібік, В. Мужчиль.

Батовская Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, докторант, доцент кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Новые качества академического хорового искусства а cappella второй половины XX – начала XXI ст.

Цель работы. Статья посвящена изучению новейших качеств современного академического хорового искусства а cappella. **Методологическую основу** исследования составляют общенаучные и конкретнонаучные методы. **Научная новизна.** Предлагаемая статья по своей проблематике и содержанию демонстрирует стремление автора заполнить «пробел» в научных исследованиях о новейших качествах академического хорового искусства а cappella. **Выводы.** Три аспекта хорового исполнительства принципиально изменили подход к его традиционному пониманию: обновление новыми выразительными приемами певческой артикуляции, инструменталізація хорових партій і театралізація. Именно они и определяют новые качества современного академического хорового искусства а cappella.

Ключевые слова: академическая хоровая музыка а cappella, В. Бибик, В. Мужчиль.

Batovskya Elena, PhD in Arts, associate professor of choral conducting chair, Kharkiv National University of Arts after I. Kotlyarevskyj

New features of academic choral singing а cappella of the second half of XX – the beginning of the XXI centuries

Purpose of Article. The goal of the article is the definition of new academic qualities of choral singing а cappella. **Methodology.** The theoretical basis of the study are positions that are based on scientific and technical works of such choral scientists as G. Grigorieva, I. Hulesko, G. Dmytrevskiy, O. Yegorov, V. Zhivov, V. Krasnoschekov, P. Levando Yu. Paisov, L. Parkhomenko. The author uses many others related to the specific choral performance materials. The methodological basis consists of general scientific research and special scientific methods. Scientific novelty. The article and its problematic content shows the author's desire to fill "gaps" in scientific searching on the recent academic qualities of choral singing а cappella. An illustrative example of this kind of phenomena is a series of "Choral pictures" for chorus а caprella of V. Bibik. One of the main features of this work is the relevance of the sound field. The author pays great attention to the composer and resonant timbre meanings. The note complex of the timbres-phonic techniques is used by the composer in this work: choral melodic-declamation, vocalization (by loud sounds, closed mouth) choral glissando; onomatopoeic techniques (dialect at the fair, howling wind), dissonant chorus pedal-layers. The above-mentioned features means composer's expression, manifested in choral notation of this work. A specific feature is the tight weave of the deterministic and nondeterministic notation. The composer introduces scores of comments, which 'decodes' performing a particular method. An interesting example of the manifestation of new properties choral music а cappella is a piece for mixed chorus а cappella and soloists (soprano), "Goodbye, Twentieth Century" V. Muzhchylya. This piece opens up new possibilities for performing choral performance. The structure of the score is a layer that consists of three levels: 1) simulate chorus sound instruments; 2) simulate chorus group game of drum kit; 3) singing soloist, improvisation manner which mimics the sound of a solo instrument (likely saxophone). In this work, the composer introduces symbols that have no analogues in the Ukrainian choral music. Specificity of the composer's handwriting is on the one hand, reasoning in terms of melodic figure, dynamic and dashed clarity, on the other hand, freedom of improvisation and presentation. **Conclusions.** Three aspects influenced greatly on choral performance. They fundamentally have changed the approach to its traditional understanding. They are: updated with new expressive techniques of singing

articulation, instrumentalisation of choral parties and theatricality. They also have defined new quality modern academic choral singing a cappella.

Keywords: *academic choral music a cappella, V. Bibik, V. Muzhchil.*

Академічне хорове мистецтво а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст. демонструє широке різноманіття у сфері застосування нетрадиційних прийомів тембро-фонічного звучання і його великого потенціалу виражальних можливостей.

Актуальність теми обумовлена необхідністю для сучасного виконавського музикознавства поглибити дослідницькі позиції відносно новаторських пошуків у сфері хорового звучання. У представленому матеріалі статті запропоновано осмислення творчих досягнень композиторської практики у галузі академічної хорової музики а cappella.

