

УДК 78.087.681

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153380

Лариса Долинська,
кандидат мистецтвознавства,
керівник Народного художнього колективу
вокально-хорової студії «Домісолька»,
Одеса, Україна
e-mail: dolinskaalarisa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-3505>

ДИТЯЧИЙ ХОР ЯК ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН

У ХХ ст. внаслідок накопичення безцінного досвіду видатних хормейстерів-практиків і композиторської спадщини, формування професійної гілки дитячої хорової творчості та колективів любительського рівня, теоретичних і методико-виховних процесів «відкриття дитинства» дитяче хорове виконавство виокремлюється в самостійний вид із власною специфікою навчання, темброво-звуковими комплексами, репертуаром, функціональними й символічними знаками, набуваючи сьогодні статусу повноправної частини мистецького тезаурусу. Дослідження присвячене вивченню специфічних аспектів функціонування дитячого хору як виконавського феномену. Використовуються комплекс загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких – естетичний, історико-культурологічний, узагальнюючий, музикознавчий. Позицією наукової новизни виступає виявлення феноменологічних ознак дитячого хорового співу в музично-виконавському аспекті. Висновки: з погляду виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголосі – хор уособлює риси синергизму; а погляду організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності. У дитячому хорі синтезуються в «непростій сумі»: емерджентні властивості колективної творчої дії, загальнохорового культурно-мистецького континууму з додатковою лінією специфічно-музичного емерджентного розвитку-становлення та іманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, перманентним оновленням, «ангельською» щирістю-чистотою помислів та голосової тембральності, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Усе це зумовлює феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілісності, автономної мистецької одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Ключові слова: дитячий хор, дитячий хоровий спів, виконавський феномен, емерджентність, ангелоподібність.

Спів споконвіку супроводжував людину в усіх її потребах та видах діяльності – від колискових відразу після народження, дитячих ігрових ситуацій до трудових процесів та дозвільних хвилин, календарно-, родинно- та общинно-обрядових, релігійних актів аж до проводжання

в останню путь. Дитяче хорове виконавство, виокремившись у ХХ ст. в самостійний вид із власною специфікою навчання, тембро-звукових комплексами, репертуаром, функціональними та символічними знаками, пов'язаними із загальними непростими ідейними й мовно-композиційними процесами музичного мистецтва, і із парадигмальною зміною відношення й розуміння дитинства в культурологічному, духовно-естетичному, соціально-психологічному, філософському та мистецтвознавчому вимірах, нині набуло статусу повноправної частини мистецького тезаурусу. Тож актуальним видається виявлення феноменологічних аспектів буття цього виду творчості, зокрема з погляду виконавських умов і законів функціонування. У статті використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – естетичний, важливий для аналізу функціональної природи дитячого хору й розкриття образно-сміслового змісту його феномена; історико-культурологічний, необхідний для виявлення закономірностей розвитку дитячого співу в історичній динаміці; узагальнюючий – для з'ясування характерних особливостей досліджуваного предмета; музикознавчий – для обґрунтування гетерофонно-багатоголосної первинності музики, на відміну від мовленнєвого (одноголосного) інтонування. Така комплексна методологія дає змогу виявити та сформулювати основні позиції функціонування і сприйняття дитячого хору як виконавського феномена.

Співоча культура здавна побутувала в колективних (передусім) та сольних формах, виявляючи вектори прилюдного виконання й виконання «для себе». Вважаючи спів «первісним і суттєвим», подібно до мови, деякі вчені кваліфікують його як «твір людської природи, а не твір мистецтва» (Чернышевский, 1938, с. 91]. Проте з такою думкою можна не погодитися, стверджуючи вслід за Е. Алексеевим (Алексеев), що спів може бути в обох указаних виявах. Адресований слухачеві (співучасника-слухача в синкретичній фольклорній єдності), спів здатний стати твором мистецтва, фольклорного або академічного, за умов набуття ознак художності – надматеріальних унікальних властивостей у єдності форми й смислу, які здатні до емоційного естетичного впливу катарсичної природи та мають, відповідно, універсальну соціокультурну значимість. Такі первісні форми збільшого мали колективно-общинний характер. Від первісних культур до сьогодення має місце й спів «для себе», також негучне наспівування або навіть інтонування «про себе», яке зазвичай (але не обов'язково) не контролюється людиною, і в цьому сенсі може бути невідгадливим «твором людської природи».

