

УДК 78.071.2/784.96

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.15>*Лариса Леонідівна Долинська**керівник**Народного художнього колективу вокально-хорової студії «Домісолька»
dolinskaalarisa@gmail.com*

ДИТЯЧИЙ ХОР ЯК ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН

Мета роботи. Дослідження присвячене вивченню специфічних аспектів функціонування дитячого хору як виконавського феномену та виявленню феноменологічних аспектів буття цього виду творчості, зокрема, з точки зору виконавських умов і законів функціонування. **Методологія статті.** Використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – естетичний, історико-культурологічний, узагальнюючий, музикознавчий – у їх єдності. **Позицією наукової новизни** виступає виявлення феноменологічних ознак дитячого хорового співу, зокрема, у музично-виконавському аспекті та дослідження цілісності хорового мистецтва як системи з власною функціонально-діючою та ідейною структурою, а також як виконавського феномену виявляється й у комунікативних функціях своєю чергою безпосередньо впливаючих на дію системи. **Висновки.** З точки зору виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголоссі – хор уособлює риси синергізму, а з точки зору організованого (ритуалом, реґентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності. У дитячому хорі синтезуються у «непростій сумі»: 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 голосовою тембральністю, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Все 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.

Dolinskaya Larisa, Ph.D. in History of Arts, Leader of the National Art Group vocal and choral studio “Domisolka”.

Children’s choir as a performing phenomenon

The research is devoted to the study of specific aspects of the functioning of the children’s choir as a performing phenomenon and the identification of the phenomenological aspects of the existence of this type of creativity, in particular, from the point of view of performing conditions and functioning laws.

The methodology of the article. The general scientific and special methods are used, among them – aesthetic, historical-culturological, generalization, musicology – in their unity. The position of scientific novelty is the detection of phenomenological features of children’s choral singing, in particular, in the musical-performing aspect and studies of the integrity of choral art as a system with its own functional-acting and ideological structure, as well as an executive phenomenon, is also manifested in communicative functions, which, in turn, directly affect the action of the system. Conclusions. from the point of view of performing, in particular, the initial heterophony, choral order, the formation of “merging” unison 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 (ritual, regent, 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-educational paradigm, a cultural sign.

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

Долинская Лариса Леонидовна, кандидат искусствоведения, руководитель Народного художественного коллектива вокально-хоровой студии «Домисолька».

Детский хор как исполнительский феномен

Цель работы. Исследование посвящено изучению специфических аспектов функционирования детского хора как исполнительского феномена и выявлению феноменологических аспектов бытия этого вида творчества, в частности, с точки зрения исполнительских условий и законов функционирования. Методология работы. Применяются общенаучные и специальные методы, среди которых – эстетический, историко-культурологический, обобщающий, музыковедческий – в их единстве. Позицией научной новизны выступает выявление феноменологических признаков детского хорового пения, в частности в музыкально-исполнительском аспекте и исследовании целостности хорового искусства как системы с собственной функционально-дей-

ствующої і ідейної структурою, а також як исполнительного феномена, який проявляється і в комунікативних функціях, неопосередковано впливаючих на діяльність системи. **Висновки.** С точки зору виконавства, в частині, первісної гетерофонності, хорів строю, формування «слитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембров-голосів і співвідношення їх в хорі багатоголосі, хор організує риси синергизму, а з точки зору організованого (ригиталом, регентом, дирижером) хорового звучання – емерджентності. В дитячому хорі синтезуються в «непростій суммі» такі елементи: емерджентні властивості колективного творчого діяння, загальнохорового культурно-художнього континууму з додатковою лінією специфічно музичного емерджентного розвитку-становлення і імманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, постійним оновленням, «ангельською» іскренністю-чистотою мислів і голосової тембральності, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Все це впливає феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілості, автономної художньої одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Ключові слова: дитячий хор, дитяче хорове співання, виконавський феномен, емерджентність, ангелоподібність.