Мета статті – визначення новітніх якостей академічного хорового мистецтва а cappella.

Об'єкт дослідження – хорова музика а cappella (академічний напрямок).

Предмет дослідження – тембро-фонічні характеристики сучасної академічної хорової музики а cappella.

Матеріалом дослідження є хорові твори а cappella видатних композиторів України, – «Хорові картинки» В. Бібіка, «Прощавай ХХ століття» В. Мужчиля.

Постановка проблеми. Багатоскладовість сучасної академічної хорової творчості а cappella сприяє виникненню дослідницької зацікавленості у найрізноманітніших напрямках: історичному, жанровому, стильовому та інших. Незважаючи на наявність наукових і методичних досліджень, присвячених висвітленню проблем з теорії і історії хорового виконавства, сьогодні питання стосовно оновлення і розширення можливостей тембро-фонічної сторони хорового звучання, вивчено у недостатній мірі. Це праці: І. Батюк, Г. Григор'євої, І. Гулеско, Е. Долинської, В. Живова, І. Зубрич, В. Краснощокі, П. Левандо та інших.

Наукова новизна. Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє прагнення автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо новітніх якостей академічного хорового мистецтва а cappella.

Теоретичну базу дослідження становлять положення, які ґрунтуються на науково-методичних роботах з музикознавства: Г. Григор'євої, І. Гулеско, Г. Дмитревського, О. Єгорова, В. Живова, В. Краснощокі, П. Левандо, Ю. Паїсова, Л. Пархоменко, О. Свешнікова і багатьох інших.

Методологічну основу дослідження становлять загальнонаукові методи (аналіз, синтез, порівняння, моделювання, систематизація, класифікація, узагальнення теоретичних даних) та конкретно-наукові (системно-структурний, функціональний та жанрово-стильовий). Використання системно-структурного і функціонального методів відіграло базову роль в осмисленні хорової творчості як функціональної системи, центральним елементом якої є хорова органівка. У розкритті стильових особливостей композиторської та виконавської творчості використано метод жанрово-стильового аналізу та один із фундаментальних для вітчизняної музикознавчої традиції – інтонаційний підхід.

Виклад основного матеріалу. Хоровий спів а *sappella*, як один із найрозвинутіших і архаїчних видів виконавського мистецтва, за багатовікову історію свого функціонування сформував специфічну систему власних виражальних засобів. Мова йде про природно-фізіологічні ознаки, на які вказують авторитетні хормейстри і вчені: В. Краснощоків, О. Свешніков, П. Левандо, Л. Пархоменко, В. Живов, Г. Нечай та інші. На сучасному етапі розвитку, враховуючи різноманітні новаційні досягнення композиторської практики, саме ці ознаки є запорукою збереження і подальшого розвитку хорового жанру.

В. Краснощоків характеризував природу хорового співу такими якостями, як: вокальна сутність звучання, багатоголосся хорового ансамблю, техніка, якість і звукофарби академічного звукоутворення [6, 86]. Л. Пархоменко, серед стабільних рис хорового жанру визначає: вокальну природу, багатоголосся, фактурну організацію, вокалізацію [9, 20]. Аналогічні характеристики знаходимо в наукових розробках П. Левандо та В. Живова. Вони зазначають такі специфічні риси хорового виконавства, як зв'язок зі словом, колективний характер виконання, специфіку «інструмента» в хоровому співі, обов'язкову присутність диригента [5]; вказують на вокальну і колективну природу виконавства [7]. Аналізуючи зміст наведених висловлювань, можна помітити одну спільну рису – колективну основу хорового співу з єдністю її технічних і художніх сторін.

Ми вважаємо, що наведені характеристики академічного хорового співу а *sappella*, необхідно доповнити дефініцією хорова природа. Виникає питання: в чому відмінність вокальної природи від хорової? Враховуючи їхні загальні установки, такі як вокальне фразування, філірування звуку, артикуляцію слова, музично-поетичний синтаксис, емоційну виразність, слід зазначити, що вони кардинально відрізняються.