Музикування «назовні», для інших, для публіки і в далекі часи, і в наші дні, неминує набуває тенденції професіоналізації, із поступовим удосконаленням техніко-технологічних і «сценічно»-артистичних навичок, закріпленням «вдалих» взірців або інтонаційних формул та передаванням їх від наставника до учнів або в родинному (общинному),

спадковому осередку. Спів же «для себе» (змінюваний з часом не за природою, а за відповідністю до інтонаційного словника епохи) є певною мірою (стадіально) первинним щодо сучасних йому «концертних» форм (утім, ознак концертності в її сучасному розумінні від XIX ст. набуває і хоровий, колективний спів, уже в його професійній якості). Відтворюючи вихідні способи інтонування, перший знаходиться у щільній взаємодії з другим, народжуючи спільне інтонаційне поле. Автокомунікативність співу «для себе» (сольного) в дорослих співвідносна з «егоцентричним» наспівуванням-лопотанням дитини, яке моментально наслідується малечею під час слухового сприйняття нею і своїх однолітків, і батьків (дорослих) (Калужникова, 2005, с. 99-100). Це значить, що дитина легко й швидко, іманентно включається до своєрідного колективного інтонування, вибудовує його навіть там, де воно не передбачалося, підсвідомо приєднуючись до «своїх», утворюючи з ними цілісність, котра відбиває вищий щабель мисле-чуття. Дитячий світ, навіть за умов визнаної сьогодні власної, феноменологічної природи, не може існувати поза навколишнім, опрацьованим у творчому та життєвому досвіді тисячоліть «дорослим» середовищем. Дитина самане виробляє музично-звукової системи: навколо неї вже є готове звукове стилізоване оточення, чого не було в зародковій стадії музики, але, як і первісна людина, дитина, мабуть, чує, точніше – відчуває протозвучання Космосу, голосів Потойбічності (недаремно язичницькі культури вважали малечу одночасно приналежною до обох світів). Дитячий спів демонструє певним чином доступну нам у науковому опрацюванні послідовність кроків в осяганні «звуквисотного простору людства» (Е. Алексеев) та його фактурних одно-багато голосних диференціювань.

На думку С. Скребкова, одноголосне музичне інтонування в найдавнішій початковій стадії формування треба розглядати як похідне від колективного», оскільки в основі ладу криється «художнє узгодження різних голосів», це «не одиничний звук, а в принципі унісон, здатний розщеплюватися і створювати співзвуччя (Скребков, 1973, с. 26). Учений, наслідуючи Р. Валлашека та Р. Грубера, виходить з гіпотези про походження музики як виду мистецтва у зв'язку з колективними танцями, коли колективні зусилля були спрямовані «на художнє узгодження рухів, елементарного співпадіння метричних акцентів». С. Скребков називає це явище «метричним унісоном» або «метричною гармонією рухів», тому що в основі музичного тематизму лежить «специфічно художній принцип естетичної гармонії (*курсив наш – Л.Д.*) поєднуваних компонентів» (Скребков, 1973, с. 25) (підкреслимо важливість цієї гармонійної функції для хорового звучання). Більше того, така гетерофонно-багато голосна первинність складає родову відмінність музики від мовленнєвого (одноголосного) інтонування, адже «фіксація певної висоти в музиці пов'язана з художньою необхідністю підлаштовуватися до іншого голосу»

(в одноголосі – до уявного), набуттям «гармонічного звуковисотного узгодження з ним», тобто дії «в умовах *колективного художнього інтонування (курсив наш – Л.Д.)*», на відміну від мовлення (Скребков, 1973, с. 27).

Характерно, що після тривалого часу сприйняття смислового значення інтонацій одноголосної мелодики переважно висотою, тривалістю звучання, ладовим співвідношенням сусідніх тонів, у ХХ ст. (Б. Асаф'єв, О. Ручьєвська, Ю. Холопов. В. Холопова та ін.) інтонація усвідомлюється в розширеному розумінні: «у синкретичній єдності... як би в багатокординатному, багатовимірному просторі всіх властивостей звуку аж до теситурних нюансів, відтінків вібрації, які мисляться в сукупності, де жоден з параметрів інтонаційної форми принципово не можна усунути», услід за В. Медушевським стверджує Дьячкова (Дьячкова, 1985, с. 24–25]. Тож і після уособлення одноголосся, як «чистої» лінії, інтонаційна природа музики не «усувається» повністю від свого багатоголосного «походження» (не кажучи про приховане багатоголосся). І тоді в хоровому виконанні вже «готові» всі умови і для подальшого розвитку складної поліфонії (що і відбулося), і для відчуття «багатовимірного простору всіх властивостей звуку» («хор може все» – володіє усіма «інструментальними» можливостями виразових засобів музики, про що свідчить творчість сучасних композиторів для цього живого складного «інструмента» й водночас культурно-символічного знака як холістично-емерджентної системи, здатної соборно зливатися й індивідуально-груповорозщеплюватися, тобто «дихати» в прямому й переносному значенні як «збільшений» живий організм).