Актуальність теми роботи. Спів споконвіку супроводжував людину у всіх 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 проведення в останню путь. Дитяче хорове виконавство, виокремившись у ХХ столітті в самостійний вид з власною специфікою навчання, тембро-звукових комплексів, репертуару, функціональних та символічних знаків, пов'язаних як з загальними непростими ідейними та мовно-композиційними процесами музичного мистецтва, так і з парадигмальною зміною відношення й розуміння дитинства у культурологічному, духовно-естетичному, соціально-психологічному, філософському та мистецтвознавчому вимірах, набуло до сьогоднішнього статусу повноправної частини мистецького тезаурусу. Отже, актуальним здається виявлення феноменологічних аспектів буття цього виду творчості, зокрема, з точки зору виконавських умов і законів функціонування. У статті використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких естетичний, важливий для аналізу функціональної природи дитячого

хору і розкриття образно-сміслового змісту його феномену; історико-культурологічний, необхідний для виявлення закономірностей розвитку дитячого співу в історичній динаміці; узагальнюючий – для виявлення характерних особливостей досліджуваного предмета; музикознавчий – для обґрунтування гетерофонно-багатоголосної первинності музики, на відміну від мовленнєвого (одноголосного) інтонування. Така комплексна методологія дозволяє виявити та сформулювати основні позиції функціонування і сприйняття дитячого хору як виконавського феномену.

Метою статті виступає виявлення специфічних аспектів функціонування дитячого хору як виконавського феномену.

Виклад основного матеріалу. Співоча культура здавна побутувала у колективних (передусім) та сольних формах; виявляла вектори прилюдного виконання та виконання «для себе». Вважаючи спів «первісним і суттєвим», подібно до мови, деякі вчені кваліфікують його як «твір людської природи, а не твір мистецтва» [12, с. 91]. Однак тут можна посперечатися з мислителем, стверджуючи вслід за Е. Алексеевим [1], що спів може виступати в обох вказаних якостях. Адресований до слухача (співучасника-слухача у 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 катартичної природи та мають, відповідно, універсальну соціокультурну значимість. Такі первісні форми у більшості 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 дійсно може виступати невігадливим «твором людської природи».

Музикування «назовні», для інших, для публіки і в далекі часи, і у наші дні неминуче набуває тенденції професіоналізації, з поступовим вдосконаленням техніко-технологічних і «сценічно»-артистичних навичок, закріпленням «вдалих» взірців або інтонаційних формул та передаванням їх від наставника до учнів або у родинному (общинному), спадковому осередку. Спів же «для себе» (змінюваний з часом не за природою, а за відповідністю до інтонаційного словника епохи) виступає певною мірою (стадіально) первинним щодо

сучасних йому «концертних» форм (втім ознак концертності у її сучасному розумінні від XIX століття набуває і хоровий, колективний спів, вже у професійній його якості). Відтворюючи вихідні способи інтонування, перший знаходиться у щільній взаємодії з другим, народжуючи спільне інтонаційне поле. Автокомунікативність співу «для себе» (сольного) у дорослих співвідносна з «егоцентричним» наспівуванням-лопотанням дитини, яке моментально наслідуються малечою при слуховому сприйнятті нею як своїх однолітків, так і батьків (дорослих) [5, с. 99–100]. Тобто дитина легко і швидко, іманентно включається до своєрідного колективного інтонування, вибудовує його навіть там, де воно не передбачалося, підсвідомо приєднуючись до «своїх», утворюючи з ними цілісність, яка відбиває вищий щабель мисле-чуття. Дитячий світ, навіть за умов визнаної у сьогоденні власної, феноменологічної природи, не може існувати поза навколишнього, опрацьованого у творчому та життєвому досвіді тисячоліть «дорослого» середовища. Дитина не виробляє сама 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). І сьогодні дитячий спів демонструє певним чином доступну нам у науковому опрацюванні послідовність кроків в осяганні «звуковисотного простору людства» [1] та його фактурних одно-багатоголосних диференціювань.

На твердження С. Скрєбкова, одноголосне музичне інтонування в своїй найдавнішій початковій стадії формування треба розглядати як похідне від колективного», в основі ладу криється «художнє узгодження різних голосів», це «не одиничний звук, а в принципі унісон, здатний розщеплюватися і створювати співзвуччя [10, с. 26]. Тут С. Скрєбков, наслідуючи Р. Валлашека та Р. Грубера, спирається на гіпотезу 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. Скрєбков 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.*) поєднаних

компонентів» [10, с. 25] (підкреслимо важливість цієї гармонійної функції для хорового звучання). Навіть більше, така гетерофонно-багатоголосна 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 одноголоссі – до уявного), набуття «гармонічного звуковисотного узгодження з ним», тобто дії «в умовах *колективного художнього інтонування (курсив наш – Л.Д.)*», на відміну від мовлення [10, с. 27].