По перше, вокальна природа вирізняється рисою індивідуалізації, хоча і вимагає досягнення музичної єдності з інструментальним супроводом. Хоровий спів – це колективна діяльність, яка у свою чергу об'єднує особистісно-орієнтоване творче спілкування між співаками і керівником хору. По друге, сольний спів характеризується особливостями досягнення інтонаційного ансамблю, коли потрібно скорегувати особливості зонного (у співака) і темперованого строю (у супроводі). Сутність хорової природи найбільш яскраво проявляється в хоровому співі а *sappella*. 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, протиприродного експериментування. Відступ від цього принципу веде до спотворення власне хорової звучності;

б) нетемперованість вокального строю безпосередньо пов'язана з проблемою інтонування (особливо в музиці а *sappella*). Чистота строю хору в значній мірі залежить від голосоведення, визначається ним» [7, 25].

Узагальнюючи вищевикладений матеріал, приходимо до висновку, що хорова природа – поняття, яке розкривається двома аспектами:

1) фізіологічним (зонна природа строю, тембро-фонічні особливості, специфіка хорового інтонування);

2) психологічним і комунікативним (особистісне орієнтована діяльність, яка передбачає як індивідуальну, так і колективну рефлексію).

Аналіз сучасної хорової творчості показав, що на сьогодні темброфонічна якість хорового співу а *capella* активно опрацьовується композиторами. Підтвердження ми 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» [1, 13]. М. Михайлов також особливим чином виділяє «тембро-фонічний елемент», а серед прийомів виражальних засобів називає специфічну музичну забарвлення і манеру вокально-хорового виконання [8, 90].

Як відомо, темброфонічність містить у собі дві якості – тембр і фонізм. Тембр (з фр. *timbre* – «дзвіночок», «мітка», «відмінний знак») – це обертонове забарвлення звуку; одна зі специфічних характеристик музичного звуку (поряд з його висотою, гучністю і тривалістю). У хоровому співі під тембром розуміють визначене забарвлення хорових партій, усього хору, співацька манера, стабільна якість звуку. Фонізм (др.-греч. *φωνή* «звук») – це колорит, характер звучання гармонійного інтервалу, акорду (в тому числі з неакордовими звуками) самих по себе, незалежно від їх тонально-функційного значення.

Незважаючи на те, що значення понять схожі, у них є відмінності. Вони пов'язані з тим, що тембр – це якість будь-якого звуку, а фонізм виникає при умові сполучення звуків (наприклад, при інтервальному чи акордовому розташуванні тонів, при висотно-регістровому співвідношенні). Стосовно хорового звучання, Г. Григор'єва відзначає, «фонізм – результат тембровості, якість, що визначається конкретним звучанням хорової маси, розташуванням голосів (тембрів) відносно один одного» [1, 14].

Починаючи з ХХ ст., темброфонічні якості активно використовуються композиторами і виконавцями як важливий засіб музичної виразності. Порівняно із попередніми історичними етапами розвитку музичного мистецтва, тембр підкреслюється засобами гармонії і фактури, коли композитори вводять до тканин твору всілякі кластери і гармонічні утворення. Зріст ролі тембрової сторони інтонування обумовила зміни в гармонії: «кольорово-фонічні якості співголосся стали панувати над його функціональною сутністю» [4, 15]. Тембр стає компонентом музичного цілого, за допомогою якого посилюються чи послаблюються контрасти, він – один із елементів музичної драматургії. А багатообразні якості тембру, такі як: уміння заспокоювати, стомлювати, роздратовувати, тощо, наводять на думку, що він є якісною категорією. Ця особливість дає визначений простір композиторам для виявлення творчої ініціативи. Мова йде про такі явища, як сонорика і алеаторика.