Розвиток хорового багатоголосся також пов'язують з організуючою роллю співу під час трудових процесів, коли на перший план виходить ритмо-інтонаційний чинник – найфізичніший з усіх музичних, що безпосередньо впливає й на тіло (а не тільки на свідомість), акумулятор чуттєвого досвіду. Утім, ритмічна впорядкованість музичної тканини покликана, крім організування ритму її сприйняття, виконувати важливу смислотворчу функцію – упорядкування часопростору в безперервному процесі організування (Карцева, 2004). В. Суханцева розглядає ритмо-інтонаційний комплекс як неподільну музичну цілісність, «закріплену емоцію», котра перейшла в процесі соціальної та мистецької історії у знак культури (Суханцева, 1990, с. 134–139).

Проте головною сферою формування фольклорної хорової культури, найсильнішим і постійно діючим джерелом багатоголосого співу (що виникає різними шляхами) є невід'ємна від трудової святково-обрядова сфера, нарешті – мистецька. В останніх можна виявити і поєднання гетерофонних форм з елементами контрастної поліфонії, і складання співзвуч акордового типу (Алексеев, 1986), та й усе існуюче розмаїття багатоголосся як вищого, впорядкованого, гармонійного

порядку й краси (не заперечуючи краси мелодії як віддзеркалення спільності універсальної ідеї та чистоти соборного октавно-унісонного злиття). Характерно, що сьогодні (у професійних та самодіяльних хорах) перед переходом до вибудовування чистого багатоголосся хормейстера домагаються спершу вправного одноголосся (особливо в дитячих хорах), ладова чистота якого кристалізувалася століттями в органічній єдності мелодійно-горизонтального та гармонічно-вертикального інтонування. Тільки після опанування одноголосним мелодійним слуховим контролем рекомендується переходити до двоголосся – гармонічного чуття (спочатку прості канони, великі інтервали – октава, квінта, секста), так само проходять і розспівування хорів на початку репетицій та перед концертами. У такий спосіб утрачена впродовж трьох століть гомофонності система мислення на лінійно-поліфонічній основі повертає «свої права» у «дзеркальній» хоровій методиці сьогодення.

Отже, викарбовується і первинність та смислова значущість колективного, хорового співу, де ключовим параметром є *виконавський* складник. Адже саме в живій, безпосередній виконавській традиції хорового (спільного, общинного чи іншої групової статусності) співу народження інтервально-ладових смислових (узагальнено-музичних, позавербальних та пов'язаних зі словом) знаків співвідноситься з ідеальною ритуалікою соборності – від чуттєвої фольклорно-язичницької до храмової (зокрема, християнської, де вона постане в «чистому», високо-духовному вигляді – як емерджентної системи). Соборність хорового співу є ключовою універсалією хорової співочої культури (Осадча, 2015).

Спів у хорі забезпечує безпосереднє, живе відчуття музики в розмаїтті її одноголосно-багатоголосних проявів та жанрово-історичної пам'яті, справжнє осмислення музичного твору, якого не можна досягти іншим способом. У цьому зв'язку важливо зазначити, що музичний інструменталізм у сольному, ансамблевому та оркестровому форматах, тим більше синтетичний жанр оперного мистецтва, також становлять найвищі взірці музичного мислення, ідей і технологій для їх втілення. Однак вказані вище кореневі архетипові знаки процесів визрівання чисто музичних законів розвитку, становлення ідеї, музичного мислення в ладово-звуковій площині вказують на колективне вокально-хорове виконавство у його найдавніших проявах. Отже, хоровий спів стає своєрідним ключем до розуміння музики як такої.

