

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ТАН ФАНЬ

УДК 784.1.071.2–053.4/.6(477+510)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ ДИТЯЧОГО
ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ І КИТАЮ**

(на прикладі діяльності Сергія Прокопова та Яна Хунняня)

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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

_____ Тан Фань

Науковий керівник:
Доктор мистецтвознавства, професор
Батовська Олена Миколаївна

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Тан Фань Теоретико-практичні та виконавські виміри дитячого хорового мистецтва України і Китаю (на прикладі діяльності **Сергія Прокопова** та **Яна Хунняня**). Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Дисертацію присвячено вивченню теоретико-практичних та виконавських вимірів дитячого хорового мистецтва в Україні та Китаї.

Актуальність теми дисертації обумовлена відсутністю комплексного дослідження, яке б охоплювало історичний розвиток дитячого хорового мистецтва як в Україні, так і в Китаї; необхідністю глибокого вивчення та систематизації базових теоретичних концепцій, що лежать в основі дитячого хорового мистецтва; недостатністю висвітлення теоретико-практичних та виконавських вимірів дитячого хорового мистецтва; міжнародним інтересом до дитячого хорового мистецтва як важливого елемента культурної спадщини України та Китаю. Систематизація джерелознавчої бази виявила, що до сьогодні не існує ґрунтового дослідження, в якому комплексно вирішено, як окрему наукову проблему, науково-методичний, жанрово-стильовий та виконавський аспекти дитячого хорового мистецтва України та Китаю.

Мета дослідження – визначити особливості теоретико-практичних та виконавських вимірів дитячого хорового мистецтва України та Китаю.

Матеріал дослідження: 1) науково-методичні роботи з проблем дитячого хорового мистецтва С.Прокопова та Я. Хунняня; 2) інформація про творчу діяльність С.Прокопова та Я. Хунняня; про хорові колективи, якими вони керували: дитячий хор «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої

та юнацької творчості та Хор Пекінської філармонії; 3) хорові твори з репертуару названих колективів; 4) хорові партитури: «Щедрик» М. Леонтович, «Закувала зозуленька» Г. Цицалюк, «Іди, іди дощику» Т. Кравцов, «Зелений шум» з «Хорового зошита» № 3 М. Кармінського, «Благодарение Господу» М. Кармінського, «Agnus Dei» Ж. Бізе, «Ola! O che bon escho!» О. Лассо, «Ad alter le voi dare'ste passete» О. Лассо, «Водяна курка» М. Хонген, «Вісім коней» Се Енкбаяр; 5) відеозаписи майстер-класів Яна Хунняня, виступів дитячого хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та Хору Пекінської філармонії.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві предметом спеціального дослідження стає дитяче хорове виконавство України та Китаю у його системній цілісності. Вперше в українському музикознавстві:

- розглянуто і систематизовано особливості розвитку дитячого хорового мистецтва України та Китаю за трьома основними напрямками: історичні аспекти вивчення генезису та розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні та Китаї, аналіз впливу культурних та історичних факторів; теоретичний аспект (діяльність С.Прокопова та Я.Хунняня) та практичний вимір (вивчення репертуарних творів дитячих хорів);
- сформульовано базові теоретичні концепції дитячого хорового виконавства України та Китаю;
- репрезентовано мистецьку та педагогічну діяльність С. Прокопова у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства України;
- представлено виконавсько-педагогічні настанови фундатора традицій дитячого хорового виконавства Китаю Яна Хунняня;
- досліджено динаміку оновлення жанрово-стильової палітри та образно-тематичного спрямування репертуару дитячого хорового колективу;

- здійснено аналіз репертуарів хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та Пекінського філармонічного хору;
- визначено жанрово-стильові пріоритети репертуарної політики названих хорових колективів;
- проаналізовано та надано виконавсько-аналітичні спостереження щодо репертуарних творів даних хорових колективів;
- узагальнено досягнення видатних дитячих хорових колективів «Весняні голоси» та Хор Пекінської філармонії на національному та світовому рівнях.

Набули *подальшого розвитку* уявлення про зміст дитячого хорового мистецтва в історичному та теоретичному аспектах.

Введено в науковий обіг українського музикознавства нову інформацію про виконавську, педагогічну та творчу діяльність видатного хорового диригента Китаю – Яна Хунняня та керованого ним колективу – Хору Пекінської філармонії.

У **Розділі 1** досліджено історичні аспекти та теоретичні основи дитячого хорового мистецтва України та Китаю. На основі аналітичного методу систематизовано науковий доробок українських та китайських дослідників з обраної проблематики. З'ясовано, що основний масив наукових досліджень, розподіляється за трьома основними блоками: історія і теорія дитячого хорового мистецтва; специфіка роботи з дитячим хором; композиторська практика у сфері дитячого хорового виконавства.

З'ясовано, що на сьогодні пріоритетність державної культурної політики України та Китаю будується на відродженні та розвитку національних традицій у культурі, мистецтві та освіті. Тому опорними чинниками дитячого хорового виконавства є звернення до національних традицій, дотримання стратегії оновлення духовного життя нації.

Виявлено стабільні та мобільні компоненти дитячого хорового мистецтва. Окреслено ключові аспекти структурного моделювання сучасного дитячого хорового мистецтва. Доведено, що базові теоретичні концепції дитячого хорового мистецтва включають різні аспекти педагогічної та музичної теорії, спрямовані на розвиток і навчання дітей у контексті вокального виконання і музичної діяльності.

Висвітлено провідні позиції методики розвитку вокального слуху та формування співацьких навичок у дітей. Розроблено алгоритм аналізу якості звучання голосу дитини, основними якостями якого є його основні фізичні характеристики: тембральна (спектральна наповненість (обертоновий склад звуку); плавність регістрових переходів; дзвінкість і «польотність» голосу; ступінь свободи або напруженості звучання; вокальна позиція; ступінь округлості голосних; якість співацького вібрато), інтонаційна (чистота (точність) інтонування; ширина звуковисотного діапазону, його висотне розташування) та динамічна (ширина динамічного діапазону на різних звуковисотних рівнях).

Розділ 2 репрезентує теоретико-практичні виміри творчої діяльності майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю — С. Прокопова та Я. Хунняня. Підбиваючи підсумки аналізу ґрунтовних науково-практичних та педагогічних надбань двох відомих Майстрів дитячого хорового виконавства, зазначено, що їхні методологічні підходи зосереджено на розвитку індивідуальних вокально-хорових навичок; на формуванні музично-слухових уявлень; опануванні навичок хорового співу; на розвитку емоційно-образного сприйняття та мислення у дітей. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що теоретичні засади двох знаних хорових диригентів України та Китаю ґрунтуються на тотожних пріоритетних підходах до хорової педагогіки — гуманістичному, особистісно-орієнтованому, полікультурному, порівняльному, системному. Головними факторами, які необхідно враховувати в процесі порівняльного аналізу базових теоретичних концепцій С. Прокопова та

Я. Хунняня, — це специфіка їхньої національної ментальності, яка є відмінною в силу соціально-культурних і національно-освітніх умов.

У **Розділі 3** виявлено жанрові пріоритети дитячої хорової музики України та Китаю. Доведено, що дитяча хорова музика розвивається у трьох провідних напрямках: концертна, концертно-театралізована, духовно-концертна. Виокремлені основні жанри дитячої хорової музики: обробки народних пісень, авторські хорові твори а capella та з супроводом; кантати та ораторії; синтетичні жанри (поєднують елементи різних музичних стилів (фольк, джаз, поп) та інших видів мистецтва (театр, хореографія).

Досліджено жанрово-стильову специфіку репертуару дитячого хору «Весняні голоси» та Хору Пекінської філармонії. Виявлено, що репертуар хорів різноманітний і характеризується широким жанрово-стильовим діапазоном. Аргументовано, що критерії відбору репертуару включають художню цінність, відповідність віковим особливостям дітей, доступність виконання та відповідність загальній концепції роботи хору. Репрезентовано репертуарні твори хору «Весняні голоси» та Хору Пекінської філармонії; проаналізовано особливості виконавської інтерпретації.

У **Висновках** подаються підсумки дослідження.

На основі аналітичного методу систематизовано науковий доробок українських та китайських дослідників з особливостей розвитку дитячого хорового виконавства в Україні та Китаї кінця XX – початку XXI ст. З'ясовано, що основний масив наукових досліджень, в яких розкриваються проблеми академічного вокального виконавства, специфіки побутування і функціонування вокальної музики, формування творчої особистості учасника хору розподіляється за трьома основними напрямками: історичні аспекти вивчення генезису та розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні та Китаї; теоретичні основи; композиторська практика.

Розглянуто дитяче хорове мистецтво України та Китаю в історичній ретроспективі. Досліджені питання генезису дитячого хорового мистецтва двох країн. Зазначається, що розвиток українського хорового виконавства розпочався у глибині століть. Дореволюційна вокально-хорова школа на початковому етапі навчання будувала методику на фольклорній основі, використовуючи традиції синкретичного народного мистецтва. Наголошується на важливій ролі у розвитку хорового виконавства України діяльності шкіл церковного співу (Острозька академія, братські та дяківсько-парафіяльні школи в Перемишлі, Львові, Луцьку, Києві, на Запорізькій Січі, і найголовніше — відкриття Києво-Могилянської академії). Доведено, що головними досягненнями хорової педагогіки того часу були: методика навчання музичній грамоті (так звана «київська азбука»); розроблені фундатором української музичної теорії та педагогіки М. Дилецьким, підручники, зокрема — «Граматика мусикійська», яка заклала міцну базу навчання музиці та стала цінним посібником з теорії музики та техніки багатоголосного хорового співу. У XVII ст. формується українська виконавська хорова школа, яка спирається на здобутки західноєвропейської педагогіки, традиції вітчизняної музично-освітньої системи та досвід навчання у братських школах і Київській академії. Підкреслюється важлива роль у процесі розвитку хорового виконавства періоду XIX – початку XX ст. діяльності музикантів-практиків (П. Димуцький, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, П. Козицький, Г. Давидовський, С. Людкевич, Д. Січинський, П. Сокальський, В. Верховинець та ін.), які нерідко поєднували композиторську, педагогічну та виконавсько-диригентську діяльність. Схарактеризовано особливості педагогічних концепцій М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Яворського, які базувалися на використанні українського фольклору, розвитку музичного мислення дитини та інтеграції музики з рухом. Педагогічні ідеї видатних діячів мали значний вплив на подальші покоління хорових педагогів.

Відзначено, що друга половина XX ст. характеризується активним розвитком дитячого хорового руху. У 1935 році був організований найстаріший дитячий хоровий колектив України – «Весняні голоси» (м. Харків); 1949 році Національний академічний дитячий хор «Дударик» (м. Львів). У 1970-80-ті роки були засновані Харківський дитячий хор «Скворушка», Хорова капела хлопчаків та юнаків «Дзвіночок», Київський дитячий хор «Щедрик», Одеська хорова школа ім. С.К.Крижанівського, Великий дитячий хор Українського радіо. Організація та розповсюдження шкільних хорів та гуртків вокальних різних вікових груп, дали поштовх для потужного розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні. На цей період припадає створення дитячих хорових шкіл (Львівська державна хорова школа «Дударик», 1989 р.; Мукачівська хорова школа, 1991 р.; Харківська дитяча хорова школа, 1991 р.; Стрийська дитяча хорова школа «Щедрик», 1991 р. та ін.

Дитяча хорова творчість Китаю починає активно розвивається у XX столітті. У цей період поширення прогресивних ідей, заснованих на просуванні патріотичного настрою, привело до того, що почали працювати школи нового типу, у яких проходили регулярні заняття музикою і був запроваджений хоровий спів. Співу відводилося все більша роль, виникнення нового роду заходів за участю масового співу привели до повсюдного звучання хору. Перше двадцятиліття XX ст. у китайській хоровій культурі ознаменувалися появою «шкільних пісень» та перших багатоголосних хорів, які сприяли не тільки формуванню дитячої освіти нового типу, але й становленню і подальшого розвитку дитячого хорового виконавства Китаю. На початку XXI століття виконавська майстерність хорових колективів Китаю досягла високих результатів. Це дає підстави говорити про китайське хорове виконавство як про самостійне та унікальне явище у світовому музичному мистецтві.

Зазначено, що на сьогоднішній день пріоритетність державної культурної політики України та Китаю будується на відродженні та розвитку національних традицій у культурі, мистецтві та освіті.

Сформульовано базові теоретичні концепції дитячого хорового мистецтва. Зазначається, що система дитячого хорового мистецтва охоплює різноманітні аспекти організації та функціонування хорів для дітей. Основні складові цієї системи включають: Організаційну структуру; Педагогічний підхід; Репертуар і програма; Виступи та конкурси; Співпраця з іншими мистецькими групами.

Досліджено особливості вокально-хорової роботи у дитячому хоровому колективі як головного чинника його успішної творчої діяльності. Систематизовано вокальну методику розвитку дитячого голосу у хорі, основними компонентами якої є: анатомічно-морфологічний розвиток голосоутворюючої системи на фоні розвитку організму дитини; функціональне удосконалення центральних відділів мозку, що управляють співацьким процесом і всією системою зворотного зв'язку «голос – слух»; накопичення вокальних навичок (організація співацького дихання, формування природності у звукоутворенні і артикуляції); вдосконалення якостей звучання голосу (тембру, звуковисотного та динамічного діапазонів, вокального інтонування, рухливості голосу, чіткості дикції); розвиток музичного слуху як індивідуального прояву вокального слуху; встановлення взаємозв'язку між слуховим сприйняттям звукового образу, вокально слуховим поданням і відтворенням голосом. Розроблено ієрархічну структуру процесу розвитку вокального слуху та досягнення найкращого звучання голосу, яка представлена такими позиціями: слухова активність; порівняння та зіставлення різних зразків (тобто розумові операції); спроби відтворення (власні дії); аналіз отриманого звучання з естетичного погляду (чуттєве сприйняття); внутрішній спів з опорою на зовнішнє звучання зразка, заданого вчителем (моделювання вокального руху на свідомості); нові спроби відтворення (повторні дії); узагальнення слухових вражень та теоретичні знання, які завжди даються після слухових вражень (осмислення); запровадження поняття про явище; пояснення його механізму за принципом наочності (слухового та зорового); 188 досягнення якості звучання у

власному виконанні (вдосконалення навички); виконання з урахуванням постійного самоконтролю. Доведено, що спів є цілісним процесом, що складається зі звуковідтворення та звукосприйняття, які, своєю чергою, є результатом взаємодії цілого ряду факторів: співацького дихання, звукоутворення, резонування, формування голосних і приголосних, емоційного стану співака, якості його музичного, і в тому числі вокального, слуху.

Висвітлено науково-практичні та педагогічні надбання творчої діяльності Сергія Прокопова та Яна Хунняня у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства України та Китаю. Підбиваючи підсумки аналізу ґрунтовних науково-практичних та педагогічних надбань двох відомих майстрів дитячого хорового виконавства, зазначено, що їхні методологічні підходи зосереджено на розвитку індивідуальних вокально-хорових навичок (співацька постанова, співецьке дихання, атака звуку, звуковедення, дикція, артикуляція, темброве забарвлення голосу); на формуванні музично-слухових уявлень (ладове чуття, координація слуху й голосу тощо); опануванні навичок хорового співу (вміння співати в унісон та багатоголосно, метро-ритмічна синхронність, ансамблева дикція тощо); на розвитку емоційно-образного сприйняття та мислення у дітей. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що теоретичні засади двох знаних хорових диригентів сучасного дитячого хорового виконавства України та Китаю ґрунтуються на тотожних пріоритетних підходах до хорової педагогіки — гуманістичному, особистісно-орієнтованому, полікультурному, порівняльному, системному. Головними факторами, які необхідно враховувати в процесі порівняльного аналізу базових теоретичних концепцій видатних хорових диригентів — це специфіка їхньої національної ментальності, яка є відмінною в силу соціально-культурних і національно-освітніх умов.

Систематизовано жанри дитячої хорової музики України та Китаю. Розгляд наявних наукових робіт з питань типології жанрів хорової музики відомих науковців України та Китаю (Л. Пархоменко, С. Шипа, О. Торби, О. Батовської,

Є. Бондар, О. Александрової, А. Немерко, Лю Фань, Ван Цзяцин та ін.), дає підстави зробити наступні *узагальнення*: зазначена проблема є відкритою лакуною сучасних музикознавчих студій через те, що саме хоровий жанр накопичує актуальні тенденції розвитку сучасного суспільства, які притаманні музичній культурі часу; хорова творчість є потужним чинником комунікації зі всесвітом і кшталтом індивідуальної, авторської адаптації в соціальній та естетичній площинах. Дитяча хорова музика розвивається у трьох провідних напрямках: концертна, концертно-театралізована, духовно-концертна. Виокремлені основні жанри дитячої хорової музики: обробки народних пісень, авторські хорові твори а capella та з супроводом; кантати та ораторії; синтетичні жанри (поєднують елементи різних музичних стилів (фольк, джаз, поп) та інших видів мистецтва (театр, хореографія). Тенденції розвитку визначено наступними тезами: індивідуалізація жанрових профілів; національні традиції відіграють важливу роль у формуванні жанрових особливостей дитячої хорової музики; синтез різних музичних культур; звернення до сучасної тематики. Отже, дитяча хорова музика характеризується як динамічна та багатогранна сфера музичного мистецтва, яка постійно розвивається і збагачується новими ідеями та формами.

Здійснено аналіз жанрово-стильової та виконавської специфіки репертуару дитячого хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та хору Пекінської філармонії. Проаналізовано хорові твори різних композиторів, включаючи українських, китайських, західноєвропейських та розглянуто жанрові особливості та їх вплив на виконавську інтерпретацію хору.

За період творчої діяльності двох відомих дитячих хорів наприкінці 80-х років ХХ ст. було визначено й затверджено дидактичні та методичні принципи, «еталон» виконавського стилю та орієнтири репертуарної політики. Також були окреслені ключові константи діяльності дитячих хорових колективів, випереджаючи сучасні тенденції освіти, музичної практики та виконавської

культури. Доведено, що обидва колективи не лише досягли високого рівня виконавської майстерності, а й стали справжніми лабораторіями, де відпрацьовувалися нові методи роботи з дітьми, розвивалися уявлення про можливості дитячого хору, формувалися педагогічні принципи, що ґрунтуються на індивідуальному підході до кожної дитини, розвитку її творчих здібностей та емоційного інтелекту. Діяльність цих колективів сприяла популяризації хорової музики серед широкої аудиторії, підвищенню її престижу та залученню нових шанувальників. Їхні концертні виступи по всьому світу стали яскравими візитівками їхньої національної культури, підтвердженням високого рівня виконавської майстерності та багатства національних традицій.

Багатогранна діяльність С. Прокопова та Я. Хунняня, творчість колективів під їх орудою (хор «Весняні голоси» та хор Пекінської філармонії) стали важливою віхою в історії дитячого хорового мистецтва України та Китаю. Їхні досягнення сприяли не лише розвитку музичної освіти та виконавської культури, а й формуванню професійного фундаменту для майбутніх поколінь музикантів, забезпеченню спадкоємності традицій та відкриттю нових горизонтів для творчості.

Ключові слова: дитяче хорове мистецтво, хорова творчість, хорове виконавство, вокально-хорова робота, жанр, стиль, твір, гармонія, драматургія, інноваційні процеси, інтонування, керівництво, композиція, музичне мислення, художній образ, репертуар, семантика, фактура, виконавська інтерпретація.

SUMMARY

Tang Fan. Theoretically-practical and performative dimensions of children's choral art of Ukraine and China (on the example of activity of Serhiy Prokopov and Yang Hongnian). Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the scientific degree Doctor of Philosophy (PhD), specialty 025 – Music Art, branch of knowledge 02 – Culture and Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The dissertation is devoted to the study of theoretically-practical and performative dimensions of children's choral art of Ukraine and China.

Relevance of the topic of the dissertation is caused by the lack of a complex study which would regard historical development of children's choral art both in Ukraine and in China; by necessity to deeply peruse and systematise basic theoretical concepts creating a foundation of children's choral art; by insufficiency of examination of theoretically-practical and performative dimensions of children's choral art; by international attention towards children's choral art as an important element of Ukrainian and Chinese cultural legacy. Systematisation of the sources allowed to conclude that as of today, there is no fundamental research that would have solved scientifically-methodical, genre-stylistic and performative aspects of children's choral art in Ukraine and China as a separate research problem.

The aim of the study is to define specific features of theoretically-practical and performative dimensions of children's choral art in Ukraine and China.

Material of the study: 1) scientifically-methodical works on the problems of children's choral art by S. Prokopov and Y. Hongnian; 2) information on creative activity of S. Prokopov and Y. Hongnian, as well as on the choral collectives led by them: Children's choir "Spring Voices" of Kharkiv Regional Palace of Children's and Youth Creativity and Beijing Philharmonic Chorus; 3) choral works from the repertoire

of mentioned above collectives; 4) choral scores: “Shchedryk” by M. Leontovych, “Idy, idy doshchyku” by T. Kravtsov, “Zeleny shum” from “Choral Book” by M. Karminsky, “Blahodarennye Hospodu” by M. Karminsky, “Agnus Dei” by G. Bizet, “Ola! O che bon eccho!” by O. di Lasso, “Ad alter le voi dare’ste passete” by O. di Lasso, “Water Chicken” by Mou Honggeng, “Eight Horses” by Se Enkbayar; 5) video recording of masterclasses by Yang Hongnian, concert performances of Children’s choir “Spring Voices” of Kharkiv Regional Palace of Children’s and Youth Creativity and Beijing Philharmonic Chorus.

Scientific novelty of the results is caused by the fact that for the first time in Ukrainian musicology children’s choral art of Ukraine and China in its systematic entirety becomes an object of a special research. For the first time in Ukrainian musicology:

- specific features of children’s choral art of Ukraine and China are regarded and systematised by three main criteria: historical aspects of studying of genesis and development of children’s choral art of Ukraine and China, analysis of the influence of cultural and historical factors, theoretical aspect (activity of S. Prokopov and Y. Hongnian) and practical dimension (research of the children’s choral works in the repertoire);
- basic theoretical concepts of children’s choral art of Ukraine and China are formulated;
- artistic and pedagogical activity of S. Prokopov is represented in dynamics of development of children’s choral art of Ukraine;
- performative-pedagogical postulates of progenitor of traditions of Chinese children’s choral performance Y. Hongnian are represented;
- dynamics of changes of genre-stylistic palette and imagery-thematic direction of the repertoire of children’s choral collective is studied;

- analysis of the repertoire of Children's choir "Spring Voices" of Kharkiv Regional Palace of Children's and Youth Creativity and Beijing Philharmonic Chorus is carried out;
- genre-stylistic priorities of repertoire politics of abovementioned collectives are defined;
- performative-analytical observations are made on the repertoire of those collectives are given;
- the merits of the outstanding collectives of Children's choir "Spring Voices" and Beijing Philharmonic Chorus on national and worldwide levels are generalised.

Further research development is given to the views on the essence of children's choral art in historical and theoretical aspects. New information is *introduced to scientific circulation* on performative, pedagogical and creative activity of renowned Chinese choral conductor Yang Hongnian and Beijing Philharmonic Chorus, led by him.

In the **Chapter 1** historical aspects and theoretical foundations of children's choral art of Ukraine and China are studied. Using analytical method, research results of Ukrainian and Chinese scholars on this problem are systematised. It is found out that main corpus of the studies can be divided into three categories: history and theory of children's choral art of Ukraine and China, specifics of the work with children's choir, compositional practice in the sphere of children's choral performance.

It is found out that today the priorities of state culture politics of Ukraine and China lay in restoration and development of national cultural, educational and artistic traditions. Thus, main principles of children's performance are appeal to the national traditions, adhering to the strategy of renovation of the nation's spiritual life.

Stable and mobile components of children's choral art are revealed. Main aspects of structural modelling of modern children's choral art are drawn. It is proven that basic theoretical conceptions of children's choral art include different aspects of pedagogical

and musical theory and aimed at the development and education of the children in the context of vocal performance and musical activity.

Main positions of methods of development of musical hearing and formation of vocal abilities of the children are illuminated. An algorithm of analysis of the quality of the children's voice is developed, with its main qualities being basic physical characteristics: timbral (spectral fullness (sound harmonics)); smoothness of transition between the registers; clarity and lightness of the voice; vocal position; the degree of freedom or tension in the sound; the degree to which the vowels are rounded; the quality of vocal vibrato; preciseness of intonation; vocal range and its pitch situation; vocal dynamics (broadness of dynamic diapason on different pitch levels).

Chapter 2 represents the theoretically-practical dimensions of creative activity of the masters of modern children's choral art in Ukraine and China, S. Prokopov and Y. Hongnian. Summarising the results of analysis of profound scientifically-practical and pedagogical achievements of two renowned masters of children's choral art, it is noted that their methodological approaches are concentrated on development of individual vocal and choral skills; on formation of musically-auditory images; on mastering of the skills of singing in choir; on development of emotional and imaginative perception and thinking of children. Carried out research gives us right to state that the theoretical foundation of two renowned choral conductors of Ukraine and China is based on equivalent approaches to choral pedagogics: humanitarian, individually-oriented, polycultural, comparative, and systematic ones. The main factors that should be taken into account in the process of comparative analysis of basic theoretical conceptions of S. Prokopov and Y. Hongnian is specific of their national mentality, that is different due to socially-cultural and nationally-educational conditions.

Chapter 3 reveals genre priorities of children's choral music of Ukraine and China. It is proven that children's choral music develops in three main directions: concert, concert with elements of theatre, spiritually-concert direction. The main genres of children's choral music are distinguished: rendition of folk songs; artistic choral

works *a cappella* and accompanied ones; cantatas and oratorios; synthetic genres (which combine the elements of different musical styles, such as folk jazz and pop, and different types of arts, such as theatre and dance). Genre-stylistic specifics of the repertoire of Children's choir "Spring Voices" and Beijing Philharmonic Chorus is studied. It is revealed that the repertoire of the choirs is diverse and can be characterised through broad range of styles and genres. It is proven that the criteria of choice of repertoire include artistic value, fitness for the age of the children, approachability for performance, relevance to general conception of the choir's work.

In the **Conclusions** the results of the study are summarised.

Based on analytical method, research of Ukrainian and Chinese scholars on specific features of development of children's choral performance in Ukraine and China of the end of XX century – beginning of XXI century is systematised. It is found out that main corpus of the studies on the problems of vocal performance, specifics of existence and functioning of vocal music, and formation of creative personality of choral singer can be divided into three categories: historical aspects of studying of genesis and development of children's choral art in Ukraine and China; theoretical basis; compositional practice

Children's choral art of Ukraine and China is regarded in historical retrospective. The question of genesis of children's choral art of two countries is studied. It is noted that the development of Ukrainian choral performance has started many centuries ago. Prior to the revolution, vocal-choir school on primordial stage of learning aimed to build a method on folklore basis, using the traditions of syncretic folk art. The importance of the activity of the schools of church singing for the development of choral performance of Ukraine is stressed (Ostrozka Academy, Fraternity and Parish schools in Przemyśl, Lviv, Lutsk, Kyiv, in Zaporizhzhya Sich, and most importantly, with the opening of Kyiv-Mohyla Academy). It is proven, that the main merits of choral pedagogics included: methods of teaching the musical literacy (so-called "Kyiv Azbuka"); treatises, written by progenitor of Ukrainian musical theory and pedagogics

M. Dyletsky, including “Hramatyka Musikiyska” [“Musical Grammar”], which laid a strong fundament of musical education and became a valuable handbook on music theory and technique of polyphonic choral singing. XVII century saw the formation of Ukrainian performative choral school, which uses the merits of Western European pedagogics, traditions of Ukrainian system of musical education and experience of studying at Fraternity schools and at Kyiv-Mohyla Academy. The important role of practical musicians (P. Dymutsky, O. Koshyts, M. Leontovych, F. Kolessa, P. Kozytsky, H. Davydovsky, S. Ludkevych, D. Sychynsky, P. Sokalsky, V. Verhovynets etc.) for the process of development of choral performance in XIX – beginning of XX centuries is stressed, as they often combined their activity as composer, teacher and performer-conductor. Specifics of pedagogical conceptions of M. Leontovych, K. Stetsenko, B. Yavorsky are characterised, which were founded on usage of Ukrainian folklore, development of children’s musical thinking and integration of the music with the movement. Pedagogical ideas of the renowned teachers have largely influenced further generations of choral teachers. It is noted that the second half of XX century can be characterised by the active development of children’s choral movement. In 1935 the oldest children’s choral collective was organised, “Spring Voices” (in Kharkiv); in 1949 National academic children’s choir “Dudaryk” was founded in Lviv. 1970s-80s were the times when such collectives were founded as Kharkiv children’s choir “Skvorushka”, Choir chapel of boys and teens “Dzvinichok”, Kyiv children’s choir “Shchedryk”, Odessa S. K. Kryzhanivsky Choral school, Great children’s choir of Ukrainian Radio. Organisation and dissemination of school choirs and extracurricular vocal classes for children of different age groups gave impetus for a powerful development of children’s choral art in Ukraine. This is the period when a large number of children’s choral schools was founded (Lviv state choir school “Dudaryk”, 1989; Mukachevo choral school, 1991; Kharkiv children’s choir school, 1991; Stryi children’s choral school “Shchedryk”, 1991 etc.).

Children's choral creativity in China saw its active development in XX century. This was the period of dissemination of the progressive ideas, founded on popularisation of patriotic feelings, which led to creation of the schools of a new type, where regular music lessons were given and choral singing was established. Singing took the more and more prominent role, and appearance of new type of events including mass singing caused choral singing to be almost ubiquitous. The first 20 years of XX century in Chinese choral culture were the times when "School songs" and the first polyphonic choirs appeared, and they were conducive not only for formation of children's education of a new type, but also to further development of children's choral performance of China. In the beginning of XXI century performative mastership of choir collectives of China achieved its high results. That allows to speak of Chinese choral performance as of self-sufficient and unique phenomenon in world music art. It is noted that the priorities of state culture politics of Ukraine and China lay in restoration and development of national cultural, educational and artistic traditions.

Basic theoretical conceptions of children's choir art are formulated. It is noted that the system of children's choir art embraces all the diverse aspects of organisation and functioning of children's choir. The main constituents of these system include: organisational structure, pedagogical approach, repertoire and program, performances and competitions, cooperations with other artist groups. Specifics of vocal and choir work in children's choir collective as a main factor of its successful creative activity is studied. Methods of development of children children's voice in choir are systemised, with its main components being: anatomically-morphological development of the voice on the background of development of the child's body; functional development of central sections of a brain, which govern the process of singing and all the system of feedback "voice –hearing"; accretion of vocal skills (organisation of vocal breathing, formation of naturality of voice and articulation); improvement of the voice quality (timbre, pitch and dynamic range, vocal intonation, voice agility and clarity of pronunciation); development of musical hearing as an individual type of vocal hearing;

establishment of mutual connection between auditory reception of sound image, internal pre-hearing and recreation with the voice. Hierarchic structure of development of vocal hearing and reaching the best possible sound of the voice is developed, which is constituted by the following: auditory activity; comparison of different examples (cognitive operations); attempts to recreate (child's own actions), analysis of produced sound from aesthetical standpoint (sensory perception); internal singing based on external sound of an example, given by the teacher (modelling of vocal movement in the conscience); new attempts of recreation (repetitive actions); reaching of the quality of the sound in own performance (perfect perfection of the skill); constantly self-controlled performance. It is proven that the singing is a holistic process, consisting of recreation of a sound and perception of a sound, which, in their terms, are the results of interaction of the following factors: vocal breathing, creation of a sound, resonance, formation of the vowels and consonants, the singer's emotional state, quality of his musical hearing, including vocal one.

Scientifically-practical and pedagogical achievements of Serhiy Prokopov and Yang Hongnian in dynamics of development of children's choral art of Ukraine and China are illuminated. Summarising the conclusions of analysis of fundamental scientifically-practical and pedagogical achievements of two renowned masters of children's choral performance, it is stated that their methodological approaches are concentrated on development of individual vocal and choral skills (vocal form, voice support, velocity, sound-leading, articulation, timbre characteristic of a voice); development of skills necessary for choral singing (ability to sing in unison and polyphonically, rhythmic synchronisation, collective articulation etc.); on development of emotional and imaginative perception and thinking of the children. The conducted study allows to state that the theoretical premises of two renowned choir conductors of children's choral art of Ukraine in China are based on equivalent approaches to choral pedagogics: humanitarian, personality oriented, polycultural, comparative, systematic ones. The main factors that should be taken into account in the process of comparative

analysis of basic theoretical conception of renowned choral conductors are specific features of their national mentality, which is different due to cultural, national and educational conditions.

Genres of children's choral music of Ukraine and China are systemised. Analysis of present scholarly works on the problems of typology of genres of choral music by well-known researchers from Ukraine and China (L. Parkhomenko, S. Shyp, O. Torba, O. Batovska, Ye. Bondar, O. Aleksandrova, A. Nemerko, Lu Fan, Van Tszitsin etc.) allows to make the following *generalisations*: the problem mentioned above is an unexplored lagoon of modern musicological studies because choral singing reflects relevant tendencies of development of modern society, which are characteristic to the musical culture of modern day: choral creativity is a powerful instrument of communication with the Universe and a tool for individual author's adaptation in social and aesthetical dimensions. Children's choral music develops in three main directions: concert, concert with elements of theatre, spiritually-concert dimension. The main genres of children's choral music are distinguished: rendition of folk songs; artistic choral works *a cappella* and accompanied ones; cantatas and oratorios; synthetic genres (which combine the elements of different musical styles, such as folk jazz and pop, and different types of arts, such as theatre and dance). The main tendencies of development are defined by the following theses: individualisation of genre profiles; national traditions play an important role in formation of genre specifics of children's choral music; synthesis of different musical cultures; appeal to modern themes. Thus, children's choral music can be characterised as a dynamic and multifaceted system of musical art which appears to be in a constant development and is being enriched by the new ideas and forms.

Analysis of genre-stylistic and performative specifics of repertoire of Children's choir "Spring Voices" of Kharkiv Regional Palace of Children's and Youth Creativity and of Beijing Philharmonic Chorus is carried out. Choral works of different composers including the Ukrainian, the Chinese and the Western-European ones were analysed,

their specifics of genre is regarded, their influence on performative interpretation of the work is defined.

In the period of creative activity of two well-known children's choirs in the end of the 1980s didactic and methodical principles, "benchmark" of performative style and orientations of the repertoire politics were defined and established. Key constants of activity of children's choir collectives, foreshadowing and overtaking modern tendencies of the education, musical practice and performative culture were formulated. It is proven that the both collective is not only were able to reach a high level of performative mastership, but they also became true artistic laboratories, where new methods of the work with the children work were applied and perfected, the views on the capabilities of the children's choir were developed, pedagogical principles founded on individual approach to each child, to the development of its creative abilities and emotional intellect were formulated. The activity of those collectives aided to popularisation of choral music among the broad audience, it helped to make it more prestigious and to attract new listeners. Their concerts that took place all over the world became prominent examples of their national cultures, undeniable proof that performative mastership was on a really high level and the national traditions were rich.

Multifaceted activity of S. Prokopov and Y. Hongnian, creativity of the collectives led by them (Children's choir "Spring Voices" and Beijing Philharmonic Chorus) became important milestones in the history of children's choir art of Ukraine and China. Their achievements were not only conducive to the development of musical education and performative culture, but also to the formation of professional fundament for upcoming generations of the musicians, for ensuring continuity of traditions and opening new horizons for creativity.