За словами Л. Дьячкової, «знахідки в галузі 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 феномена формує систему нових звукових уявлень» [4, 6–7]. Із підвищенням значущості фонізму, в сучасній хоровій музиці акорд отримує нові специфічні характеристики: «ступінь напруженості, інтервальну щільність, обсяг» [4, 29].

Розширення простору в мистецтві ХХ століття 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 та просторі (його тривалість і широта, щільність і консистенція, типи плям, стрічок, ліній і арабесок з різним малюнком, їхнє місце у висотному регістрі); 4) рухливість і статика (різні типи руху, рух в тривимірному просторі; 5) комбінування одночасних звукових пластів і 6) мінливість звукового образу в часі» [11, 293–294].

Вищеназвані особливості розвитку сучасної академічної хорової творчості а *capella* вплинули на одну з її важливих якостей – нотацію, яка є втіленням творчих пошуків і проявів в композиторській практиці. Специфічність вимог, котрі пред'являються виконавцям «нової музики», пояснює необхідність їх теоретичного вивчення з подальшим використанням навичок інтерпретації хорових творів а *capella*.

Наприкінці ХХ ст. в хорових партитурах зустрічається небувала кількість новацій у нотному записі. Сьогодні в музиці розрізняють два види «кодування»:

«а) детермінована нотація: точна фіксація композиторського задуму і, як наслідок, вимога безкомпромісної точності при 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 при реалізації тексту, записаного з різним ступенем подробиць і точності» [4, 16]. Безумовно, що названі види «кодувань» можуть поєднуватися по-різному, залежно від своїх особливостей. Схожі явища ми зустрічаємо у «Хорових картинках» В. Бібіка; «Космогонії», «Чорному квадраті», «П'ятому вимірі» (три звукові есе), хоровій притчі «Щедрик» В. Мужчиля; «Зображеному ангелі» Р. Щедрина «Посвяті Марині Цвітаєвій» С. Губайдуліної та багатьох інших.

Одним з показових є цикл «Хорові картинки» для хору а *capella* В. Бібіка. Провідною рисою циклу є особливе трактування звукового поля. Багато уваги композитор приділяє сонорним і тембровим засобам, внаслідок чого, музичний звук стає елементом композиції і акустичним явищем (звук, темброво-фактурні і шумові утворення). Палітра гармонійних фарб спрямована на розкриття програмного ряду колоритних картин традиційного українського побуту, повних яскравих контрастів. Звідси – глобалізація сонорно-колористичного поля і відмова від тонально-гармонійних функціональних стереотипів мислення. В. Бібик використовує сонорне і пуантилістичне викладення хорової партитури. У сонорній фактурі він вживає особливий тип тембро-гармонійного матеріалу, при якому музичні засоби виразності спрямовані на максимальне розкриття тембро-фарбового звучання в цілому. Так, наприклад, кластер, який звучить в різних регістрах і різній динаміці, може висловлювати полярні емоції, викликати контрастні асоціації.

Пуантилістичний склад являє собою розосередження (розшарування) єдиної лінії на звуки, мікромотиви, окремі звуко-крапки в різних голосах і регістрах хору, розбивку тексту на склади і літери. Як це відбувається, наприклад, у № 1, де композитор застосовує прийом повторення слова «Благослови» між хоровими партіями, варіює ступінь напруженості і інтервальну щільність (секундові дисонанси, гармонійні терцеві суголосся). Подібну техніку можна назвати «звукова магма».

Оригінально інтерпретується поетичний текст у № 2 («Ярмарок»), де простежуються риси фольклорних традицій. Найбільш характерним засобом роботи зі словом є надання тексту експресивності (із безліччю запитальних повторів і пропозицій), яке впливає і на вибір манери виконання: ритмізований говір в народному дусі, втілення інтонації крику, недомовляння слів або складів тексту. У циклі використовуються прийоми театральності. № 2 допускає використання позамузичних модусів, серед яких: залучення глядацьких ефектів (пантоміма, костюми, сценічна декламація), просторовість (розстановка і переміщення хору на сцені, у глядацькому залі). У № 1 і № 3 доречні використання світлових технічних засобів. Принцип непередбачуваної мінливості, при єдиній драматургічній лінії, є основою образно-естетичної концепції «Хорових картинок» В. Бібіка.