Водночас у науці сформувалася концепція хору «як моделі людського колективу, що створює гармонійні відносини між індивідумом та групою» (Карцева, 2004). У такому зрізі хорова творчість постає безпосереднім символом гармонії (як красивого врівноваження у філософському смислі та системи ладових тяжінь у музиці), зримого й відчутного просторово-часового образу (хронотопу) єдності

різноманіття. Гармонійна «єдність різноманіття» має розрізнення відцентрово-доцентрових відносин: це синкретизм нероздільної єдності початкової цілісності та синтезування як узгодження різного, можливо, навіть, протилежного. Перший тип виразно втілює фольклорний синкретизм колективного співу-танцю-слова-ритуальності-гри, у якому діти частіше беруть участь на спільних засадах обов'язкового наслідування поколінь та невиділення й общинно-родового загалу. Другий синтезує, наприклад, професійно-мистецькі напрацювання хорового співу з первинно-літургійними засадами християнства або оперної драматургії, де дитячий хор уже може виступати спеціальним чинником означеного акту, привносячи до нього додаткові смисли (чистоти, ангелоподібності, гри, наближення до життєвих реалій тощо). У хоровому співі виявляється не тільки чисто естетична цінність, а й могутній інструмент для виконання різних практичних та ідейно-ідеологічних, культурних, духовно-релігійних завдань, висунутих історичними, етнічними та деякими іншими факторами. Саме музичний чинник (зокрема, хорового співу) здатний виступити, за спостереженнями З. Касаткіної, тою «жертвовною гармонією», яка б узгодила окремі, розрізнені частини цілого й відновила їхню єдність на рівні емоційних переживань, мислечуттєвих, а не реально-поведінкових дій. Так, через музичні засоби, гармонія проявляється в катарсисі, ідея якого «із властивим йому ефектом завершеності переживання містить потенційне прагнення до нескінченності, до вічного розмикання напруги в спокій і, отже, воз'єднання розірваних частин буття в гармонійному цілому» (Касаткіна, 2013). Тому гармонійність через музику у своїй найвищій формі неминуче виходить на трагічні засади.

Сакральна значущість хору виявлялася у збереженні різних складників ритуаліки. О. Редько слушно вказує на фольклорно-ритуальні витоки із драматургічно-ігровою функцією «розповіді й коментування ігрового дійства»; взаємовплив релігійних ідей; створення за допомогою співів (не-буденного мовлення) «особливого способу спілкування з божественними силами», з активізацією «космічної енергії сакрального простору сцени» через «магічні заклинання й елементи шаманської культури»; зовнішній вигляд і «принцип існування на сцені хористів, зведені в особливий естетичний ритуал, підкреслюючи цим стиль» (Редько, 2011). Голоси хористів та їхні особи виконували при цьому інструментальну функцію одночасно уособлення й жертви, і того, кому вона приноситься, утілюючи цілісність гармонії у співіснуванні навіть взаємовиключних боків буття, де можливе «зберігання своєї первісної цілісності й не руйнування іншої» (Касаткіна, 2013). Хор уособлює таку нерозчленовану єдність зі збереженням особистості; це, мабуть, і складає необхідність і спорідненість хорового співу для дітей у відцентрово-доцентровому зв'язку виховання-взаємозбагачення. В подальшому у християнстві хор, розташовуючись зі своїм «ангельським співом»

у граничному храмовому просторі між людьми і «Горнім світом», приймає і тлумачить найвищу Жертву, звертаючись до Самого Бога від імені всіх. Так християнство, за умов заперечення античних засад і прийомів, в цілому наслідувало описану концепцію хорового мистецтва. Усі вказані функції відбилися й у дитячому хорі, синтезуючись зі специфічними властивостями дитячого образу світу та сприйняття дитинства дорослим світом.

Спеціальна сторінка хорової історії взагалі та дитячого хорового співу зокрема – храмова традиція, у якій विकарбувалися ознаки майбутньої професійної академічної музики і з погляду ідейно-сислового наповнення, і з позицій культури й технології вокально-хорового виконавського інтонування. І ось тут дитячий спів поступово виходив на стратегічні позиції. Саме в церковно-хоровому жанрі вибудувалися перлини хорової поліфонії, обумовлені єдністю високих смислових, мислечуттєвих та структурно-технологічних засад, що виявилось в їхньому потужному впливі на загальні процеси розвитку музичного мистецтва від XVI ст. Феномен «розспівування голосних» у храмовій традиції виявив суттєву роль у становленні семіотики та семантики, зокрема й музичних, а також сприяв когнітивно-виконавському осмисленню кантилен, що відповідає трьом ключовим компонентам емпатії – емоційному, когнітивному, поведінковому. Важливий внесок у розвиток технології та розуміння вокальної кантилені зробили діячі оперно-белькантової епохи, зокрема співці-кастрати: їхні сольоно-вокальні творчо-технологічні знахідки опрацьовувалися в подальшому у вирівнюванні регістрів хорових партій, розширенні їхніх регістрових можливостей, тембрально-звукових удосконаленнях, тонкощах філірування, виробленні вправ та засобів зміцнення голосів тощо. Досягнення мистецтва кастратів спрямували західну хорову культуру в напрямку актуалізації хлопчачих хорів, що не завадило й на сході активно використовувати хлопчачкові голоси для збагачення регістрово-тембральної якості й додавання ангельської чистоти-кришталевості. І сьогодні кантилена вважається основою співу, у тому числі хорового, оскільки з технологічного боку сприяє закріпленню навичок дихання, розвитку широкого й хорового ланцюгового дихання, набуття специфічної вокальної (вокально-хорової) тембральності як звуку, що вільно «плеться» (як указували вокальні педагоги в період розквіту бельканто – Гарсія та Бенеллі), а з погляду виконавського мислення є вершиною втілення риторики духовного походження, краси й піднесеності. Ланцюгове дихання, котре забезпечує безперервне звучання хору через неоднчасну зміну дихання хористами та миттєвим і непомітним вливанням у загальне звучання після власної цезури, створює своєрідну синергетичну цілісність, переважаючи особистісне (буквально – дихання, як життя), але не заперечуючи його, утворює нову емерджентно-холістичну якість.