Key words: children's choral art, choral creativity, choral performance, vocally-choral work, genre, style, work, harmony, dramaturgy, innovational processes, intonation, leadership, composition, musical thinking, artistic image, repertoire, semantics, texture, performative interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Тан Фань

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Тан Фань Репертуар Пекінського філармонічного хору 80–90-х років ХХ століття: жанрова та стильова панорама. *Слобожанські мистецькі студії*. Харків, 2024. Вип. 1 (04). С. 117–121.
2. Тан Фань Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю: презентація досвіду майстрів (Сергій Прокопов – Ян Хуннянь). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 67. С. 91–106.
3. Тан Фань Ян Хуннянь (杨鸿年) – фундатор традицій дитячого хорового виконавства Китаю. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 34, кн. 1. С. 253–265.

Публікації у зарубіжних міжнародних виданнях:

4. Тан Фань, Батовська О. Генеза дитячого хорового виконавства Китаю. *Грааль науки*. 2021. № 11. С. 624–626. doi:10.36074/grail-of-science.24.12.2021.120.

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації:

5. Тан Фань Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століть у наукових студіях: систематологічний аспект. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матер. VIII міжнар. наук-практ. конф., 14-15 листоп. 2024 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ФОП Панова А.М., 2025. С. 96–99.
6. Тан Фань Інноваційні прикмети сучасного дитячого хорового виконавства Китаю. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матер. VII

міжнародної. наук-практ. конф., 2-3 листоп. 2023 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. С. 51–53.

7. Тан Фань Базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового виконавства Китаю (на прикладі науково-практичного доробку Яна Хунняня). *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали VI міжнар. наук-практ. конф., 1-2- листоп. 2022 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. С. 65–68.

8. Тан Фань Ян Хуннянь – видатний діяч сучасного хорового мистецтва Китаю. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики*: матеріали IX Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., м. Переяслав, 27-28 квіт. 2022 року / Університет Григорія Сковороди в Переяславі. Переяслав, 2022. С. 137–140.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	13
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ.....	23
ВСТУП	27
РОЗДІЛ 1 СУЧАСНЕ ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРЕТИЧНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ	36
1.1. Дитяча хорова творчість у наукових студіях кінця XX – початку XXI століть у наукових студіях	36
1.2. Дитяче хорове мистецтво України і Китаю: історична ретроспектива	48
1.3. Базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового мистецтва	67
1.4. Вокально-хорова робота у сучасному дитячому хоровому колективі як головний чинник його успішної творчої діяльності	76
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	87
РОЗДІЛ 2 ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ВИМІРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІСТРІВ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ТА КИТАЮ – С. ПРОКОПОВА ТА Я. ХУННЯНЯ	92
2.1. Мистецька та педагогічна діяльність С. Прокопова у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства України	92
2.2. Виконавсько-педагогічні настанови фундатора традицій дитячого хорового виконавства Китаю - Яна Хунняня (杨鸿年)	116
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	133

РОЗДІЛ 3 ДИТЯЧА ХОРОВА МУЗИКА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ	135
3.1. Жанрова панорама дитячої хорової музики: систематологічний аспект	135
3.2. Жанрово-стильова та виконавська специфіка репертуару дитячого хорового колективу	144
3.2.1. «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості дитячих хорових колективів	146
3.2.2. Хор Пекінської філармонії	175
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	182
ВИСНОВКИ	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	204
ДОДАТОК	224

ВСТУП

Актуальність теми роботи. Дитяче хорове виконавство є невіддільною частиною світової музичної культури. Воно представляє всі аспекти соціальної духовності та соціального життя. Сучасні Україна та Китай, які представляють цілісний комплекс національних історій та соціокультурних сфер, не можуть залишатися осторонь від цього процесу. Народження нового світу мистецтва, як і будь-яка революція, є процесом, сповненим колізій і суперечностей. Головне питання, яке супроводжує цей новий етап мистецького розвитку, полягає в тому, як «універсальність» співвідноситься з нацією, чи не буде втрачена століттями накопичена спадщина в новій сукупності людства. З цієї думки, дослідження національної історії України та Китаю, хорової педагогіки та окремих видатних діячів хорових диригентів, що представляють кожную культуру, є дуже важливими в контексті сучасного розвитку дитячого хорового руху.

Наприкінці XX – початку XXI ст. дитяче хорове виконавство України та Китаю є винятковою площиною музичного мистецтва у силу своїх особливих синкретичних форм, що активно розвиваються в руслі національних та європейських мистецьких традицій та інновацій. В означений період у результаті накопичення вагомого досвіду видатних хормейстерів-практиків і композиторської спадщини, дитяче хорове виконавство виокремлюється у самостійну гілку з власною специфікою навчання, тембровою та звуковою системою, репертуару, тощо.

Якщо історичний, педагогічний та окремі музикознавчі аспекти дитячої хорової творчості досліджені у доволі повному аналізі, то наукове опрацювання розмаїтої жанрово-стильової проблематики сучасного дитячого виконавства України та Китаю, новітніх якостей, яке воно набуло у зв'язку з активним оновленням хорової музики, залишається мало вивченою проблемою у галузі музикознавства, що актуалізує потребу осмислення зазначеного феномену.

Значущість обраної теми дослідження підсилюється об'єктивною потребою усвідомлення ментальних особливостей та естетичних орієнтирів суспільства, музичних традицій двох країн – України та Китаю. Обрана тема роботи, яка передбачає виявлення стану розробленості проблеми розвитку дитячого хорового виконавства в Україні та Китаї кінця XX – початку XXI століть у наукових студіях; розгляду дитячого хорового мистецтва України і Китаю в історичній ретроспективі; формулювання базових теоретичні концепцій сучасного дитячого хорового мистецтва; дослідження особливостей вокально-хорової роботи у сучасному дитячому хоровому колективі як головного чинника його успішної творчої діяльності; висвітлення науково-практичних та педагогічних надбань творчої діяльності С. Прокопова та Яна Хунняня у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства; систематизації жанрів дитячої хорової музики України та Китаю; здійснення аналізу жанрово-стильової та виконавської специфіки репертуару хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості дитячих хорових колективів та хору Пекінської філармонії, - надає можливість виявити інноваційні технології світової виконавської практики з подальшим їх запровадженням у світову концертну та освітню діяльність.

Проблеми дитячого хорового виконавства розкрито в працях українських і зарубіжних авторів: питання історії та теорії розвитку дитячого хорового виконавства України та Китаю (О. Бенч-Шокало, І.Бермес, М.Бурбан Васильєва О.В., І.Герасимова, С.Горбенко, А.Гуменюк, П.Гушоватий, Л.Долинська, Р.Дудик, Ю.Іванова, А.Кречківський, А.Лащенко, Лінь Хай, О.Михайличенко, Н.Михайлова, А.Немерко, Т.Смирнова А.Соколова, Н.Якобенчук).

Специфіка роботи з дитячим хором представлена наступними роботами: Н.Атамасенко, Н. Бабіченко, А.Балабан, М. Вішленков, Ж. Зваричук, Ю.Іванова, Ма Гешунь, Мен Дапен, П.Муравський, С. Прокопов, Ю. Пучко, Л.Хлебнікова, Ян Хуннянь, Чжон Вийгуо, В.Юнда, Л. Ятло.

Наукові розвідки з питань композиторської практики у сфері дитячого хорового виконавства» представлена наступними дослідженнями: О.Александрова, Н.Андрос (Н.Королук), С.Горбенко, І.Гулеско, Н.Дніпровська, Л.Долинська, Т.Дубровний, А.Завальнюк, Ю.Іванова, Л.Корній, О.Магур, О.Михальченко, А.Немерко, Л.Пархоменко, Ю.Пучко, Л.Серганюк, Б.Фільц, Л.Шегда.

Аналіз спеціалізованої літератури й дисертаційних робіт, у яких висвітлено актуальні питання теорії та історії дитячого хорового мистецтва, дає підстави констатувати, що цілісного дослідження, у якому було б систематизовано теоретико-практичні та педагогічні досягнення майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України і Китаю – С. Прокопова та Я. Хунняня, хорову творчість керованих ними колективів («Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості дитячих хорових колективів; Хор Пекінської філармонії) здійснено не було. Отже, об’єктивна необхідність вивчення дитячого хорового мистецтва України та Китаю, недостатня теоретична та практична розробленість проблеми й зумовили вибір теми дослідження: *«Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю: жанрово-стильові та виконавські практики»*.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 28 жовтня 2021 року) та уточнено на засіданні Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 7 від 30.01.2025 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Історичні обрії сучасного музикознавства» перспективного тематичного плану кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського на 2021–2026 роки (протокол № 3 від 28 жовтня 2021 року, керівник — доктор мистецтвознавства, професор О.Г. Рощенко).

Об'єктом дослідження є сучасна дитяча хорова творчість України та Китаю.

Предмет дослідження – жанрово-стильовий та виконавські аспекти сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю.

Мета дослідження – визначити особливості теоретико-практичних вимірів та виконавських практик сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю, визначивши їхні спільні риси і відмінності.

Відповідно до мети роботи сформульовано такі **завдання**:

- Виявити ступінь вивченості та розробленості питань з особливостей розвитку дитячого хорового виконавства в Україні та Китаї кінця XX – початку XXI століть у наукових студіях;
- Розглянути дитяче хорове мистецтво України і Китаю в історичній ретроспективі;
- Сформулювати базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового мистецтва;
- Дослідити особливості вокально-хорової роботи у сучасному дитячому хоровому колективі як головного чинника його успішної творчої діяльності;
- Висвітлити науково-практичні та педагогічні надбання творчої діяльності С. Прокопова у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства України;
- Репрезентувати виконавсько-педагогічні настанови фундатора традицій дитячого хорового виконавства Китаю Яна Хунняня;
- Систематизувати жанри дитячої хорової музики України та Китаю;
- Здійснити аналіз жанрово-стильової та виконавської специфіки репертуару дитячого хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та хору Пекінської філармонії.

Матеріал дослідження: 1) науково-методичні роботи з проблем дитячого хорового мистецтва С.Прокопова [138-140] та Я. Хунняня [206-207]; 2)

інформація про творчу діяльність С.Прокопова та Я. Хунняня; про хорові колективи, якими вони керували: дитячий хор «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та Хор Пекінської філармонії; 3) хорові твори з репертуару названих колективів [137; 204; 206-207]; 4) хорові партитури: «Щедрик» М.Леонтович, «Закувала зозуленька» Г.Цицалюк, «Іди, іди дощику» Т.Кравцов, «Зелений шум» з «Хорового зошити» № 3 М.Кармінського, «Благодарение Господу» М.Кармінського, «Agnus Dei» Ж. Бізе, «Ola! O che bon escho!» О. Лассо, «Ad alter le voi dare'ste passete» О.Лассо, «Водяна курка» М.Хонген, «Вісім коней» Се Енкбаяр; 5) відеозаписи майстер-класів Яна Хунняня, виступів дитячого хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та Хору Пекінської філармонії.

Хронологічні межі дослідження: остання чверть ХХ – початок ХХІ ст.

Методи дослідження. З метою вирішення поставлених завдань у дисертації використано методи: *аналітико-систематизуючий* (для конкретизації наукового апарату дослідження та систематизації використаної літератури); *історичний* (при розгляді особливостей розвитку та еволюції дитячого хорового мистецтва України та Китаю); *історико-контекстуальний* (для висвітлення та узагальнення діяльності С.Прокопова та Яна Хунняня та керованих ними колективів у контексті дитячого хорового мистецтва України та Китаю другої половини ХХ ст.); *жанрово-стильовий* (для виявлення пріоритетів репертуарної палітри дитячих хорових колективів «Весняні голоси» та Хору Пекінської філармонії); *музично-виконавський* (для визначення художніх і технічних завдань та моделювання виконавських версій досліджуваних творів); *порівняльний* (для виявлення спільних та відмінних рис науково-практичних та педагогічних надбань двох відомих диригентів; при порівнянні художньо-естетичних засад репертуару хору «Весняні голоси» та Хору Пекінської філармонії); *системний* (для цілісного сприйняття творчих надбань дитячого хорового мистецтва України та Китаю).

Теоретичну базу дослідження становлять ґрунтовні дослідження українських та зарубіжних науковців, зокрема праці з:

- *історії та теорії розвитку дитячого хорового виконавства України та Китаю* (О.Батовська [8], Н. Белік-Золотарьова [9-10], О. Бенч-Шокало [11], І.Бермес [14-15], Є.Бондар [18], М.Бурбан [19], Ван Цзяцин [20], Ван Юйхе [21], І.Герасимова [26], Гуй Цзюньцзе [34], А.Гуменюк [36], П.Гушоватий [38]; Л.Долинська [50-51], Р.Дудик [55], Жень Сюлей [58], Ю.Іванова [68-69, 73-75]; Кайсень Ян [79], А.Кречківський [89], Л.Куненко [93], А.Лашенко [96-99]; Лінь Хай [101-104]; Лі Шіюань [105], Лю Фань, Г.Стахевич [108], Лянь Лю [108-109], О.Михайличенко [121]; А.Немерко [126], С.Савенко [144], Сін Сяоменг, Сюй Дун Гуан [149], Т.Смирнова [150, 152], А.Соколова [154], Сун Цунінь [156], Тянь Сяобао [175], Чень Ін [186], Цяо Банлі [199], Ян Хуннянь [206-207], Л.Ятло [209];
- *національних та духовних основ дитячого хорового мистецтва* (О.Бенч-Шокало [11], І.Бермес [12-15], Васильєва О.В. [22], Н.Дніпровська [42, 44], Л.Долинська [47-49], М.Пилипчак [135]);
- *специфіки роботи з дитячим хором* (Н.Атамасенко [3], Н. Бабіченко [4-5]; А.Балабан [6], М. Вішленков [24], Ю.Іванова [73-74], Ма Гешунь [111-112], Мен Дапен [119], Н.Перцова [134], С. Прокопов [138-140], Л.Хлебнікова [179], Чжон Вийгуо [188], В.Юнда [201], Ян Хуннянь [206-207], Л. Ятло [208]);
- *жанрово-стильові засади дитячої хорової музики* (Н.Андрос [1], Ван Юйхе [21], С.Горбенко [28-29], І.Гулеско [35], Н.Дніпровська [43-45]; Т.Дубровний [54], А.Завальнюк [60], Ю.Іванова [70-72], Л.Корній [83-85], Н.Королук [86], В.Кузик [92], О.Магур [113], О.Михальченко [123], Немерко А. [127-129], Л.Пархоменко [133], Ю.Пучко [141], Се Дань [146], Л.Серганюк [148], А.Терещенко [169], О.Торба [171], Б.Фільц [177-178], О.Цуранова, О.Халєєва [184], Шао Сяоюн [189-191], Л.Шегда [193-195], П.Шиманський [196]);

- довідкові, біографічні праці з хорового мистецтва, кіно та відео- матеріали з творчості Яна Хунняня, виступів хору Пекінської філармонії та «Весняні голоси».

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у музикознавстві вперше в українському музикознавстві предметом спеціального дослідження стає сучасне дитяче хорове виконавство України та Китаю у його системній цілісності. Вперше в українському музикознавстві:

- розглянуто і систематизовано особливості розвитку дитячого хорового мистецтва України та Китаю за трьома основними напрямками: історичні аспекти вивчення генезису та розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні та Китаї, аналіз впливу культурних та історичних факторів; теоретичні та композиторська практика (вивчення творчості композиторів, які створюють музику для дитячих хорів);
- сформульовано базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового виконавства України та Китаю;
- репрезентовано мистецьку та педагогічну діяльність С. Прокопова у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства Україн;
- представлено виконавсько-педагогічні настанови фундатора традицій дитячого хорового виконавства Китаю Яна Хунняня (杨鸿年).
- досліджено динаміку оновлення жанрово-стильової палітри та образно-тематичного спрямування репертуару сучасного дитячого хорового колективу;
- здійснено аналіз репертуарів хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та Пекінського філармонічного хору;
- визначено жанрово-стильові пріоритети репертуарної політики названих хорових колективів;

- проаналізовано та надано виконавсько-аналітичні спостереження щодо репертуарних творів даних хорових колективів;
- узагальнено досягнення видатних дитячих хорових колективів «Весняні голоси» та Хор Пекінської філармонії у національному та світовому рівнях.

Набули подальшого розвитку уявлення про зміст сучасного дитячого хорового мистецтва в історичному та теоретичному аспектах.

Введено в науковий обіг українського музикознавства нову інформацію про виконавську, педагогічну та творчу діяльність видатного хорового диригента Китаю – Яна Хунняня та керованого ним колективу – Хору Пекінської філармонії.

Практичне значення отриманих результатів роботи полягає в тому, що узагальнені наукові положення дозволяють розширити уявлення про феномен сучасного дитячого хорового виконавства, який відкриває нові межі мистецтва. Представлені матеріали та результати дослідження сприятимуть розширенню меж та горизонту подальших досліджень дитячого хорового мистецтва України та Китаю. Основні положення, матеріали та висновки дисертації можуть бути використані при написанні наукових робіт на відповідну тематику, у виконавській та освітній діяльності хорових диригентів та музикознавців. Крім того, матеріали дисертації можуть сприяти розширенню обсягів знань щодо історії та теорії дитячого хорового мистецтва України та Китаю; допоможуть в практичній діяльності керівників дитячих хорових колективів та навчально-методичній при викладанні дисциплін «Історія хорового виконавства», «Теорія хорового виконавства», «Методика роботи з хором» та ін.

Апробація результатів дослідження. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-творчих та науково-практичних конференціях: II Міжнародній науково-практичній конференції «Modern science: concepts, theories

and methods of basic and applied research» (Вінниця, Україна ГО «Європейська наукова платформа» та ТОВ «International Centre Corporate Management» Відень, Австрія, 24 грудня 2021 року); IX Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 27-28 квітня 2022 року); Міжнародна науково-практична конференція «ХНУМ імені І.П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11-12 жовтня 2022 року); VI Міжнародна науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 1-2 листопада 2022 року); III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2023 року); IX Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (Київ, 11 травня 2023 року); VII Міжнародна науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 2-3 листопада 2023 року); Міжнародна конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2024 року; 11-12 лютого 2025 року); VIII Міжнародна науково-практична конференція «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 14-15 листопада 2024 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у трьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (8 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (позиції; з них – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 215 сторінки; з них – основного тексту – 193 сторінки.

РОЗДІЛ 1

СУЧАСНЕ ДИТЯЧЕ ХОРОВИ МИСТЕЦТВО: ОСНОВНІ ПОНЯТТЯ І МЕЖІ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Дитяча хорова творчість України та Китаю кінця XX – початку XXI століть у наукових студіях

У сучасних умовах глобалізації всесвітнього простору, часу бурхливого збагачуються інформаційно-комунікаційні можливості людства. У багатьох країнах реалізується тенденція до міжкультурного діалогу, посилюються процеси інтеграції традицій Заходу та Сходу. Наприкінці XX ст. процес інтеграції різних національних систем вокального виховання дитини особливо активно прослідковується у практичній роботі хорових диригентів різних країн, і зокрема, України і Китаю.

Музикознавче осмислення проблем дитячого хорового мистецтва представлено доволі ґрунтовно і викладено у численних дослідженнях. Аналіз наукової та методичної літератури дає можливість виокремити три напрямлення наукової думки з проблематики дитячого хорового мистецтва:

- 1) історія й теорія дитячого хорового виконавства;
- 2) специфіка роботи з дитячим хором;
- 3) композиторська практика у сфері дитячого хорового виконавства.

Перша група «Історія і теорія дитячого хорового виконавства» розглядає наступні питання:

- *Питання історії та теорії розвитку дитячого хорового виконавства України та Китаю* (О.Батовська [8], Н. Белік-Золотарьова [9-10], О. Бенч-Шокало [11], І.Бермес [14-15], Є.Бондар [18], М.Бурбан [19], Ван Цзяцин [20], Ван Юйхе [21], І.Герасимова [26], Гуй Цзюньцзе [34], А.Гуменюк [36], П.Гушоватий [38]; Л.Долинська [50-51], Р.Дудик [55], Жень Сюлей [58], Ю.Іванова [68-69, 73-75]; Кайсень Ян [79], А.Кречківський [89], Л.Куненко [93], А.Лашенко [96-99]; Лінь Хай [101-104]; Лі Шіюань [105], Лю Фань, Г.Стахевич [108], Лянь Лю

[108-109], О.Михайличенко [121]; А.Немерко [126], С.Савенко [144], Сін Сяоменг, Сюй Дун Гуан [149], Т.Смирнова [150, 152], А.Соколова [154], Сун Цунінь [156], Тянь Сяобао [175], Чень Ін [186], Цяо Банлі [199], Ян Хуннянь [206-207], Л.Ятло [209];

- *духовні та фольклорні джерела вітчизняної та китайської хорових культур* (О.Бенч-Шокало [11], І.Бермес [12-15], Васильєва О.В. [22], Н.Дніпровська [42, 44], Л.Долинська [47-49], М.Пилипчак [135]);
- *дитяче хорове виконавство як феномен музичного мистецтва* І.Бермес [15], Н.Дніпровська [42], Л.Долинська [50-51], Н.Кречко, Н.Якобенчук [91], Юдін А.А. [200], Якобенчук Н. [202].

Друга група «Специфіка роботи з дитячим хором» представлена наступними роботами: Н.Атамасенко [3], Н. Бабіченко [4-5]; А.Балабан [6], М. Вішленков [24], Ю.Іванова [73-74], Ма Гешунь [111-112], Мен Дапен [119], Н.Перцова [134], С. Прокопов [138-140], Л.Хлебнікова [179], Чжон Вийгуо [188], В.Юнда [201], Ян Хуннянь [206-207], Л. Ятло [208].

Третя група «Композиторська практика у сфері дитячого хорового виконавства» представлена наступними дослідженнями: Н.Андрос [1], Ван Юйхе [21], С.Горбенко [28-29], І.Гулеско [35], Н.Дніпровська [43-45]; Т.Дубровний [54], А.Завальнюк [60], Ю.Іванова [70-72], Л.Корній [83-85], Н.Корольок [86], В.Кузик [92], О.Магур [113], О.Михальченко [123], Немерко А. [127-129], Л.Пархоменко [133], Ю.Пучко [141], Се Дань [146], Л.Серганюк [148], А.Терещенко [169], О.Торба [171], Б.Фільц [177-178], О.Цуранова, О.Халєєва [184], Шао Сяоюн [189-191], Л.Шегда [193-195], П.Шиманський [196].

Аналіз літератури з питань методики дитячого музичного виховання і дитячого хорового співу довів, що зазначена проблематика активно розробляється науковцями, але, переважно, у сфері музично-педагогічної науки і загальноосвітньої школи.

Разом з тим, на сьогоднішній день, у дитячому хоровому мистецтві накопичено значний досвід, який висвітлює стан хорового виконавства, у тому числі і дитячого. Розглянемо деякі найбільш показові науково-методичні дослідження.

Розробка проблем дитячого хорового мистецтва на Україні розпочалася наприкінці ХХ ст. Однією з перших робіт, де розглядається «хорова культура» як система, є ґрунтовна монографія «Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку» А. Лащенко. Ідея функціонального дослідження хорової культури дозволяє автору розглядати загальний розвиток хорової культури і її окремі аспекти. Саме функціональна характеристика хорової культури розширює межі її вивчення і виводить її на новий якісний рівень, завдяки чому стає можливим простежити очевидні зв'язки хорознавства з музикознавством, музичною психологією та іншими гуманітарними науками. Представлену концепцію продовжили у своїх наукових розвідках Л.Долинська, Ю.Іванова та інші. Адже методологія функціонального підходу до хорового мистецтва, у тому числі і дитячого, дозволила розглядати її за параметрами: композиторська творчість, виконавство та педагогіка.

Стаття Ю. Іванової «Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві» [74] присвячена вивченню проблеми взаємозв'язку інтонування та емоційності в роботі дитячого хору. Авторка статті наголошує на тому, що основним критерієм артистизму хору є емоційне наповнення, тобто ступінь емоційності хорового виконання, яке впливає на слухачську аудиторію. Саме емоції відбиваються на якості «хорового інтонування як у вузькому, так і в широкому їх значенні» [74]. У дослідженні Ю. Іванової «систематизовано аспекти впливу емоцій на якість інтонування на різних рівнях виконання» [74], зокрема, - репетиційна робота та техніка вокально-хорового виконання. Авторка статті доводить, що емоційне наповнення впоряджує «процес становлення та реалізації художнього твору; на рівні техніки вокально-хорового виконання емоція впливає на ансамбль, якість звуку, чистоту інтонування, стрій; невербальні емоції диригента (рухи, міміка) стимулюють концертне виконання твору» [74]. Ю. Іванова зазначає, що саме емоційна складова

впливає на вибудову форми, виокремлення чи об'єднання компонентів твору. У висновках статті наголошується на тому, що, «основуючись на емоційний відгук та інтонацію музично-поетичного тексту, можливо значно покращити виконавський рівень роботи дитячого хору» [74].

У статті Л. Долинської «Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва» [51] розкрито деякі аспекти специфіки функціонування сучасного дитячого хору як виконавського феномену. У підсумках названої роботи авторка зазначає, що «У ХХ столітті, внаслідок накопиченню цінного досвіду видатних хорових диригентів і композиторської спадщини, формування професійних відділень і аматорських колективів дитячої хорової творчості, теоретичних і методико-виховних процесів, дитяче хорове виконавство виокремлюється в самостійний вид із власною специфікою навчання, тембро-звуковими комплексами, репертуаром, функціональними й символічними знаками, набуваючи сьогодні статусу повноправної частини мистецького тезаурусу» [51].

Авторка статті підкреслює, що з погляду «первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголоссі – хор уособлює риси синергізму; а з погляду організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності» [51. с. 80]. Л. Долинська зазначає, що «у дитячому хорі синтезуються у «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» [51, с. 80].

У статті Н. Кречко та Н. Якобенчука [91] визначено зміни у функціональному призначенні дитячого хорового виконавства та відзначено «важливість хорового співу як чинника, що сприяє розвитку естетичного виховання» [91, с. 76]. Автори дослідження зазначають, що «поступово відбувається формування дитячих хорів як самодостатніх мистецьких утворень більш професійного рівня, що пов'язано зі становленням закладів музичної освіти різних рівнів» [91, с. 76]. У названій статті наголошується на тому, що сучасні методики дитячого хорового виховання збагачені комплексними системами, розробленими видатними педагогами і музикантами (Е. Жака-Далькроза, Б. Барток, К. Орф та ін.). Підводячи підсумки свого дослідження вони зазначають, що дитячі хори є «однією з найдоступніших форм колективного музикування, яка має історично давнє коріння, зберігаючи пріоритет над іншими колективними виконавськими утвореннями. <...> Дитяче хорове виконавство було частиною духовно-релігійної музичної культури, основою ідеологічно-патріотичного виховання. Надзвичайно вагомим є його значення в умовах сьогодення - як творчої діяльності, що дозволяє розкрити естетичний потенціал дітей, підготувати ґрунт для подальшої професійної діяльності» [91, с.76-79].

Стаття Н. Дніпровської присвячена питанням духовного виховання дітей засобами хорового співу [42]. Авторка зазначає, що «питання духовно-морального виховання дітей є однією з ключових проблем, які стоять перед державо., суспільством і батьками. Актуальність його міститься у двох основних тезах: з одного боку, сьогодні суспільству потрібні творчі особистості, які володіють не тільки знаннями, а й високим рівнем духовного, культурного й соціального розвитку; з іншого, виховання дітей як майбутніх його членів, яке відбувається у середовищі різних впливів, як позитивних, так і негативних для їх духовності, інтелекту, почуттів та моральності» [42, с.110]. У висновках

зазначено, що дитяча хорова музика є дієвим джерелом та чинником духовного виховання людської особистості. На нинішньому етапі реформування національної освіти конче необхідна державна підтримка масового дитячого хорового співу та дитячої хорової музики. Виховати з дитини людину з високими духовними якостями, громадянина, творця можливо лише спільними зусиллями держави, освіти та сім'ї [42, с. 116-117].

В статті Н. Перцової розглядаються основні методичні аспекти роботи з дитячим хоровим колективом на прикладі сучасних розробок [134]. Авторка статті аналізує дану проблематику на основі звернення до історії формування хорового мистецтва у його теперішньому вигляді. Це сприяє усвідомленню витоків тих традицій, якими наразі користуються більшість хормейстерів. На думку Н. Перцової, - «головним принципом, що повинен бути представленим у системі виховання – це використання творчого підходу, поступовий розвиток та опанування важливих компонентів виконавської майстерності у ігровій формі» [134, с. 316].

П. Гушований досліджує питання розвитку сучасного дитячого хорового виконання на Львівщині [38, с. 4-7]. У статті проаналізовано діяльність дитячих хорових колективів Львівщини, зокрема, дитячого церковного хору «Відлуння» катедрального собору Святої Трійці (м. Дрогобич, керівниця Н.Бунь), Зразкового дитячого хору «Щедрик» (м. Стрий, керівниця В.Лисик), Зразкового хору хлопчаків «Кобзарик» (м.Самбір, керівниця Т. Стоянська). Автор аргументує, що провідною позицією успішної діяльності дитячого хорового колективу є «індивідуальний підхід до формування, креативний процес репетицій, репертуарна політика, активна концертна діяльність» [38, с. 4]. На думку П.Гушоватого, - «хорове мистецтво з позиції естетики виховного процесу сприяє активному формуванню відчуття поваги, дружби, взаємодопомоги. Участь у хорі розвиває увагу, зосередженість, наполегливість, дисциплінованість, вміння володіти собою, здатність слухати тощо» [38, с. 4]. У висновках зазначено, що «Однією з умов успішної діяльності дитячого хорового колективу є науково-практичний підхід до формування колективу, ведення

репетиційного процесу, а також сучасного підбору репертуару, поєднання всього цього з концертною діяльністю» [38, с. 7].

Дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище досліджує А. Немерко. При вивченні названого явища зазначено, що в першу чергу необхідно виділити складові дитячого хорового мистецтва, як естетичного явища, як одного з важливих компонентів сучасного мистецького простору. У підсумках проведеного дослідження авторка зазначає, що «дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище, відображає і поєднує у собі не лише ті зміни, які відбуваються у музично-виконавській практиці певної епохи, народу, у тій соціальній ролі, яку відіграє музика у житті, але й ті якісні зміни, що з'являються у інших сферах життя» [128, с. 94].

У статті А. Юдіна «Пісенно-хорове виконавство, як шлях духовного збагачення дитини» [200] відзначається, що «дитячий хоровий колектив має величезний вплив на формування особистості кожної дитини, її художніх уподобань, смаків, морально-естетичних якостей, є засобом її духовного збагачення» [199, с. 162]. Для успішної роботи колективу керівник має складати план, до якого входять учбово-виховні, суспільно-корисні та культурно-масові заходи.

М. Вішленков у своїй статті «Сучасні проблеми роботи з дитячими хоровими колективами» [24] аналізує причини скорочення кількості аматорських дитячих хорових колективів. Автор виявляє проблеми, що призвели до втрати дитячого інтересу до хорового співу та пропонує можливі шляхи щодо їх подолання. Цінна думка М.Вішленкова щодо співтворчості керівника хорового колективу і дітей як односторонньої, необхідності використання сучасних методів, які посилюють інтерес юнаків до хорового мистецтва [24].

Серед харківських фахівців дитячого хорового співу вирізняється педагогічна діяльність С.М. Прокопова та Ю.М. Іванової. Науково-методичні праці С.М.Прокопова, зокрема, - «Нариси з методики дитячого хорового виховання та освіти» [138] і стаття «Шляхи розвитку музичних здібностей дітей в хорі «Весняні голоси» [140], - стали хрестоматійними для багатьох керівників дитячих колективів.

Ю.М. Іванова у своїх працях «Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини XX ст.» [69], «Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві» [74], - ділиться безцінним багаторічним досвідом роботи з дитячим хором.

В останню чверть XX ст. багато дитячих хорових колективів успішно працюють при Будинках культури, Палацах дитячої та юнацької творчості, при оперних театрах. Окремою вагомою гілкою дитячого хорового руху є колективи, які функціонують при церковних закладах. Водночас продовжують функціонувати дитячі хори при музичних школах та спеціалізованих музичних-школах інтернатах.

Дитячі хорові колективи працюють за власними програмами, які передбачають спеціалізовану хорову підготовку дітей з таких предметів: сольфеджіо, музична література, спів.

У XXI ст. остаточно сформувалася система дитячого хорового виконавства. Ця система у наукових студіях потребує спеціального дослідження, яке у повній мірі розкрило би закономірності дитячого хорового мистецтва. Це широке коло питань, - від самої специфіки цього виду мистецтва до більш вузької проблематики репертуарної політики, співробітництва з сучасними композиторами, впливом інших видів мистецтв, формами виконавської презентації.

Згідно дослідженням китайських музикознавців [21, 37, 109] хорове мистецтво у Китаї почало активно розвиватися лише близько 100 років тому. Воно було позначено вельми бурхливим і змістовно ємним розвитком, який визначався соціально-політичними і національними культурними факторами. У статті «Хорове мистецтво Китаю другої половини XX століття: історико-стильовий екскурс» зазначено, що, - починаючи з 1949 року Китай пережив ряд вирішальних і в той же час розбіжних етапів в усіх сферах суспільства, - «...ентузіазм першого сімнадцятиріччя (1949-1966), трагічне десятиліття культурної революції (1966-1976), політику «відкритості» двох останніх десятиліть XX століття й згодом глобалізаційні віяння нового тисячоліття» [108, с. 144].

У першій половині XX ст. дитяче хорове мистецтво Китаю характеризувалося активним опрацюванням класичних європейських засад і тенденцією до синтезу національних і європейських музичних традицій. Особливою рисою даного періоду було поєднання рис західної хорової культури з традиційними китайськими мелодіями. У цей час були написані перші твори у жанрі хорової пісні. 1930-1940-і роки були означені процесом інтеграції західноєвропейських композиторських методів із китайськими традиціями. Це були часи активного пошуку нових образів традиційної хорової музики Китаю. Під впливом європейських класичних музичних жанрів, форм та засобів виразності китайські композитори стали використовувати у хорових творах західноєвропейські композиційні прийоми. У першій половині XX ст. були освоєні практично всі світські класичні європейські хорові жанри. Китайськими композиторами створювалися масштабні хорові твори, зміст яких заснований на подіях із життя китайського народу та китайської історії. Адже китайська хорова музика завжди була з суспільно-соціальним життям країни. Цей вектор залишився визначальним протягом усього сторіччя; хорові жанри розвивалися в епіцентрі політичних катаклізмів, що безпосередньо позначалося у їхній тематиці і образах, концепціях і затребуваності у суспільстві. Будучи тісно пов'язаною з політичним життям китайського народу, його психологією та ідеологією, хорова музика в художній формі відображає його історію. Вже у першій половині XX століття вона стала органічною складовою духовного життя китайців.

У 1935 році одна за одною створюються організації з пропаганди масового співу: «Сіньшен» («Нове життя»), «Маї» («Мурахи»), «Лісін» («Утвердження віри») та ін. Названі хорові організації, поширюючись у містах та сільській місцевості, допомагали композиторам пізнати життя народних мас. Особливо показові діяльність «Любовницького хорового ансамблю» (керованого «Кружком музики при Спілці лівих драматургів») та «Союзу народного співу», створених з учнівської молоді, робітників та представників усіх верств суспільства.