Відзначимо комплекс тембро-фонічних методів, які використовує композитор: хорова мелодекламація, вокалізація (на голосні звуки, закритим ротом) хорове глісандо; звуконаслідувальні прийоми (говір на ярмарку, завивання вітру), дисонансні хорові педаль-пласти (№ 1, т. 19). Вплив інших музичних жанрів, зокрема, симфонічного, проявилось у використанні інструментальних модусів хорового викладення (звукокольорові ефекти, гра тембрів, різноманітність манер звукоутворення, глісандо, артикуляція), в контрастних зіставленнях штрихів і нюансів; використанні широкої динамічної шкали. Вищевикладені особливості засобів композиторського висловлення проявилися у хоровій нотації твору. Специфічною рисою є щільне переплетення атрибутів детермінованої і недетермінованої нотації. Композитор вводить до партитури свої коментарі, у яких «розшифровує» той чи інший виконавський засіб.

Надалі твір розвивається за наступними принципами: розшарування хорових голосів від унісону до суголосся (різного за ступенем напруженості і щільності); незмінність хорової вертикалі протягом декількох часток або тактів, внутрішня модифікація; широке застосування поліфонічних засобів і мікрополіфонії, що співзвучні традиціям поліфонії епохи Відродження з її складним розгалуженим багатоголоссям. Щодо творчих пошуків В. Бібіка, доречно резюмувати словами І. Гулеско, яка вказує на наступні риси: «тенденцію до ускладнення хорового письма, орієнтацію на інструментальне трактування хорової тканини (остинатно-сонорні комплекси, природа інтонації яких чисто інструментальна)» [2, 60].

Цікавим зразком прояву нових якостей хорової музики а *caprella* є п'єса для змішаного хору а *caprella* і солістки (сопрано) «Прощавай, ХХ сторіччя» В. Мужчиля.

«Прощавай, ХХ сторіччя» написана в оригінальній манері, де хор трактується як джаз-бенд, в якому змагаються у виконавській майстерності різні види інструментів. П'єса відкриває нові виконавські можливості хорового виконавства.

За структурою партитура становить собою пласт, що складається з трьох рівнів. Музичний матеріал першого рівня (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 імітує звучання сольного інструменту (швидше за все саксофона). Отже, В. Мужчиль використовує засіб комбінування одночасних звукових пластів. Проявом оновлення хорової нотації є умовні позначення (голосова імітація ударної установки), які композитор вводить у партитуру.

«Прощай ХХ століття» репрезентує таке характерне для сучасності явище, як «музика-дія» (В. Хічкок), «перфоманс». 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», «чі-кі» та ін.); можливість застосування акторських прийомів (міміка, тупання ногами, клацання пальцями, плескання в долоні); впровадження в музичний твір елементів мультимедіа (світло, слайд, відео; рухи тіла, як частка виконавської дії; використання простору як сцени, так і залу).

У представленій партитурі В. Мужчиль, спираючись на принципи традиційної нотації, розробив власну систему нотного запису, яка багатогранно відображує композиційний проект. Специфічність композиторського почерку складають, з одного боку, – продуманість в плані мелодійного малюнка, динамічної і штрихової ясності, з іншого боку, – свобода та імпровізаційність викладу.