Характерно, що після тривалого часу сприйняття смислового значення інтонацій одноголосної мелодики переважно висотою, тривалістю звучання, ладовим співвідношенням сусідніх тонів, у ХХ столітті (Б. Асаф'єв, О. Ручевська, Ю. Холопов. В. Холопова та інші) інтонація усвідомлюється у розширеному розумінні: «в синкретичній єдності... як би в багатокоординатному, 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», вслід за В. Медушевським стверджує Л. Дьячкова [3, 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» усі умови як для подальшого розвитку складної поліфонії (що і відбулося), так і для відчуття «багатовимірного простору усіх властивостей звуку» («хор може все» – володіє усіма «інструментальними» можливостями виразових засобів музики, про що свідчить творчість сучасних композиторів для цього живого складного «інструмента» і одночасно культурно-символічного знаку як холистично-емерджентної системи, здатної соборно зливатися й індивідуально-групово розщеплюватися, тобто «дихати» у прямому і переносному значенні як «збільшений» живий організм).

Розвиток хорового багатоголосся також пов'язують з організуючою роллю співу під час трудових процесів. Тут на перший план виходить ритмо-інтонаційний чинник – найфізичніший з усіх музичних, впливаючий безпосередньо й на тіло (а не тільки на свідомість), акумулятор чуттєвого досвіду. Однак ритмічна впорядкованість музичної тканини покли-

кана, окрім організації ритму її сприйняття, виконувати важливу смислотворчу функцію – упорядкування часопростору у безперервному процесі організації [6]. В. Суханцева розглядає ритмо-інтонаційний комплекс як неподільну музичну цілісність, «закріплену емоцію», яка перейшла в процесі соціальної та мистецької історії в знак культури [11, с. 134–139].

Але головною сферою формування фольклорної хорової культури, найбільш сильним і постійно діючим джерелом багатоголосого співу (що виникає різними шляхами) виступають невіддільна від трудової святково-обрядова сфера і нарешті – мистецька. В останніх можна виявити і поєднання гетерофонних форм з елементами контрастної поліфонії, і складання співзвуч акордового типу [1], тай й усе існуюче розмаїття багатоголосся як вищого, впорядкованого, гармонійного порядку і 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 у 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 проходить і розспівування хорів на початку репетицій та перед концертами. Так, втрачена у трьох сторіччях гомофонності система мислення на лінійно-поліфонічній основі виборює «свої права» у «дзеркальній» хоровій методиці сьогодення.

Таким чином, викарбовується і первинність та смислова значущість колективного, хорового співу, де ключовим параметром виступає *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 у «чистому», високодуховному вигляді – як

емержентна система). Соборність хорового співу постає як ключова універсалія хорової співочої культури [8].

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

Одночасно у науці сформувалася концепція хору «як моделі людського колективу, що створює гармонійні відносини між індивідуумом та групою» [6]. У такому зрізі хорова творчість постає безпосереднім символом гармонії (як красивого врівноваження у філософському сенсі та системи ладових тяжінь в музиці), зримого і 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 яскраво втілює фольклорний синкретизм колективного співу-танцю-слова-ритуальності-гри, в якому діти частіше беруть участь на спільних засадах обов'язкового наслідування покоління та невиділення із общинно-родового загалу. Другий синтезує, наприклад, професійно-мистецькі напрацювання хорового співу з первинно-літургійними засадами християнства або оперної драматургії, де дитячий хор вже може виступати спеціальним чинником вказаного акту, привносячи до нього додаткові смисли (чистоти, англоподібності, гри, наближення до життєвих реалій тощо). В 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, хоро-

вого співу) здатний виступити, за словами З. Касаткіної, тою «жертвовною гармонією», яка б узгодила окремі, розрізнені частини цілого і відновила їх єдність на рівні емоційних переживань, мислечуттєвих, а не реально-поведінкових дій. Так, через музичні засоби гармонія проявляється у катарсисі, ідея якого «з властивим йому ефектом завершеності переживання містить потенційне прагнення до нескінченності, до вічного розмикання напруги в спокій і, таким чином, возз'єднання розірваних частин буття в гармонійному цілому» [7]. Тому гармонійність через музику у своїй найвищій формі неминуче виходить на трагічні засади.