У 1937 році, після інциденту 7 липня, китайська нація опинилася в небезпеці. Це надихнуло патріотично налаштовану молодь на боротьбу проти японських загарбників. Тоді один із провідних «лівих» музикантів Люй Цзі висунув гасло «Музика – для оборони». У боротьбі Компартії Китаю із силами Гоміньдану велику роль грала музика; вона стала моральною зброєю, що захищала дорогоцінні плоди перемоги в Антияпонській війні. Так виник рух «Пісня про визвольну війну». Найбільш значущими хоровими творами, які переконливо ілюструють суть цього руху є «Пісня про боротьбу з ворогом» (1931) Хуан Чжіа, яка відкрила тему порятунку Батьківщини; «На річці Сунгарі» (1935) Чжан Ханьхуея; «Марш добровольчої армії» (1935) Не Ера, який нині є «Гімном Китайської Народної Республіки»; «Пісня про партизанський загін» Хе Люйтина; «Ода про Яньбана» Чжен Люйчен та ін. Тісно примикає до патріотичних пісень чотириголосний хор «Кантата про Батьківщину» Ма Сицуна.

У цей період у Китаї створюються перші великі хорові твори. Одним із них є видатна кантата «Річка Хуанхе» для солістів, хору та симфонічного оркестру (1938) Сянь Сінхая, вірші Гуан Вейжяня. Твір присвячено вшануванню національно-визвольної боротьби народу Китаю з японськими загарбниками.

У національному ключі написана перша китайська ораторія «Вічний жаль» (1932) Хуан Цзіа для хору, солістів, оркестру з використанням китайських народних інструментів. У національному ключі трактується і перша китайська ораторія «Вічний жаль» (1932) для хору, солістів та оркестру з використанням національних китайських інструментів. Це великий твір, написаний на історичний сюжет із життя імператора Танмінхуана – представника Танської династії.

1949 року під керівництвом Компартії нового Китаю починається особливо плідний період у розвитку хорової музики. Головним як і раніше, залишається жанр масової патріотичної пісні, присвяченої темі порятунку Батьківщини.

Пісні стали свого роду агітаційно-пропагандистським напрямком у хоровій музиці. Це відіграло важливу роль у розвитку хорового виконавства і вплинуло на подальший розвиток китайського хорового мистецтва.

Відповідно до популярної пісенної філософії першої половини XX ст., хорова творчість 1949-1966 років продовжила революційний дух часу і реалізувала його у простих і ясних формах, зрозумілою гармонічною і поліфонічною мовою. Такий вибір композиційного підходу та засобів виразності, без сумніву, був зумовлений тематикою твору, в основі якої - оспівування Батьківщини та її процвітання. Логічним наслідком цього процесу стало поширення у композиторській практиці обробок народних та старовинних пісень для хору, які були засновані на використанні оригінального природного вокального співу на діалектах. Цяо Банлі у статті «Дослідження сучасної китайської малої та середньої хорової творчості» зазначає, що це також сприяло творчому осмисленню ліричного вільного стилю та композиційних прийомів у хоровій музиці [198, с. 10]. Ці пріоритети в розвитку хорової творчості цього періоду передвіщали появу в майбутньому інших, більш колоритних хорових жанрів.

Протягом даного періоду китайські композитори створювали музику у різних жанрових напрямленнях, - народна, дитяча, популярна, художня пісня. Більшість хорових творів були написані у малих і середніх формах, що найкраще відповідали їхньому змісту. Працюючи переважно в жанрі хорової музики, китайські митці досягли особливого успіху в галузі обробок народних пісень. Жанр хорових обробок народних пісень спочатку був однією з найпомітніших ланок у розвитку сучасних хорових колективів, і зокрема, дитячих. Прикладом визначних творів у цьому напрямленні є: «Гао Літай» (аранжування Чжу Цзяньєр на основі народних пісень Дунмен), «Half Moon Climb Up» (аранжування Цай Юйвен, Ян Цзярен), «Гості здалеку, будь ласка, залишайтеся» (аранжування Май Дін), «Магазин на тридцяти милях», «Повернувся брат з Червоної армії» (аранжування Ван Фанлян), «Пасторальна пісня» (аранжування Цюй Сісянь) тощо.

У 1949-1966 роки значно розвинувся жанр дитячої хорової музики, яка окрім суто навчальних завдань, набула естетичних і театральних якостей. Композитори написали чимало дитячих хорових творів, які відображали духовний світ дітей, що жили в мирній і доброзичливій атмосфері Нового Китаю. Такі твори допомагали у формуванні особистого світогляду та естетичних критеріїв, розвитку певних моральних якостей дитини. Прикладами таких творів є «Пісня про ранкову гімнастику», «Пісня дитячої варти», «Як ми щасливі» Чжен Лучена, «Наше поле» Чжан Венгана, «Щасливих свят» Лі Цюня, «Давай помахаймо веслами» Лю Чі, «Ми наступники комунізму» Цзи Міна, «Пісня молодих піонерів», «Пісня червоної зірки» Фу Генчена.

Пройшовши шлях від наслідування західних музичних зразків, їх адаптації до національно орієнтованого змісту, китайська хорова музика набула свого стилю.

Основний принцип, який забезпечив успіх у цьому процесі, передбачає взаємодію, а часом і синтез зарубіжних класичних форм і жанрів із традиційним музичним мистецтвом, національними темами та китайською поезією.

Друга половина ХХ ст. була позначена ствердженням розвитку нового китайського музичного мистецтва, і зокрема, - дитячого хорового.

Наукові дослідження питань розвитку хорового мистецтва Китаю розпочалися з кінця 1980-х років. Проблематика висвітлювалась в аспекті взаємозв'язків китайського та європейського хорового мистецтва, засвоєння європейського досвіду на ґрунті національної специфіки. Це роботи Ван Юйхе [21].

У ХХІ ст. у дослідженнях з розвитку хорового мистецтва у Китаї активно вивчаються окремі аспекти хорової творчості у дослідженнях таких авторів: Ван Цзяцин [20], Гуй Цзюньцзе [34], Жень Сюлей [58], Кайсень Ян [79], Лі Шіюань [105], Лю Бинцян [107], Лю Фань, Г.Стахевич [108], Лянь Лю [110], Ма Гешунь [111-112], Сін Сяоменг, Сюй Дун Гуан [149], Сун Цунінь [156], Тянь Сяобао [175], Цяо Банлі [198].

Окремий пласт становлять праці з питань вивчення хорової творчості композиторів Китаю: Шао Сяюнь [191].

1.2. Дитяче хорове мистецтво України і Китаю: історична ретроспектива

Наприкінці XX – початку XXI ст. у музичному мистецтві відбувається «модернізація» неєвропейських країн. Це проявилось у репродукуванні та перенесенні на національний соціокультурний ґрунт ідей та цінностей іншої культури. У XXI ст. Східна культура по відношенню до Західної стала рівнозначною конструкцією світової мистецької спільноти. Головне питання, що супроводжує народження нової фази музичного розвитку, є питанням про те, як «всесвітнє» співвідноситься з національним? Чи не зникне століттями накопичена спадщина в новому вселюдському цілому? Ці питання є особливо актуальними і для дитячого хорового мистецтва України та Китаю. Оскільки саме у діалозі минулого та сучасного зосереджено прообрази сучасного освітньо-виховного процесу в Україні і Китаї. Розглянемо історичні процеси, що відбувалися в Україні і Китаї у сфері дитячого хорового мистецтва.

В Україні протягом багатьох століть хоровий (груповий) багатоголосний спів був улюбленою формою народної творчості. Хорове виконавство, і, зокрема, дитяче, – має давні усталені традиції. До кінця X століття хоровий спів розвивався у фольклорному середовищі.

З введенням християнства у кінці X століття розпочинається новий етап, розвиток якого був обумовлений специфікою музичного оформлення церковної літургії. Проведені ґрунтовні дослідження Л. Корній [84-85], Л. Кречківським [89] та іншими науковцями показали, що, церква Київської Русі з одного боку, відтворювала традиції богослужбних обрядів у візантійській формі.

Для забезпечення досвідчених хорових співаків (майстрів-«розспівників») та керівників церковного хору (доместиків) при храмах і монастирях почали організовуватися школи церковного співу (Острозька академія, братські та дяківсько-

парафіяльні школи у Перемишлі, Львові, Луцьку, Києві, на Запорізькій Січі, і саме головне – відкриття Києво-Могилянської академії).

А.П. Лашенко зазначає, що розвиток українського хорового виконавства розпочався у глибині століть. Дореволюційна вокально-хорова школа на початковому етапі навчання будувала методику на фольклорній основі, використовуючи традиції синкретичного народного мистецтва (слово - музика – рух).

Момент інтенсивного формування області теоретичних знань з хорознавства у загальній музичній культурі почався в період «протистояння» давньоруської монодії хоровому багатоголосю, яке прийшло із Заходу (трактати І. Шайдурова, Т. Макар'євського, О. Мезенця). Але на перше місце був поставлений загальномузичний початок, тоді як хорознавчий аспект звужувався до суто прикладного значення (у ритуально-етикетному й вокально-технологічному сенсах [98, с. 6].

До першої роботи з методики роботи з дитячим хором відноситься «Абетка». У названій роботі були теоретично узагальнені українські співацькі традиції, наголошувалося на важливості виконавської спадкоємності при навчанні, представлені методи виховання смаку. Отже, в «Абетці» інтегрувалися усі елементи хорового професіоналізму.

У 1659 році вийшла у світ дуже цінна з методичної точки зору книга «Музикійська граматика» композитора, вчителя хорового співу, музичного теоретика - М.П. Дилецького. У названому труді вже простежуються базові теоретичні концепції дитячого хорового виконавства, які отримали активний розвиток у подальші періоди історичного розвитку. О. Батовська зазначає, що у «Музикійській граматичі» М.П. Дилецького було представлено важливі методичні настанови, які стали основою системи дитячого хорового виконавства України. Серед них авторка вказує на наступні: «головна увага приділяється лінійній нотній грамоті, основою навчання співу вважається усвідомлене сприйняття музики і її підпорядкованість змістові виконуваного тексту» [8, с. 48]. У книзі М.П. Дилецького

є розділ, який присвячений навчанню дітей хорового співу. У ньому автор дає поради, які і на сьогодні є актуальним і затребуваним методичним керівництвом для керівників дитячих хорів. Це *принципи*, які полегшують дітям сприйняття складного музичного матеріалу, - принципи наочності, послідовності, зацікавленості та емоційної чутливості. У роботі М.П. Дилецького підіймаються такі важливі питання, як, - природність звучання голосу при співі, усвідомлення різниці між промовлянням слів при співі та розмові, вміння співака «розрізняти співом» сумний і веселий характер твору, знатися на музичних термінах. О. Батовська наголошує на тому, що на «думку Дилецького, основні взаємопов'язані функції, які беруть участь у вихованні голосу (дихання, формування голосних, дикція), є лише відправним моментом у розвитку методики вокального навчання» [8, с. 48].

Отже, хорове мистецтво XVII століття склалося на основі синтезу слов'яно-греко-латинських традицій з досягненнями провідних мислителів і музикантів України. Головними досягненнями хорової педагогіки того часу були: методика навчання музичній грамоті (так звана «київська азбука»); підручник «Грамматика мусикійська», розроблена засновником музичної теорії та педагогіки в Україні М.П.Дилецьким. Цінними з методичної точки зору є «Партесна азбука» Г. Головні, де представлена методика моделюючого навчання, та ін. [66].

Для становлення і подальшого розвитку професійного хорового мистецтва суттєву роль відіграв партесний спів, який наприкінці XIX ст. трансформувався на партесний концерт. Н. Герасимова-Персидська вважає партесний концерт унікальним вокальним аналогом симфонії. Для партесного концерту характерні поєднання гомофонно-гармонічного та поліфонічного стилів, контрасту та експресії образних сфер. Названий жанр досяг високих професійних вершин у творчості Д.Бортнянського, М.Березовського та А.Веделя. Він підійнявся за межі літургії і став самостійною концертною формою. Партесний концерт був важливим чинником загального розвитку українського професійного хорового мистецтва [27].

Отже, у цей період формується українська виконавська хорова школа, що поєднує західноєвропейську педагогіку, вітчизняні музично-освітні традиції та досвід навчання у братських школах та Київській академії.

Наприкінці XIX – на початку XX століття надзвичайно важливим етапом для становлення хорового мистецтва України у наукових колах вважається організація аматорських хорових колективів. Л. Корній підкреслює важливу роль у процесі розвитку названого етапу хорового виконавства діяльності музикантів-практиків (П. Димуцький, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, П. Козицький, Г. Давидовський, С. Людкевич, Д. Січинський, П. Сокальський, В. Верховинець), які нерідко поєднували композиторську, педагогічну та виконавсько-диригентську діяльності [83, с. 107].

У першій половині XX ст. визначним явищем в історії українського дитячого хорового мистецтва була багатогранна діяльність відомих музикантів та хорових педагогів, - М.Леонтовича, С.Людкевича, К.Стеценка, В.Верховинця, Б.Яворського та ін. Вони зробили значний внесок у розвиток теорії хорового виховання дітей на основі національної музичної культури українського народу.

Феноменальним явищем в історії дитячого хорового мистецтва була педагогічна діяльність М.Леонтовича, - талановитого вчителя, композитора-новатора, майстра обробки української народної пісні, диригента і фольклориста.

Двадцятирічний педагогічний досвід Майстра втілено у навчально-методичному посібнику¹ [100], у якому надано цінний дидактичний матеріал, дібраний до навчання дітей нотній грамоті і співу, обробки народних пісень, розрахованих на дитяче виконання.

¹ Після трагічної загибелі М.Леонтовича його педагогічна спадщина, передана до архівів, стала маловідомою і не могла виявити належного впливу на подальший розвиток української та європейської музичної педагогіки. Хоча в шкільному вжитку залишалися обробки народних пісень, зроблені композитором. Лише у 1989 році матеріали педагогічної спадщини Леонтовича були видані у книзі «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» (К.: Музична Україна, 1989). Таку назву мала одна з методичних розробок педагога, завершена ним у 1920 році. Підготовку книги до видання здійснила дослідниця Л.О.Іванова.

Педагогічні напрацювання М.Леонтовича закладають унікальну комплексну теорію дитячого музичного виховання, основу якої складає опора на український фольклор, зокрема, народну пісню. Концептуальні підходи видатного педагога полягають у визнанні ключової ролі фольклору у музичній освіті дітей; прагненні до музичного виховання дітей на матеріалі народної пісні та професійної творчості; вільному володінні нотної грамоти, тощо [143, с. 136].

Концепція музичного виховання М.Леонтовича є органічним продовженням художньо-педагогічних принципів М.Лисенка, К.Стеценка та Б.Яворського. Крім того, у методичних вказівках М.Леонтовича простежуються засоби методики Е.Жак-Далькроза, П.Галена – Е.Парі – Е.Шеве.

Отже, можна констатувати, що педагогічні ідеї М.Леонтовича є самобутніми і мають високий рівень музично-педагогічної думки. Вони увібрали в себе досягнення європейської і вітчизняної науки, українських національних традицій. Більш того, гуманістична спрямованість педагогічної концепції М.Леонтовича носила випереджувальний характер стосовно інших країн світу.

Оригінальні та цінні для сучасної хорової педагогіки науково-методична спадщина К.Стеценка, - композитора, хорового диригента, музичного критика і публіциста. Його педагогічні праці «Українська пісня в народній школі» (Вінниця, 1917), «Початковий курс навчання дітей нотного співу» (Київ, 1918), «Шкільний співаник» (Київ, 1917) посідають вагоме місце в історії хорової педагогіки.

Погляди К.Стеценка ґрунтуються на засадах всебічного гармонійного розвитку дитини. «Поезія, музика й співи, художнє малярство, скульптура й беруться за те, щоб наповнити нашу уяву прекрасними образами і витиснути звідси все недобре, аморальне й дике», - писав він [176, с. 37].

Великого значення К.Стеценко надавав українським фольклорним джерелам. На його думку метою навчання співу є розвиток музичних здібностей та естетичного почуття учнів, виховання їх на народній пісні. Дотримуючись традицій українського пісенного виконавства, К.Стеценко практично увесь навчальний процес будував на

співі а *carrella*. Великого значення він надавав активному розвитку сюжетної лінії твору, для чого вводив рух і дії. Значне місце посідали колядки і щедрівки.

Особливу увагу педагог приділяв індивідуальному підходу та пошуку шляхів до розвинення музичних здібностей кожного учня. Отже, прогресивність педагогічних пошуків і поглядів К.Стеценка очевидна. Його методика виявила значний вплив на розвиток українського хорового дитячого виконавства ХХ ст.

Значним явищем в історії музичної педагогіки є постать диригента, композитора, етнографа, хореографа, музикознавця В.Верховинця. видатний педагог розуміючи виховну силу і неповторну красу фольклору шукав засоби виховання в учнів любові до народних традицій. Його педагогічні ідеї викристалізовувалися паралельно з пошуками у сфері фольклористики, хореографії, хорового виконавства, акторської майстерності та композиції. Особливу цінність становлять навчально-методичні посібники В.Верховинця. Серед них: «Весняночка», «Теорія українського народного танцю», «Хрестоматія українських народних танців.»

Багатий дидактичний матеріал, дібраний для навчання дітей співу містить посібник «Весняночка». До нього увійшли пісні-ігри, зібрані в українському фольклорі або оброблені народні пісні М.Лисенком, М.Леонтовичем, К.Стеценком, П.Козицьким, П.Демуцьким. У посібнику дібрані пісні на різні теми, які знайомлять дітей з трудовою діяльністю дорослих: випіканням хлібу («Печу, печу хлібчик»), косінням трави («Вийшли в поле косарі»), посівом («Плету лісочку»), з роботою бондаря «Бондар»), коваля («Коваль») тощо.

На становлення педагогічних поглядів В.Верховинця значний вплив надали педагогічні ідеї М.Леонтовича. Проте він дещо переосмислив роль пісні у вихованні дитини та надав великого значення руху. На основі власних педагогічних спостережень він приходить до висновку, що «найсильніше бажання дитини – це бажання руху» [23, с. 23]. Тому педагогічним кредо В.Верховинця було прагнення до єдності слова, співу та руху як джерела виховного впливу на всебічний розвиток дитини.

Окремо наголосимо, що В.Верховинець, як М.Леонтович та К.Стеценко, впроваджував традиційний для українського народного виконавства спів а *carrella*. Розгляд концепції музичного виховання В.Верховинця дає підставу до висновку, що його педагогічні ідеї співзвучні з передовими ідеями української на європейській педагогіки К.Орф, Е.Жак-Долькрозо).

Вагомий внесок для розвитку дитячого хорового виконавства України ХХ ст. вніс видатний музикознавець, педагог-новатор, автор теорії музичного мислення Б.Яворський. У його організаторської та педагогічної діяльності закладалися основи нової музичної педагогіки, затверджувався новий вид музичної роботи, позначений терміном «музичне виховання». У музично-педагогічній концепції Б.Яворського чільне місце посіло завдання виховання учнів шляхом розвитку їхнього музичного мислення, як здатності осмислювати логіку розвитку музичної мови, виявляти її закономірності, внутрішні зв'язки. Йому належить розробка основних ідей формування музично-творчих здібностей дітей, які не втратили своєї цінності в наші дні, а саме: «1) ідея розвитку творчих сил дитини як засобу формування її особистості; 2) ідея доцільності та необхідності педагогічного управління дитячою творчістю; 3) ідея вивчення фольклору як стимулу творчого розвитку учнів; 4) ідея творчої уяви та асоціативного мислення через широке застосування різних видів художньої діяльності; 5) ідея взаємозв'язку мистецтв, заснована на цілісності сприйняття навколишнього світу та творів мистецтва» [197, с. 133].

Отже, у першій половині ХХ ст. українська хорова педагогіка пройшла тривалий та суперечливий шлях розвитку. Педагогічні ідеї М.Леонтовича, К.Стеценка, В.Верховинця, С.Людкевича, Б.Яворського та багатьох інших відомих музикантів, безумовно, вплинули на подальший розвиток українського дитячого хорового мистецтва ХХ ст.

Однак, в силу політичних репресій в Україні у 30-40 роки проти діячів української музичної культури, він був значною мірою послаблений. Вбивство М.Леонтовича у 1921 році, передчасна смерть К.Стеценка у 1922 році, арешт і

вбивство В.Верховинця у 1938 році, атмосфера нищення української мови і культури, геноцид українського народу, - негативно вплинули на розвиток української музичної педагогіки. Крім того, розвиток українського хорового мистецтва серед дітей суттєво підривалося авторитарним поширенням єдиних музичних програм для загальноосвітніх і музичних шкіл, розроблених під егідою Міністерства оборони СРСР. Ці програми несли величезне ідейне навантаження з конкретним спрямуванням, що призвело до виключення з них високого духу музичного мистецтва, нівелювання творчих пошуків українських музикантів-педагогів. Цим пояснюється той факт, що наприкінці ХХ ст. в Україні не видано жодного комплексного і систематизованого посібника з методики дитячого хорового виховання.

У 30-ті роки ХХ ст. почався процес ліквідації національно-патріотичних громадських організацій. Але хори продовжували плідно функціонувати. Було організовано багато аматорських хорів, які гідно представляли українську культуру. У 30-40-ві роки ХХ ст. були організовані дитячі хорові колективи, які стали основою і перспективою у розвитку дитячого хорового мистецтва. Яскравим прикладом є організація у 1935 році на базі Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості дитячого хорового колективу у Харкові – «Весняні голоси».

1942 року в умовах німецької окупації відбулася визначна культурно-мистецька подія - Перший крайовий конкурс хорів, присвячений 100-річчю від дня народження Миколи Лисенка. Мета конкурсу доречно підкреслює тенденції розвитку хорового мистецтва цього періоду: підвищення культурного і мистецького рівня українських хорів; популяризація творів великого українського композитора; допомога українським самодіяльним хорам консультаціями кращих майстрів хорового мистецтва; покращення роботи хорових гуртків; зацікавлення хоровим співом широкого кола громадянства; піднесення значення хорової самодіяльності у національному вихованні.

У радянську епоху українське хорове мистецтво розвивалося під впливом ідей революційної боротьби, творчої праці, народності та інтернаціоналізму, що було зумовлено соціокультурними змінами того часу. Особливості комунітарного суспільства вплинули на активний розвиток хорового виконавства. Соціокультурна функція хорового мистецтва набула принципово нових якостей – великі хори стали потужним «голосом» офіційної ідеології. Разом з тим, з репертуару хорових колективів було виключено церковний спів, що негативно впливало на розвиток мистецтва. На перший план виходить хорова масова пісня, яка втілювала теми революційної боротьби, творчої праці, інтернаціоналізму, народності. Саме у цей період, вперше в історії України, розвиток масового хорового співу став провідним напрямком державної політики та фінансової підтримки. Розвиток масового музикування викликав гостру потребу кадрового забезпечення. Починаючи з 1961 року у обласних центрах України було відкрито музичні училища з відділеннями для підготовки хорових диригентів. У багатьох областях було відкрито музичні та хорові школи, в яких навчалися діти. Активізації розвитку хорового мистецтва сприяли всеукраїнські конкурси імені Миколи Леонтовича, які стимулювали появі знаних хорових колективів.

«Епоха великого хору» закінчилася у 1973 році. Жанр масової хорової пісні змінюється на витончені хорові мініатюри. У ці роки появляється новий напрямок хорового виконавства – камерний. В Україні організовуються невеликі хорові колективи, які з одного боку наслідують традиції «західноєвропейської хорової школи», з іншого – зберігають традиції української хорової школи. Хоровий репертуар поповнюється шедеврами західноєвропейської та церковної музики.

У 80-ті роки ХХ ст. відбулися політичні зміни в Україні, пов'язані зі переминою керівництва, проголошенням незалежності країни. Ці обставини надали нові якості хоровому мистецтву та розвитку традицій яскравого національного характеру. На зміну державно-офіційній функції приходить розуміння хорового мистецтва як способу вираження не тільки суспільних настроїв, але й національної ідентичності.

Відбувається переосмислення ролі і функції церковної музики, чиниться діалог і взаємозбагачення світських та церковних жанрів. Продовжується інтенсивний розвиток професійних хорових колективів. У ХХ ст. українське хорове мистецтво репрезентують хорові капели «Думка», «Трембіта», чоловіча капела імені Л.Ревуцького, камерні хори імені Б.Лятошинського, «Київ», «Орея», «Cantus», Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна та інші.

Друга половина ХХ ст. була відзначена активним розвитком дитячого хорового руху. У 1970 – 80-ті роки були засновані Харківський дитячий хор «Скворушка», 1965 р.; Хорова капела хлопчаків та юнаків «Дзвіночок», 1967 р.; Київський дитячий хор «Щедрик», 1971 р.; Одеська хорова школа ім. С.К.Крижановського, 1978 р.; Великий дитячий хор Українського радіо, 1980 р.; Організація та розповсюдження шкільних хорів та гуртків вокальних різних вікових груп (молодших, середніх, старших класів), дали поштовх для потужного розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні. На цей період припадає створення хорових шкіл (Львівська державна хорова школа «Дударик», 1989 р.; Мукачівська хорова школа, 1991 р.; Харківська дитяча хорова школа, 1991 р.; Стрійська дитяча хорова школа «Щедрик», 1991 р.; Тернопільська дитяча хорова школа «Зоринка», 1996 р. та ін.

Друга починається від 1990-х рр. і пов'язана із здобуттям Україною незалежності та формуванням нових засад у мистецькому просторі – громадянська свобода, участь у фестивалях та конкурсах як в Україні, так і за її межами тощо. Від часів незалежності України вдосконалення системи дитячої музичної освіти торкнулися, насамперед, питань відродження і використання української народної і професійної музичної спадщини, пошуків ефективних шляхів музичного виховання на основі української національної пісенної культури.

Дитяче хорове мистецтво Китаю має коротку історію у порівнянні з українським дитячим хоровим мистецтвом. Китай може пишатися багатовіковими музичними традиціями, проте щодо дитячої хорової творчості є рідкісним винятком. Починаючи з ХХ століття у Китаї хоровий спів набуває повсюдного поширення. На

початку ХХІ століття виконавська майстерність хорових колективів Китаю досягла високих результатів. Це дає підстави говорити про китайське хорове виконавство як про самостійне та унікальне явище у світовому музичному мистецтві.

Дослідженню витоків китайського хорового мистецтва у сучасному музикознавстві присвячено незначну кількість робіт. Ведучі музикознавці країни, серед яких Сяо Пін, Сунь Чжифу, Хе Ян простежують взаємозв'язок між пісенним фольклором Китаю та вокальною творчістю китайських композиторів ХХ сторіччя. Серед опусів, присвячених розкриттю процесу становлення хорового мистецтва в Китаї, знаходяться праці Сун Мінчжу, Ван Юйхе, Вей Тінге. Не залишають без уваги цю проблематику і зарубіжні вчені. У роботах В. Малявіна, М. Кравцової, Г. Шнеєрсона представлена панорама розвитку традиційних китайських вокальних форм.

Існує ціла низка причин, що зумовлюють специфіку розвитку хорового виконавства у Китаї. Переважно це пов'язано з традиціями, що йдуть у далеке минуле. У стародавньому Китаї був поширений монодійний спів, що наклав свій відбиток на розвиток певних музичних форм. Історично обумовленим музично-виконавським феноменом Китаю було переважання одноголосного співу. Тривалий час, аж до ХХ століття, традиції одноголосного співу у Китаї залишалися без помітних змін.

Важливою причиною, яка відзначається у музикознавчій літературі є значні соціально-політичні зміни, що торкнулися не тільки повсякденного життя, але ще й позначилися на культурі та мистецтві. Лю Фань, зазначає, що розвиток хорового мистецтва Китаю був безпосередньо пов'язаний і «визначався соціально-політичними та національно-культурними чинниками, характерними для розвитку країни. Адже, починаючи із заснування Нового Китаю (1949), китайський народ, його культура і мистецтво пережили низку кардинально відмінних етапів: ентузіазм першого сімнадцятиріччя (1949-1966), трагічне десятиліття Культурної революції (1966-1976), політику «відкритості» двох останніх десятиліть ХХ століття й згодом

глобалізаційні процеси нового тисячоліття. <...> Таким чином, у відзначені півстоліття в хоровому мистецтві Китаю було накопичено всі основні напрямки його подальшого розвитку» [116, с. 144].

Зародження та розвиток економіки, відкритість до європейського досвіду дозволили китайській державі зробити крок на нову ступінь еволюції. Зміни відбулися і у музичній сфері. Постійні контакти з християнською культурою доповнили традиційну китайську музику новими жанрами та формами.

На початку XX століття загальний підйом у державі позначився і на системі освіти, що вступила до фази реформування. Поширення прогресивних ідей, заснованих на просуванні патріотичного настрою, привело до того, що у загальноосвітній програмі шкіл велику увагу приділено музичним предметам. Почали працювати школи нового типу, у яких проходили регулярні заняття музикою. Поступово педагоги добилися запровадження хорового співу на початкових етапах загальноосвітньої програми. Роль музики як важливого елемента життя соціуму значно зросла. Співу відводилося все більша роль, виникнення нового роду заходів за участю масового співу привели до повсюдного звучання хору. Виконання військових пісень «Нової армії» призвело до поширення нових музично-виконавських форм. Хоровий спів поступово стає частиною культурного життя Китаю. Впровадження християнських громад також сприяло поширенню хорових жанрів. Постійне звучання на хорових службах гімнів значно розширило музичний звуковий устрій.

Таким чином, нові форми колективного співу поступово стали невід'ємною частиною музичної культури Китаю.

Слід зазначити, що хорове виконання продовжувало бути монодійним за своєю природою, тобто звучання наспіву в унісон залишалося незмінним. Проте, сам факт, - поява колективного співу служив передумовою для розвитку багатоголосся. Раннім видом специфічного національного хорового жанру, що виник на ґрунті

еволюції освіти є шкільна пісня. Це особлива форма в китайській вокальній культурі, яка з'явилася на базі шкіл нового типу.

«Дитяче хорове виконавство Китаї відрізняється короткою історією. Тільки в ХХ столітті дитячий хоровий спів повсюдно поширюється, але вже до початку ХХІ століття дитячі хорові колективи досягли разючих результатів, що дозволяє говорити про китайський дитячий хоровий спів як про самостійне явище у світі музики. Зародження та розвиток дитячого хорового виконавства Китаю були зумовлені соціально-політичними і культурними тенденціями, які намітилися у країні у ХХ столітті. До них слід віднести, перш за все, розвиток капіталістичного устрою економіки, появу християнства, контакти із західною культурою» [167].

Після прийняття 1904 року «Закону про освіту» починається активне реформування у школах та навчальних закладах країни. 1912 року у школах остаточно затверджується нова шкільна дисципліна – «Спів і музика». У Китаї відкривалися школи нового типу із запровадженням уроків музики, у яких учні співали хором [186]. У той час у країні поширювалися релігійні християнські громади, де виконувались хорові гімни. Різні форми колективного співу стали для тодішнього Китаю музикуванням нового типу. Незважаючи на те, що хор звучав одноголосно, саме тоді було закладено фундамент для розвитку багатоголосся.

Особливою формою дитячої китайської хорової культури ХХ ст. є «шкільна пісня» - «Сюе тан юей ге» (学堂乐歌). Її розвиток був зумовлений відкриттям і функціонуванням загальноосвітніх шкіл за європейським зразком. Такі навчальні заклади називали «Сюетан» (Школа). У навчальних планах таких шкіл був предмет «Спів і музика» [21, с. 36]. «Шкільні пісні», як правило, були основою навчального матеріалу для уроків співу та виступів учнів у шкільних концертах та різноманітних громадських заходах [46, с. 6]. Взагалі, «шкільна пісня» розуміється у двох значеннях. Перше означає навчальну дисципліну «Спів і музика в школі»; друге – новий пісенний жанр Юей ге (乐歌 – пісні для школярів). Історія виникнення жанру

«шкільна пісня» пов'язана з китайськими студентами, які навчалися в Японії, Європі, Америці. Вони знайомилися з місцевими піснями, обирали ті, що їм до вподоби і обробляли мелодії пісень в стилі популярних народних і побутових пісень або на основі новаторських прийомів. Цікаво, що до мелодій підписували нові слова китайською мовою [37, с. 23].

Розвитку «шкільних пісень» сприяли такі музиканти-просвітителі, як Шень Сінгун, Лі Шутун, Цзен Чжиминь та інші.

Особливий внесок у становлення жанру зробив Лі Шутун (1880-1942) - відомий музикант, педагог, театральний діяч, один з піонерів китайської драми [109, с. 23]. 1905 року він опублікував збірку під назвою «Колекція національних пісень». Для його створення автор вибрав тринадцять поем із «Шицзін», «Чуци» та інших стародавніх джерел, поєднуючи даний літературний матеріал з європейськими та японськими співами. Лі Шутун був не тільки найвидатнішим автором «шкільної пісні», а й першим, хто став використовувати у них традиційні китайські мелодії. У «шкільних піснях» він вперше в китайській музиці використав поліфонію, а також ввів ансамблеве (хорове) виконавство. Прикладом є триголосний хоровий твір «Весняна прогулянка» (春游) який написаний за мелодією релігійної пісні «Джерельце» американського композитора Лоуелла Мейсона. Твір «Весняна прогулянка» і сьогодні популярний і затребуваний на уроках з музики у початковій та середній школах. Його можна вважати першим зразком дитячого китайського хорового багатоголосся. Хоровий твір відрізняється яскравими гармонічними ефектами, написаний в акордовій фактурі.

Складені Лі Шутуном або скомпоновані на чужому матеріалі «шкільні пісні» були засновані на традиціях китайської класичної поезії. Найчастіше це ліричні одкровення, їхні слова живописні, рими відрізняються смисловою глибиною та багатством алітерацій.

«Шкільні пісні» зіграли важливу роль у дитячій хоровій культурі Китаю. Насамперед, вони стали частиною патріотичного виховання школярів та молоді. По-

друге, «шкільні пісні» сприяли активному проникненню традицій європейської культури у хорове виконавство Китаю. Насамперед, вони знайомили китайських композиторів із популярною оперною європейською класикою. По-третє, «шкільні пісні» зіграли особливу роль у розвитку сучасної китайської хорової музики. Композитори та виконавці, навчаючись за європейською системою, використовували її засади у своїй творчості. Пройшовши шлях від наслідування західним зразкам, їх адаптації до національно орієнтованого змісту, «шкільна пісня» набула свого стилю.

Підбиваючи підсумки, слід зазначити, що кінець 1920-х років XX ст. знаменує завершення першого етапу становлення дитячого хорового виконавства Китаю. Відмінною рисою цього періоду є поєднання рис західної хорової культури з традиційними китайськими мелодіями. Було закладено фундамент для подальшого розвитку дитячого хорового співу, з'явилися перші самобутні твори у жанрі хорової пісні. Синтез класичних європейських форм з традиційним для китайської культури мелосом було характерною тенденцією у розвитку хорової культури Китаю першої половини XX ст. Одне із значних досягнень цього етапу – пропаганда хорового співу та введення дисципліни «Музика і спів» у програму шкільного навчання. Це сприяло процесу долучення широких верств населення до різних форм хорового музикування. Перше двадцятиліття XX ст. у китайській хоровій культурі ознаменувалися появою «шкільних пісень» та перших багатоголосних хорів, які сприяли не тільки формуванню дитячої освіти нового типу, але й становленню і подальшого розвитку дитячого хорового виконавства Китаю.

Початковий період розвитку Китайської народної республіки (1949-1966 рр.) був відзначений бурхливим рухом китайської соціалістичної революції. Це виражалося у «прикладній» функції хорового мистецтва, зокрема, - участі у пропаганді партійної ідеології, політичних гасел, настанов комуністичної влади [118].