Зв'язок кантиленної вокальності, народженої в надрах хорového церковного співу (самі юбіляції, як правило, виконувалися солістами з хору), з духовно-душевеним модусом Радості складає глибинну основу хорової творчості. Нагадаємо, що в дитячому образі світу психологи відзначають особливу властивість «співрадування» на третьому, вищому щабеліемпатійних переживань: у виконавському виході хорového співу, організоване законами естетичної організації та музичних засобів, таке співрадування здатне перетворитися на справжнє катартичне переживання. Дитина, співаючи в хорі, звичайно, не розуміє його механізму, але відчуває його щиро й безпосередньо, з усією дитячою захопленістю, вкладаючи у виконавський акт співу всю силу дитячих емоцій та старання.

Однак художнє переживання – не єдиний засіб досягнення катарсису. До сфер, для яких характерне виникнення естетичної катартичної реакції, можна віднести гру, а також деякі види образотворчої і рухової діяльності – усі надзвичайно й природно близькі дитині. Процеси, які відбуваються під час здійснення цієї діяльності можуть бути визначені як катартичні, тому що включають обидві необхідні умови: по-перше, присутність двох протилежно спрямованих емоцій, які розвиваються і нейтралізують одна одну, приносячи в цій нейтралізації розрядку емоційної напруги (Выготский, 1987); по-друге, це не продуктивний процес, спрямований на перетворення зовнішньої ситуації, а спосіб зміни ставлення самої людини до її власних обставин, що має зовнішню дієву опору та об'єктивний результат у внутрішньо-особистісному плані. Можна зробити висновок, що відмінність емоційних та катартичних процесів у мистецтві і поза ним є наслідком взаємного впливу цих процесів всередині художнього твору. У той же час єдність цих процесів у складі естетичної реакції і поза нею обумовлена тим, що на відносно ранніх етапах онтогенезу емоційне увідчування й катартичне подолання розвиваються паралельно в різних видах діяльності дитини і навіть змінені під дією взаємовпливу, залишаються тотожними самим собі. Тому дітям подобається творча діяльність, де катартичні виходи можуть міститися на межі гри й мистецького акту. Особливо це стосується хорového співу, де має місце колективний характер, певна легкість повтору-співу (на відміну від інструментальної), можливість виконання різноманітних жанрових спрямувань, у т.ч. популярно-масових. Узагалі масовість хорového мистецтва (на відміну від більш елітарних інструментальних видів творчості) породжує специфічні проблеми його функціонування, пов'язані із соціально-демографічними та музично-мовними факторами, що надає й низку переваг у порівнянні з іншими видами музичної діяльності, зокрема в комунікаційному аспекті. Так, С. Казачков зазначає, що «хоровий спів – найбільш популярний, загальнодоступний і загальнозрозумілий посередник між музикою та людьми» (Казачков, 1998, с. 29).