Сакральна значущість хору виявлялася у збереженні різних складників ритуаліки. О. Редько вказує тут на фольклорно-ритуальні витоки з драматургічно-ігровою функцією «розповіді і коментування ігрового дійства»; взаємовплив релігійних ідей; створення за допомогою співів (небуденного мовлення) «особливого способу спілкування з божественними силами» з активізацією «космічної енергії сакрального простору сцени» через «магічні заклинання і елементи шаманської культури»; зовнішній вигляд і «принцип існування на сцені хористів, зведені в особливий естетичний ритуал, підкреслюючи цим стиль» [9]. Голоси хористів та їх особи виконували при цьому інструментальну функцію уособлення одночасно і жертви, і того, кому вона приноситься, втілюючи цілісність гармонії у співіснуванні навіть взаємовиключних боків буття, де можливе «зберігання своєї первісної цілісності і не руйнування іншої» [7]. Хор, власне, і уособлює таку нерозчленовану єдність зі збереженням особистості. Мабуть, це і складає необхідність і спорідненість хорового співу для дітей у відцентрово-доцентровому зв'язку виховання-взаємозбагачення. В подальшому і 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 сприйняттям дитинства дорослим світом.

Звичайно спеціальна сторінка хорової історії взагалі та дитячого хорового співу зокрема – це храмова традиція,

де викарбувалися ядерні ознаки майбутньої професійної академічної, високої, музики як з точки зору ідейно-смыслового наповнення, так і з позицій культури та технології вокально-хорового виконавського інтонування. І ось тут дитячий спів, поступово виходив на стратегічні позиції. Саме у церковно-хоровому жанрі вибудувалися перлини хорової поліфонії, зумовлені єдністю високих смыслових, мислечуттєвих та структурно-технологічних засад, що виявилось в їх потужному впливі на загальні процеси розвитку музичного мистецтва від XVI століття. Феномен «розспівування голосних» у храмовій традиції виказав суттєву роль у становленні семіотики та семантики, зокрема й музичних, а також сприяв когнітивно-виконавському осмисленню кантилені, що відповідає трьом ключовим компонентам емпатії – емоційному, когнітивному, поведінковому. Великий вклад у розвиток технології та розуміння вокальної кантилені внесли діячі оперно-белькантової епохи, зокрема, великі співці-кастрати та їх викладачі – їх сольо-вокальні творчо-технологічні знахідки опрацьовувалися у подальшому у вирівнянні реєстрів хорових партій, розширенні їх реєстрових можливостей, тембрально-звукових удосконаленнях, тонкошах філірування, виробленні вправ та засобів зміцнення голосів тощо. Досягнення мистецтва кастратів спрямували західну хорову культуру у напрямку актуалізації хлопчачих хорів, що не завадило й на сході активно використовувати хлопчачкові голоси для збагачення реєстрово-тембральної якості та додавання ангельської чистоти-кришталевої. І сьогодні кантилена вважається основою співу, у тому числі хорового, бо з технологічного боку сприяє закріпленню навичок дихання, розвитку широкого і хорового ланцюгового дихання, набуттю специфічної вокальної (вокально-хорової) тембральності як звуку, що вільно «ллеться» (як вказували вокальні педагоги у період розквіту бельканто – Гарсія та Бенеллі), а з точки зору виконавського мислення є вершиною втілення риторики духовного походження, краси й піднесеності. Ланцюгове дихання, яке забезпечує безперервне звучання хору через одночасну зміну дихання хористами та миттєвим і непомітним вливанням в загальне звучання після власної цензури, створює своєрідну синергетичну цілісність, переважаючи особистісне (буквально – дихання, як життя), але не заперечуючи його, утворює нову емерджентно-холістичну якість. Зв'язок

кантиленної вокальності, народженої у надрах хорового церковного співу (самі юбіляції зазвичай виконувалися солістами з хору), з духовно-душевним модусом Радості складає глибинну основу хорової творчості. Нагадаємо, що у дитячому образі світу психологи відзначають особливу властивість «співрадування» на третьому, вищому щабелі емпатійних переживань: у виконавському виході хорового 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 усю силу дитячих емоцій та старання.