Цим було обумовлено вибір тематики хорових творів (хвала і шана Батьківщині, оспівування щасливого життя в новій соціалістичній країні), жанрових пріоритетів (масові пісні, обробки народних пісень, художні пісні). Серед визначних

творів, написаних у жанрі дитячої хорової пісні, належать: «Наше поле» Чжан Венгана; «Щасливих свят» Лі Цюня; «Пісня про ранкову гімнастику», «Пісня дитячої варті», «Як ми щасливі» Чжен Лучена та інші. Основними ознаками дитячих хорових творів даного періоду були: «Веселі ритми, ліричні мелодії та невинний зміст. <...> Лаконічність техніки письма, стилістична свіжість, доступність мелодій і текстів відповідали психологічним особливостям та естетичним уподобанням дітям нової епохи» [224, с. 12].

Наступна епоха «Культурної революції» (1966-1976 рр.) була позначена ідеологічним контролем, який негативно вплинув на усі сфери музичного мистецтва. Це проявилось у пануванні так званого жанру «пісень Богам», у якому вихвалялися керманичі партії та країни. Великий вплив на образно-тематичну сферу хорової творчості справляли культ особистості та оспівування постаті Мао Цзедуна. Прикметною рисою даного періоду стали «пісні-цитати», поетичною основою яких були висловлювання зі статей та промов Мао Цзедуна (наприклад «Довга маршова дорога» Чжена Лученга на вірші Мао Цзедуна). Тому провідним жанром стала масова пісня. 1971 року була опублікована п'ятитомна збірка хорових (масових) пісень «Нові пісні на полі битви». Підводячи підсумки розвитку хорового мистецтва в епоху «Культурної революції», окреслимо її тенденції: 1) провідним жанром була масова пісня; 2) панування ідеї культу особистості та політичної «одержимості».

Хорові колективи, які приймали участь у важливих державних заходах, виконували програму у відповідності до революційним настроям кермачів країни. До кінця 1970-х років у хоровому мистецтві було три пріоритетних форми функціонування: 1) проведення Новорічних фестивалів та фестивалів до Дня народження нації; 2) участь у проведенні офіційних заходів (наприклад, урядових концертів); 3) формування репертуару хорового колективу на основі народної китайської пісні («діалектної»).

Починаючи з 1971 року тематична палітра хорових творів поступово розширювалася. Почали створюватися композиції присвячені міському або

сільському будівництву, описуванню життя простих громадян країни. У якості прикладу наведемо «Співаючи Батьківщину» Ван Сінь, «Моя Батьківщина» Лю Чі, «Одне серце людей світу» Цюй Сісянь, «Герої долають річку Даду» Ло Цзунсянь та ін. Велика кількість етнічних угруповань у Китаї сприяла виникненню різних діалектних стилів, заснованих на елементах народної музики. Крім цього, урізноманітнилися засоби виразності та хорового викладення.

Період «Політики відкритості», який розпочався у 1976-1977 роках, був ознаменований новими реформами. У 1979 році в Пекіні було проведено IV національний культурний конгрес, на якому була проголошена політика невтручання партії у творчі процеси в мистецтві. Таке рішення сприяло активізації і прискоренню процесу культурного розвитку Китаю та створенню сприятливих умов для хорового мистецтва.

У цей час поновлюють свою творчу діяльність композитори старшого покоління, які були позбавлені можливості вільно створювати музику під час «Культурної революції». Серед них: Лю Чі, Чжан Венган, Лі Хуанчжи, Хе Лютін, Цюй Сісянь, Фу Генчен та ін. Також формується нова генерація молодих композиторів, які були у творчому пошуку, сміливо експериментували та впроваджували новації (Ван Шигуан, Гу Цзяньфень, Лу Заї, Сю Пейдун, Чжан Іда, Ши Гуаннань та ін.). Лю Фан зазначає, що їх творчість наслідувала двом тенденціям: 1) музика «нової хвилі» та 2) популярна музика з «оновленням концепцій» [116, с. 151]. Серед визначних хорових творів вкажемо: «На полі надії» Ши Гуаннана, «Young Friends Come to Meet» Гу Цзяньфеня, «Ніч у пустелі» Шан Деї, «Мама» Лу Цзаї; обробки народних пісень для хору «Пісня про човни Усулі», «Династія Сун» Цюй Сіняня, «У тому далекому місті», «Чекаємо вас до світанку» Ду Мінсіня, «Гелло, Літай» Чжан Іда та ін.

У аналізований період значного поширення набули дитячі хорові колективи. «Головним завданням дитячого хору, за винятком політичної тематики, було заохочення китайських дітей до встановлення високих ідеалів та зміцнення їхньої

віри в комунізм. У більшості творів ідеологія втілювалась через радісну тематику, наприклад, щасливого дитинства та щасливого життя у вільному Китаї» [117, с. 114].

Незважаючи на успішні процеси активізації хорового мистецтва Китаю у другій половині XX ст., у різних його галузях (зокрема, хоровому виконавстві) спостерігалася нерівномірність розвитку. Рівень майстерності хорового виконавства був посереднім, і на той час не відповідним до художнього рівня композиторської практики. Підлеглість ідеологічним настановам, направлення політики партії на розвиток національної культури, відсутність у репертуарі та концертних програмах колективів шедеврів західноєвропейської хорової музики, - пояснює «консервативний» характер китайського хорового мистецтва даного періоду.

Початок 1980-х років став періодом розквіту хорового мистецтва Китаю, у тому числі і дитячого. Композиторська індивідуальність, суб'єктивність творчості, новаторство прийомів і засобів творення, оновлення тематики, стилю при збереженні національного колориту, заснованого на традиційній народній пісні різних регіонів Китаю – ось основні риси названого періоду.

Важливим підґрунтям загального розвитку хорового мистецтва у Китаї стало створення Ради з хорового виконавства. Її діяльність відіграла ключову роль у підвищенні статусу хорового співу. Не менш важливе значення у розвитку хорового руху відіграли чисельні хорові спілки, Китайська асоціація музикантів, Асоціації музично-виконавських мистецтв, Міжнародні спілки дитячого хорового мистецтва, творча, громадська діяльність видатних китайських хорових диригентів.

Активна підтримка мистецького середовища позитивно вплинула не тільки на композиторську практику, але й на виконавську. У цей період було поновлено та організовано велику кількість професійних, аматорських, дитячих хорових колективів та різних форм хорового виконавства, - концертних виступів, конкурсів, фестивалів.

Починаючи з останньої чверті XX ст. починають творчу діяльність відомі у всьому світі дитячі хорові колективи: Пекінський філармонічний хор, Шанхайський

хор дитячого радіо, Весняний дитячий хор, Шанхайський молодіжний хор та інші. Названі хори проводять активну творчу діяльність. Їх виступи на хорових конкурсах і фестивалях як в Китаї, так і в інших країнах світу демонструють високий виконавський рівень. Характеристики звучання хорів, які надають знані музиканти є підтвердженням вищесказаного. Виконавський стиль Пекінського філармонічного хору визначають як унікальний, що «наслідує універсальні традиції академічної манери співу та поєднує їх із національними співацькими традиціям» [170, с. 119]. Про звучання Весняного дитячого хору пишуть: «унікальний стиль співу, технічні навички співаків», які «відповідають вимогам хору світового рівня» [117, с. 117].

Оновлення навчальних програм з диригентсько-хорової підготовки, проведене у 1996 році, а також нові рівні та критерії професійних знань і навичок студентів призвело до підняття професійного рівню хорової майстерності в Китаї. У результаті проведених заходів у перші десятиліття XXI ст. набули стрімкого розвитку хорові колективи (студентські, аматорські, дитячі).

У 2000-х роках у Китаї, поряд з численними національними та міжнародними конкурсами і фестивалями, проводяться міжнародні хорові заходи і змагання. Серед них: Всесвітня хорова зустріч (2006), Всесвітня хорова Олімпіада за дорученням Міжнародної хорової асоціації «Musica Mundi», Перший світовий хоровий саміт (2012), Китайський міжнародний фестиваль хору та конференція хорової освіти IFCM (2016), Міжнародний фестиваль хорової пісні в Китаї (2017), Всесвітня конференція голосів IFCM (2017) та ін.

Дитячі хорові колективи Китаю беруть активну участь не тільки у національних, але й у зарубіжних міжнародних змаганнях, де гідно представляють мистецтво своєї країни.

Підсумовуючи результати дослідження даного розділу зазначимо, що у сучасному світі дитяче хорове мистецтво є найпотужнішим засобом формування особистості майбутнього громадянина країни.

Пріоритетними напрямками сучасної системи національного виховання України і Китаю є формування громадянина, спроможного в недалекому майбутньому взяти участь у розбудові своєї держави, утвердженні рідної мови в усіх ділянках суспільного життя, відродженні, збереженні та примноженні національної культури.

На сьогодні пріоритетність державної культурної політики будується на відродженні та розвитку національних традицій у культурі, мистецтві та освіті. Тому базовими чинниками сучасного дитячого хорового виконавства є звернення до національних традицій, прагнення віднайти не тільки невідоме у минулому, але й, на основі відроджених звичаїв, збудувати стратегію оновлення духовного життя нації.

1.3. Базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового мистецтва

Стан розвитку сучасного дитячого хорового мистецтва оцінюється за складовими частинами його структури. У силу того, що в рамках проблематики нашого дослідження домінуючою є дитяче хорове мистецтво, ми будемо враховувати головний чинник, а саме: дитячу хорову музику та її виконання.

Дитяче хорове мистецтво - це область музичної культури, яка зосереджена на участі дітей у співі в хорі. Воно включає в себе не лише музичні аспекти, а й виховання, соціалізацію та розвиток дітей через спільну музичну діяльність.

Основні аспекти дитячого хорового мистецтва включають:

1. Музичне виховання: діти навчаються співати в гармонії, підтримувати музичний ритм, розвивають свій слух і музичний смак.
2. Соціалізація: участь у хорі навчає дітей спілкуватися, взаємодіяти з однолітками та дорослими членами колективу, відчувати себе частиною команди.
3. Розвиток талантів: деякі діти виявляють високі музичні здібності через участь у хорі і можуть продовжувати кар'єру в музичній сфері.
4. Естетичний розвиток: хорова діяльність сприяє розвитку естетичного смаку та культурного рівня дітей.

5. Пізнавальний процес: вивчення музики, репертуару різних народів та епох дозволяє дітям поглиблювати свої знання про культуру та історію.

Дитяче хорове мистецтво має великий педагогічний потенціал і може стати важливою частиною розвитку кожної дитини, яка цікавиться музикою та виступами.

Хорове мистецтво як предмет музикознавчого дискурсу, привертає увагу у наукових студіях. При вивченні даного питання пропонуються різні методи дослідження. На нашу думку, одним з переконливих і обґрунтованих підходів у названій проблематиці є схеми системного аналізу сучасного академічного хорового мистецтва а cappella, запропоновані О.Батовською у її наукових трудах. Дослідниця розробила декілька схем. Перша схема, - схема структурних домінант сучасного академічного хорового мистецтва а cappella (див. Схему № 2.1.).

Схема 2.1.



Зі схеми ми бачимо, що стабільними компонентами системи сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є творчість, мистецтвознавство та музична освіта. О.Батовська пояснює, що «до основних функцій стабільних (константних) компонентів системи сучасного академічного хорового мистецтва а cappella відносять діяльність зі створення культурно-мистецьких цінностей та фахових мистецьких шкіл, науково-теоретичний аналіз та музично-критичну оцінку

результатів мистецької діяльності» [8, с. 99.]. Водночас, авторка зауважує, що стабільні компоненти пов'язані з природно-фізіологічною специфікою хорового виконавства. Тому до структури стабільних компонентів академічного хорового мистецтва а *carpella*, додаються наступні позиції:

- природно-фізіологічний («хорова» природа, де виконавцями є колектив людей, які виконують музику за допомогою «живого» інструменту);
- виконавсько-технологічний (хоровий спів а *carpella* і елементи хорової звучності (специфіка зонного строю, ансамблю і дикції);
- синтетичний (синтез слова й музики, взаємодія між ними);
- естетико-соціальний (естетичний: превалювання етичної тематики та звернення до слухацької аудиторії; соціальний: ціннісна, орієнтаційна та мотиваційна єдність);
- колективний (психологічна єдність особистісно-орієнтованих підходів, інтелектуальна й емоційно-вольова комунікаційність, психофізична сумісність)» [8, с.100].

До мобільних компонентів академічного хорового мистецтва а *carpella* О.Батовська відносить виконавський склад (тип і вид хору); хорову оркестровку; сценічно-виконавську версію хорового твору; репертуар хорового колективу.

Авторка підкреслює, що мобільні компоненти «формуються відносно потреб виконавських, композиторських, педагогічних у створенні основ для відтворення, сприйняття, збереження, розповсюдження й використання результатів мистецької діяльності. Мобільні компоненти перш за все пов'язані з особливостями культурного буття творів та обставинами їх практичного вживання» [8, с. 101].

Отже, О.Батовською за «допомогою прийому структурного моделювання, який відображає баланс і взаємодію компонентів, <...> простежено чотири складові частини системи академічного хорового мистецтва а *carpella*: 1) характер буття, 2) спосіб створення, 3) спосіб контакту і 4) спосіб донесення. [8, с. 101].

Таким чином, дослідниця ґрунтовно доводить, що структура сучасного академічного хорового мистецтва а cappella є комплексом взаємодіючих компонентів (стабільного і мобільного), що базується на чотирьох елементах, які вона представила у схемі компонентів сучасного академічного хорового мистецтва а cappella (Див. Схему № 2.1.).

Схема № 2.1.



На наш погляд такий науковий підхід до вивчення хорового мистецтва є доречним і логічним при дослідженні мобільних та стабільних чинників дитячого хорового мистецтва, тому ми скористаємося вищенаведеними схемами.

Дитяче хорове мистецтво і хорове мистецтво мають деякі відмінності, які враховують особливості вікових груп, підходи до навчання і виконавської діяльності. Ось основні відмінності:

1. *Психофізіологічні особливості:* Дитяче хорове мистецтво враховує розвиток голосових апаратів у дітей, що знаходяться в процесі фізіологічного зростання. Педагоги спеціалізуються на вокальній техніці, яка відповідає віковим можливостям дітей, забезпечуючи правильний голосовий розвиток.

2. *Педагогічні методи*: В навчанні дитячих хорів акцент частіше робиться на груповій роботі, розвитку соціальних навичок, ігрових елементах та використанні зрозумілих дітям методик.

3. *Репертуар*: Дитячі хори виконують спеціально відібрані композиції, які враховують їхні вікові особливості і інтереси. Це можуть бути пісні для дітей, народні мелодії, аранжування класичних творів, а також сучасні музичні твори, спеціально написані для дитячих хорів.

4. *Музична і соціальна освіта*: Робота з дитячими хорами включає в себе не лише навчання музиці, а й виховання музичних цінностей, культурної свідомості та соціальних навичок через спільну музичну діяльність.

5. *Мотивація і підходи до концертних виступів*: Для дітей важливо зберегти мотивацію і інтерес до музики, тому виступи дитячих хорів часто орієнтовані на створення позитивного досвіду та розвиток впевненості в собі через музичну діяльність.

6. *Організаційні аспекти*: Дитячі хори частіше інтегруються у шкільні та позашкільні програми, що вимагає координації з батьками та вчителями. Також, важливо забезпечити безпеку дітей під час виступів і репетицій.

Отже, дитяче хорове мистецтво враховує специфіку дитячого віку і має особливий підхід до навчання і виконавської практики, забезпечуючи гармонійний розвиток музичних і соціальних навичок у дітей.

Система дитячого хорового мистецтва охоплює різноманітні аспекти організації та функціонування хорів для дітей. Основні складові цієї системи включають (Див. Схему № 2.5.):

1. *Організаційна структура*: дитячі хори можуть бути організовані на різних рівнях: від шкільних або муніципальних хорів до аматорських ансамблів. Вони можуть функціонувати як частина шкільної програми, позашкільних клубів або незалежних музичних організацій.

2. *Педагогічний підхід*: система дитячого хорового мистецтва включає в себе професійне музичне виховання дітей, яке може бути орієнтоване на різні аспекти музичної освіти, такі як спів, музична теорія, читання нот, розвиток вокальної техніки тощо. Педагоги, що працюють з дитячими хорами, зазвичай мають спеціалізовану підготовку у сфері вокальної педагогіки.

3. *Репертуар і програма*: дитячі хори виконують широкий спектр музичних творів, що охоплюють різні стилі, епохи та жанри. Репертуар може включати класичну музику, народні пісні, сучасні композиції, музику різних культур і традицій.

4. *Виступи і конкурси*: дитячі хори часто беруть участь у виступах, концертах, фестивалях і конкурсах, що дозволяє їм набувати концертного виконавського досвіду і спілкуватися з аудиторією. Виступи також відіграють важливу роль у мотивації та розвитку дітей.

5. *Співпраця з іншими мистецькими групами*: деякі дитячі хори співпрацюють з оркестрами, танцювальними колективами або іншими музичними ансамблями для спільних виступів і проєктів.

Схема № 2.5.



Ці аспекти утворюють комплексну систему, яка сприяє розвитку музичних здібностей, соціальних навичок та естетичного смаку у дітей через участь у хоровій діяльності.

Дитяче хорове мистецтво включає як стабільні, так і мобільні компоненти, які спільно створюють цілісну систему.

Стабільні компоненти:

1. На відміну від інших видів музичного мистецтва, виконавським інструментом дитячого хорового мистецтва є людина. Основу хорового ансамблю складають співаки хору, тобто діти, які регулярно відвідують репетиції і беруть

участь у виступах. Вони формують основну частину хорового звучання і є невід'ємною складовою хору.

2. Педагоги і керівництво: професійні педагоги, які навчають дітей в галузі вокальної техніки, музичної теорії та репертуару. Вони відповідають за організацію репетицій, виступів, а також за музичну і педагогічну підготовку дитячого хору.

3. Репетиційні приміщення: місце, де проводяться регулярні заняття та репетиції дитячого хору. Це можуть бути спеціальні музичні кабінети в школах, хорові класи в музичних школах або приміщення в музичних центрах.

4. Музичний репертуар: включає в себе вибрані композиції, які вивчаються та виконуються дитячим хором. Це можуть бути класичні музичні твори, народні пісні, сучасні композиції та інше, залежно від спрямування і стилю хору.

5. Фінансування і управління: організаційна і економічна підтримка, яка забезпечує фінансування для оплати педагогів, оренди приміщень, придбання необхідного обладнання та інструментів, а також управління хоровою діяльністю.

Мобільні компоненти:

1. Виступи та концерти: дитячі хори активно виступають на різних заходах, концертах, фестивалях та інших музичних подіях. Це включає як виступи в місцевих заходах, так і участь у національних чи міжнародних фестивалях.

2. Гастролі: деякі дитячі хори можуть здійснювати гастролі, подорожуючи по різних містах чи країнах і представляючи свій колектив на різних музичних платформах.

3. Міжнародна співпраця і обміни: деякі дитячі хори можуть брати участь у міжнародних обмінах і співпрацях з іншими музичними колективами, що розширює їх культурний і музичний досвід.

4. Музична освіта та майстер-класи: участь у майстер-класах, семінарах та музичних програмах, які дозволяють хористам поглиблювати свої музичні знання та навички.

Ці компоненти разом створюють динамічну та розвиваючу систему дитячого хорового мистецтва, яка сприяє не лише музичному розвитку дітей, а й їх соціальній адаптації та культурній інтеграції.

Структурне моделювання сучасного дитячого хорового мистецтва спрямоване на створення стимулюючого і креативного середовища для розвитку музичних здібностей дітей, враховуючи сучасні музичні та педагогічні тенденції.

Базові теоретичні концепції дитячого хорового мистецтва включають різні аспекти педагогічної та музичної теорії, спрямовані на розвиток і навчання дітей у контексті вокального виконання і музичної діяльності. Ось ключові концепції:

1. Вокальна підготовка і техніка: однією з основних концепцій є вивчення і вдосконалення вокальної техніки у дітей. Це включає в себе правильне дихання, артикуляцію, проекцію голосу, кольорові можливості голосу та інші аспекти, які сприяють розвитку здорового і красивого звуку.

2. Музична грамотність і теорія: дитяче хорове мистецтво сприяє розвитку музичної грамотності серед учасників. Це охоплює навчання нотної грамоти, розуміння музичних термінів і понять, розвиток слуху та музичних уявлень.

3. Соціальна і культурна адаптація: один з важливих аспектів дитячого хорового мистецтва полягає в розвитку соціальних навичок, толерантності, співпраці та комунікації через спільну музичну діяльність. Хори часто є місцем, де діти вчаться працювати в команді, розвивати взаєморозуміння і взаємоповагу.

4. Репертуар і стилі: дитячі хори вивчають різноманітний репертуар, який може охоплювати класичну музику, народні пісні, сучасні композиції та музику різних культур. Виконання різних стилів допомагає розвивати музичну універсальність і культурну свідомість.

5. Емоційна виразність і інтерпретація: дитяче хорове мистецтво ставить перед собою завдання виразного виконання музики, передачі емоцій та інтерпретації музичних образів. Це важливий аспект, який сприяє розвитку музичного вираження особистості.

6. Естетичне сприйняття: дитяче хорове мистецтво сприяє формуванню естетичного смаку у дітей, розвиваючи їхнє сприйняття краси і музичного мистецтва.

Ці концепції враховують комплексний підхід до розвитку дитячих хорових колективів, сприяючи не лише музичному вихованню, але й загальному розвитку особистості дитини через музику.

Вокально-хорова робота у сучасному дитячому хоровому колективі як головний чинник його успішної творчої діяльності

Проблеми вокально-хорової роботи у дитячому хоровому колективі знаходяться у центрі хорознавчих студій видатних хорових діячів і композиторів. Вагомий внесок у розвиток названої проблематики зробили Н.Атамасенко (Н.Бабіченко) [3-5]; А.Болгарський, Г.Сагайдак [17], І.Заболотний [59], П. Козицький [80], М. Леонтович [100], С. Прокопов [138, 140]; Ю.Іванова [67, 69, 76, 77]; Лінь Хай [101-104]; Ма Гешунь [111]; Мен Дапен [119]; В.Юнда [201]; Ян Хуннянь [204-207] та ін.

Отже, аналіз наукових та методичних досліджень показує доволі повне вирішення питань структури та змісту музично-виконавського процесу у дитячому хоровому виконавстві. Але проблема систематизації результатів трудів названих авторів на сьогодні залишилося поза увагою наукових студій. У даному підрозділі, буде здійснено спробу узагальнення багаторічного накопиченого досвіду відомих хорових діячів і хорових педагогів за наступними позиціями:

1. Значення вокальної роботи у хорі.
2. Специфіка вокальної роботи при хоровому співі.
3. Співацький навик і фізіологічна сутність його формування.
4. Роль свідомості і слуху у вокальній роботі з хором.
5. Вокальний слух у дітей і шляхи його розвитку.

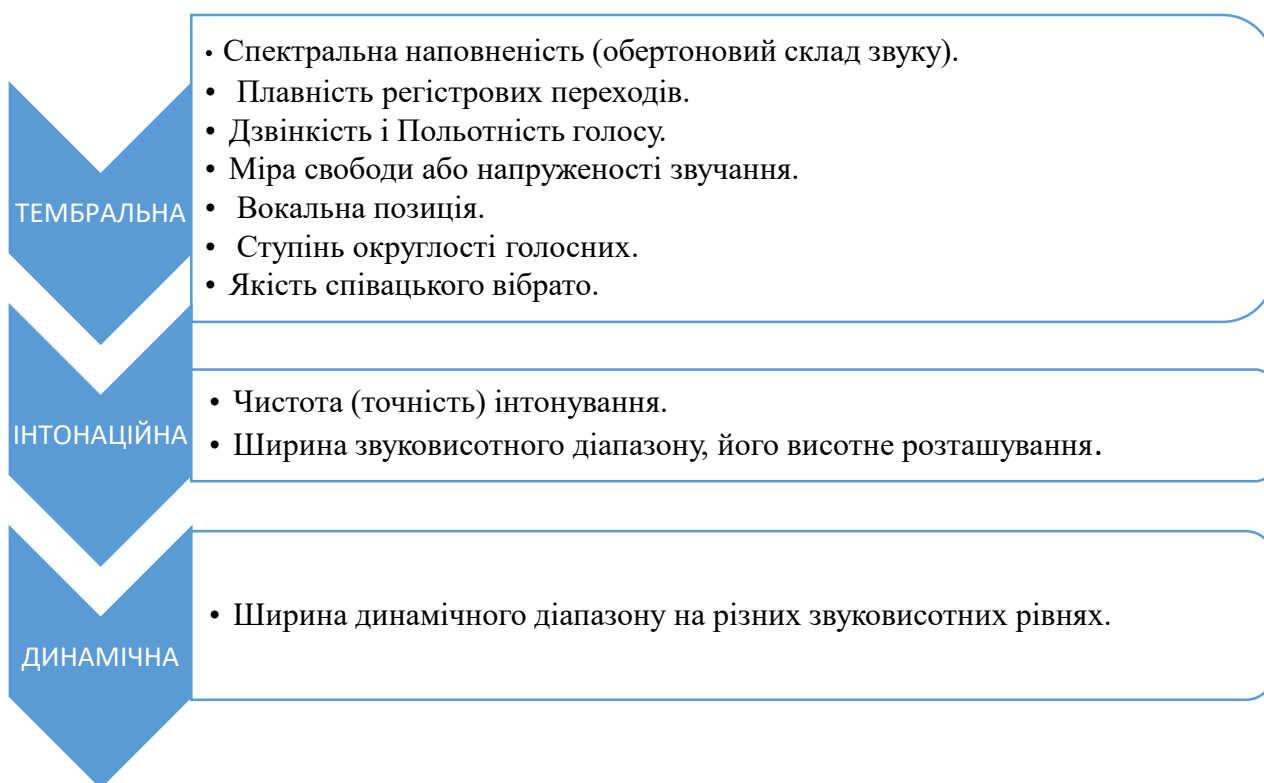
1. ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ РОБОТИ У ХОРІ

Хорове звучання є результатом взаємодії цілого ряду складових: хорового строю, ансамблю, якості співацького звуку. Останній має прямий вплив на інші компоненти хорового звучання. Необроблені, «строкаті» голоси співаків хору не зливаються в унісон, який становить основу хорового ансамблю. При неправильному звукоутворенні практично неможливо досягти чистого ладу та вільного, ненапруженого звучання голосів на всьому діапазоні. Це підтверджується спостереженнями із практики.

Слід зауважити, що якість звуку в хоровому співі не є самоціллю, а має розглядатися як засіб виразності, що збагачує виконавські можливості колективу, що сприяє розкриттю змісту твору, його художнього образу. Вся вокальна робота у дитячому хорі має бути підпорядкована завданню розвитку співацького голосу та слуху дітей.

У пошуках вірного звукоутворення особливо важливого значення набуває якісна оцінка звучання дитячого голосу, яка обумовлена типом голосового регістру. У якості звучання дитячих голосів відображається, як у дзеркалі, методика вокальної роботи педагога. Говорячи про якість звучання дитячого голосу, ми маємо на увазі його основні фізичні характеристики: тембральну, інтонаційну та динамічну (Схема № 2).

Схема № 2 Основні фізичні характеристики якості звучання дитячого голосу.



Під розвитком дитячого голосу розуміється якісні і кількісні зміни стану голосового апарату і його основних характеристик звучання, а також розвиток специфічних вокальних здібностей (Схема № 3).

Схема № 3 Система розвитку дитячого голосу



Формування навичок дихальних рухів, як правило, націлене на досягнення кантилени в співі, навичок в артикуляції - чіткості дикції. При цьому нерідко забувається про те, що саме робота дихального та артикуляційного апарату створює певні умови для роботи гортані в тому чи іншому регістровому режимі. Впливаючи на спосіб артикуляції або дихання, педагог, по суті, впливає на звукоутворення на рівні гортані, де зароджується звук.

Розгляд різних методичних прийомів з точки зору теорії регістрів співацького голосу може бути досить перспективним, оскільки сприяє формуванню у педагога та учня нового вокального мислення.

2. СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОЇ РОБОТИ ПРИ ХОРОВОМУ СПІВІ

Основні технічні та виконавські вимоги, які в процесі роботи слід пред'являти колективу, абсолютно аналогічні вимогам співака-соліста. Техніка звукоутворення однакова як у соліста, так і у співака хору. Проте хоровий спів має власну специфіку. Вона полягає в тому, що перед співаком постає проблема набуття навичок співу в ансамблі: вміння чути не тільки себе, а й сусіда, співати по диригентському жесту, зливатися своїм голосом із загальним звучанням хорової партії за тембром, висотою та динамікою.

Хормейстер, працюючи над вокальною технікою хорового колективу і маючи справу не з одним співаком, а водночас з багатьма, прагне привести всіх учасників хору до єдиної манери звукоутворення, подачі звуку, способу артикуляції слова. Завдання вироблення єдиного звучання постає перед хормейстером у його роботі насамперед.

Специфіка хорового співу обумовлює й особливості методичної роботи з колективом. Наприклад, працюючи над динамікою хорового звучання будь-якої хорової партії, хормейстер повинен домагатися, щоб кожен учасник колективу певним чином обмежував себе у прояві динамічних можливостей свого голосу на повну міру, умів підкоряти силу звучання свого голосу вимогам та завданням загальнохорового звучання у відповідності до характеру твору, що виконується, його інтерпретацією диригентом.

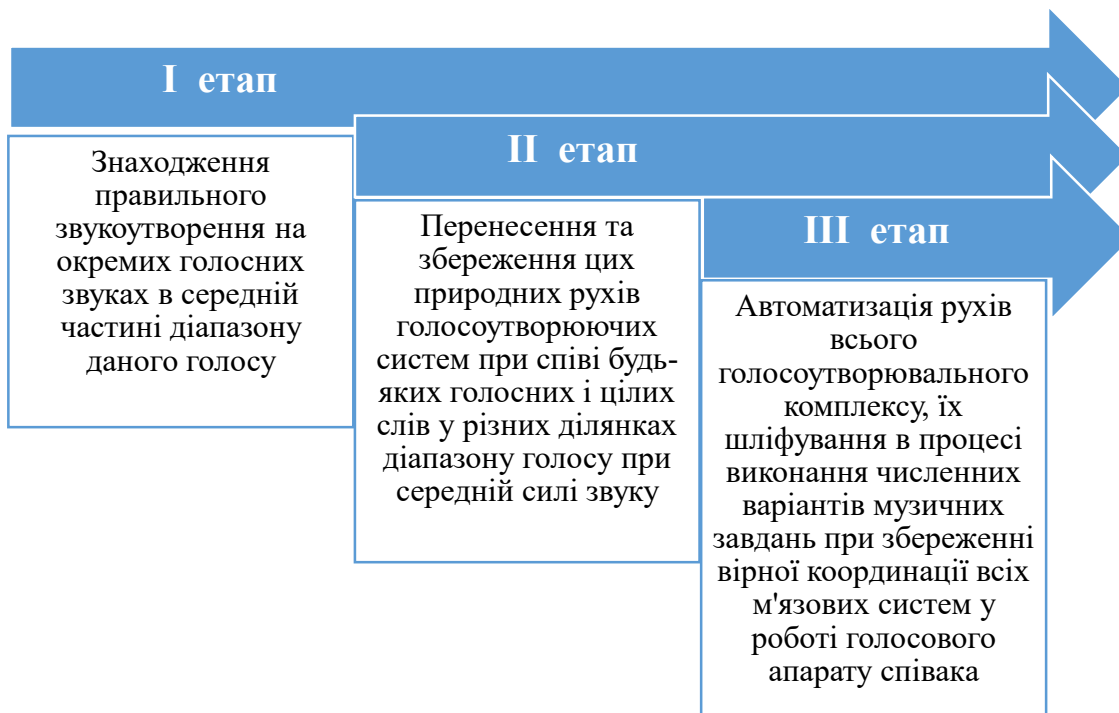
Інший приклад стосується формування голосних і приголосних. Для досягнення чистого унісону у всіх учасників хору голосні звуки, як основа співу, повинні бути сформовані не тільки правильно, а й однотипно, інакше буде виходити так названа «строкатість» звучання. Щоб досягти гарного унісону, кожен співак хору повинен певною мірою поступитися своєю індивідуальною манерою формування голосних і зуміти відповідно до вказівок керівника хору знайти та засвоїти ті прийоми, які забезпечать максимальну спільність та єдність партії щодо округлення та прикриття, або затемнення або освітлення звуку при формуванні різних голосних. В іншому випадку, навіть якщо співаки дуже намагатимуться чітко артикулювати,

але з різним артикуляційним укладом (тобто кожен по-своєму відкриватиме рота, триматиме гортань, рухати язиком), сумарна дикція хору все-таки залишиться незадовільною.

Таким чином, єдність дій усіх співаків хору, спрямованих на вирішення вокально-технічних та мистецько-виконавчих завдань, є неодмінною і специфічною умовою колективного виконання.

3. СПІВАЦЬКИЙ НАВИК І ФІЗІОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ЙОГО ФОРМУВАННЯ. Процес співу це суть руху різних груп м'язів. В результаті тривалого і регулярного тренування вони можуть стати співацькими навичками. Процес формування співацьких навичок підпорядковується певній закономірності розвитку і виявляється у фазовій послідовності (Схема № 4).

Схема № 4



На *першому етапі* виконання заданої програми (знаходження правильного звукоутворення²) учень зазвичай багато помиляється, виконує неточно, в уповільненому темпі тощо.

На *другому етапі* при правильному навчанні учень поступово звільняється від грубих помилок і починає складатися динамічний стереотип.

На *третьому етапі*, коли відбувається стабілізація нервових процесів, динамічний стереотип зміцнюється. Виконання завдань набуває точності, чіткості - формується навичка.

Автоматизація співацьких навичок поступово звільняє співака від скутості та хаотичності м'язових рухів, що лежать в основі процесу голосоутворення, дозволяє здійснити завдання творчого порядку.

Диригентів, який працює над формуванням хорової звучності, слід мати на увазі ці етапи у розвитку співацьких навичок і виходячи з цього висувати відповідні завдання в роботі.

4. РОЛЬ СВІДОМОСТІ І СЛУХУ У ВОКАЛЬНІЙ РОБОТІ З ХОРОМ

Вокальне «тренування» у своїй основі має спиратися на усвідомлення співаками хору процесу формування та закріплення навичок. При цьому за свідомістю та слухом залишається функція контролю правильності голосоутворення.

На початку навчання формування співацьких навичок відбувається під контролем свідомості та слуху керівника хору. Однак з перших днів роботи головне завдання хормейстера - підключати слуховий контроль учнів над звучанням свого голосу і хору в цілому. Шлях до вирішення цього завдання лежить через активізацію слухової уваги співаків хору.

² Правильність роботи голосового апарату співака проявляється в певному звучанні голосу: природному, невимушеному, без напруги і форсування, інтонаційно чистому, приємному за тембром.

Особливо важко цього досягти в процесі роботи з дитячим хором, оскільки якість довільної слухової уваги у дітей низька і дуже нестійка. Розвиток слухової уваги у дітей є одним з ключових завдань керівника дитячого хору. Для цього необхідно застосовувати різноманітні педагогічні прийоми, які сприятимуть формуванню самоконтролю у юних виконавців. У вмінні активізувати увагу та впливати на свідомість учнів під час репетиції і полягає один із головних показників педагогічної майстерності керівника хору.

Активізації слухової уваги на початку роботи допомагає поставлене перед учнем завдання порівняти та знайти найкраще за якістю звучання з двох його варіантів, проспіваних учителем, окремими учнями по черзі чи різними групами хору, визначити причини поганого звучання. У роботі з дитячими хоровими колективами при цьому доцільно вводити різноманітні ігрові моменти у вигляді змагань. При аналізі невдалого співу окремими учнями дуже важливо для керівника дотримуватись педагогічного такту та доброзичливого ставлення до всіх.