Підкреслюючи виконавські інтенції хорової творчості слід вказати не тільки на фольклорну сферу, яка, власне, базується на варіантній усно-виконавській природі, тобто є «тотально-виконавською» (без або майже без слухачів і композиторів, де тільки через власне виконання задум творця може втілитися в життя і бути почутим, а інший виконавець завжди виконає дещо інакше), а й на «напівписемний» (невми, знамена) характер тривалого етапу храмового професіоналізму з подальшим багатоголоссям з різними мелодіями й текстами у вертикалі органумів та мотетів, писемним надбагатоголоссям 24 і більше голосів (де фактично виконавський вступ кожного та його активно-кульмінаційна фаза можуть бути зафіксованими диригентським і слухацьким контролем лінійно й діагонально поруч зі складаною гармонічною вертикаллю); нарешті – на академічну професійну (і так звану самодіяльну) хорову культуру, у якій стильова семантика вибудовується переважно як виконавська – «емерджентної» спільноти та індивідуальних властивостей хористів і диригента-хормейстера. Про «виконавськість» хорової творчості свідчать і наявність власних особливих вокально-ансамблевої (термін К. Пігрова) виконавської хорової техніки й технології, які виконувалися й удосконалювалися століттями – ця «техніка входить, як украй необхідна основа, фундамент у будь-який хоровий виконавський стиль і служить, свого роду, критерієм, безвідмовно визначальним рівень виконавської майстерності» (Шатова, 2005, с. 31-32). Виконавську основу хорової творчості підкреслював і К. Пігров, будучи прихильником співу і диригування напам'ять для досягнення постійного контакту диригента і співаків (Шип, 1966, с. 2); особистого показу на репетиціях і традиційного співу хормейстера зі складною партією.

І все ж альфою та омегою ключових елементів хорового звучання К. Пігров вважав інтонаційний стрій та ансамблевість (П. Чесноков додав ще й відтінки або нюанси виконавських тонкощів художньої комунікації диригента й хору), які віддзеркалюють емерджентні якості душевно-духовної чистоти й соборності співаючої спільноти. Утім, будь-яке виконавство у професійній сфері, а також виконавський аналіз музичного тексту, «однаковою мірою пов'язані і з виконавською традицією (музикою як виконавським феноменом у її актуальному бутті), і з композиторською поезикою та її жанрово-стильовими параметрами (з феноменом музичного твору)» (Шатова, 2005, с. 39).

Цілісність хорового мистецтва як системи із власною функціонально-діючою та ідейною структурою, а також як виконавського феномена виявляється й у комунікативних функціях, своєю чергою, безпосередньо впливаючих на дію системи. У цьому плані важливим чинником варто вважати *партicipаційно-емпатійні* взаємовідносини його учасників з актуалізацією таких чинників теорії «увідчування», як активність, дієвість співпереживання, співчуття, особистісний підхід, набування

смислу, творчо-мистецькі, естетично- та духовно-піднесені вектори, вказане вище співрадування тощо. Для дитячого образу світу, сприйняття та відтворення його (а також художніх артефактів), особистісного розвитку дитини все це має особливе значення. Беручи участь спочатку в спільному з дорослими колективному співі, дитина навчається не тільки общинно-родовим світоглядно-ментальним традиціям, а й викристалізовує особистісні настанови емпатійного порядку.

У хоровому виконавстві, порівняно з іншими видами, значно розширюється комунікативне коло через збільшення суб'єктів комунікації. Отже, хоровий спів може стати гідною альтернативою надмірній академізації навчально-виховного процесу дітей, бо дає змогу навіть хористам неординарних здібностей відчувати виконавський процес і набути відповідного виконавського досвіду.

Такі ознаки *хорової* звучності, як стрій та ансамблевість, соборність, на відміну від «зібрання співаючих» (В. Чесноков), утілюють принципи дії синергетичної (від грец. *sinergicos* – спільна дія; поняття введено Г. Хакеном в 1969), емерджентної (англ. *emergence* – виникнення, поява нового, визнаного новоутворення; уведено М. Стюартом на початку 2000-х) систем. З погляду виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголосі, хор уособлює риси синергизму, а з погляду організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності.

Відтак у дитячому хорі накладаються емерджентні властивості колективної творчої дії, загально-хорового культурно-мистецького континууму з додатковою лінією специфічно-музичного емерджентного розвитку-становлення та іманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, перманентним оновленням, «ангельською» щирістю-чистотою помислів та голосової тембральності, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Так складається феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілісності, автономної мистецької одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Помножений в урівноважено-злитному вокальному унісоні єдиної хорової партії «ідеальний голос» – уже самоорганізована система, яка вступає в різноманітні складно організовані взаємовідносини з іншими «потовщено»-цільними голосами (туттійної цільності, поліфонічних, гетерофонних, гомофонних рельєфів), утворюючи неможливу ані в сольному, ані вансамблево-сольному форматі нову якість. Дитячий хор з цього погляду накладає на вказані поліпластові утворення «нову системну якість» – ідеаційно-міфологічну, енергетично-психологічну і темброво-звукову, сприяючи створенню нової неповторної холістично-емерджентної системи (і в цьому сенсі відрізняється від теситурно наближеного жіночого).