Однак художнє переживання – це 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 цих діяльностей, 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 [2]; 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 і об'єктивний результат у внутрішньо-особистісному плані. Ми можемо дійти висновку, що відмінність емоційних та катартичних процесів в мистецтві і поза ним є наслідком взаємного впливу цих процесів всередині художнього твору. Водночас єдність цих процесів у складі естетичної реакції і поза нею зумовлена 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 вони залишаються тотожними самим собі. Тому дітям подобається творча діяльність, де катартичні виходи можуть міститися на межі гри й мистецького акту. Особливо це стосується хорового співу, де присутні також колективний характер, певна легкість повтору-співу (на відміну від інструментальної), можливість виконання різноманітних жанрових спрямувань, включаючи популярно-масові. Взагалі масовість хорового мистецтва

(на відміну від більш елітарних інструментальних видів творчості) породжує специфічні проблеми його функціонування, пов'язані з соціально-демографічними та музично-мовними факторами, що надає їй низку переваг порівняно з іншими видами музичної діяльності, зокрема в комунікаційному аспекті. Так, С. Казачков зазначає, що «хоровий спів – це найбільш популярний, загальнодоступний і загальнозрозумілий посередник між музикою та людьми» [4, 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 і 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 з складаною гармонічною вертикаллю); нарешті – на академічну професійну (і так звану самодіяльну) хорову культуру, в 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 і технології, які виковувалися і удосконалювалися століттями. Ця «техніка входить як вкрай необхідна основа, фундамент у будь-який хоровий виконавський стиль і служить своєрідним критерієм, беззвідмовно визначальним рівень виконавської майстерності» [13, 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 [14, с. 2]; особистого показу на репетиціях і традиційного співу хормейстера зі складною партією.

Але альфою і омегою ключових елементів хорового звучання К. Пігров вважав інтонаційний стрій і ансамблевість (П. Чесноков додавав тут ще відтінки або нюанси виконав-

ських тонкощів художньої комунікації диригента і хору), які віддзеркалюють емерджентні якості душевно-духовної чистоти і соборності співаючої спільноти. Однак будь-яке виконавство у професійній сфері, а також виконавський аналіз музичного тексту, «рівною мірою пов'язані як з виконавською традицією (музикою як виконавським феноменом в її актуальному бутті), так і з композиторською поетикою та її жанрово-стильовими параметрами (з феноменом музичного твору)» [13, с. 39].

Цілісність хорового мистецтва як системи з власною функціонально-діючою та ідейною структурою, а також як виконавського феномену, виявляється й у комунікативних функціях, своєю чергою безпосередньо впливаючих на дію системи. Тут важливим чинником слід вважати *партиципаційно-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 усе це має особливе значення. Приймаючи участь спочатку в спільному з дорослими колективному співі, дитина навчається не тільки общинно-родовим світоглядно-ментальним традиціям, а й викристалізовує особистісні настанови емпатійного порядку.

Висновки. У хоровому виконавстві порівняно з іншими видами значно розширюється комунікативне поле через збільшення суб'єктів комунікації. Отже, хоровий спів може постати гідною альтернативою надмірної академізації навчально-виховного процесу дітей, бо дає можливість навіть хористам невидатних здібностей відчувати вказані вище радіощі виконавського процесу і набути відповідного виконавського досвіду.

Такі ознаки *хорової* звучності, як стрій та ансамблевість, соборність на відміну від «зібрання співаючих» (В. Чесноков) втілюють принципи дії синергетичної (від грец. *sinergicos* – спільна дія), емерджентної (англ. *emergence* – виникнення, поява нового, визнаного новоутворення) систем. З точки зору виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголоссі хор уособлює риси синергізму, а з точки зору організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності.

Таким чином, 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» ширістю-чистотою помислів та голосовою тембральністю, 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» – вже самоорганізована система, вступає у різноманітні складно-організовані взаємовідносини з іншими «потовщено»-цільними голосами (туттійної цільності, поліфонічних, гетерофонних, гомофонних рельєфів), утворюючи неможливу ні у сольному, ні у ансамблево-сольному форматі нову якість. Дитячий хор з цієї точки зору накладає на вказані поліпластові утворення «нову системну якість» – ідеаційно-міфологічну, енергетично-психологічну і темброво-звукову, сприяючи утворенню нової неповторної холістично-емерджентної системи (і у цьому сенсі відрізняється від теситурно наближеного жіночого).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев Э. (1986). Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. Москва : Советский композитор. URL: <http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
3. Дьячкова, Л.С. Мелодика. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 96 с.
4. Казачков С.А. Дирижёр хора – артист и педагог. Казань, 1998. 307 с.
5. Калужникова Т.И. Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей : дисс... докт. Искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствоведения. Москва, 2005. 306 с.
6. Карцева Г.А. Ритм как культурно-антропологический феномен : дисс... доктора филос. наук / Ин-т философии РАН, Москва, 2004. 320 с.