Другий метод активізації слухової уваги - заохочення найменших успіхів учнів, особливо на початку навчання. Це створює у них позитивний емоційний настрій, що підвищує їхню працездатність і загострює слухову увагу.

Для активізації слуху ефективним є прийом уявного співання звуку, музичної фрази або фрагменту з пісні з чіткою, хоч і беззвучною, артикуляцією при одночасному прослуховуванні даного звуку, фрази або уривка у записі, у виконанні на музичному інструменті чи співі самого вчителя. Прислухаючись до голосу вчителя, учні подумки підспівують йому. Беззвучна артикуляція активізує голосоутворюючі органи, при цьому вірне звучання ніби моделюється у свідомості учня. Наступне за цим співання вголос зазвичай звучить якісно набагато краще, ніж до уявного співу. У процесі такої роботи необхідно стимулювати учнів самих оцінювати отриманий результат.

При досяганні у них свідомого критерію оцінки якості звучання голосу, керівник хору генерує і закріплює у пам'яті співаків певний еталон звуку, який є

основою всієї подальшої вокальної роботи з хором. Такий шлях, безсумнівно, забезпечить успіх, що в кінцевому підсумку залежить від музично-слухових уявлень у учнів і рівня розвитку їх вокально-музичного слуху, який завжди повинен випереджати рівень розвитку їх практичних навичок і умінь.

Відомо, що співак співає те, що він чує, і так, як чує. Тому розвиток слуху має стати першорядним завданням вчителя у будь-якому вигляді музичної діяльності його учнів. Виховання здатності критично ставитись до почутого необхідно, крім того, і для формування естетичного смаку учнів.

5. ВОКАЛЬНИЙ СЛУХ У ДІТЕЙ І ШЛЯХИ ЙОГО РОЗВИТКУ

У вокальній практиці часто вживають термін висота голосу, що означає поняття ширше, ніж просто музичний слух. «Чути голос» пов'язано не тільки з умінням розрізняти найдрібніші відтінки, нюанси, кольори в голосах, а й і зі здатністю визначати, які рухи груп м'язів викликають певну зміну колір звуку. З цього визначення випливає, що в механізмах голосового та слухового сприйняття бере участь не тільки орган слуху, а й інші важливі органи чуття, головним чином м'язове. Наші органи почуттів, що сприймають спів ззовні і контролюють роботу власного голосового апарату, інформують центральну нервову систему про процес співу.

Завдяки цьому зворотній зв'язок передається на центральний «пульт управління» – мозок. Вокальний слух – це не просто питання слуху, а складне питання музично-вокальні відчуття, засноване на слуховій, м'язовій і зоровій взаємодії, чутливість до дотику, вібрації та інших видів чутливості. Суть чути голос полягає в умінні розуміти принцип звукоутворення. Тобто, фізіологічною основою вокального слуху є умовно рефлексорні зв'язки, що виникли в результаті усвідомлення співвідношення характеру звукового подразника та комплексу відчуттів, отриманих від наших органів чуття.

Робота голосового апарату як у мові, так і у співі прихована від невимушеного спостереження. Проте дитина, засвоюючи мовлення, знаходить правильний

артикуляційний уклад звукоутворюючих органів, спираючись, головним чином, на свої слухові відчуття, тобто за звуком знаходить відповідні м'язові рухи шляхом спроб і помилок, за принципом зворотних зв'язків. Таким чином, вокальний слух має пряме відношення до сприйняття співацького голосу та до його відтворення.

Таким чином, вокальний слух має пряме відношення і до сприйняття співацького голосу та до його відтворення. У процесі сприйняття, крім слуху, беруть участь й інші органи чуття, породжуючи цілий комплекс відчуттів.

Відтворення відбувається завдяки м'язовій роботі всього голосоутворювального комплексу. При відтворенні м'язове почуття стає провідним орієнтиром способу звукоутворення, оскільки інші відчуття, що виникають в результаті м'язової роботи голосового апарату, є вторинною ознакою. Останні мають допоміжний характер та здійснюють додатковий контроль над роботою голосоутворюючих органів.

У процесі співу за конкретними м'язовими відчуттями закріплюються певні слухові, зорові, резонаторні та інші відчуття, які при цьому виникають. Вірне звукоутворення супроводжується відчуттям м'язової комфортності, зручності, свободи за оптимальної активності усього голосоутворювального комплексу.

У ході освоєння співу, слухом'язові відчуття складаються здебільшого інстинктивно. Тому основним завданням керівника хору при розвитку вокального слуху у дітей є закріплення цих почуттів усвідомленими.

Вокальний слух, з одного боку, допомагає встановити якість інтонації (висока, низька, вірна), з іншого боку – усвідомити які саме недоліки в роботі голосового апарату є причиною її порушення. Окрім інтонації, вокальний слух оцінює і динамічний діапазон голосу, нюансування у виконавському процесі. Наприклад, він допомагає встановити межі піано або форте, за якими починається форсування, що руйнує цінні якості тембру. За допомогою вокального слуху сприймаються основні характеристики голосу, - регістр, плавність регістрових переходів, «польотність» та «дзвінкість», ступінь свободи або напруженості звучання, наявність природнього або

анормального вібрато, вокальну позицію, спосіб артикуляції (на «посмішці» або «втягнутими губами»), рівне або «строкате» звучання голосних тощо. Таким чином, до функцій вокального слуху відноситься не тільки функція музичного слуху, а й фонетичного.

Систематичний аналіз звучання співацького голосу призводить до розвитку у учнів дуже тонкого вокально-слухового диференціювання у вищевказаному напрямку, а також є найкоротшим шляхом до власного відтворення правильного співацького звуку. У процесі навчання співу вокальний слух розвивається паралельно з ним.

В основі вокального слуху лежить рефлекторний взаємозв'язок між звуковим подразником та певним комплексом відчуттів, які супроводжують рух голосового апарату. Виходячи з цього, вокальний слух – це добре розвинена сенсомоторна координація.

Зазвичай у співацькій практиці найбільша увага приділяється слуховим і м'язовим відчуттям і менше - вібраційним, хоча доведено, що останні відіграють велику роль у функції вокально-слухового сприйняття. Отже, дуже важливо привертати увагу учнів як до слухових і м'язових відчуттів у процесі співу, так і до вібраційних.

Таким чином, процес розвитку вокального слуху – це шлях від пасивного сприйняття звуків до активного їх відтворення та вдосконалення. Він передбачає кілька етапів:

1. Слухова концентрація: розвиток здатності фокусуватися на звуках.
2. Аналітична діяльність: порівняння власного звуку зі зразком, виявлення відхилень.
3. Імітація: спроба відтворити почуте, розвиток слухової пам'яті.
4. Естетична оцінка: формування власного критерію якості звучання.
5. Внутрішнє моделювання: уявлення ідеального звуку та його відтворення «про себе».

6. Практичні вправи: багаторазове повторення звуку для закріплення навички.
7. Теоретичне осмислення: узагальнення досвіду, формулювання правил.
8. Розуміння явищ: пояснення музичних процесів на основі слухових і зорових образів.
9. Досягнення мети: оволодіння бажаною якістю звучання.
10. Постійний самоконтроль: відстеження прогресу та коригування помилок.

Висновки до Розділу 1

Перший розділ присвячено історико-теоретичним аспектам розвитку дитячого хорового мистецтва України та Китаю. На основі аналітичного методу систематизовано науковий доробок українських та китайських дослідників з обраної проблематики. З'ясовано, що основний масив наукових досліджень, в яких розкриваються проблеми академічного вокального виконавства, специфіки побутування і функціонування вокальної музики, формування творчої особистості учасника хору розподіляється за трьома основними напрямками: історичні аспекти вивчення генезису та розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні та Китаї; теоретичні основи (розробка методики навчання, аналіз репертуару, дослідження педагогічних підходів) композиторська практика (вивчення творчості композиторів, які створюють музику для дитячих хорів).

Огляд наукових та методичних напрацювань з питань розвитку дитячого хорового мистецтва засвідчує, що увага науковців зосереджується на окремих аспектах його побутування. Дослідження представляють значну наукову й методичну цінність, але лише частково розкривають обрану для дослідження тему. На сьогодні залишається недослідженою важлива проблема для музикознавства - створення теоретичної платформи вивчення сучасного дитячого хорового мистецтва України та Китаю, вирішення якої потребує використання системного методу. Методологія системного підходу має вирішити наступні задачі: дослідження поняття та статусу сучасного дитячого хорового мистецтва; з'ясування

структурних характеристик сучасного дитячого хорового мистецтва; виявлення жанрово-стильових домінант композиторської практики у сучасному дитячому хоровому мистецтві України і Китаю; репрезентація теоретико-практичних параметрів творчої діяльності майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України і Китаю – С. Прокопова та Я. Хунняня; осмислення творчості провідних дитячих колективів України та Китаю – хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та Хору Пекінської філармонії.

При дослідженні питання генезису дитячого хорового мистецтва України, зазначається, що розвиток українського хорового виконавства розпочався у глибині століть. Дореволюційна вокально-хорова школа на початковому етапі навчання будувала методику на фольклорній основі, використовуючи традиції синкретичного народного мистецтва (слово – музика – рух). Наголошується на важливій ролі у розвитку хорового виконавства України діяльності шкіл церковного співу (Острозька академія, братські та дяківсько-парафіяльні школи в Перемишлі, Львові, Луцьку, Києві, на Запорізькій Січі, і саме головне – відкриття Києво-Могилянської академії). Доведено, що головними досягненнями хорової педагогіки того часу були: методика навчання музичній грамоті (так звана «київська азбука»); розроблені фундатором української музичної теорії та педагогіки М.П. Дилецьким, підручники, зокрема – «Граматика мусикійська», яка заклала міцну базу навчання музиці та стала цінним посібником з теорії музики і техніки багатоголосного хорового співу. У XVII ст. формується українська виконавська хорова школа, яка спирається на здобутки західноєвропейської педагогіки, традиції вітчизняної музично-освітньої системи та досвід навчання у братських школах і Київській академії.

Підкреслюється важлива роль у процесі розвитку хорового виконавства періоду XIX – початку XX ст. діяльності музикантів-практиків (П. Димуцький, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, П. Козицький, Г. Давидовський, С. Людкевич, Д. Січинський, П. Сокальський, В. Верховинець, П.Ярещенко та ін.), які нерідко поєднували композиторську, педагогічну та виконавсько-диригентську діяльності.

Перша половина XX століття стала фундаментом для розвитку українського дитячого хорового мистецтва. Педагогічні ідеї таких видатних діячів, як М.Леонтович, К. Стеценко, В. Верховинець та Б. Яворський, мали значний вплив на подальші покоління музичних педагогів. Однак, політичні репресії та ідеологічні обмеження радянського періоду гальмували розвиток цього напрямку. Тільки здобуття Україною незалежності дозволило відродити і розвивати національні традиції в музичній освіті дітей.

Друга половина XX ст. була відзначена активним розвитком дитячого хорового руху. У 1970 – 80-ті роки були засновані Харківський дитячий хор «Скворушка», 1965 р.; Хорова капела хлопчаків та юнаків «Дзвіночок», 1967 р.; Київський дитячий хор «Щедрик», 1971 р.; Одеська хорова школа ім. С.К.Крижановського, 1978 р.; Великий дитячий хор Українського радіо, 1980 р. Організація та розповсюдження шкільних хорів та гуртків вокальних різних вікових груп (молодших, середніх, старших класів), дали поштовх для потужного розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні. На цей період припадає створення хорових шкіл (Львівська державна хорова школа «Дударик», 1989 р.; Мукачівська хорова школа, 1991 р.; Харківська дитяча хорова школа, 1991 р.; Стрійська дитяча хорова школа «Щедрик», 1991 р.; Тернопільська дитяча хорова школа «Зоринка», 1996 р. та ін. Отже, друга половина XX ст. характеризується бурхливим розвитком дитячого хорового руху. Засновуються нові хори, хорові школи, що сприяє популяризації хорового співу серед дітей.

Дитяча хорова творчість Китаю починає активно розвивається у XX столітті. У цей період поширення прогресивних ідей, заснованих на просуванні патріотичного настрою, привело до того, що у загальноосвітній програмі шкіл велику увагу приділено музичним предметам. Почали працювати школи нового типу, у яких проходили регулярні заняття музикою і був запроваджений хоровий спів. Співу відводилося все більша роль, виникнення нового роду заходів за участю масового співу привели до повсюдного звучання хору. Перше двадцятиліття XX ст. у

китайській хоровій культурі ознаменувалися появою «шкільних пісень» та перших багатоголосних хорів, які сприяли не тільки формуванню дитячої освіти нового типу, але й становленню і подальшого розвитку дитячого хорового виконавства Китаю. На початку ХХІ століття виконавська майстерність хорових колективів Китаю досягла високих результатів. Це дає підстави говорити про китайське хорове виконавство як про самостійне та унікальне явище у світовому музичному мистецтві. Висвітлено діяльність видатних хорових диригентів і педагогів Китаю: Шень Сінгун, Лі Шутун, Цзен Чжиминь, які відіграли провідну роль у становленні та розвитку дитячого хорового мистецтва Китаю.

Зазначено, що на сьогоднішній день пріоритетність державної культурної політики України та Китаю будується на відродженні та розвитку національних традицій у культурі, мистецтві та освіті. Тому базовими чинниками сучасного дитячого хорового виконавства є звернення до національних традицій, прагнення віднайти не тільки невідоме у минулому, але й, на основі відроджених звичаїв, збудувати стратегію оновлення духовного життя нації.

В підрозділі 1.3. представлено базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового мистецтва. Зазначається, що система дитячого хорового мистецтва охоплює різноманітні аспекти організації та функціонування хорів для дітей. Основні складові цієї системи включають: організаційну структуру, педагогічний підхід, Репертуар і програма, виступи і конкурси, співпраця з іншими мистецькими групами.

Виявлено стабільні і мобільні компоненти дитячого хорового мистецтва. Представлено ключові аспекти структурного моделювання сучасного дитячого хорового мистецтва. Доведено, що базові теоретичні концепції дитячого хорового мистецтва включають різні аспекти педагогічної та музичної теорії, спрямовані на розвиток і навчання дітей у контексті вокального виконання і музичної діяльності.

Систематизовано вокальну методику розвитку дитячого голосу у хорі, основними компонентами якої є: анатомічно-морфологічний розвиток голосоутворюючої системи на фоні розвитку організму дитини; функціональне

удосконалення центральних відділів мозку, що управляють співацьким процесом і всією системою зворотного зв'язку «голос – слух»; накопичення вокальних навичок; вдосконалення якостей звучання голосу; розвиток музичного слуху як індивідуального прояву вокального слуху; встановлення взаємозв'язку між слуховим сприйняттям звукового образу, вокально-слуховим поданням і відтворенням голосом. Отже, спів є цілісним процесом, що складається із звуковідтворення та звукосприйняття, які, своєю чергою, є результатом взаємодії цілого ряду факторів: співацького дихання, звукоутворення, резонування, формування голосних і приголосних, емоційного стану співака, якості його музичного, і в тому числі вокального, слуху.

Основні положення розділу викладені в публікаціях авторки дисертації [159; 160; 164].

РОЗДІЛ 2

ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ВИМІРИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙСТРІВ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ І КИТАЮ – С. ПРОКОПОВА ТА Я. ХУННЯ

2.1. Мистецька та педагогічна діяльність С. Прокопова у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства України

Видатний майстер хорової справи, педагог, науковець, майстер хорового аранжування, музичний діяч - Сергій Прокопов у плеяді сучасних фахівців хорової справи є ваговою творчою особистістю. Він яскравий представник східноукраїнської диригентсько-хорової школи останньої чверті XX – початку XXI ст. За словами А.Мартиненка, - «Харківська диригентсько-хорова школа початку XXI століття, як домінантна в східноукраїнському регіоні, фокусує індивідуальну та колективну мотивацію представників школи на творчу взаємодію з традиціями національного, слобожанського регіонального хорового мистецтва і освіти, європейськими та світовими надбаннями культури постмодерну, наявність синтетичного біопротипу митця-диригента» [117, с. 379].

Домінантними рисами творчої особистості С.Прокопова є *біопротипування*, тобто універсальне суміщення виконавської, педагогічної, наукової та управлінської діяльності. Авторська педагогічна система С.Прокопова збагачується надбаннями міждисциплінарного синтезу. Це проявилось у поглибленні тематики наукових досліджень хорового мистецтва і хорової педагогіки. Спостерігається тенденція до ускладнення навчальних програм з диригентсько-хорових дисциплін, що пов'язано з підвищенням вимог до виконавської майстерності диригентів і хорів. Одночасно зростає роль співпраці з композиторами, що сприяє розширенню репертуару та розвитку сучасних хорових жанрів

Заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри хорового, оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв С.Прокопов навчався у Харківському інституті мистецтв імені І.П. Котляревського. У студентські роки почалася його праця з дитячими хоровими колективами. С.Прокопов наполегливо вивчав історію дитячого хорового співу, осягав методичні засади роботи в хорі. Роки навчання в асистентурі Санкт-Петербурзької державної консерваторії ім. М.А.Римського-Корсакова, стали періодом поглиблення і закріплення знань з «естетики духовного хорового співу та втілення виконавських концепцій у творах великої форми. Отримана ним система знань визначила у майбутньому двовекторність його музично-виконавської діяльності: зі студентським хором інституту мистецтв та дитячим хором «Весняні голоси» [117, с. 382].

Багато років С. Прокопов був деканом виконавсько-музикознавчого факультету, очолював кафедру хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І.П.Котляревського (2008 – 2024), кермачем хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості (1974 – 2008), художнім керівником і головним диригентом хору студентів кафедру хорового та оперно-симфонічного диригування ХНУМ імені І.П.Котляревського (2011 – 2024).

С. Прокопов – знакова постать сучасної національної диригентсько-хорової школи.

Вагомим надбанням національної музично-виконавської хорової школи стала творча співпраця С. Прокопова з дитячим хоровим колективом «Весняні голоси» Харківського палацу дитячої і юнацької творчості. Під керівництвом С.Прокопова хор досяг високого рівня виконавської майстерності і став важливим культурним феноменом, який сприяв духовному розвитку молоді. «Весняні голоси» здобули багато перемог на міжнародних конкурсах, репрезентуючи хорове мистецтво України в Болгарії, Латвії, Польщі, Франції:

- 1991, 1995 – міжнародний фестиваль «Харківські асамблеї»;

- 1993 - лауреат I премії II Всеукраїнський конкурс імені Миколи Леонтовича;
- 1993 – «Festival EN CEVENNES» (Банне, Франція);
- 1999 - лауреат III премії Міжнародного конкурсу дитячих хорових колективів «Артеківські зорі»;
- 2004 - Володар Грон-Прі I Всеукраїнського фестивалю хорового мистецтва «Співає юність України».

А.Мартинюк зазначає, що «Одним із найвищих досягнень С. Прокопова в галузі хорового виконавства стала його плідна праця як керівника дитячого хору «Весняні голоси». Диригент створив інтерпретаційні моделі втілення української та європейської хорової музики, став першим виконавцем хорового доробку харківських композиторів. Виконавському стилю колективу притаманні інтонаційна чистота, ансамблева злагодженість усіх елементів хорової звучності, висока вокальна культура з переважанням світлих барв, глибина осягнення художньої ідеї та відтворення музичної драматургії» [117, с. 385-386].

Н.Михайлова відмічає такі риси виконавського стилю хору «Весняні голоси: «неабияку якість ансамблевої роботи в звучанні дитячого хору, культуру звуку, виконавську гнучкість та природньо притаманні дитячому голосу дзвінкість, легкість, польотність» [122, с. 12-13].

Системна організація навчального процесу дозволила втілити низку проєктів, здійснити інтерпретацію окремих українських духовних хорових концертів XVIII – XIX ст. Розмаїта виконавська палітра хору формувалася у процесі співпраці з Харківським композитором М.Кармінським. Глибиною диригентського прочитання С.Прокоповим вирізняється інтерпретація колективом хорових творів «Ave Maria», «Вдячність Господу», «Дробицький яр», «Зелений шум» та ін. Розмаїта образність та новітня музична стилістика творів визначили позитивну динаміку в розвитку дитячого хору [117, с. 385-386].

Мистецьке кредо Сергія Прокопова - хорова педагогіка, зокрема робота з дитячим хором. Свій багаторічний досвід професор виклав у опублікованих науково-

методичних роботах та статтях. Цінні положення щодо методики роботи з дитячим хором містять «Нариси з методики дитячого хорового виховання та освіти» [138] і стаття «Шляхи розвитку музичних здібностей дітей в хорі «Весняні голоси» [140].

У «Нарисах з методики дитячого хорового виховання та освіти» С. Прокопова послідовно викладено комплексний підхід до навчання дитячого хору, який базується на восьми взаємопов'язаних розділах:

1. Про музично-естетичне виховання дітей та молоді.
2. Дитяче хорове виконавство. Фактори, що впливають на його рівень/репертуар, особистість викладача, колектив.
3. Дитячий голос. Вікові характеристики. Охорона голосу.
4. Співоче виховання / методи та принципи вокальної роботи з дітьми.
5. Вокально-хорові вправи у дитячому хорі.
6. Репетиційний процес у дитячому хорі.
7. Музично-слуховий розвиток дітей.
8. Про емоційно-образне сприйняття та мислення дітей у вокально-хоровій творчості.

У Першому розділі «Про музично-естетичне виховання дітей та юнацтва» С.Прокопов підкреслює, що саме у дитинстві та юнацтві виняткове значення має оволодіння загальнокультурним комплексом суспільства. Автор роботи зазначає, «що в цей період формуються моральні та громадянські якості людини. Однією з головних особливостей естетичного виховання є те, що воно не існує самотійно. Воно ніби «розлите» у всіх інших видах виховання (сім'я, школа, інші навчальні заклади). Об'єднання всіх засобів і методів естетичного впливу на особистість, забезпечує її послідовний і систематичний розвиток, тобто створює певну систему» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 1].

С.Прокопов говорить про те, що при музично-естетичному вихованні музики має благотворний вплив на формування особистості. «У чому сила впливу музики на

людину? Насамперед у тому, що вона безпосередньо звертається до емоційної сфери людини» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 2].

Звісно, що сприйняття музики не обмежується тільки емоцією, бо вона впливає і на волю, і на мислення людини, - все ж таки властивість музики впливати на почуття людини, збагачувати, очищати її емоційний світ /катарсис, за визначенням Аристотеля/ є однією з найважливіших її якостей. На думку С.Прокопова кращою базою для вирішення цього важливого завдання є мистецтво хорового співу.

Другий розділ «Дитяче хорове виконавство. Фактори, що впливають на його рівень/репертуар, особистість викладача, колектив».

Автор «Нарисів» наголошує, що «будь-який вид мистецтва, який живиться життєдайними джерелами національної культури, може бути сприятливим засобом ідейно-мистецького виховання слухачів і учасників виконавського колективу» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 3].

Завдяки яким чинникам здійснюються виховні функції мистецтва хорового співу?

По-перше, це репертуар. Репертуар - це обличчя колективу. Він визначає рівень і спрямованість його та виховну сторону роботи в колективі. Які основні принципи підбору репертуару?

1. «Ідейна спрямованість. При підборі репертуару керівник хору повинен пам'ятати що він виховує патріота, інтернаціоналіста, громадянина. Тому включення до репертуарного плану творів про Батьківщину, про рідну природу, героїзм людей, творів, що оспівують дружбу, - викликають сильні почуття у дітей.
2. Доступність репертуару. Важливо мати на увазі доступність не лише в плані технічної складності музичної мови, багатоголосся, вокальних труднощів, а й образну сферу твору. Чи зачіпає струни дитячих сердець пісня чи хоровий твір? Молодшим школярам, як правило, подобаються яскраві пісні, старшим ближче романтична музика, твори патріотичного звучання. Однак, враховуючи ці особливості смаків дітей, не слід завжди йти на поводу у тих, хто співає в хорі.

Педагог включає в репертуар по-різному характерні твори різних епох і стилів, народні пісні. природі,

3. Дидактичний принцип - від найпростішого до складнішого. Загальноприйнято три етапи у роботі над репертуаром у дитячому хорі Перший - формування унісону та елементів двоголосного співу. Другий - передбачає включення в програму творів підвищеної складності (елементи триголосся, поліфонічні прийоми, розширення діапазону тощо). Третій етап - вільне володіння багатоголоссям, виконання складних сучасних творів (дисонуючі співзвуччя та інтервалів, володіння навичками співу а capella, ланцюгового дихання, активна концертна діяльність хору.
4. Принцип навчально-освітній. Керівник хору здійснює підбір творів з урахуванням виховання певних вокально-хорових навичок: дихання, артикуляція, дикція, розвиток музичного слуху (мелодійного, гармонійного), спів поліфонічних творів, освоєння сучасної техніки письма.
5. Художня цінність репертуару, який є «іммунітетом проти вульгарності», усього низькопробного у духовному, моральному, та естетичному плані» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 4-5].

С. Прокопов підкреслює, що у діяльності педагога-музиканта провідним фактором є його естетична культура, головними особливостями якої мають бути високий рівень смаку, широта естетичних уявлень, що дозволяє варіювати методи та засоби впливу. Митець зазначає, - «Професія вчителя музики, керівника дитячого хорового колективу, крім загальнопедагогічних умінь (комунікативних, організаційних, уміння планувати свою роботу, вимогливості, спостережливості, педагогічного такту тощо), передбачає спеціальні знання та вміння в галузі музично-теоретичної підготовки, теорії та історії музики, диригентсько-хорової підготовки, володіння інструментом та методикою постановки голосу, знань особливостей роботи з дитячим колективом тощо» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 5].

У професії вчителя музики важливе значення має прагнення постійного самовдосконалення (курси підвищення кваліфікації, інтерес до методичної та нотної літератури, вивчення досвіду колег-хормейстерів). Багато чого в роботі вчителя залежить від захопленості, закоханості у свою справу. Адже навчити дітей чому-небудь у мистецтві може лише педагог, який захоплений своєю справою по-справжньому.

В роботі зі шкільним хором, крім професійних знань і навичок, важливі воля і музичність керівника, його гумор, ентузіазм, здатність організувати дітей у єдиний творчий колектив.

Хоровий спів є колективним видом музичної творчості. У дітей, які співають в хорі, разом з набуттям певних вокальних хорових навичок, формується і колективна свідомість, почуття ліктя та взаємовиручки, вміння підкорити свої інтереси інтересам колективу. Все вищесказане дозволяє дійти висновку, що хоровий спів є найбільш універсальною формою впливу на розвиток психологічного комплексу дитини.

У Розділ 3 «Дитячий голос. Вікові характеристики. Охорона голосу» розглянуті питання вікової характеристики та охорони голосу дитини.

Відзначено, що дитячий голос відрізняється від голосу дорослої людини. Він поступається йому за силою; він бідніший за змістом обертонів, але, йому властива польотність та дзвінкість звучання. Якісні відмінності голосів дитини викликані анатомо-фізіологічними особливостями дитячого організму.

Гортань у дітей менша за гортань дорослих у 2-2,5 рази, голосові м'язи ще розвинені слабо, особливо в молодшому віці. С.Прокопов зауважує, що «Однією з головних особливостей, яку повинен обов'язково враховувати керівник дитячого хору, - це те, що дитячий голос перебуває у постійному розвитку. Працюючи з тією чи іншою віковою групою, педагог повинен мати ясне уявлення про вокальні можливості учнів» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 7].

Далі автор «Нарисів» представляє характеристику трьох вікових груп дитячого хору, - молодшої, середньої та старшої.

Молодший шкільний вік (6-10 років).

Голос молодших школярів характеризується легким сріблястим, переважно «голосовим» звучанням. Голосовий апарат працює переважно у фальцетному режимі. Діапазон голосу, як правило, не перевищує октави, іноді менше. Зустрічаються голоси з так званим «зміщеним діапазоном» (порівняно з найбільш типовою зоною звучання своїх однолітків). С.Прокопов відзначає, що «Серед типових проблем, які доводиться вирішувати педагогу з учнями цього віку – це не вміння «тягнути звук», діти дуже часто співають говіркою, не володіють кантиленою» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 7].

Це природно, оскільки співочого досвіду ще немає, органи дихання ще не зміцніли. При переході до роботи над співом на два голоси, розподіл на перший і другий голос умовний. Тому що розрізнити дискантів від альтів ще важко; можна говорити лише про світліше, легке звучання перших і більш щільне, густе звучання других голосів.

Середній шкільний вік (10-13 років).

Це період розквіту дитячого голосу. Він набуває силу, більшу польотність. Відбувається це внаслідок того, що голосова щілина зникається вже повністю, зв'язки коливаються всією масою. Проте, на відміну молодших школярів середнього шкільного віку є відмінності у голосоутворенні хлопців та дівчат. У дівчат і хлопців цієї вікової групи відповідно три і два реєстри. У дівчат основна частина діапазону – центральний реєстр, що має змішаний тип голосоутворення (риси грудного та головного звучання), а головне і грудне звучання припадає на відповідні крайні реєстри. Хлопці в цьому віці нерідко співають або в грудному або в головному реєстрі, через що діапазон багатьох з них обмежений. Тому потрібна спеціальна робота з узгодження реєстрів.

Старший шкільний вік /13-16 років/.

У цей період, що зветься мутацією, відбувається великі анатомо-фізіологічні, нервово-психічні зміни в організмі людини. Дитина перетворюється на дорослу

людину. Відбуваються зміни в голосі підлітків. У дівчат - вони менш істотні. Гортань зростає на $\frac{1}{3}$, з'являється сиплість і хрипота в голосі. Діапазон голосу в період мутації знижується на 1-2 тони. Той факт, що у дівчат мутаційний період протікає не так помітно як у хлопчиків, не означає, що голосовий режим має залишатися не змінним. Необхідне уважне бережливе ставлення до голосу дівчат: зайві співочі навантаження в цей період можуть призвести до утворення вузликів на зв'язках, незмикання тощо. Особливо сильні зміни голосового апарату відбуваються в період мутації у хлопчиків. Гортань та голосові зв'язки збільшується у півтора-два рази, внаслідок чого діапазон голосу зміщується на октаву вниз. Тривалість мутаційного періоду різна: від 6-8 місяців до 2-х років. На терміни мутації впливають такі фактори як здоров'я дитини (у хворобливих дітей вони, як правило, затягуються), місце проживання (у південних районах більш ранній термін мутації), тощо.

Період гострої мутації у хлопців характеризується появою в голосі чоловічих ноток. Діапазон зміщується в малу октану. Спів дещо утруднений через те, що анатомо-фізіологічні умови змінилися і до них пристосуватися нелегко. Звідси зриви голосу (так звані «півні»), іноді втрачається координація між слухом і голосом. Педагогу необхідно заздалегідь провести роз'яснювальну роботу щодо особливостей мутаційного періоду з учнями.

Останній період мутації - час стабілізації голосового апарату. Голос стає чоловічим, хоча звучать поки що безбарвно, безтемброво. Зазвичай у цей період юнаки співають в одній групі голосів, без розподілу на тенорову і баритонову. Такий поділ можливий пізніше.

Дуже цінні поради С.Прокопова щодо роботи керівника дитячого хору у в період мутації, - «Педагог повинен враховувати швидку стомлюваність голосу в цей час і використовувати так званий щадний режим: уникати тривалих репетицій, гучних співів, твердої атаки звуку, не захоплюватися творами драматичного характеру. Для спокійного перебігу мутації важливе значення має своєчасне виявлення її симптомів» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 9].

Важливе значення у роботі керівника дитячого колективу є охорона дитячого голосу, гігієна та режим.

С.Прокопов називає основні правила:

«1. Однією з умов охорони дитячого голосу є правильне визначення вокального голосу. Помилка може докорінно вплинути на якість його функціонування.

2. Постійна спрямованість уваги учнів на еталон співочого звучання (рівність, м'якість, оптимальна сила, легкість тощо). На жаль, діти нерідко копіюють не найкращі естрадні виконавські манери.

3. Не допускати форсованого співу.

4. Не допускати перенапруги голосового апарату дитини у побуті, під час ігор, співу у невластивій голосу теситурі, - все це викликає перевтому зв'язок.

5. Підбираючи репертуар та вокально-хорові вправи, враховувати можливості учнів. Краще співати менш складні твори і домагатися виконавського максимуму, ніж виконувати непосильний репертуар. Це може позначитися на стані дитячих голосів.

6. У разі появи стійкої хрипоти, сиплості в голосі, необхідно направити учня на прийом до фоніатра та оторинголога.

7. Говорячи про режим роботи, слід пам'ятати, що найбільшої гнучкості голос може досягти не раніше ніж через 2-3 години після сну і через годину-дві після прийняття їжі.

8. Педагог також повинен не забувати про таку важливу умову режиму роботи як уміння поєднувати напружену працю всього колективу з творчою атмосферою.

9. Важливими є культура мови самого керівника, стан його голосу, ясність дикції, наявність так званого вокального слуху тощо» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 9-10].

Розділ 4 «Співоче виховання / методи та принципи вокальної роботи з дітьми». Методика навчання дітей співу спирається як на загальнопедагогічні, так і на

спеціальні принципи. С.Прокопов виокремлює два принципи: принцип виховного навчання і принцип науковості (Переклад Т.Ф.) [138, с. 11].

У процесі навчання співу дитини відбувається становлення її як особистості, розвиваються не тільки вокальні навички, але і художній смак, мислення, воля, моральні якості.

До спеціальних принципів відносяться: принцип єдності технічної та художньої сторони навчання, принцип посиленої складності.

Методи вокального навчання також поділяються на загальні та спеціальні. Загальнодидактичний метод навчання за допомогою слова дуже поширений у роботі педагогів. У зв'язку з тим, що використання спеціальних вокальних термінів у роботі з дітьми (особливо молодшого віку) обмежене, педагогу необхідно вміти висловлювати свої пояснення доступною формою. При цьому застосовуються визначення, пов'язані не тільки зі слуховими, але також з зоровими, моторними, і навіть смаковими.

Другий - метод показу, демонстрації голосом. Пам'ятаючи про те, що діти копіюють не тільки позитивні, а й негативні якості голосу педагога, вчитель повинен знати про вимоги до його голосу.

Звучання голосу має відповідати наступним якостям академічного співу:

А) округлене, оперте на дихання, у високій позиції, рівне, близьке, у високій позиції;

Б) природне звучання, максимально наближене до характеру звучання дитячих голосів;

В) відсутність будь-яких дефектів, таких як носовий або горловий призвук;

Г) уникнення форсованого співу;

Д) володіння педагогами-чоловіками технікою співу фальцетом, що дозволяє їм працювати в одному діапазоні з дітьми.

До спеціальних вокальних методів відноситься так званий «концентричний метод», сутність якого у необхідності будувати вокальну роботу з примарних тонів.

Пошуковий метод пов'язаний з активізацією самих учнів у формуванні необхідного звучання. Ця робота не можлива без глибокого проникнення в емоційно-образну сферу твору і може проводитися лише на її основі. С.Прокопов зауважує, - «Нам також видається, що, крім вищеназваних методів роботи, є універсальний метод: формування усвідомленого ставлення дітей до занять співом. Мається на увазі не швидкісну, не ентузіастку роботу (котра типова при підготовці хорів до оглядів-конкурсів)» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 12].

Чому, власне постає питання про співоче виховання? С.Прокопов пояснює: «Для відповіді на нього, досить побувати на оглядах хорових колективів загальноосвітніх шкіл. Найбільш уразливе місце в їхній роботі саме якість звуку: форсований, відкритий або, навпаки, млявий. <...> Відбувається це через слабкість методики дитячого співу. <...> Зазвичай завдання на заняттях у таких колективах зводиться до розучування пісень. Навіть у тих випадках, коли ведеться робота і над вокально-хоровими навичками, вона не завжди є методично продуманою» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 12].