Список послань

- Алексеев, Э. (1986). *Ранефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект*. Москва: Советский композитор.
- Выготский, Л.С. (1987). *Психология искусства*. Москва: Педагогика.
- Дьячкова, Л.С. (1985). *Мелодика*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных.
- Казачков, С.А. (1998). *Дирижер хора – артист и педагог*. Казань: Казанская государственная консерватория.
- Калужникова, Т.И. (2005). *Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей)*. (Диссертация доктора искусствоведения). Государственный институт искусствоведения. Москва.
- Карцева, Г.А. (2004). *Ритм как культурно-антропологический феномен*. (Диссертация доктора философских наук). Институт философии РАН, Москва.
- Касаткина, З.А. (2013). *Развитие хорового искусства в художественной культуре России*. (Диссертация кандидата культурологии). Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
- Осадчая, С.В. Проблема соборності як фактор авторського стилю православної літургійної традиції. *Музичнемистецтво і культура*, (21), 198-205. doi: 10.31723/2524-0447-2015-21-198-205 .
- Редько, А.М. (2011). Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления. *Молодой ученый*, 28 (5), 157-161.
- Скребков, С. (1973). *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка.
- Суханцева, В.К. (1990). *Категория времени в музыкальной культуре*. Киев: Лыбидь.
- Чернышевский, Н. (1938). Эстетическое отношение искусства к действительности. В Н.Г. Чернышевский. *Статьи по эстетике*. Москва: Государственное социально-экономическое издательство.
- Шатова, И.В. (2005). *Стилевые основы одесской хоровой школы* (Диссертация кандидата искусствоведения). Одесская государственная музыкальная академия им. А.В. Неждановой, Одесса.
- Шип, В.И. (1966). *Пигров К.К. – исполнитель-дирижер*. Одесса: Библиотека ОГМА им. А.В. Неждановой.

References

- Alekseev, E. (1986). *Ranefolklorное intonirovanie: Zvukovyisotnyiy aspekt* [Unrefronted intonation: Pitch Aspect]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Chernyishevskiy, N. (1938). Esteticheskoe otnoshenie iskusstva k deystvitelnosti [Aesthetic attitude of art to reality]. In N.G. Chernyishevskiy. *Stati po estetike*. Moscow: Gosudarstvennoe sotsialno-ekonomicheskoe izdatelstvo [in Russian].
- Dyachkova, L.S. (1985). *Melodika* [Melody]. Moscow: GMPI im. Gnesinyih [in Russian].
- Kaluzhnikova, T.I. (2005). *Akusticheskiy tekst rebenka (po materialam, zapisannyim ot sovremennyih rossiyskih gorodskih detey)* [Acoustic text of a child (based on materials

- recorded from modern Russian urban children)]. (Doctor's thesis). State Institute for Art Studies, Moscow [in Russian].
- Kartseva, G.A. (2004). *Ritm kak kulturno-antropologicheskii fenomen* [Rhythm as a cultural and anthropological phenomenon]. (Doctor's thesis). RAS Institute of Philosophy, Moscow [in Russian].
- Kasatkina, Z.A. (2013). *Razvitie horovogo iskusstva v hudozhestvennoy kulture Rossii*. (Candidate's thesis). Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg [in Russian].
- Kazachkov, S.A. (1998). *Dirizher hora – artist i pedagog* [Choir Conductor – Artist and Teacher]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya [in Russian].
- Osadchaia, S.V. Problema sobornosti yak faktor avtorskoho styliu pravoslavnoi liturhiinoi tradytsii [The problem of unity as a factor of the author's style of the Orthodox liturgical tradition]. *Muzychnemystetstvo i kultura*, (21), 198-205. doi: 10.31723/2524-0447-2015-21-198-205 [in Ukraine].
- Redko, A.M. (2011). Funktsionalnost hora v prostranstve drevnegrecheskogo predstavleniya [The functionality of the choir in the space of the ancient Greek representation]. *Molodoy ucheniy*, 28 (5), 157-161 [in Russian].
- Shatova, I.V. (2005). *Stilevyie osnovyi odesskoy horovoy shkoly* (Candidate's thesis). Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Russian].
- Ship, V.I. (1966). *Pigrov K.K. – ispolnitel-dirizher* [Pigrov K.K. – performer-conductor]. Odessa: Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music Library [in Russian].
- Skrebkov, S. (1973). *Hudozhestvennyie printsipy muzyikalnyih stiley* [Artistic principles of musical styles]. Moscow: Muzyika [in Russian].
- Suhantseva, V.K. (1990). *Kategoriya vremeni v muzyikalnoy kulture* [Category time music culture]. Kiev: Lybid [in Russian].
- Vyigotskiy, L.S. (1987). *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Pedagogika [in Russian].