7. Касаткина З.А. Развитие хорового искусства в художественной культуре России : дисс... канд. культурологии / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 139 с.
8. Осадчая С.В. Проблема соборності як фактор авторського стилю православної літургійної традиції. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 198–205. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-198-205>.
9. Релько А.М.. Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления. *Молодой ученый*. №5. 2011. Т.2. С. 157–161.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 448 с.
11. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990.
12. Чернышевский Н. Эстетическое отношение искусства к действительности. *Н.Г. Чернышевский. Статьи об эстетике*. Москва, 1938. 184 с.
13. Шатова И.В. Стилиевые основы одесской хоровой школы : дисс... канд. искусствоведения / Одес. гос. муз. акад. им. А.В. Неждановой. Одесса, 2005. 219 с.
14. Шип В.И. Пигров К.К. – исполнитель-дирижер. Одесса, 1966. С. 2–6.

REFERENCES

1. Alekseev, E. *Rhine-folklore intonation: sound-aspect aspect*. Retrieved from <http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html> [in Russian].
2. Vygotsky, L.S. (1987). *Psychology of art*. Moscow: Pedagogy [in Russian].
3. Dyachkova L.S. (1985). *Melodics*. Moscow: GMPI im. Gneiss [in Russian].
4. Kazachkov, SA (1998). Conductor Choir is an artist and a teacher. Kazan [in Russian].
5. Kaluzhnikova T.I. (2005). *Acoustic text of the child (based on the material recorded from modern Russian urban children)*. (The dissertation of the doctor of art criticism). State Institute of Art Studies. Moscow [in Russian].
6. Kartseva G.A. (2004). *Rhythm as a cultural-anthropological phenomenon. (The dissertation of the doctor of philosophical sciences)*. Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow [in Russian].
7. Kasatkina, Z.A. (2013). *Development of choral art in the artistic culture of Russia*. (The Dissertation of the candidate of culturology). Ros state ped Un-t them. AI Herzen, St. Petersburg [in Russian].
8. Osadchaya SV The problem of unity as a factor of the author's style of the Orthodox liturgical tradition. *Musical art and culture*, (21, 198-205). Retrieved from <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-198-205> [in Ukraine].
9. Redco, A.M. (2011). Functionality of the choir in the space of the ancient Greek representation. *Young scientist* (No. 5. T.2, pp. 157-161). Retrieved from <https://moluch.ru/archive/28/3204/> [in Russian].

10. Skrebkov S. (1973). *Artistic principles of musical styles*. Moscow [in Russian].

11. Sukhantseva V.K. (1990). *Time category in musical culture*. Kiev : Lybid [in Ukraine].

12. Chernyshevsky, N. (1938). Aesthetic attitude of art to reality. N.G. *Chernyshevsky Articles about aesthetics*. Moscow [in Russian].

13. Shatova, IV (2005). *Stylistic foundations of the Odessa choral school* (the Dissertation of the candidate of art criticism). Odessa state muse acad. to them AV Nezhdanova, Odessa [in Ukraine].

14. Ship, V. (1966). *Pygrov K.K. – Performer-conductor*. Odessa [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019 р.

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.16>

Александра Аркадиевна Сапсович

<https://orcid.org/0000-0001-9175-1018>

кандидат искусствоведения,

преподаватель кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

РАБОТА ПИАНИСТА НАД ТЕКСТОМ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

Цель статьи – изучить кинестетические свойства музыкальной памяти, задействованные в работе исполнителя над фортепианным сочинением. *Методология исследования* заключается в системном подходе к работе пианиста над музыкальным произведением; специальное внимание уделяется вычленению этапов технологического процесса освоения и запоминания музыкального текста. *Научная новизна* определяется разъяснением и обоснованием этапности работы двигательной памяти пианиста, в которой выстраивание единой системы запоминания музыкального произведения предусматривает выделение и анализ как сознательных приемов и методов запоминания, так и бессознательных механизмов музыкальной памяти исполнителя. *Выводы* позволяют обособить этапы процесса освоения и запоминания музыкального текста, основанного на кинестетическом аспекте музыкальной памяти, а именно: конструктивно-логический уровень осмысления – аналитическая работа по глобальному изучению фактуры произведения; осуществление