Незважаючи на те, що всі співочі навички взаємопов'язані, жоден не ізольований від іншого. Тому формуванню голосних у хоровому співі та оволодінню диханням педагог повинен приділяти найпильнішу увагу на початковому етапі. Відомо, що голосні у співі відрізняються від мовних як протяжністю, так і більшою рівністю. Це пов'язано з необхідністю збереження рівності тону в співі. Адже голосні це своєрідна оболонка, в яку одягається співочий звук. Велике значення має знання педагогом механізму утворення окремих голосних, класифікації приголосних, їхнього впливу на голос, на роботу артикуляційного апарату.

У даному розділі С.Прокопов наголошує на типових проблемах вокального виховання, з якими може зіткнутися початківець хормейстер. «Одна з них - ясне уявлення необхідності формування співочого дихання. У повсякденному житті людина дихає мимоволі, найчастіше поверхово. У співі дихання має бути підвладне

управлінню, щоб забезпечити так зване «оперте звучання» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 13].

Під опорою звуку розуміють відчуття повітряного стовпа (тиск повітря на нижню частину легень, на діафрагму), плавний розхід запасу повітря. Основні типи дихання, що виділяються (грудне, черевне, змішане) - в ізольованому вигляді зустрічаються рідко. Найчастіше співаки користуються змішаним типом дихання, у якому беруть участь майже всі відділи дихального апарату. Особливу увагу слід звернути на основні моменти циклу співацького дихання: вдих, затримку повітря та видих. Найбільш поширена помилка педагогів - робота над вдихом поза його зв'язком з характером конкретного твору, фрази, пропозиції. Недооцінка другого моменту - затримки повітря перед атакою звуку призводить до того, що не створюються необхідні умови для перерозподілу підв'язкового тиску. Таким чином, заздалегідь процес видиху стає стихійним, некерованим» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 13-14].

С.Прокопов дає дуже цінні поради щодо роботи над ланцюговим диханням, яке є колективною навичкою.

Основні його правила:

- « не одночасне відновлення запасу повітря з тим, хто рядом співає;
- вміння включатися в спів непомітно після вдиху;
- вміння дихати на великих тривалостях» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 14].

Основним критерієм правильності роботи дихальних органів у співі (наявність співочої опори) - є якість відтворюваного звуку. Опертий звук завжди багатший тембровими барвами, характеризується польотністю та зібраністю. Завершуючи 4 розділ «Нарисів», С.Прокопов підкреслює, що «у вокальній роботі всі навички важливі для правильного голосоутворення: і рух дихальних м'язів, і характер взаємодії голосових зв'язок з диханням (тобто атака звуку), і узгодженість та якість роботи артикуляційних органів (нижньої щелепи, губ форми рота і позіхання), як умови гарної дикції в хорі. Усі разом ці навички, за умови їхньої природності,

правильності формування, врахуванні особливостей вокальної роботи з дітьми є *базою для вирішення великих мистецьких завдань»* (Переклад Т.Ф.) [138, с. 14-15].

Розділ 5 «Вокально-хорові вправи у дитячому хорі».

Найважливішою складовою занять у дитячому хорі є робота над вокально-хоровими навичками (досягненням єдиного співочого дихання, звукоутворення, формуванням голосних, робота артикуляційного апарату), тобто, - робота над технікою. Адже, чим досконаліше співаки володіють нею, тим більш різноманітнішим може бути репертуар хору, більше його можливості.

Приходячи в хоровий колектив, діти, як правило, або не мають необхідних співочих навичок, або у всіх співаючих вони істотно різняться.

Необхідною умовою вироблення єдиних вокально-хорових навичок є вправи, які цілеспрямовані на повторність різних послідовностей з метою придбання та вдосконалення вокально-хорової техніки. Найбільш ймовірна точка зору, полягає в тому, що розспівування це не просто безглузде співання низки вправ з метою розігріву апарату, а це систематична, цілеспрямована робота з виховання єдиних співочих навичок.

Зазвичай процесу розспівування хору відводяться перші 15-20 хвилин заняття. Переходячи до питання методики проведення розспівування, необхідно відразу обмовитися що й у роботі є обов'язковим урахування вікових особливостей дітей.

С.Прокопов наводить наступні принципи у процесі розспівування дитячого хору:

«1. Момент показу вправи. Педагог завжди повинен пам'ятати, що цей момент дуже відповідальний, особливо, якщо йдеться про нову вправу. Показ вправи може бути або голосом, або на інструменті. Вправі може бути надане коротке пояснення. Педагог повинен прагнути викликати в дітей емоційний, естетичний відгук і свідоме ставлення до поставленої їм задачі. В іншому випадку, коли завдання не зрозуміле і не викликало інтересу у дітей, співання може перетворитися на механічне вправ.

2. Ще один важливий принцип у проведенні розспівування - не прагнути ставити багато завдань одночасно в роботі над однією поспівкою (особливо на початковому етапі роботи дитячого хорового колективу). Так, наприклад, виконуючи вправу - спів на одному звуку, педагог ставить завдання домогтися тембрового злиття, інтонаційного налаштування. Навичку ланцюгового дихання або філірування звуку можна розвивати трохи пізніше. Таким чином, друга важлива умова в методиці розспівування - поступове ускладнення навчальних завдань. Одну і ту ж вправу також можна поступово ускладнювати та удосконалювати.

3. Підбір та порядок проведення розспівування повинен передбачати можливість розвитку різних навичок, небажано затримувати увагу учнів над якоюсь однією з них (тільки legato або staccato). Гарними є вправи, що одночасно містять у собі обидва ці завдання.

4. Ще одна важлива умова в системі вокально-хорових вправ – необхідність регулярної роботи. Непослідовність, перерва в роботі над вокально-хоровими навичками можуть призвести до втрати вже набутої, але не закріпленої навички.

5. Керівник хору повинен завжди пам'ятати, що розвиток вокально-хорових навичок - це не розвиток однієї лише вокально-хорової техніки дітей. Навіть у виконанні найкоротшої поспівки, у вправі повинні бути з'єднані технічна та емоційна сторони. Враховуючи специфіку емоційно-образного мислення дитини, доцільно виконання однієї й тієї ж поспівки з різним емоційним підтекстом (радісно, ласкаво спокійно та захоплено, тихо та наповним звуком). Це може позитивно вплинути на формування тембрової палітри голосів» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 16-17].

С.Прокопов визначає наступний порядок навчальних завдань у процесі співу, виходячи з можливостей колективу:

«1. Робота над навиками дихання є однією з найважливіших. Дихання – це джерело звуку та його енергії. Складність роботи над цією навичкою полягає у тому, що в повсякденному житті дихання здійснюється мимоволі, рефлексивно, а у співі – необхідно керувати цим процесом. Враховуючи, що правильність дихання залежить

від характеру руху повітряного струменя в органах дихання, педагог повинен особливу увагу приділяти психофізичному стану співаючих, їх зануренню у характер музики. Так, наприклад, при надмірному перенапруженні дихання може виникнути підвищення звуку, при надмірно розслабленому - зниження інтонації. При розспівуванні формуються три основних моменти усього циклу дихання: вдих, затримка повітря, економний видих, а також ланцюгове дихання, що є колективною навичкою, яка необхідна при співі творів протяжного характеру.

2. Не менш важливе завдання - формування у учнів єдиної манери виконання голосних. У співацькій дикції голосні вимовляються не в орфографічному виді, а вирівняно і округлено, що викликане прагненням зберегти рівність вокальної лінії, вірність співацького тону. Рекомендовано починати роботу з найбільш зручних голосних «у, о, а», причому з примарних тонів. Пізніше включаючи менш зручні голосні – «і, є, е».

3. Для вироблення дикційних навичок треба використовувати скоромовки, що виконуються на одному або двох звуках. Гостра вимова приголосних на висоті голосних, осмислене виконання тексту – все це сприяє виробленню не тільки хорошої дикції, але й чистого інтонування.

4. Вправи розширення діапазону.

5. У процесі розспівування хору можуть одночасно вирішуватися завдання вокального виховання та вивчення музичної грамоти. Так, вивчивши розспівку в межах терції, діти можуть освоїти увесь до мажорний звукоряд на прикладі цієї секвенції.

6. Працюючи над розвитком музичного слуху, педагог може використовувати в розспівуванні хорове сольфеджіо. Готуючи учнів до виконання сучасної музики, педагог має приділяти увагу інтонуванню тонів і напівтонів, співу *cappella*.

7. Проводячи розспівування хору, керівник вирішує проблему вибору спрямованості руху розспівки: зверху донизу, чи навпаки. Єдиної відповіді це питання немає.

Підводячи підсумок цієї теми, відзначимо, що розспівування в хорі - це початок уроку, воно задає тон репетиції. При його проведенні педагог повинен прагнути до інтересу в роботі, пошуку необхідного тону та активності, поєднанню напруженої праці з творчою атмосферою» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 18-19].

Розділ 6 «Репетиційний процес у дитячому хорі (робота над піснею)».

У роботі над хоровим твором проявляється виховна та освітня сторони занять. Весь репетиційний процес має бути добре організований та продуманий керівником хору. С.Прокопов зазначає наступні етапи цієї роботи:

1. Вибір твору. Дуже важливим є дотримання принципу посильної труднощі; доступності технічних засобів, врахування ступеня технічних можливостей та рівня колективу. Добре, якщо хоровий твір відповідає віковим особливостям емоційного складу дітей. Тоді він знайде швидкий відгук у дитини. Враховуючи, що молодшим школярам більше подобаються яскраві пісні, старшим - романтичні твори, все ж таки завжди йти з приводу смаку дітей не можна. У програмі хору мають бути твори різнохарактерні, різних стилів та епох.

2. Показ твору. Зазвичай йому передуює невелика розповідь про авторів музики та тексту. <...> Багато педагогів перед роботою над твором читають текст пісні, щоб одразу донести до учасників хору її зміст та характер. Показ твору – найбільш відповідальний момент. Від його якості багато в чому залежить відношення дітей до розучування хорового твору: ця робота може бути як захопленою, так і байдужою. Вирішальне значення має володіння матеріалом самим викладачем. Неприпустимим є вивчення керівником твору в процесі роботи над ним з колективом

3. Вивченню хорового твору з колективом передуює організаційна сторона. Якщо колектив знає нотну грамоту, бажано підготувати партитуру чи її запис на дошці /за умови невеликих за формою творів.) Іноді на дошці виписується поетичний текст пісні. На самому початку репетиційного процесу доцільним є звертання уваги учнів на стиль твору, характер музики, важкі місця в роботі. Так, наприклад, у хорі Моцарта “ Das Klinget So Herrlich” з опери «Чарівна флейта» складно буде

домагатися легкого, прозорого звучання дитячих голосів, якщо на перших заняттях не пояснити учням, чим викликане таке звучання.

4. Приступаючи до розучування твору, педагог повинен мати план роботи: як вивчати (за фразами, мотивами, реченнями)/; скільки вивчати (увесь твір, або якусь його частину). Необхідно пам'ятати, що квапливість у вокальній роботі, гонитва за кількістю матеріалу, що вивчається, часто іде на шкоду її якості.

Робота над багатоголосними творами може проводитися по-різному:

а) організація розвідних репетицій;

б) робота з кожним голосом на загальній репетиції хору, коли учасники зацікавлено стежать за інтонацією іншої партії і можуть аналізувати реєстраційний процес» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 20-21].

Про дублювання мелодії твору на інструменті. Цей момент важливо враховувати, особливо на початковому етапі роботи з колективом. Постійне підігрування мелодії хору на інструменті (особливо, коли їй немає в акомпанементі), загрожує тим, що діти звикають до такого роду «підказки», а потім втрачають упевненість за відсутності цього дублювання.

С.Прокопов звертає увагу на використання принципу єдності технічної та художньої сторін твору. Він пише: «Одні педагоги приділяють велике значення роботі над важкими місцями, залишаючи на деякий час художній момент. Зрозуміло, що ці дві сторони репетиційного процесу ізолювати одну від одної не можна» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 21].

Керівник хору не повинен на першому занятті вивчити новий твір. По-перше, діти втомлюються. По-друге, важлива не кількість вивченого, а якість і ступень проникнення в зміст виконуваного, в ті завдання, які поставлені перед учнями. Після розучування нового твору, який має займати більше половини заняття, можна перейти до повторення матеріалу вже готового до виконання. У хорових творах без супроводу можна вдаватися до прийому транспонування вниз чи вгору у разі теситурних інтонаційних труднощів. Не менш важлива умова успішної репетиційної

роботи – це підтримка відповідного емоційного настрою, що створюється вже на початку уроку, під час проведення розспівування. Поєднання напруженої праці з творчою атмосферою під час уроку допоможе дітям зберігати стійкий інтерес до заняття.

Розділ 7 «Музично-слуховий розвиток дітей».

Розвиток музичного слуху учнів є не тільки одним з найважливіших завдань, які стоять перед керівником дитячого хору, а й головною умовою успішної роботи з музичного виховання дітей. Досвід роботи провідних дитячих хорових колективів свідчить про те, що високі мистецькі результати можливі там, де методика вокально-хорових занять є комплексною, що включає питання виховання музичного слуху. Музичний слух - поняття широке, що означає не тільки здатність розрізняти музичні звуки, вловлювати зв'язок між ними, а й відтворювати їх, осмислювати музичне враження. За способом - характером сприйняття розрізняють слух абсолютний і відносний. Абсолютний слух – це здатність впізнавати висоту звуків без опори на інтервальні відносини, без попереднього налаштування. Відносний слух проявляється у сприйнятті та відтворенні ладових зв'язків на основі заданого тону. Крім цього, розрізняють: внутрішній слух - здатність представляти музичні звуки, мелодійну послідовність тощо, подумки, без реального звучання; вокальний слух - м'язове відчуття звуку, що допомагає оцінити правильність роботи голосового апарату; цей вид слуху особливо важливий для педагога; розрізняють також мелодійний слух - прояв музичного слуху по відношенню до мелодії; гармонійний слух - уміння чути поєднання відразу кількох звуків, вичленити з акорду окремі звуки, відтворити їх. Останні два типи скоріше не різні здібності, а різні прояви музичного слуху стосовно мелодії, в одному випадку, та багатоголосної фактури в іншому.

Переходячи до питання про форми роботи над розвитком музичного слуху, необхідно звернути увагу на те, що думка, яка нерідко зустрічається, на наш погляд невірна і шкідлива. Багато хто вважає, що розуміння музики доступне власникам

музичного слуху. А якщо так, то навчати музичному мистецтву можна лише тих щасливчиків, хто має його від природи. С.Прокопов зазначає, що «музичні здібності, у тому числі і музичний слух також розвиваються. Для цього потрібні відповідні умови, певна методика роботи. Спів у хорі сам по собі є дієвим засобом розвитку слуху, музичного сприйняття та свідомості. Особливо корисні співи середнього голосу в хорі. Співак хору підлаштовує себе до загального звучання, орієнтується на вертикаль. Це сприяє вірному інтонуванню мелодичних тонів. Спів консонантних співзвуч, таких як: I-IV6/4-I; I-V6-I; I-IV6/4-I-V6-I; I-IV6/4-V6-I допомагає розвивати гармонійний слух, навички багатоголосного співу. У процесі вокально-хорової роботи можуть використовувати різні методи розвитку внутрішнього слуху. Спів щаблів гами «по ланцюжку», або чергування виконання одного ступеня вголос, а іншого подумки» (Переклад Т.Ф.) [138, с. 22-23].

Особливе місце в роботі з розвитку музичного слуху в хорі займає спів творів без супроводу. На жаль, недооцінка співу а *cappella* призводить до того, що шкільні хорові колективи майже не володіють цим видом виконавства.

Перш ніж перейти до розгляду питання оволодіння учнями навичками співу по нотах, відзначимо значення цієї навички для успішної роботи хорового колективу: по-перше, для підвищення усвідомленості сприйняття і виконання музики; по-друге, для прискорення процесу роботи над твором; по-третє, спів по нотах допомагає краще запам'ятовувати матеріал (грає роль зоровий фактор); нарешті, знаючи нотну грамоту, учасники хору можуть самостійно розучувати свої партії, допомагати педагогу в індивідуальній роботі з хористами-початківцями. При навчанні дітей співу по нотах, педагог має враховувати, що це складний процес, у якому велику роль відіграє взаємодія трьох фізіологічних механізмів зорового, слухового та рухового.

С. Прокопов підкреслює, що «для співу по нотах вирішальну роль відіграють слухові уявлення про якість цих ступенів, їх звуковисотні відносини. Іншим словом, мова йде про рефлекторні зв'язки між зором і слухом, коли нотний знак може викликати наперед відповідний звук. Отже, навчання за нотами не слід починати зі

співу по нотах. Спочатку необхідно створити у учнів слухові уявлення щодо щаблях ладу. В іншому випадку може скластися така ситуація, що навіть маючи певні знання з музичної грамоти, діти не зможуть їх застосовувати на практиці. Для створення ефективної методики навчання співу за нотами необхідно враховувати досягнення музичної педагогіки в цьому питанні. Зазвичай виділяють період процесу навчання дітей співу по нотах. Початковий, де-нотний – важливий етап виховання ладового почуття. У роботі використовується релятивна (відносна) система 3.Кодаї, болгарський метод «Стовпиця» Б.Тричкова, система рухомого «до» (Кервен, Англія) тощо. Перевага релятивної системи в тому, що за кожним щаблем закріплений певний знак, з'єднується зорові та слухові уявлення одночасно. Окрім релятивних систем велику роль у розвитку слухового сприйняття відіграють технічні вправи: поділ на слух окремих щаблів ладу, їх спів за рукою педагога, коли пальці руки замінюють нотний стан, а з іншого боку - можуть бути вказівкою. Нарешті, зручний посібником може бути зображенням клавіатури. Його також доцільно використовувати при переході до 2 етапу - спів по нотах, зокрема, при вивчення понять "тон-полутон", "дієзи", "бемолі" тощо » (Переклад Т.Ф.) [138, с. 23-24].

Розділ 8. «Про емоційно-образне сприйняття та мислення дітей у вокально-хоровій творчості».

Як показують результати численних спостережень, нерідко виступи окремих дитячих хорових колективів (у тому числі тих, хто володіє і вокально-хоровими навичками, і досить складним репертуаром), не завжди задовольняють слухача, «не чіпають» його емоційне. Якоюсь мірою це парадоксально: діти завжди відрізняються безпосередністю своїх почуттів. Чи може це прагнення до «академічності», бажання керівника хору свідомо «сховати» почуття? А може вся справа у рівні майстерності педагога? На жаль, найбільш типовим недоліком, особливо молодих хормейстерів (випускників музичних, педагогічних училищ), є відсутність необхідних для педагогічної роботи знань дитячої психології, специфіки розумового процесу, вміння враховувати їх у творчому процесі. Мета цього розділу полягає в тому, щоб

привернути увагу педагогів-хормейстерів до особливостей музичного сприйняття та мислення дітей у процесі вокально-хорової роботи.

Музичні заняття не можуть проходити поза емоціями. Більше того, природа самого музичного мистецтва емоційна. І хоча спілкування з цим видом мистецтва не обмежується лише емоційною реакцією (його вплив поширюється і на волю, і на мислення), все ж таки найважливішою властивістю музики є безпосереднє звернення до чуттєвої сфери людини і очищення її емоційного світу.

Як відомо, вже в давнину музика вважалася одним із могутніх засобів формування морального образу людини.

Дітям (особливо молодшого віку) властива підвищена емоційна чуйність, образність сприйняття та мислення. Цю обставину особливо важливо враховувати під час хорових занять, найважливішою складовою яких є робота над вокально-хоровими навичками (тобто єдиним співочим диханням, способами звуковидобування, правильною позицією, роботою артикуляційного апарату). Приступаючи до занять у хорі діти, як правило, не знають такі необхідні поняття як «опора дихання», «невільювання голосних», «резонування» тощо. З цієї причини можливість застосування багатьох спеціальних вокальних термінів обмежена. Опора на образні уявлення, емоційні характеристики стає необхідною. Адже з усіх властивостей сприйняття саме ці дві – образність та емоційність найбільш притаманні художньому сприйняттю. Стосовно дитячого сприйняття, специфічною особливістю образності є єдність видимого і чутного. В одній дитині велике значення у сприйнятті набувають зорові, в іншого - слухові, у третього - моторні образи. Так, у своїй практичній роботі над поданням характеру співочого звуку, його тембру - ми часто використовуємо такі слова, як «яскравий», «світлий», «глухий», «дзвінкий», «польотний», «м'який» тощо. Такі порівняння позитивно позначаються як на звучанні дитячих голосів, так і на різноманітності їх тембрових фарб. Це пояснюється тим, що між слуховою сферою та іншими центрами почуттів існує тісний контакт.

Звертаючись до тієї чи іншої асоціації, ми ніби реставруємо сліди «старих роздражень». В результаті відбувається творчо втілений відображень сприйняття.

У хормейстера головна мета – правдивість розкриття художнього образу, щирість та змістовність емоцій, почуттів. У такому синтетичному жанрі, яким є хорове мистецтво, це завдання вирішується на основі розкриття взаємодії вербальної та музичної інтонації. Саме в цій взаємодії, на наш погляд, закладено великі ресурси для підвищення виконання вокальної музики. На жаль, не завжди педагогічно-хормейстери надають цьому належне значення і захоплюються вирішенням суто технічних завдань. Особливо у піснях куплетної форми, де музичний матеріал, як правило, залишається незмінним, а поетичний текст у кожному куплеті – новий. Тут велике значення має багатство фантазії, уяви, без яких не може бути повноцінного процесу навчання, а у творчій справі, - тим паче. Бувають випадки багаторазового повторення однієї й тієї ж літературної фрази, або слова в пісні.

Саме слово, мова є найважливішим інтонаційним фондом музики. Керівнику хору необхідно постійно вдосконалювати як майстерність словесного спілкування з учнями, так і удосконалювати вміння декламувати літературний текст творів. На жаль, цю здатність мають не всі педагоги, які займаються навчанням дітей співу. У зв'язку з цим доцільним є введення в педагогічних училищах та інститутах, музичних навчальних закладах на відповідних факультетах вступних іспитів з володіння навичками декламації, а також включення до навчального плану основ сценічної мови.

Підсумовуючи вищевикладене, слід сказати, що розвивати у дітей музичність (тобто здатність чути в звуках і переживати зміст), а значить розвивати їх чуттєвий світ, здатність відгукуватися на враження нашого буття може лише той педагог, який сам володіє не лише великим духовним змістом, а й високим професіоналізмом.

Отже, «Нариси» С.Прокопова є репрезентацією системи роботи з дитячим хором. А. Мартинюк зазначає: «У дослідженні автор наголошує, що організація навчально-виховного процесу за структурою хорової студії передбачає розвиток

музично-творчих здібностей дітей, навчання музичним навичкам, оволодіння елементами вокально-хорової звучності, виконавської майстерності. інтерпретація хорової музики різних стилів і жанрів, що є тими основними змістовними лініями, які визначають специфіку функціонування цього хорового колективу» [117, с. 104–110].

Поряд з базовими настановами методичної роботи з дитячим хором (Розділі 1-7), на особливу увагу заслуговує Розділ 8, у якому йде мова про важливість розвитку емоційно-образного сприйняття і мислення дітей. За словами С.Прокопова головним завданням керівника дитячого хору є розвиток у дітей музичності та їх чуттєвого світу, здатності відгукуватися на враження нашого буття. Майстер вважає, що «це важливий резерв розвитку музичної сприйнятливості дітей й процесі хорових занять, підвищення виконавчої майстерності дитячих хорів» [138, с. 25].

Цінні ідеї містить стаття «Шляхи розвитку музичних здібностей дітей в хорі «Весняні голоси» С.Прокопова. Автор обґрунтовує важливість і невід’ємність таких змістовних компонентів функціонування дитячого хорового колективу, як вивчення музичної грамоти, засвоєння основних елементів вокально-хорового звучання та виконавська інтерпретація хорової музики різних стилів і жанрів. Як і у багатьох аматорських дитячих колективах, у «Весняних голосах» його учасники не мають музичної освіти. Саме тому було налагоджено роботу за структурою студії, яка вирізняється наявністю трьох щаблів за віковими параметрами учасників хорового колективу, - молодша група «Краплинки», середня та старша групи. Також є гурток сольного співу. У роботі хору «Весняні голоси» під орудою С.Прокопова яскраво простежувалася тенденція утвердження у дитячому хорі еталону співацького звуку, характеристиками якого є рівність, оптимальна гучність, польотність та дзвінкість.

У даній статті висловлена визначальна ознака хорової педагогіки С.Прокопова, - важливість виявлення змістовної наповненості літературного тексту в хоровому творі, тонке відчуття особливостей літературно-музичного синтезу.

Завершуючи репрезентацію теорії диригентсько-хорового навчання С.Прокопова, узагальнимо її змістові риси:

- сукупність знань про хорове мистецтво як інтегровану мистецьку та освітню систему;
- врахування у роботі основних змістовних ліній різних академічних дисциплін та розуміння важливості контекстуальних зв'язків між різними освітніми складниками;
- формування загальних і спеціальних потенцій з урахуванням специфіки національних традицій та особливостей європейського досвіду.

2.2. Виконавсько-педагогічні настанови фундатора традицій дитячого хорового виконавства Китаю - Яна Хунняня (杨鸿年)

Одним із основних напрямів сучасного хорознавства є вивчення творчості видатних хорових диригентів, їхніх естетичних і художніх переконань, виконавських і педагогічних установок.

У сучасному музичному виконавстві Китаю багато видатних хорових артистів, які зробили внесок у розвиток національного хорового мистецтва. Серед них одне з найпочесніших місць посідає Ян Хуннянь (1934-2020), - професор кафедри диригентського відділу Центральної музичної консерваторії, художній керівник Китайського дитячого хору Національного симфонічного оркестру Китаю та засновник оркестру Пекінської філармонії, диригент Молодіжного хору Центрального музичної консерваторії, художній керівник Симфонічного оркестру Міста Куньмін, заступник голови Міжнародного товариства дитячого хорового та виконавського мистецтва. Ян Хуннянь зробив значний внесок у різні галузі хорового мистецтва Китаю, від дитячої хорової до музичної освіти. Сьогодні видатна особистість Ян Хунняня цікава у своїй універсальній формі. Власне, все життя митця є прикладом вірного служіння своєму народу, вираженням його прагнень і сподівань.

Оскільки цілісної праці, присвяченої всебічному дослідженню творчості Яна Хунняня, як унікального явища китайської хорової культури, немає, проблематика даного підрозділу є надзвичайно актуальною.

Аналіз наукових досліджень показав, що в українських та китайських мистецтвознавчих колах немає праць, присвячених творчості китайського хорового диригента. Слід відзначити, що численні відгуки, рецензії у періодичній пресі, інтерв'ю з видатним хормейстером не дають повної картини творчого шляху Майстра.

Отже, мета підрозділу 2.2. — висвітлення життєвого і творчого шляху видатного китайського хорового диригента Яна Хунняня, усвідомлення його внеску у розвиток хорового мистецтва Китаю.

У процесі розгляду біографічних даних і творчості видатного хорового диригента [34; 156; 159; 163; 165-166], ми зробили періодизацію його життєтворчості. Вона включає три періоди диригентської, хорової та педагогічної діяльності.

1 період – 1951-1973 роки. 1951 році Ян Хуннянь навчається на музичному факультеті Східно-китайського педагогічного університету в Шанхаї. Він вивчав диригування у професора Ян Цзярєня та німецького диригента Хайцмана. Одночасно він працював диригентом хору Нанкінської народної радіостанції. 1958 року він був викладачем музичного факультету Пекінського педагогічного університету;

2 період – 1973-1983 роки. Починаючи з 1973 року Ян Хуннянь працював у Центральній музичній консерваторії на композиторсько-диригентському факультеті;

3 період – 1983–2020 роки - засновник і диригент Пекінського філармонічного хору (раніше Молодіжний жіночий хор Китайського симфонічного оркестру).

Протягом двадцяти років викладацької діяльності в Пекінському педагогічному університеті Ян Хуннянь став зачинателем у введенні численних дисциплін до навчальної програми з професійної підготовки композиторів і хорових диригентів. До них належать гармонічна акустика, аналіз гармонії, поліфонічне письмо, аналіз оркестровки, аналіз музичних форм, аналіз опери, основи композиції,

історія західної музики, історія сучасної китайської музики, хоровий клас, хорове диригування, хорознавство та ін.

У Центральній музичній консерваторії Ян Хуннянь запровадив нові професійні курси: оркестрова підготовка, навчання роботи з хором, загальні курси для камерних оркестрів і хорів, факультативні курси з гармонії та факультативи: диригування, читання хорової партитури та оркестровка.

Свою плідну педагогічну діяльність Ян Хуннянь вдало поєднував з творчовиконавською. Професор вважав, що залучення дітей і молоді до хорового співу — це основа духовного та естетичного виховання людини. Він описав музику як «мистецтво, яке найбільше торкається нашої душі, особливо спів — це найпряміший спосіб вираження людських почуттів» (Переклад Т.Ф.) [206].

У 1983 році Ян Хунань заснував Пекінський філармонічний хор, яким керував до останніх років життя. Будучи художнім керівником і головним диригентом Пекінського філармонічного хору протягом 37 років, Майстер сформував і виразив національну ідентичність колективу, підвищив його художній рівень, розширив жанровий діапазон репертуару кращими зразками китайської та західноєвропейської музики. хорової класики та власної (музичної) діяльності автора.

Життєвим і творчим кредо Яна Хунняня було служіння хоровому мистецтву. Ми відзначаємо той унікальний факт, що вся його родина пов'язана з музикою, все своє життя родина віддала творчому розвитку Пекінського хору філармонії.

Відомий композитор Тань Дун сказав: «Великий учитель, великий диригент, велика людина — професор Ян Хуннянь. Це майстер, яким я захоплювався і поклонявся все своє життя. Він вічно житиме в музиці та в наших серцях» (Переклад Т.Ф.) [157].

Сучасники високо оцінили виконавську манеру хору під керівництвом Майстра і відзначали такі виконавські риси: витончене почуття художнього образу, відкритість і природність звучання, метроритмічна точність, краса і виразність

тембру, гнучке фразування і майстерність, володіння динамічними градаціями та штрихами.

Цзін Зуорен зазначав, що «професор Ян Хуннянь блискуче володіє методикою роботи з дитячим хором і вважав його фундатором хорового мистецтва Китаю. А його хоровий колектив одним із найкращих дитячих хорів у світі [157].

Під час репетицій хору Ян Хуннянь був особливо уважним до візуального розуміння поетичного тексту та його відповідності втіленню, прагнув чистоти інтонації, ритмічної точності, досконалого звучання. На репетиціях Майстер завжди був урівноваженим, доброзичливим, рішучим та енергійним. Він мав талант надихати та викликати емоційну віддачу у співаків хору, коли вони у повному сенсі ставали «співавторами» виконавського процесу. Усе це складало суть творчого методу професора Ян Хунняня.

Він вважав хорове мистецтво джерелом естетичного виховання дитини: «Хорове мистецтво вимагає єдності. У хорі тільки ми, а не я. Кожен учасник хору може створити найкращий духовний резонанс лише тоді, якщо він вкладе це в команду. Звук духовного резонансу – це голос душі» (Переклад Т.Ф.) [157].

Під орудою Яна Хунняня Пекінський філармонічний хор виконав понад 1000 хорових творів. Серед них найкращі зразки китайської та зарубіжної хорової музики композиторів різних епох: О.Лассо «Ola! O che Bon echo!», І.С.Бах – Ш.Гуно «Ave Maria», В.А.Моцарт «Alleluiya», Ф.Шуберт «Ave Maria», «Auf dem Wasser zu singen», «Heidenröslein», Р.Шуман «Heidenröslein», Р.Штраус «An der schönen, blauen Donau», А.Дворжак «Als die alte Mutter»; обробки народних пісень: «Jingle Bells Through the Ages», «Funicila», «Tiritomba», «Marechiarо», «Shenanboach»; спірічуелси «The Battle of Jericho», «Deep river», Е.Л.Веббер «Pie Jesu» з Реквієму, К.Дебюссі «Clair de Lune», С.Барбер «Adagio», Дж.Гершвін «Sing of Spring», Е.Агиляр «Psalm 150», Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян «Весняний світанок («春晓»), Ян Хуннянь, Чжан Іда

«Краєвиди Юньнані» («云南即景»), Ян Хуннянь «Квітка жасмину» («茉莉花»), Моу Хонген, Лю Сяогенг «Водяна курка» («水母鸡») та багато інших творів.

Пекінський філармонічний хор гастролював у країнах Європи, Америці, Австралії та Азії, де виступав у концертних залах понад 1000 разів; виборов більше 30 перемог на престижних міжнародних і китайських конкурсах:

- 1987 році колектив виступив на III Міжнародному фестивалі дитячих хорів у Вашингтоні (США) і отримав Сертифікат вищого ступеню.
- 1989 року колектив отримав почесний сертифікат Міжнародного інституту імені З.Кодая за визначний виступ на Міжнародному конкурсі хорової музики імені З.Кодая в Угорщині.
- 1990 рік – виступ на новорічному концерті у залі Віденської філармонії
- У 1996 році на 44 Міжнародному поліфонічному конкурсу «Gueda Lezo» в Італії та виборов чотири головні призи, побивши абсолютний рекорд конкурсу.
- У листопаді 2006 року хор взяв участь у Пусанському міжнародному хоровому фестивалі (Корея) і виграв два вище призи у категоріях класичної і народної музики.
- У серпні 2008 року колектив був запрошений виступити на церемонії відкриття 29 Олімпійських ігор у Пекіні, де виконав Олімпійський гімн без інструментального супроводу.
- Липень 2010 року – перше місце на 24 Міжнародному хоровому конкурсі імені Бели Бартока (Угорщина).
- 2011 рік – хор взяв участь у Міжнародному хоровому конкурсі у Стамбулі (Туреччина).
- У липні 2015 року хор взяв участь у 54-му Міжнародному конкурсі хорових співів «SEGHIZZI» у місті Гориція (Італія), де отримав перемогу у декількох номінаціях: II місце у фіналі, I місце у категоріях творів XIX ст., XX ст. та сучасної музики, II місце у категорії духовної та госпел-музики.

- У вересні 2016 року Центром стратегічних та дипломатичних досліджень колектив було запрошено до Палестини та Ізраїлю як «Ангела Світу». Хор виступив на першій зупинці всесвітнього співочого турне «Ода миру».
- 2017 року хор отримав Гран-Прі на 65 Міжнародному поліфонічному конкурсі «Gueda Lezo» (Італія).
- У листопаді 2017 року Асоціація дружби народів Китаю разом із зарубіжними країнами запровадила колектив відвідати село Санта-Клауса у Рованіємі (Фінляндія) та виконати «Оду миру» за Полярним колом в ім'я миру у всьому світі.
- запросила хор відвідати село Санта-Клауса в Рованіємі (Фінляндія) та виконати «Оду миру» за Полярним колом в ім'я миру у всьому світі.

Отже, Пекінський філармонічний хор є одним з найвизначніших та найуспішніших хорових колективів у світі. За роки свого існування він досяг вражаючих результатів, завоювавши численні нагороди на престижних міжнародних конкурсах. Ключовими досягненнями хору є широка географія гастролей, про що свідчать виступи на всіх континентах, включаючи Європу, Америку, Австралію та Азію; багатий концертний досвід (понад 1000 виступів у найпрестижніших концертних залах світу), унікальні виступи (участь у церемонії відкриття Олімпійських ігор у Пекіні, виконання «Оди миру» в Ізраїлі та Палестині, а також за Полярним колом), високий професіоналізм (неодноразові перемоги на міжнародних конкурсах, серед яких особливо виділяються здобутки на конкурсах імені З. Кодая, Бели Бартока, а також на поліфонічному конкурсі «Gueda Lezo»). Загалом, враховуючи плідну творчу діяльність Пекінського філармонічного хору, його можна назвати «культурним послом Китаю» в усьому світі. Своїми виступами він популяризує китайську культуру та музичне мистецтво на міжнародній арені.