Висновки. Емансипація музичних жанрів особливим чином вплинула і якісно змінила академічне хорове мистецтво а *carrella*, в якому відбуваються трансформації як у природі академічної манери, так і в самих співочих канонах. Хорова композиторська творчість а *carrella* другої половини ХХ ст. характеризується пошуком нових підходів до трактування звуку, зокрема, – тембро-фонічного напрямку. Для здійснення будь-якого задуму особливого сенсу набуває звукове поле. Тут доречно навести слова М. Катунян, «звук не ототожнюється тільки з однією висотою. Крім висоти, він володіє також акустичною характеристикою. До неї входить цілий спектр якостей, таких, як: текстура, щільність, артикуляція, динаміка, протяжність, що разом становить його неповторний колорит, і що не може бути передано фіксацією його висоти. Звук став місцем пошуків і експериментів. Він «став предметом композиторської роботи» [цит. за 10, 52].

Критеріями оцінки новітніх якостей сучасного академічного хорового мистецтва а *carrella* є такі:

- тембро-фонічні характеристики: звукове забарвлення, просторовість звучання, співвідношення використання руху і статичності, комбінування звучання пластів, несталість звукового образу.

- ступінь новаторства і специфічності: особливості співочої артикуляції (штрихова техніка, різні способи вимовляння тексту, музичний синтаксис; хорова фактура (монодія, гомофонія, поліфонія, сонорика, пуантилізм); інструменталізація хорових партій (віртуозні пасажі, широкі рухи мелодії, кластери, метроритмічні складнощі); засоби театралізації.

Освоєння музики кінця ХХ – початку ХХІ ст. прямо пов'язане з музичною нотацією. Різноманіття тлумачень є відмінною рисою сучасної нотації, а кожний новий, нетрадиційний твір є неповторним артефактом. У більшості випадків саме нотація допомагає пізнати риси авторського стилю, творчого методу і техніки письма.

Література

1. Григорьева Г. В. Русская хоровая музыка 1970-80-х годов / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 80 с.
2. Гулеско И. И. Хоровая литература : [учеб. пособие] / И. И. Гулеско. – Х. : ХГИК, 1991. – 88 с.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. – К. : Гамаюн, 1999. – 313 с.
4. Дьячкова Л. С. Музыка в гармонии ХХ века: Учебное пособие / Л. С. Дьячкова: М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
5. Живов В. Л. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 272 с.
6. Краснощеков В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. – М. : Музыка, 1969. – 229 с.
7. Левандо П. П. Хоровая фактура / П. П. Левандо. – Л. : Музыка, 1984. – 124 с.
8. Михайлов М. К. Стиль в музыке / М. К. Михайлов. – Л., 1981. – 264 с.
9. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса / Л. О. Пархоменко. – К. : Наукова думка, 1979. – 217 с.
10. Теория современной композиции : [учеб. пособие] / [отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.
11. Федоров В. М. Инструментальные сочинения К. Пендерецкого начала 60-х годов / Проблемы музыки ХХ века. – Горький, 1977. – С. 292–319.

References

1. Grigoreva, G. V. (1989). Russian choral music 1970-80s. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
2. Gulesko, I. I. (1991). Choral literature: bachelor course. Kharkov: KhGIK [in Russian].
3. Dubinets, Ye. A. (1999). Signs sounds. About modern musical notation. Kiev: Gamayun [in Russian].
4. Dyachkova, L. S. (2003). Music in the harmony of the twentieth century: bachelor course. Moscow: RAM im. Gnesinykh [in Russian].
5. Zhivov, V. L. (2003). Choral performance: Theory. Methods. Practice: bachelor course. Moscow: Gumanit. izd. tsentr Vlados [in Russian].
6. Krasnoshchekov, V. I. (1969). Questions about the choral art. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Levando, P. P. (1984). Choral texture. Leningrad: Muzyka [in Russian].
8. Mikhaylov, M. K. (1981). Style of music. Leningrad [in Russian].
9. Parkhomenko L. O. (1979). Ukrainian choral piece Kyjiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
10. Tsenova, V. S. (Ed.). (2007). The theory of contemporary composition bachelor course. V. S. Tsenova (ed.) Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Fedorov, V. M. (1977). Instrumental compositions K. Penderecki's early 60-ies. Problems of the twentieth century music. Gorkiy, pp. 292–319 [in Russian].