© Долинська Л., 2018

UDC 78.087.681

Larysa Dolynska,
Ph.D. in History of Arts,
Leader of the National Art Group
Vocal and Choral Studio "Domisolka",
Odessa, Ukraine
e-mail: dolinskaalarisa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-3505>

CHILDREN'S CHOIR AS A PERFORMING PHENOMENON

In the twentieth century, as a result of the invaluable experience accumulation of outstanding choirmaster-practitioners and composer heritage, the formation of a professional branch of children's choral art and amateur-level groups, the theoretical and methodological and educational processes of "opening the childhood", children's

choir performance is singled out in an independent form with its own specific learning, timbre -sound complexes, repertoire, functional and symbolic signs, acquiring today the status of the full part of the artistic thesaurus. The research is devoted to the study of specific aspects of the children's choir functioning as a performing phenomenon. The general scientific and special methods are used, including aesthetic, historical-culturological, synthesizing, musicological. The position of scientific novelty is the detection of phenomenological features of children's choral singing, in particular, in the musical-performing aspect. Conclusions: from the point of view of performing, in particular the initial heterophony, choral order, the formation of "merging" unisons from many individual voices and their correlation in choral polyphony, the chorus embodies the features of synergism, and from the point of view of the organized (by a ritual, a regent, a conductor) choral sound is an emergence. The children's choir is synthesized in a "complicated combination": the emergent properties of collective creative action, the general-choral cultural-artistic continuum with an additional line of specific-musical endangered development-formation, and the inherent features of the child's image of the world with its "logical" jumps, associations, transformations, game intentions, permanent renewal, "angelic" sincerity-purity of thoughts and voice timbralities, forming another series of emergent, productive outputs. All this determines the phenomenological status of the children's choir as a performing phenomenon, a specific emerald integrity, an autonomous artistic unit, an educational-training paradigm, a cultural sign.

Key words: children's choir, children's choral singing, performing phenomenon, emergence, angelicity.

78.087.681

*Лариса Долинская,
кандидат искусствоведения, руководитель
Народного художественного коллектива
вокально-хоровой студии «Домисолька»,
Одесса, Украина
e-mail: dolinskaalarisa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-3505>*

ДЕТСКИЙ ХОР КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФЕНОМЕН

В XX веке в результате накопления бесценного опыта выдающихся хормейстеров-практиков и композиторского наследия, формирование профессиональной ветви детского хорового творчества и коллективов любительского уровня, теоретических и методико-воспитательных процессов «открытия детства» детское хоровое исполнительство выделяется в самостоятельный вид с собственной спецификой обучения, тембро-звуковыми комплексами, репертуаром, функциональными и символическими знаками, приобретая сегодня статус полноправной составляющей художественного тезауруса. Исследование посвящено изучению специфических аспектов функционирования детского хора как исполнительного феномена. Применяются комплекс общенаучные и специальные методы, среди которых – эстетический,

историко-культурологический, обобщающий, музыковедческий. Позицией научной новизны выступает выявление феноменологических признаков детского хорового пения, в частности, в музыкально-исполнительском аспекте. Выводы: с точки зрения исполнительства, в частности, первоначальной гетерофонности, хорового строя, образования «слитных» унисонов из многих индивидуальных тембров-голосов и соотношения их в хоровом многоголосии – хор олицетворяет черты синергизма, а с точки зрения организованного (ритуалом, регентом, дирижером) хорового звучания – эмерджентности. В детском хоре синтезируются в «непростой сумме»: эмерджентные свойства коллективного творческого действия, общехорового культурно-художественного континуума с дополнительной линией специфически музыкального эмерджентного развития-становления и имманентные эмерджентные особенности детского образа мира с его «алогичными» прыжками, ассоциациями, преобразованиями, игровыми интенциями, перманентным обновлением, «ангельской» искренностью-чистотой помыслов и голосовой тембральности, образуя еще один ряд эмерджентных результативных выходов. Все это обуславливает феноменологический статус детского хора как исполнительного явления, специфической эмерджентной целостности, автономной художественной единицы, воспитательно-образовательной парадигмы, культурного знака.

Ключевые слова: детский хор, детское хоровое пение, исполнительский феномен, эмерджентность, ангелоподобие.