Пекінський філармонічний хор є яскравим прикладом того, як високий професіоналізм, талант і наполегливість його керівника і учасників можуть привести до визнання на світовому рівні.

Колега Яна Хунняня, Тань Ліхуа зазначає, що найбільшим творчим здобутком Майстра був Пекінський філармонічний хор. Для видатного диригента було дуже важливе естетичне виховання дитини за допомогою її долучення до чарівного світу хорового мистецтва, адже він вважав, що засобами хорового співу можна виховати майбутнє суспільство Китаю (Переклад Т.Ф.) [157].

Гасло «Любов і відданість» стали місією всієї життєтворчості Яна Хунняня. Хор, створений видатним диригентом і педагогом, і сьогодні продовжує закладену керівником мистецьку мету, ділячись любов'ю та красою хорової музики з усім світом.

Свій багаторічний досвід роботи з Пекінським філармонічним хором Ян Хуннянь передав своїм численним послідовникам. Майстер опублікував ґрунтовні науково-методичні роботи, розробки, нотні видання. Важливим підґрунтям осягнення безцінного досвіду знаного диригента хору є записи майстер-класів і концертних виступів хорового колективу. Майстер-класи дуже популярні серед китайських та зарубіжних хорових диригентів, їх навіть називають «мозковими штурмами». Зміст майстер-класів використовують у лекційних курсах, як матеріал для методичних та наукових праць.

Розглянемо життєтворчість Яна Хунняня крізь призму його завершених науково-методичних праць.

Нагадаємо, що Ян Хуннянь працював викладачем у Пекінському педагогічному університеті та у Центральній музичній консерваторії на композиторсько-диригентському факультеті. Протягом багатьох років автор систематично збирав та аналізував теоретичні знання та практичний досвід у сфері хорового мистецтва. Результатом цієї копіткої роботи став двотомник «Робота з хором» [207], в якому він представив всебічне дослідження процесу навчання хорових диригентів. Зауважимо, що це було *перше* ґрунтовне дослідження у Китаї, у якому було не лише узагальнено теоретичні знання, але й надано практичні рекомендації для навчання майбутніх хорових диригентів. Ян Хуннянь

Двотомник «Робота з хором» є результатом глибокого теоретичного дослідження та систематизації знань про хорове мистецтво. Його автор поділився своїм досвідом, щоб сприяти подальшому розвитку цієї галузі.

За структурою Перший том «Роботи з хором» [207] представляє сім глав. Проблематика містить наступне коло питань:

1. Характеристика голосів у хорі;
2. Поняття про тип і вид хору,
3. Роль дихання у хорі та вправи для тренування дихання,
4. Принципи звукоутворення у хорі та атака звуку,
5. Голосовий апарат співака, реєстри вокального голосу,
6. Основні методи розвитку співацьких навичок, питання хорової органіки,
7. Стрій у хорі.

Другий том [207] є логічним продовженням Першого тому книги. Він складається з чотирьох глав. Матеріал видання репрезентує інформацію щодо музичних відтінків у хоровому мистецтві, досягнення рівноваги балансу звучання у хорі в залежності від фактури твору, роботи над вертикальним та горизонтальним строем у хорі, вимовляння літературного тексту у хоровому співі. Велике значення приділяється розвитку емоційно-образного сприйняття і мислення у дитини на заняттях з хорового співу.

Узагальнюючи зміст двотомників «Робота з хором» зазначимо, що у них розкрито «базові знання про хоровий спів, про те, яка «максимізувати» звуковий ефект хорового співу, про конкретні методи роботи над диханням, вокалізацією, тренуванням резонансу, про те, як навчити при співі «вловлювати» висоту тона, як працювати із взаємозв'язком між диханням, резонансом і артикуляцією, як точно вловити інтеграцію тембру та балансу звука, як поводитися з рівнем музичних творів у співі, як передати забарвлення музичних творів співацьким голосом тощо» (Переклад Т.Ф.) [207].

У наступній роботі Яна Хунняня «Наука навчання дитячого хору» [206] представлено комплексний підхід до розвитку дитячого хору: від основних вокальних навичок до тонкощів артикуляції та досягнення збалансованого звучання. Видання містить дев'ять розділів, у яких послідовно викладено заявлену проблематику: категорії та завдання тренування дитячого голосу; дихальні вправи для хору: від простих до складних; вокальна техніка: основні принципи та розвиток вокальних навичок у хорі; резонанс: поняття та методи розвитку, резонансне тренування у хорі; основний зміст хорового тренування; робота над точністю інтонування; робота над артикуляцією для чіткого звучання тексту; способи досягнення збалансованого звучання всіх партій; організація репетиційного процесу.

У 1 розділі «*Типи дитячих голосів та питання навчання дитячих голосів*» представлені стадії розвитку дитячого голосу. Відповідно до вікових характеристик Ян Хуннянь розділяє етапи вокального становлення голосу дитини на наступні: 1) дитяча стадія; 2) період дитячого голосу (період дитинства); 3) фаза зміни голосу (мутація).

Розглянемо названі етапи у вокальному навчанні дитини. Дитяча стадія починається, коли дитині п'ять – шість років і вона вже відносно повно розмовляє (що еквівалентно початковим, середнім і старшим класам дитячого садка). На цьому етапі у дітей малий висотний діапазон, невелике відкривання рота, негнучка мова, повільна швидкість мови, легені мають малу ємність. Тому діти можуть співати пісні тільки з короткими реченнями та вузьким діапазоном, ніжним і прозорим звуком, але подача звуку вкрай нестабільна.

З шести до дванадцяти років – період дитинства. На цьому етапі у дитини збільшується об'єм вдиху, посилюється мовленнєва здатність, голосові зв'язки стають еластичними, поступово розширюється вокальний діапазон, збільшується гучність звучання голосу, посилюється темброва виразність, оволодіння інтонацією стає сприйнятливим. Отже, період дитинства можна поділити на три етапи:

Перший: від 6 до 8 років - це рання стадія розвитку дитячого голосу. У цей період увага керівника хору зосереджена на базовій підготовці дитячого хору. Це дуже важлива вікова група з погляду будування хорошої основи у розвитку вокального виховання дітей у хорі. Ян Хуннянь часто поділяє дітей на три основні голоси: високий, середній та низький. Він тренує їх на гармонійний слух, і вважає, що, це дуже потрібне і дуже цінне для їхньої майбутньої вокальної практики.

Другий: з дев'яти до дванадцяти років – зрілий вік дитячого голосу, у цей період хор уже може братися за репетиції та виконання більш складніших хорових творів.

Третій: від дванадцяти до п'ятнадцяти років - це пізня стадія дитячого голосу, яка відноситься до перехідної стадії між дітьми та підлітками, а в деяких випадках, у дітей може початися зміна голосу. Пізня стадія дитячого голосу є піковим періодом дитячого вокального співу. Незалежно від музичних досягнень, мови, гучності, амплітуди звуку, зміни тембру, ширини діапазону або співочих навичок він може досягати дуже високого художнього та виконавського рівня.

Що стосується періоду зміни голосу, то це пов'язано з тим, що в цей час дитина вступає в нову стадію фізіологічного розвитку - мутацію: у дівчат період зміни голосу проходить на межі чотирнадцяти – шістнадцяти роками (або навіть раніше). У деяких це трохи довше, від кількох тижнів до восьми чи дев'яти місяців, тому вони все ще можуть співати у Молодіжному хорі. Через їх тривале навчання у хорі їх голосові зв'язки краще адаптуються, і вони часто співають неусвідомлене під час зміни голосу. Але у хлопців період мутації відрізняється. У них фаза зміни голосу триваліша, особливо зараз, у зв'язку зі зміною соціальних та побутових умов, часто є хлопчики, у яких рано настає період мутації. Щоб допомогти максимально швидко і плавно пройти період зміни голосу, керівнику хору потрібно добиватися у хлопців м'якого звуку при співі.

Звичайно, у хорах цього періоду бажано переважання співу дівчат, і якщо хлопчики добре володіють фальцетом, їх слід заохочувати до участі у хоровій

творчості. З практики вважається небажаним та негативним заходом «мовчати» хлопцям у період мутації. Тому що, навіть якщо їм дозволяють заглушувати голос під час співу, у повсякденному житті це неможливо. Хлопцям треба говорити та спілкуватися. Вони також кричать, коли грають під час уроків фізкультури. Тому у цей період велике значення має вдумливий підхід керівника хору, мета якого полягає в тому, щоб допомогти хлопцям зрозуміти, як захистити свої голосові зв'язки, сформувати хороші мовленнєві звички у повсякденному житті, опанувати подих у хорі та співати фальцетом та тихим голосом за підтримки дихання. Практика довела, що правильна методика співу може відносно скоротити період зміни голосу і може бути корисною для подальшого співу. Ключ полягає в правильному навчанні керівника хору, співі науковим методом та співі нижчою октавою, коли це необхідно. Партії дитячого хору повинні будуватися на високій, середній та низькій групах і можуть бути поділені на чотири - дев'ять частин (*divisi*) залежно від вимог твору.

Про навчання хоровому співу.

Спів складається з дихання, звуку, характеру, мелодії та емоцій. Перші чотири це засоби, а емоції - мета. Ян Хуннянь зауважує, що правильний і гарний спів має відповідати наступним критеріям: природня співоча постановка голосу, контроль дихання, формування звуку (зокрема колір голосних), повна та сконцентрована резонансна позиція, артикуляція та відповідна емоційна експресія.

1. Психологічний стан є фундаментом вокального мистецтва. Позитивні емоції, впевненість у собі та концентрація уваги – це ключові фактори, які впливають на якість звучання і загальне враження від виконання. Спів – це не лише фізична діяльність, а й глибоко особистий процес, який вимагає емоційної залученості. Спів у хорошому настрої має два позитивні ефекти:

По-перше, оскільки хор - це групова діяльність, важлива взаємодія емоцій. Тому, коли тільки одна людина у певній частині перебуває у неправильному психологічному стані, це, ймовірно, вплине на психологічний стан усієї партії чи всього хору.

По-друге, спів в поганому психологічному стані, швидше за все, призведе до «поганого голосу». Оскільки орган, що співає, є органічним цілим, будь-який м'яз може бути гнучким і вільним тільки тоді, коли він збуджений, так що непотрібні частини можуть залишатися розслабленими і може утворюватися баланс напруги і розслаблення. Це формує у співаків хору хорошу витривалість та завзятість.

2. Декілька проблем єдності протилежностей у хоровій підготовці. З технічної точки зору у хоровому навчанні кілька протилежностей, які об'єднуються, включають:

- єдність протилежностей між диханням та вокалізацією (тобто протистояння дихання та звуку);
- єдність протилежностей між вокалізацією та артикуляцією (тобто поєднання звуку та знаків);
- єдність протилежностей дихання, звуку, знаків та складів (включаючи єдність протилежностей між звуком та емоцією).

Динамічна гучність, величина звукової амплітуди, світлі та темні зміни тембру і навіть правильність слів часто прямо зумовлені миттєвою дією, емоційним станом того чи іншого виконуваного твору. Саме тому Ян Хуннянь часто вимагає у співаків хору наступної установки першої частини правильного співу: «вимовляти мало, лінія подовжується з крапкою».

З художньої точки зору сам спів - це рух рядків, а не ряд ізольованих гласних, тому виникає проблема поєднання звуку. Стан голосної літери також викликає зміну кольору звуку. Різні голосні мають бути засновані на початку місця вимови та позиції резонансу. Тому необхідно сформувані гарну і гармонійну взаємодію між звуком. Спів звичайно ж, невіддільний від ясної мови. У якомусь сенсі саме спів є перебільшенням та прикрашанням мови, - і це потрібно передати гарним голосом. У нашій країні (Китаї) те, що традиційно називають «чженцянь'юань», відноситься до необхідності гарної та гармонійної взаємодії між звуком і словом. «Слово правильне і округлий наголос» - вимога співочого мистецтва, а не просто засіб. Тому що люди з

«правильними словами» не завжди мають «округлий наголос», а люди з «округлим наголосом» не обов'язково мають «правильне слово». Але гарний спів завжди єдиний, але «важкі слова та легкі слова» небажані у хоровому співі. Тільки ідеальне поєднання цих двох факторів є сприятливою умовою хорового мистецтва.

У співі, чи то дихання, голос чи слова, невіддільне від вираження змісту та почуттів твору. Енергійний спів здійснюється в русі мелодії горизонтальної лінії. Це органічне поєднання ци, звуку, знаків та складів. Деякі учні можуть добре займатися вокалом, але невірноважено співати. Крім причин його якості та самовдосконалення, можливо, технічно він не вирішив проблему поєднання перших трьох та стилю. У хорі, незалежно стану вимови, переходу гласних і виразності мови, вони постійно змінюються. У хоровому мистецтві, яке є колективним, досягти загальної узгодженості важче, ніж у сольному співі.

У процесі репетиції хору ці аспекти не повинні здійснюватися ізольовано, і не можуть формуватися тільки для вирішення певної задачі на певному етапі. Певний етап повинен бути спрямований на вирішення певної задачі усвідомлено, щоб співак хору відчував це несвідомо. Іноді навіть у процесі мистецького відчуття твору вирішуються певні завдання майстерності. Не може бути такого явища: «У когось гарний голос, гарна артикуляція, гарний акцент, але подих поганий».

Для досягнення ідеального поєднання трьох вищезгаданих аспектів, необхідний шлях безперервного навчання почуття та об'єктивного ефекту кожної людини у хорі. Це допоможе поступово досягти відносної єдності, а учасники можуть слідувати за диригентом під час виконання. Жести утворюють умовний рефлекс, аби досягти мети щодо досконалого виконання хорового твору.

Ян Хуннянь детально аналізує структуру хорового співу, виокремлюючи п'ять ключових аспектів: дихання, звук, характер, мелодію та емоцію. Перші чотири він розглядає як інструменти для досягнення головної мети – передачі емоцій. Саме вони розглядаються як рушійна сила, яка об'єднує всі інші елементи. Автор підкреслює, що саме психологічний стан дитини визначає якість звучання, формуючи певну

резонансну позицію, артикуляцію та емоційне забарвлення. Ян Хуннянь вважає, що «основою вірного співу є позитивний психологічний стан дитини. Процес співу заснований на психологічних відчуттях, а процес руху фізіологічного стану спрямовується та контролюється психологічним самопочуттям» (Переклад – Т.Ф.) [206].

У даному підрозділі було проведено комплексний аналіз творчо-педагогічної діяльності Яна Хунняня - хорового диригента, педагога, громадського діяча, який зробив вагомий внесок у розвиток китайського хорового мистецтва. Синтезуючи національні та західноєвропейські традиції, він створив унікальну методику роботи з хором, що зробила його колектив – Хор Пекінської філармонії – культурною візитівкою дитячого хорового мистецтва Китаю на світовій сцені. Зазначимо, що саме Ян Хуннянь першим у Китаї розробив та втілював на практиці новаторські методи роботи з дитячим хором. Особливістю його методики є поєднання індивідуального підходу, характерного для західної педагогіки, з колективізмом, притаманним китайській культурі.

Аналіз творчої діяльності Яна Хунняня дозволяє виявити провідні особистісні константи світогляду і художнього мислення диригента. Життєтворчість знаного Майстра хорового мистецтва є віддзеркаленням естетично-світоглядних, творчо-індивідуальних і духовно-особистісних настанов. Громадська активність, професійна майстерність керованого ним хорового колективу була сформована на ґрунті національних традицій хорової культури Китаю та активного процесу євроінтеграції мистецьких традицій. «Ян Хуннянь не тільки продовжував традиції китайського хорового співу, а й прищеплював і розвивав європейські канони академічного хорового мистецтва. Висока мистецько-духовна і виховна місія видатного диригента полягала саме у популяризації дитячого хорового співу. Ян Хуннянь, як хоровий диригент, педагог, організатор численних хорових колективів, просвітитель, був унікальним митцем хорової культури. Його багатогранна творчість

була відбиттям художніх орієнтирів своєї епохи і невід'ємною складовою дитячого хорового мистецтва Китаю» [166, с. 263].

Порівняння методичних компонентів музично-педагогічних систем С.Прокопова та Я.Хунняня (див. Таблицю № 1).

Таблиця 1

Автор системи	Музично-освітня мета	Філософські засади	Основний зміст музичної освіти	Організація роботи, методи та прийоми	Репертуар
С.Прокопов	Виховання любові до народної пісні, досягнення загальної музичної грамотності; навчання вільному співу з нот; формування	Ставлення до народної пісні як до найправдивішого за своєю художньою сутністю життєвого явища, доступного дітям.	Хоровий спів, вивчення нотної грамоти, інсценізація.	Характеристика голосів у хорі; Типи та види хорів; Роль дихання та вправи для його тренування; Принципи звукоутворення та атака звуку; Голосовий апарат, регістри; Методи розвитку	Обидва педагоги звертають увагу на різноманітність репертуару, включаючи в нього як класичну музику, так і народну, сучасну. Вони також активно використовують твори

	музичної особистості як невід'ємної частини її духовної культури.			співацьких навичок, хорова органіка; Стрій у хорі; Музичні відтінки, баланс звучання; Вертикальний та горизонтальний стрій; Вимова тексту; Емоційно-образне сприйняття та мислення.	національних композиторів, сприяючи розвитку національної культури.
Ян Хуннянь	Розвиток музичних здібностей та естетичних почуттів учнів; виховання	Основою музичного виховання є активне зацікавлене музичне сприймання.	Хоровий спів, вивчення нотної грамоти, танцювальні рухи та імпровізація	Категорії та завдання тренування дитячого голосу; Дихальні вправи (від	

	на народній пісні, шкільній пісні.		ія, музично- рухові інсценізац ії.	простих до складних); Вокальна техніка (основні принципи та розвиток); Резонанс (поняття та методи розвитку); Основний зміст хорового тренування; Робота над інтонацією; Робота над артикуляцією; Збалансован е звучання партій; Організація репетиційног о процесу.	
--	--	--	--	--	--

Висновки до Розділу 2

Аналіз життєтворчості та методичних принципів роботи двох видатних хорових диригентів України і Китаю: Сергія Прокопова та Яна Хунняня дає підстави до наступних узагальнень. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що теоретичні засади двох знаних хорових диригентів сучасного дитячого хорового виконавства України та Китаю ґрунтуються на тотожних пріоритетних підходах до хорової педагогіки - *гуманістичному, особистісно-орієнтованому, полікультурному, порівняльному, системному*.

Сергій Прокопов та Ян Хуннянь - видатні постаті в сучасній музичній педагогіці, особливо в галузі хорового мистецтва. Обидва вони зробили значний внесок у розвиток дитячих хорів та музичного виховання. Хоча Майстри представляють різні культурні традиції, їхні методики та принципи мають багато спільного.

Спільними рисами є:

- Філософські засади: Обидва педагоги в своїй роботі керуються принципами гуманістичної педагогіки, де дитина є особистістю, а музичне виховання сприяє її гармонійному розвитку. Вони наголошують на важливості естетичного виховання та розвитку творчих здібностей дітей.
- Методи та прийоми: Обидва майстри використовують активні методи навчання, залучаючи дітей до активного музикування, співу, імпровізації. Вони застосовують ігрові форми роботи, щоб зробити процес навчання цікавим та захоплюючим для дітей.
- Репертуар: Обидва педагоги звертають увагу на різноманітність репертуару, включаючи в нього як класичну музику, так і народну, сучасну. Вони також активно використовують твори національних композиторів, сприяючи розвитку національної культури.

- Організація роботи: Обидва майстри приділяють велику увагу організації хорового колективу, створенню в ньому творчої атмосфери, де кожна дитина може відчути себе частиною єдиного цілого.
- Професійна діяльність: Обидва педагоги є активними учасниками міжнародних хорових фестивалів та конкурсів, де їхні хори неодноразово ставали лауреатами. Вони також проводять майстер-класи та семінари для хорових диригентів та педагогів.

Обидва майстри, незважаючи на різне культурне походження, мають багато спільного у своїх підходах до навчання. Методика Їх робота з дитячим хором фокусуються на:

- Розвитку індивідуальних вокальних навичок: це включає правильну постановку голосу, дихання, артикуляцію та інші технічні аспекти співу.
- Формуванні музичного слуху: діти навчаються розпізнавати мелодії, гармонії та ритми.
- Опануванні навичками хорового співу: діти вчаться співати разом, координувати свої голоси та дотримуватися ритму.
- Розвитку музичної чутливості та емоційного сприйняття музики.

Однак, незважаючи на багато спільного, є й відмінності, які зумовлені національними особливостями. Українська та китайська культури мають різні традиції, що відображається у підходах до музичного виховання. Саме тому, головними факторами, які було враховано в процесі порівняльного аналізу базових теоретичних концепцій видатних майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України й Китаю – С. Прокопова та Я. Хунняня, стали специфіка їхньої національної ментальності, яка є відмінною в силу соціально-культурних і національно-освітніх умов. Загалом, дослідження демонструє, що незважаючи на культурні відмінності, основні принципи успішного навчання хоровому співу є універсальними.

Основні положення розділу викладені в публікаціях авторки дисертації [163; 165; 166].

РОЗДІЛ 3

ДИТЯЧА ХОРОВА МУЗИКА У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

3.1. Жанрова типологія дитячої хорової музики: систематологічний аспект

Для успішного розв'язання проблематики даного підрозділу вважаємо за необхідне зосередити увагу на репрезентації деяких результатів досліджень щодо дефініції жанр сучасних науковців.

С.Шип зазначає, що «... музичні жанри з точки зору загальної психології – типи з точки зору історії культури – генотипи музичних артефактів» (Переклад – Т.Ф.) [197 с. 174]. Науковець підкреслює, що саме авторська номінація, указана композитором, є жанровим визначенням того чи іншого твору. Тобто, авторська номінація є видом інструменту, «який характеризує акустичний матеріал твору (“псалом”, “лірика”, <...> “фанфари”)), позначає вокальну природу твору (“канцона”, “зонг”, “шансон”, “вокаліз”, “кантата”))» (Переклад – Т.Ф.) [там само, с. 167-168].

До проблем жанрової дефініції хорової музики в естетичному аспекті звертається Т.Смирнова. Вона наголошує на тому, що «жанрова система мистецтва <...> виступає в якості “художнього вигляду” епохи» (Переклад – Т.Ф.) [151, с. 74], а музичний жанр відображає «... діалектичний процес типізації художнього образу, який визначається характером взаємовідносин основних естетичних категорій ...» (Переклад – Т.Ф.) [151, с. 71].

Важливе значення у розробці жанрової типології хорової музики відіграли дослідження Л.Пархоменко. Вона вперше в українському мистецтвознавстві ввела дефініцію «хорова п'єса»; враховуючи спосіб моделювання й характер образності систематизувала хорові жанри за п'ятьма типами (див. Таблицю 2).

Таблиця 2

1.	Героїчні	Хори-марші, хори-єднання
	Героїко-епічні	Гімни
2.	Епічні	Оповіді, балади, монологи
	Лірико-епічні	Роздуми, нариси
3.	Ліричні,	Сповіді, елегії, пейзажі
	Лірико-психологічні	Медитації, рефлексії, алегорії
4.	Драматичні	Поеми, сцени
5.	Характерні п'єси	Побутові сценки, гуморески

Жанрова типологія хорової музики, запропонована Л. Пархоменко, опирається на опирається на критерії образного узагальнення та масштабності твору. Вона розподіляється на чотири групи: «хорові п'єси та хорові мініатюри; хорові цикли; жанри великих форм: ораторії, кантати, концерти, хорова опера, хорова симфонія; хорові пісні: обробки й авторські твори фольклорного напрямку» [133].

Типологія Л.Пархоменко є універсальною, її можна використовувати при визначенні жанрового напрямлення хорових творів, у тому числі і дитячих хорових опусів.

Л.Пархоменко наголошує на тому, що жанр хорової музики є цілісною розгалуженою системою, «функціонування якої викликають багато факторів - суспільна необхідність, умови розвитку, наявні художні традиції, тонус і спроможні виконавства, жанрові засади, моделі, індивідуальний творчий пошук» [133, с. 207].

О.Батовська пропонує два підходи до типології жанрів сучасної академічної хорової музики а *capella*. Перша типологія базується на врахуванні зовнішньої і внутрішньої сторін буття музичного жанру. Дослідниця поділяє сучасну академічну хорову музику а *capella* на *концертну*: хорова мініатюра, хорова п'єса, хорова пісня, хоровий цикл, хорова кантата, хоровий концерт; *концертно-театралізовану*: хорове

дійство, неофольклорний хоровий концерт, хорова опера, хорова притча, хорова фреска; і *духовно-концертну*: хорова мініатюра, хоровий концерт, хоровий цикл, псалом, літургія, кантата, ораторія, реквієм, симфонія [8, с. 116-117].

Інший підхід до жанрової типології хорової музики передбачає врахування динамічних процесів розвитку сучасної хорової музики, зокрема, - «жанрова мутація», «жанрове перехрещення», «жанрове відновлення» [171, с. 283].

До хорових творів а *carpella*, де проявляється *внутрішньо-жанровий синтез*, О.Батовська відносить хорові цикли, хорові кантати й хорові концерти, «які можуть за структурою складатися з хорових мініатюр, хорових пісень» [8, с. 118].

О.Батовська пропонує поділ творів і за принципом *поліжанрового синтезу*, де хоровий жанр поєднується і взаємодіє з іншими видами мистецтв. Наприклад, *просторові (живопис)*: «Хорові акварелі» Т.Кравцов, «Хорові картини» В.Бібік, «Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески» Л.Дичко; *часові (література)*: дума «Косив батько жито В.Мужчиля, притчі «Вмирала річка», «Щедрик» В.Мужчиля, поеми «Голод – 33», «Лебеді материнства» Л.Дичко; *просторово-часові (театр, хореографія)*: дійство «Потобічні ігри» І.Алексійчук, «Різдвяне дійство» Л.Дичко, сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г.Гаврилець, «Три звукових есе», «Прощавай ХХ століття» В.Мужчиля.

Структуру і специфіку жанру дитячої хорової музики розглянуто у Н.Дніпровською та О.Александровою у навчально-методичному посібнику «Дитяча хорова література» [43]. Авторки названої роботи розподіляють дитячу хорову музику за такими жанровими видами: обробка народної пісні; жанр хорової п'єси; жанр кантати; жанр сюїти; хоровий концерт; хор з опери; «перекладення для дитячого хору творів інших типів (чоловічого, мішаного), перекладання вокальних та інструментальних творів [43, с. 12-13].

О.Торба пропонує інші критерії жанрової типології хорової музики,- за принципами узагальнення образної сфери та масштабності композицій: хорові п'єси та хорові мініатюри, хорові цикли, кантати, ораторії, концерти тощо. Дослідниця

зауважує, що вокально-хорова творчість відноситься до специфічної і національно-«показової» галузі музичного мистецтва. Вона «існує поряд з адаптивними, асимілюючими процесами, і в окремі періоди розвитку завжди зберігала сталість художньо-змістовних критеріїв. Носієм же національної стабільності і визначеності виступає жанровий ряд музичної творчості» [171, с. 279].

Є.Бондар у своїх дослідженнях звертає увагу на те, що сучасна хорова музика переживає значні жанрові трансформації. Завдяки використанню різноманітних музичних засобів та інтеграції з іншими видами мистецтва, хорова творчість стає все більш багатогранною та функціональною. Дослідниця зазначає, що хорові твори можна поділити на кілька категорій:

1. Суто хорові жанри: традиційні форми, такі як хори, кантати тощо.
2. «Міжгалузеві» жанри: твори на межі з оперою, мюзиклом, балетом та іншими видами мистецтва.
3. Синтез-жанри: нова категорія, що поєднує в собі різні види мистецтв [18, с. 85].

Є.Бондар пропонує нову класифікацію хорової музики, засновану на концептуальних, концертних, ритуально-прикладних та театральних аспектах. За цією класифікацією виділяються такі основні класи:

- Театральні жанри: опера, оперета, мюзикл.
- Концертні жанри: ораторія, кантата, цикл.
- Масово-побутові жанри: авторські пісні, обробки народних пісень.
- Культові жанри: молитви, літургії, реквієми [18, с. 328].

Авторка підкреслює, що сучасна хорова музика характеризується динамічним розвитком, постійним розширенням жанрового спектру та появою нових форм.

Дослідниця сучасної дитячої хорової музики композиторів Львівщини, А. Немерко зазначає, що новітні тенденції у дитячій хоровій музиці ґрунтуються на традиційних хорових жанрах у сферах пісенного фольклору, хорової та популярної музики. Далі вона наголошує на тому, що «Завдяки розширенню жанрової палітри інших видів творчості: танець, театр, шоу-програми та інші; пісенно-хорова музика

для дітей збагатилися новими тенденціями – оновилися її виразові засоби та драматургічні ідеї [128, с. 101]. Авторка підкреслює, композитори та автори змінюють базові хорові жанри (пісню, обробку пісні) та на їхній основі створюють нові жанрові різновидів своїй творчості: фольклорні дійства (М.Дацко, В.Павенський, Е.Манько), духовна пісня в естрадному стилі, естрадна пісня (А.Шепель, О.Албул, З.Мартин, М.Гев)» [128, с. 102].

Другим інноваційним підходом, що призводить до утворення жанрових різновидів дитячої хорової музики є «комбінування жанрів популярної музики з пісенно-хоровою музикою для дітей» [128, с. 102].

Отже, серед сучасних дитячих хорових жанрів А.Немерко виокремлює: «обробки українських народних пісень та авторські композиції на тексти народних пісень; авторські пісенні твори на патріотичні теми; авторські хорові твори духовної та світської тематики; авторська творчість у галузі популярної музики» [128, с. 102-103].

Підсумовуючи огляд існуючих жанрових типологій хорової музики, зазначимо, що вони, незважаючи на деякі відмінності критеріїв систематики, характеризують ключові аспекти жанрової динаміки сучасної хорової музики.

Посилаючись на вищенаведені типології (Л.Пархоменко, О.Батовської, Н.Дніпровської та О.Александрової, А.Немерко), розглянемо жанрову палітру сучасної дитячої хорової музики України та Китаю.

Активізація композиторських пошуків у сфері дитячої хорової музики є характерною ознакою сучасного музичного життя України і Китаю.

Велике значення у розвитку української дитячої хорової музики відіграє народна пісенна творчість, а саме, - жанр хорової обробки народної пісні. Адже саме фольклор є найціннішим і невичерпним джерелом не тільки дитячої хорової творчості, а й професійної творчості у різних видах мистецтв.

Дослідники дитячої хорової творчості відзначають, що у фольклорних першоджерелах відображено та втілено особливості дитячого сприймання світу,

прагнення дитини «до радощі, сміху, потреба в іграх, так необхідних для її розвитку. На вітчизняному фольклорі базувалися педагогічні погляди й практична діяльність М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового» [41, с. 39].

Відомі композитори України написали багато обробок дитячого пісенного фольклору, створювали співаники та збірки. Серед них назовемо імена М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, Ф.Колесси та ін.

М.Лисенко у «Збірці народних пісень в хоровому розкладі» репрезентує фольклор різних регіонів України. Композитор представив не тільки народні пісні, а й приклади танцювальної музики, музичних дитячих ігор з коментарями до них. У розділах фольклорний пісенний матеріал систематизовано за тематикою: пісні календарно-обрядового циклу, побутові, історичні.

Я. Степовий у співанику «Проліски» розмістив не тільки народні пісні, а й авторські для різних типів виконання (шкільного хору, дитячого ансамблю та соло). Пісні розміщено з урахуванням вікових можливостей дітей та поділено за ступенем складності.

«Шкільний співаник» К.Стеценка створено «за принципом ускладнення пісенного матеріалу від одноголосся до багатоголосся з поясненнями та віковою диференціацією репертуару» [128, с. 51]. У співанику розміщено полегшені варіанти хорових обробок М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, О.Кошиця.

Репертуар «Шкільного співаника» Ф. Колесси складається з українських народних пісень та авторських пісень, орієнтовані до народних. Окрім того, він побудований за певними критеріями, зокрема, від простого до складного. Пісні в співанику розміщені згідно зі ступенем складності та за тональностями [128, с. 51].

Усі співаники названих авторів були створені за єдиним принципом і поєднували у собі мистецькі та науково-методичні питання, містили у собі методичні поради до вчителів та керівників дитячих хорів. Ідеї, закладені у збірках та співаниках М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, Ф.Колесси були продовжені і примножені наступним поколінням композиторів, працюючих у сфері дитячої хорової музики.

Українські композитори створили низку репертуарних збірок для дитячого хору. Починаючи з другої половини ХХ ст. автори складають збірки переважно за тематично-образною сферою. Наприклад, «Історичні думи та пісні історичні» Л.Ревуцького, «Весняночка» В.Верховинця, «Волошки» П.Козицького, «Вітер-вітерець» М.Дремлюги, «Веселий дощик» Ю. Щуровського, «Від льоду до льоду», «Смерічка», «Любимо землю», «Ладоньки», «Від зими до зими», «Весняний дзвін», «Світе тихий», «Сонце в жменці» Б. Фільц, «Сніжинки» Л. Дичко; «Дзвінка пісня», «Обробки пісень народів світу», «Музична азбука (на народні тексти)» Ж. Колодуб; «Сонце-сонечко», «Добре древо» М. Лаврушка; «Мої пісеньки», «Хорові зошити», «Дорога до храму» М. Кармінського; «Журавлик» А. Кос-Анатольського; «Горіховий дощ» О. Яковчука; «Закарпатські візерунки» С. Жупанина; «Лісові акварелі» В. Пацери; «Пісні птахів» В. Мартинюк; «Відчинилося життя», «Колискові і не тільки» Л. Горової; «Джерело пісень», «Душа співає» І. Францискевич та ін.

Розвиток дитячої хорової музики у Китаї був тісно пов'язаний із політичним та національно-культурним розвитком країни. У першій половині ХХ ст. дитяче хорове мистецтво Китаю характеризувалось тенденціями до синтезу національних культурних засад з класичними європейськими традиціями. Друга половина ХХ ст. була позначена автономізацією розвитку жанру дитячої хорової музики у композиторській практиці. Водночас, як і в попередні роки, політична ситуація в Китаї суттєво впливали на розвиток хорового мистецтва, формуючи різноманітні стилістичні тенденції в різні історичні періоди. Саме в цей час зародилися основні напрямки, які визначають сучасну китайську хорову музику.

Поширеною формою дитячого хорового виконавства ХХ ст. була «шкільна пісня» (学堂乐歌). До жанру «шкільна пісня» зверталися відомі композитори Китаю, - Шень Сінгун, Лі Шутун, Цзень Чжиминь, Ке Чжен Хе та ін.

Визначну роль у розвитку дитячого хорового мистецтва Китаю відіграв Шень Сінгун, якого вважають засновником жанру «шкільна пісня». Се Дань зазначає, що

Шень Сінгун «був першим творцем <...> пісні під назвою «Хуанху», написаної у жанрі шкільної пісні» [146, с. 10]. Відомо декілька пісенних збірок видатного майстра: «Шкільні пісні» у трьох частинах, «Зібрання шкільних пісень» (3 частини), «Нові шкільні пісні (6 частин), «Республіканські пісні (4 частини).

Вагоме значення у становленні жанру «шкільна пісня» займає творчість Лі Шутуна. Цінним досягненням композитора було те, що він був першим, хто використовував традиційні китайські мелодії у «шкільних піснях», також він першим використав поліфонію у китайській музиці та ввів ансамблеве (хорове) виконання. Лі Шутун написав декілька збірок «шкільних пісень».

Загальновідома збірка Лі Шутуна «Колекція національних пісень», у якій він стародавні фольклорні джерела поєднує з європейськими співами. Вона містить 13 творів, написаних на тексти «Шицзін» (Книга пісень та гімнів) та «Чуци».

Ке Чжен Хе активно працював у жанрі «шкільної пісні». У його збірках «Нове зібрання відомих пісень» у двох частинах, «Зібрання 100 всесвітньовідомих пісень» пісні були записані у європейській системі нотації.

А.Бойко зазначає, що у «шкільних піснях» китайських композиторів представлено «широке коло тем, серед яких теми Батьківщини, оспівування китайської природи, виховання китайської молоді, яка є майбутнім Китаю, тема стійкого характеру і цілеспрямованості тощо» [16, с. 88].

Лю Фань зазначає, що композитори Китаю написали багато дитячих хорових пісень, в яких «відображався духовний світ дітей, які живуть у мирній та доброзичливій атмосфері Нового Китаю. Такі композиції допомагали дітям сформувати особистий світогляд та естетичні критерії, виховати певні моральні якості. <...> Ці чудові лаконічні за технікою письма, їх легко співати, вони свіжі за стилем, а мелодії й тексти відповідають психологічним особливостям та естетичним уподобанням дітей» [108, с. 147]. Серед найбільш популярних шкільних пісень: «Пісня дитячої варті», «Пісня про дитячу гімнастику», «Як ми щасливі» Чжен Лучена, «Наше поле» Чжан Венгана, «Щасливих свят» Лі Цюня та ін.

Серед тенденцій жанрової еволюції хорового мистецтва Китаю межу XX – XXI ст. Ван Цзяцин, виокремлює «спадкоємні зв'язки з ментальними настановами національного мистецтва та автентичними витоками; процеси активної апробації світового досвіду; жанровими орієнтирами на кантату та цикли вільної будови, які позначені індивідуалізацією творчого світобачення композитора і збереженням національних традицій; велике значення програмності та ментально детермінованих концептів національного мистецтва – образів природи» [20, с. 247].

Жанрово-стильові домінанти сучасної композиторської практики України і Китаю у сфері дитячої хорової музики вирізняються тенденціями до оновлення і експериментування як музичної мови, так і виконавських засобів. Незважаючи на це, традиційним залишається зосередження уваги композиторів на якісній стороні музичної будови мелодії хорового твору, її логічності та емоційної насиченості. Композитори, враховуючи специфіку вокальних можливостей та особливість емоційного сприйняття та уявлення дитини, створюють хорову музику, якій притаманна проста форма побудови яскравого художнього образу, концентрація думки, характер організації музичного матеріалу, тощо.

Кращі традиції дитячої хорової музики пролонгували українські композитори XX – XXI ст.: А. Кос-Анатольський, М. Завалішина, А. Філіпенко, В. Шаповаленко, В. Верменич, М. Дремлюга, І. Карабиць, Б. Фільц, Л. Дичко, О. Яковчук, Л. Шукайло, О. Некрасов, М.Кармінський, Т. Кравцов, Л.Шукайло, В. Птушкін, М.Стецюн, В.Дроб'язгіна, Ю.Алжнев, І.Гайдено, Віт.Філіпенко, І.Кириліна, В.Степурко, В.Польова, О.Некрасов, В.Стеценко, О.Яковчук, В.Камінський та ін.; китайські композитори XX-XXI ст.: Ці Дань Юнань, Ян Хуннянь, Ін Джу, Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян, Чжан Іда, Моу Хонген, Лю Сяогенг, Ван Юньцай, Ян Ваннянь, Ін Джу та ін.

Хорова творчість українських та китайських композиторів другої половини XX – початку XXI ст. позначена тенденцією до жанрових взаємодій і модифікацій. О.Торба, досліджуючи сучасну хорову музику зазначає, що «... професійна музика

XX століття характеризується індивідуальними структурними моделями жанрових традицій, індивідуальними стилістичними системами» [171, с. 278].

Схожу позицію висловлює О.Батовська «у сучасній хоровій творчості а *carrella* явно домінує прагнення до індивідуалізації жанрового «профілю» окремих творів» [8, с. 103].

Завершуючи огляд існуючих наукових робіт з питання типології жанрів хорової музики (Л.Пархоменко, С.Шипа, О.Торби, О.Батовської, Є.Бондар, Н.Дніпровської, О.Александрової, А.Немерко, Лю Фань, Ван Цзяцин) зауважимо, що зазначена проблема є відкритою лакуною сучасних музикознавчих студій в силу того, що саме хоровий жанр накопичує актуальні тенденції розвитку сучасного суспільства, які притаманні музичній культурі часу; хорова творчість є потужним чинником комунікації зі всесвітом і кшталтом індивідуальної, авторської адаптації в соціальній та естетичній площинах.

3.2. Жанрово-стильова та виконавська специфіка репертуару дитячого хорового колективу.

У процесі дослідження встановлено, що існує достатня кількість наукової літератури, в якій розглядаються проблеми відбору та формування репертуару дитячого хору, його великі виховні можливості, але жанрово-стильовий аспект репертуару хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та хору Пекінської філармонії; систематизація репертуарних творів за жанрами та стилями залишилася поза межами досліджень наукового середовища України та Китаю. Зважаючи на це, звернення до обраної теми є доречним і практично виправданим.

Естетичні та виховні можливості хорового репертуару як джерела формування дитячої особистості висвітлюють видатні хорові педагоги та музикознавці: Н.Белік-Золотарьова [10], І.Бермес [13], Л. Долинська [50], І.Зеленська [64], Ю. Іванова [69],

Н. Кречко [90], С. Прокопов [139], С. Савенко [144], Лінь Хай [104], Ян Хуннянь [204-206] та ін.

Репертуар відіграє ключову роль у розвитку дитячого хору. Саме репертуар визначає напрямок художньої діяльності колективу, стимулює творчість юних співаків та формує їх музичний смак. Вибір творів для виконання безпосередньо впливає на всі етапи роботи хору, від репетицій до концертних виступів.

У репертуарі мають бути твори, у яких труднощі можна подолати у процесі роботи. Розучування та подальше виконання таких творів сприяють розкриттю потенціалу учасників хору та стимулюванню успішного розвитку виконавського рівня колективу.

Н.Белік-Золотарьова точно відзначає, що «Основними критеріями обрання того чи іншого твору має бути його художня цінність, його відповідність принципам системності та послідовності навчання, сприяння розвитку як вокальних навичок, так і асоціативного мислення дітей, їх зацікавленості у творчості» [10, с. 197].

Вищевикладену думку влучно доповнює С.Савенко: «такі твори стимулюють діяльність хору, змушують гранично розкривати можливості учасників, у кінцевому підсумку, колектив, який розучив складний твір, у своєму розвитку робить «крок уперед» [144, с. 133]. Хорові твори є потужним засобом розвитку і зростання виконавської майстерності хорового колективу.

Основні принципи підбору репертуару в дитячому колективі ґрунтуються на декількох складниках: ідейна спрямованість, доступність репертуару (образна та технічна), художня цінність.

Композиторська практика у сфері дитячої хорової музики охоплює широкий жанровий діапазон, - від обробок фольклорного пісенного матеріалу до зразків хорової мініатюри, кантатної, ораторіальної, оперно-хорової, духовної та концертно-духовної музики.

Сучасні дитячі хорові твори вирізняються широкою палітрою образних, інтонаційно-мовленнєвих чинників, тенденцією до синтезуванню з іншими видами

мистецтв (зокрема кіно, живопис, література, театр та ін.). Композиторська практика у лакуні дитячого хорового мистецтва характеризується максимальною насиченістю національних традицій, інформативністю та взаємодією різних засобів висловлювання, творчих технік, різних жанрово-стильових форм тощо. Це визначає актуальність вирішення проблематики теоретичного, науково-методичного та практичного кола питань щодо феномену «синтезу-взаємодій» (за Є.Бондар).

Дослідження особливостей специфіки жанрово-стильового синтезу у дитячій хоровій творчості є питанням цілком новим для хорознавства.

Є.Бондар характеризує інтонаційно-художній синтез за діалогічною концепцією, «коли чуже» може стати «своїм» [див. 18, с.42].

Вищезначені характеристики і чинники обумовили стратегію розвитку композиторської практики у сфері сучасного дитячого хорового мистецтва України.

Отже, сконцентруємо основну увагу на аналізі образно-тематичного, жанрового спрямування деяких хрестоматійних зразків дитячої хорової музики, які увійшли до репертуару знаних дитячих хорових колективів України («Весняні голоси») та Китаю (Хор Пекінської філармонії).

3.2.1. «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості. Творча діяльність дитячого хору «Весняні голоси» свідчить про органічне поєднання універсальних принципів академічного співу з багатими українськими співацькими традиціями. Репрезентантом творчого кредо колективу є різноманітний за жанром і стилем репертуар, який поділяється на шість напрямів:

- 1) обробки народних пісень для хору а cappella та із супроводом;
- 2) хорові твори композиторів Харківщини;
- 3) концертно-духовні твори;
- 4) хорові п'єси а cappella і з супроводом;
- 5) хори з опер;
- 6) хори з кантат.

Проведений аналіз дозволяє систематизувати репертуар даного колективу у відповідну таблицю з розподілом за жанровими пріоритетами (Таблиця 3).

Таблиця 3

№	Жанр	Назва твору і автор
1.	Обробки народних пісень для хору а cappella та із супроводом	<p>Українські народні пісні:</p> <p>«Грицю, Грицю до роботи», «Їхав козак на війноньку», «Пливе човен», «Ой сивая зозуленька», «Щедрик» в обр. М.Леонтовича;</p> <p>«Віночок українських народних пісень» Г.Давидовського;</p> <p>«Тихо над річкою» в обр. Г. Верьовки;</p> <p>«Добрий вечір, тобі пане-Господарю» в обр. А.Авдієвського;</p> <p>«Колядка» І.Захаржевського;</p> <p>«Розкопаю я гору» в обр. О.Некрасова;</p> <p>«Іди, іди дощичку» в обр. Е.Ляшенка;</p> <p>«На вулиці скрипка грає» в обр. П.Мережина;</p> <p>Італійська народна пісня «Санта Лючія»;</p> <p>Неаполітанська колискова в обр. С.Прокопова;</p> <p>Латишська народна пісня «Де ти був так довго» в обр. Р.Паулса;</p>

		<p>Латишська народна пісня «Вей, вей вітерець»;</p> <p>Німецька народна пісня «Кетхен» в обр. С.Прокопова;</p> <p>Польська народна пісня «Зозуля»;</p> <p>Чеська народна пісня «Полька» в обр. Райхла</p>
2.	Хорові твори композиторів Харківщини;	<p>«Колядка», «Планета Земля» М. Стецюна;</p> <p>«Мій Харків» А. Гайденка;</p> <p>«Дивовижний слон», «Нам уже час», «Мій Харків» В.Птушкіна;</p> <p>«Подяка Господу», «Зелений шум», «Остання молитва Христа», «Солдат нічого не забув», «Перемогу святкує народ» М. Кармінського;</p> <p>«Пісня про Харків»; обробки українських народних пісень «Ой посіяв дід овес», «Іди, іди дощику», «Щоб зраділа матуся»; Т. Кравцова;</p> <p>«Харкове мій», «Пісня про невідомого трубача» І. Ковача;</p> <p>Г.Цицалюк обробка української народної пісні «Закувала зозуленька»</p>
3.	Концертно-духовні твори	<p>Із супроводом: «Stabat Mater» Дж.Перголезі;</p>

		<p>Кантата «До сонця», «Ave verum», «Alleluia» з мотету «Exsultate, jubilate» В.А.Моцарта;</p> <p>«Ave Maria» І.С.Бах – Ш.Гуно;</p> <p>«Ave Maria» Дж.Каччіні;</p> <p>«Messe Basse» Г.Форе;</p> <p>«Agnus Dei» Дж. Бізе;</p> <p>«Jubilate Deo» О.Шнайдера.</p> <p>A cappella:</p> <p>Концерт для хору № 3 «Господи, силою твоєю» (частина перша), «Многая літа»</p> <p>Д. Бортнянського;</p> <p>Херувімська пісня з Літургії М.Леонтовича;</p> <p>«Аллілуія» С. Людкевича</p>
4.	Хорові п'єси а cappella і з супроводом	<p>«Танок» Ф.Дуранте;</p> <p>«Аврора» Г. Доницетті;</p> <p>«Clap Yo' Hands» Дж.Гершвіна;</p> <p>«Nigra Sum» П.Казальса;</p> <p>«Flying Free» Д.Бесіг;</p> <p>«Wir liben sehr im Herzen» Д. Фредерічі;</p> <p>«Тарантела» Дж. Россіні;</p> <p>«Юмореска» А.Дворжака;</p> <p>«Лісова телеграма» У. Найссоо</p>

		<p>«Де вітер землю голубить», «Дніпровська вода» І. Карабиця; «Вокаліз», «Щебетала пташечка», «Ромашка» В. Шукайло; «Україна» Т. Петриненка; «Любимо землю свою» Б. Фільц</p>
5.	Хори з опер	<p>Хори з опери «Чарівна флейта» В.А.Моцарта; Хор Русалок з опери «Утоплена» М. Лисенка; «На Русалчин Великдень» М.Леонтовича; «Диво дивне» В.Птушкіна</p>
6.	Хори з кантат	<p>Кантата «Здрастуй, день на всій землі!» (ІІІ частина, № 2 Фугета «Новорічна» Л. Дичко; хори з кантати «Пори року» В. Шукайло; кантата «Зміна росте» М. Кармінського</p>

Такий широкий спектр репертуарного напрямку є, по-перше, важливим джерелом формування виконавського стилю, по-друге, репрезентантом високого рівню виконавської культури колективу.

Н.В.Червинська зазначає, що у творчій діяльності дитячого хору «Весняні голоси» був період, коли у репертуарі домінував жанр народної та масової пісні. Згодом він збагатився творами композиторів різних епох, - від Відродження до сучасності [187, с. 36].

За 34 роки (1974-2008) наполегливої і натхненної праці талановитого музиканта і педагога, керівника хору «Весняні голоси» - С.М.Прокопова, рівень творчого розвитку колективу зріс до високого щаблю виконавської майстерності. Н.Михайлова зазначає, що якісний виконавський рівень цього колективу, став набагато вищий від аматорського і за статусом може вважатися напівпрофесійним [122, с. 12-13].

Ю.Іванова відзначає, що протягом всієї діяльності хору «Весняні голоси» С.М.Прокопов багато уваги приділяє пісенному репертуару і пов'язує з тим, що «на першому етапі виховання співака необхідно забезпечувати полегшені вокальні завдання. Це сприяє максимальній концентрації уваги на самих вокальних труднощах, а не на вивченні мелодії» [67, с. 121-122]. Ю.Іванова вбачає майстерність та творчою фантазію виконання хоровим колективом «Весняні голоси» творів пісенних жанрів. Науковиця підкреслює: «Психологізм виконавства тут виявився в свідомо-імпровізаційних, яскраво артистичних різницях між однаковим музичним матеріалом куплетної форми, у різноманітності темпераментних та емоційних відтінків при повторенні однакової музичної фрази з різним текстом. Основні методичні принципи роботи з хором (емоційність і осмислене відношення до тексту) породжують певну темброву якість хору – дзвінкість, яскравість звучання, якість кожного слова твору» [67, с. 121-122].

Обробки українських народних пісень займають вагоме місце у репертуарі хору «Весняні голоси». Зупинимось на аналізі хрестоматійної обробки української народної пісні М.Леонтовича (1877-1921), яка стали еталоном, найвищим щаблем у царині хорового мистецтва не тільки України, але й інших країн – *«Щедрик»*.

Численні матеріали, присвячені творчості М.Леонтовича (див. М.Гордійчук, А.Завальнюк, П.Козицький та ін.) розкривають різносторонню діяльність митця. Він був талановитим педагогом з хорового співу (сучасники називали його народним вчителем³), диригентом, композитором, автором навчально-методичних праць та громадським діячем. Будучи одним з найбільших знавців української народної музики, М.Леонтович зібрав, записав і систематизував багато українських народних пісень.

Композитор починає збирати і записувати зразки пісенного подільського фольклору ще під час навчання у духовній семінарії (Кам'янець-Подільська 1892-1899). Під час навчання у Кам'янець-Подільській духовній семінарії (1892-1899) композитор починає записувати зразки, які пізніше стануть основою його власних творів. У цей період з'являються його перші обробки українських народних пісень для хору а caprella: «Ой з-за гори кам'яної», «Ой піду в ліс по дрова», «Мала мати одну дочку».

М.Леонтович творчо переосмислював використовувані фольклорні пісенна джерела, збагачуючи їх оригінальною музичною мовою та хоровим оркеструванням. Найбільш відомим твором М.Леонтовича є «Щедрик». Вказана композиція для хору а caprella є яскравим зразком обробки фольклорного матеріалу і втілює композиторський стиль Леонтовича.

«Щедрик» – обрядова пісня, мелодію і слова якої М.Леонтович записав у м. Краснополі на Волині. Цікаво, що точна дата написання «Щедрика» дослідниками творчості композитора ще не встановлена. Тому існують різні версії історії написання цієї хорової мініатюри. Одна з них належить М.Поповичу, який стверджує, що композитор працював над удосконаленням «Щедрика» майже все життя. «Перша

³ Див. дослідження: Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. приміт., комент. В. Ф. Іванова. Київ : Музична Україна, 1982. 235 с.; Гордійчук М. М. М. Д. Леонтович. Київ : Радянська Україна, 1960. 36 с.; Гордійчук М. Музика і час : розвідки й статті. Київ : Музична Україна, 1984. 323 с.; Грінченко М. О. Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 529 с.

обробка «Щедрика» була зроблена в 1901 році, друга – у 1906-1908 роках, третя – 1914 року, четверта – в 1916 році, п'ята – 1919 року» [136].

Інші версії створення твору ми знаходимо у дослідженнях Я.Юрмаса, В.Брусс, де вказано, що написати обробку «Щедрика» М.Леонтовичу запропонував його вчитель – професор Б.Яворський. «Щедрик» був написаний 18 серпня 1916 року і надісланий видатному диригенту, композитору і фольклористу Олександр Кошицю. Прем'єрне виконання твору хором студентів Київського університету Святого Володимира під орудою О.Кошиця відбулося на концерті колядок 25 грудня 1916 року в залі Купецького зібрання (нині – Національна філармонія України). Твір справив незабутнє враження на слухацьку аудиторію. В.Кузик зазначає, що «Ця хорова мініатюра одразу зробила відомим ім'я Леонтовича серед українських шанувальників музики й породила надзвичайне зацікавлення до його доробку взагалі. «Щедрик» став могутнім імпульсом визнання харизми митця з зеленого Поділля для всієї України» [92, с. 8].

Ця народна поспівка відома споконвіку, оригінальний текст бере свій початок з проукраїнської архаїки. Саме у обробці М.Леонтовича «Щедрик» став відомим усьому світу, бо «світлий геній Миколи Леонтовича окрилив той мотив, дав йому новий злет, зробив його надбанням усієї планети» [92, с. 10].

Турне хорової капели О.Кошиця відіграло ключову роль у знайомстві та поширенні української народної пісні за кордоном. Капела О.Кошиця співала багато творів М.Леонтовича, але «ті, що втілили загальнолюдські універсальні принципи лінійного розвитку музичної думки – насамперед «Щедрик», «Дударик», – стали ЗНАКОМ України. А з плином часу навіть і засвоїлися в цілому ряді іноземних культур як власні» [92, с. 10].

За основу поетичного тексту «Щедрика» М.Леонтович обрав фольклорний зразок, що побутував на Поділлі. В дії твору передано «обряд віншування господаря та заговорювання хати на добро» [172, с. 1].

Твір написано на чотиризвучний мотив, який є головним «зерном» твору. Мотив проводиться у всіх партіях хору і повторюється 68 раз. М.Леонтович створює яскраву святкову картинку з життя українського народу майстерно використовуючи принципи *perpetuum mobile* (безперервність руху), *ostinato-stabilitas* (повторюваність мотиву), розмаїту техніку хорової оркестровки, «гармонійний синтез української народної музики й класичного симфонізму, язичницького та християнського світоглядів» [136].

Феномен впливу музики «Щедрика» пояснюється його неймовірною емоційною енергетикою та духовним магнетизмом. Твір М.Леонтовича вміщую різні грані, - мелодійність, емоційність, ритмічність, віртуозність.

Тональність твору *g moll*, розмір $\frac{3}{4}$, темп *Allegretto*. Форма твору наскрізна, провідним засобом є варіаційний принцип розвитку на незмінній темі-зерні, завдяки чому складаються варіації на мелодію – остинато. Твір обрамлений вступом і закінченням одними й тими словами «Щедрик, щедрик, щедрівочка, Прилетіла ластівочка».

Починається «Щедрик» коротким вступом (експозицією теми-зерна твору) соло сопрано на динаміці «*mf*» (1-2 тт.), а з 3 такту на «*pp*», що звучить як своєрідна магічна мантра, що заворює і гіпнотизує людину. Її текст короткий, стислий, глибинний, - у ньому «вмонтований універсальний код української національної культури» [136]. Початковий мотив (тематичне зерно) легко сприймається на слух, запам'ятовується і співається. В його мелодії задіяні лише три ноти – *do – si – do – ля* – у нескінчених чотириголосих варіаціях високих і низьких тонів та ритмів у хоровій партитурі. Вступ трактований композитором як ядро концепції, - його музичний матеріал відіграє важливу формо- і сенсоутворюючу функцію в драматургії цілого твору. Влучно доповнюють висловлену тезу характеристика особливості музики «Щедрика» М.Леонтовича українським композитором К.Стеценко: «Маленьку простеньку мелодію він розгортає на широку картину з безліччю найрізноманітніших фарб» [136].

Другому проведенню теми-зерна (з 5 такту) на динаміці «р» протиставляється друга тема повільного і наспівного характеру, яка у низхідному поступовому русі звучить в партії других сопрано на слова «Стала собі щебетати», до якої приєднується партія альтів, увесь рух сходить у квінту Т35. У цьому епізоді виникають протиставлення як словесного тексту, так і характеру звуковедення. Важливого значення набуває прийом терцісної втори, який є з одного боку, традиційним у народному співі, з іншого – характерною рисою київського церковного розспіву.

Друга строфа (з 13 такту) звучить в акордовій фактурі хору tutti на «тр», контрастуючи з першою та третьою строфами. Зазначимо, що тема-зерно виконується в партії другого сопрано. Змінюється тональний центр з g moll на c moll. Відчутні плагальні заключні кадансування субдомінанти – тоніки. В партії альтів композитор використовує б щабель за g moll, який надає м'якість і ніжність звучання хору.

З 17 такту розпочинається третя строфа, яка звучить на більш високій динамічній шкалі, тема-зерно проводиться в партії альтів та других сопрано у терцовій вторі. Партія першого сопрано контрапунктує з іншими голосами. Її широка самостійна мелодія є варіантом (у зменшенні) другої теми (див. 5-12 тт.) твору.

На 22 такт приходить кульмінація, яка підкреслюється динамічно («f»), теситурно (в партії першого сопрано використаний найвищий регістр «соль» 2 октави), фактурно (гармонічне викладення), ритмічно (усі голоси рухаються в єдиному ритмі), дорійський лад за g moll. Важливого значення набуває речитативний декламаційний тип мелодики, який вимагає чіткої дикції та артикуляції. Після кульмінації відбувається затухання динаміки (dim.), що сприяє логічності побудови балансу звукових ліній.

З 26 такту звучить четверта строфа, яка найбільш у творі насичена засобами імітаційної поліфонії та органного пункту на домінанті (у партії других альтів) у всіх голосах окрім партії першого сопрано, що виконує тему-зерно твору. М.Леонтович використовує оригінальний засіб розвитку музичної тканини, - у контрапунктичному

переплетенні голосів виразна висхідна мелодія по щаблях мелодійного мінору в партії другого сопрано також звучить в партії перших альтів, але у ритмічному збільшенні. Виразна мелодія, що звучить в партії другого сопрано, набуває самостійності і навіть тимчасово «перемагає» тему-зерно, відводячи їй роль фігураційного фону. Мотив звучить двічі у контрастній динаміці (26-27 – «mf», 28-29 – «pp»).

З 30 такту розпочинається п'ята строфа, у якій повертається первинне звучання першої строфи. Як і на початку твору, тема-зерно проводиться в партії першого сопрано, а інші (друге сопрано і альт) створюють гармонічний фон. Композитор використовує у партіях другого сопрано та альтів новий спосіб співу – *mormorando* (спів з закритим ротом).

Заклучна строфа обрамлює твір, проводячи тему-зерно на витриманій тоніці *g moll.* Твір закінчується на слово «ластівочка», яке потребує наголосу на перший склад (доречи у партитурі це відмічене акцентом на першу долю) та передбачає затухання звучності останнього складу на третій долі.

У «Щедрику» (як і в інших обробках українських народних пісень) М.Леонтович дотримувався принципу активного творчого процесу. За словами В.Дяченко, композитор з тематичного зерна пісні вибудовував музичне ціле і дотримуючись вищезгаданого принципу, «користувався голосами хору не як гармонічним фоном для мелодії, а як низкою самостійних музичних засобів, кожен з яких сприяв поглибленню художньої цінності пісні» [142, с. 42].

Підводячи висновок проведеного аналізу, необхідно сказати, що у творі «Щедрик» М.Леонтович майстерно використовує народні традиції імпровізаційності, - кожен новий рядок інтерпретується по-новому у плані розмаїття хорової оркестровки, поліфонічних засобів і гармонії. Зазначимо, що саме ефекти принципів *ostinato-stabilitas* та *perpetuum mobile* основного тематичного зерна стали основою не тільки «Щедрика» М.Леонтовича, але й різножанрових версій твору у всьому світі.

В репертуарі хору «Весняні голоси» є велика кількість творів харківського композитора - М.Кармінського (1930-1995). За словами С.М.Прокопова хорова творчість М.Кармінського суттєво вплинула на творчий та виконавський розвиток колективу.

Дитяча хорова творчість М. Кармінського – яскрава сторінка музичного мистецтва України. Це обумовлюється не тільки її «доступністю» для розуміння дітьми, опорою на емоційне та асоціативне мислення, виразність та смислове наповнення художніх образів, але й високопрофесійним рівнем музичного висловлення, глибоким зв'язком з традиціями минулих епох, новаторськими рисами творів.

На думку дослідників творчості М.Кармінського його дитяча хорова музика слугує справі формування духовних ідеалів молодого покоління, «є тим високим матеріалом, на ґрунті якого закладаються “зерна” світогляду виконавців, що є основоположним в будь-якій сфері діяльності» [45, с. 172].

Доречно доповнюють висловлену цитату слова Ю.Іванової, яка пише, що музика композитора «змушує мислити та відчувати», «твори для дитячого хору мають особливу чистоту та задушевність, що їх так тонко сприймають діти» [71, с. 29].

О. Цуранова та О. Халєєва досліджуючи твори для дітей М.Кармінського зазначають, що вони «продуктивно впливають на загальний музичний розвиток дітей, виховують у них художнє мислення й смак, творчу уяву» [184, с. 254]. У творах композитора природньо об'єднуються «інструктивні і художні задачі, образність змісту і досконалість засобів виразності» [там само].

До написання дитячої хорової музики М.Кармінський звернувся наприкінці 1950-х років. Вони вирізняються змістовністю, оптимізмом і яскравістю музичних образів, які втілені доступними для виконання мелодіями. Такі пісні, як «Да далеких планет» (сл. Л. Галкіна), «З чого тільки зроблені хлопчики» (сл. Р. Бернса в перекладі

С. Маршака), «Повітряні кульки» (сл. Я. Акіма), - стали відомими по всій країні та були опубліковані у провідних музичних видавництвах країни.

В останній період своєї творчої діяльності композитор звертається до жанру хорова мініатюра. Названий жанр у повній мірі представлений у збірках «Хорові зошити» (1988) та «Дорога до храму» (1995).

Музикознавці відзначають, що ці цикли стали вершиною дитячої хорової творчості для дітей М. Кармінського. Н. Дніпровська та Л. Дітте зауважують, що ці опуси «відбили кредо композитора в пошуках духовної краси, явили новизну художнього мислення - теми, образи, композиційні прийоми, ренесанс жанрів ХІХ - початку ХХ ст., стали вершиною його великої спадщини для дитячого хору» [45, с. 172].

Поезія, яку обирає М. Кармінський для цих хорових циклів, свідчить про естетичну еволюцію інтересів автора: в «Хорових зошитах» - це пейзажна споглядальна лірика Ф. Тютчева, О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Фета, І. Буніна; в циклі «Дорога до храму» - духовно-філософська поезія С. Надсона, К. Бальмонта, Д. Мережковського, В. Соловйова, М. Цветаєвої, уривки з Євангелія і Псалмів Давида. За словами дослідників, - «у розмаїтті обраних текстів, ліричних образів, форм і стилістичних прийомів в мініатюрах М. Кармінського втілювалося багате уявлення автора про прекрасне, духовно-філософське світосприйняття, переконаність в спрямованості мистецтва на духовне вдосконалення людини» [45, с. 172].

Однією із найкращих хорових мініатюр третього «Хорового зошиту» є «Зелений шум» для дитячого хору а cappella, що написана за однойменним віршом М. Некрасова. Хорова мініатюра «Зелений шум» з «Хорових зошитів (зошит третій «Схованка всесвіту») була представлена дитячим хоровим колективом «Весняні голоси» на ІІ всеукраїнському конкурсі М. Леонтовича (1993 р.) і визнана одним з кращих хорових творів.

Задум створення вірша «Зелений шум» (1863) пов'язаний з цікавим епізодом у житті поета М. Некрасова. У 1856 році він прочитав українську народну пісню

«Шум», що відноситься до старовинних обрядових пісень, а саме, - *веснянки*, з коментарями українського етнографа М.Максимовича. Натхненний змістом тексту народної пісні «Шум», М.Некрасов майстерно передає у своєму вірші «чарівність» шуму весни, перетворення і насичення природи життям і веселощами, віру в те, що такі зміни здатні очистити душу людей, змусити замислитися над сенсом життя.

М.Максимович убачав у веснянці «Шум» Дніпрову воду: «Танок Шум виконується (грається) на Дніпровському узбережжі. Дівчата стають у два ключі, один за одним паралельно, і при цьому співають: Ой нумо ж ми, нумо / У Зеленого Шуму, / А у нашого Шуму / Зелена шуба. Далі обидва ключі біжать разом уперед, а потім назад, співаючи найсильнішим голосом, скільки мога: Ой Шум ходити по воді блукати; / А Шуміха рибу ловити... Так у цьому зеленому шумі дівчат відкликався Дніпр, що забирається в зелень своїх лук і островів, що шумить у весняному розливі своєму і дає тоді повне привілля рибальству...» (Переклад – Тан Фань) [114, с. 17].

Веснянки відносяться до самого давнього, архаїчного пласту українського народного мистецтва, «в якому під віковими нашаруваннями приховані релікти первісного світогляду, утилітарної магії, давньослов'янської міфології» [168]. Як відомо, веснянки співаються одночасно з іграми та танцями, функція яких «закликати» весну. В. Войтович зазначає, що саме співаючи Веснянку дівчата кликали Бога Шума, «щоб він розвивався в зелені, набирався весняно-літньої сили, щоб приносив радість і відганяв усе лихе. Часті повтори у тексті веснянки звуконаслідування на «ш» (типу шум, шуба, нашого, ішли) звучали як магичні замовляння і мали на меті імітативне накликати швидке розпускання дерев. Як тільки бог Шум почує таку дзвінку «зеленосвятську закличну пісню», то «враз умилює та зачаровує своїм привітним шумом молодечі пари» [168, с. 73].

На нашу думку, найбільш повне тлумачення веснянки «Шум» подає О.Смоляк: «Словесний текст цієї гаївки ініціює оживлення природи, адже її функціональне завдання – викликати у ній весняний рух, зініціювати прихід Весни на землю. В прадавній період наша предки обожнювали шум (шум в перекладі із староукраїнської

означає “ліс”). У ньому відбувалися велика громадська обрядова дія, там відбувалися ритуальні ігри та забави молоді, а також очищення водою та вогнем. Шум-ліс, за уявленнями наших предків, був населений як добрими, так і злими духами. Ці духи інколи допомагали людям, а інколи робили їм зло. <...>. Через те прадавній шум-ліс трансформувався у священний гай і став усталеним місцем водіння гаївок.» [153, с. 149].

Автору поетичного тексту дуже сподобався текст народної пісні, зокрема образ «зеленого шуму», ріка Дніпро, до якої зверталися дівчата, весь простір, який довкола заволоджувався зеленню, здіймання вітру, хмарки квіткового пилку. Почуття оновленості, радості, очікування чогось нового та прекрасного – ось основні образно-змістовні характеристики «Шуму». Отже у вірші «Зелений шум» поетові вдалося майстерно втілити семантичну образність народної пісні «Шум».

Вірш «Зелений шум» М.Некрасова – це уособлення весни, символ нового початку, зміни, пожвавлення природи і душі. У вірші уособлено верховий вітер, який граючи, розходить навкруги. Поет використовує уособлення, за допомогою яких він описує дерева: соснові ліси, липу і березоньку, біля якої зелена коса. При змалюванні весняного пейзажу велике значення має прийом порівняння (наприклад: «зелений квітковий вільховий пил подібний до хмари», «сади вишневі ніби облиті молоком») та прийом повторення слів (наприклад: «зелений шум», «шумить тростинка», «шумить клен», «шумлять по-новому», «нова зелень», «нова пісня»). У пейзажній частині вірша поет вживає постійні фольклорні епітети: «весняний шум», «тепле сонечко», «липа білолиста», «біла берізочка», «зелена коса», «тростинка мала» та ін. Окрім пейзажного образу весни у вірші є соціальна тема, яка пов’язана з так званим любовним трикутником, - зрадою дружини чоловікові. Страшна думка вбити дружину переслідує чоловіка. Але з приходом весни, душа чоловіка очищується від грішних помислів і наповнюється очищенням і любов’ю до своєї родини, свого дому. Саме «Шум» повернув до хати любов та духовні цінності родинного життя. Чоловік не тільки прощає дружину, а й висловлює головну думку

вірша: «Люби, поки люби́ться, <...>. Прощай, поки прощається». За структурою вірш «Зелений шум» представляє собою дев'ять строф, що мають різну кількість рядків і не римуються між собою. Рядки поєднані у відповідності до змісту вірша. Віршовий розмір – чотиристопний ямб. Рефреном твору є двовірш: «Йде-гуде Зелений Шум, // Зелений Шум, весняний шум!», який повторюється кілька разів і посилює ідейний зміст вірша.

М.Кармінський у хоровій мініатюрі з 4 частин вірша використовує текст 1 та 3 частин, у яких йде розповідь про прихід весни та про зміни в природі, її прикрасу та оновлення. Образна сфера сповнена барв і ароматів весняної пори року, композитор майстерно змальовує пробудження природи і нового життя. Головним засобом розвитку твору є постійний внутрішній рух і пульсація музичного образу весняного шуму.

Твір складається з двох частин, що розділені та обрамлені рефреном «Йде гуде, зелений шум», який повторюється три рази. Мелодика першої частини побудована на гармонічно-ритмічному співі з силабічною структурою, як і рефрен. Інтонаційні особливості другої частини обумовлені змістом поетичного тексту, та ілюструють образи природи. Композитор використовує засоби музичного живопису. Прикладом є зображення швидкого і рвучкого подиху вітру такими засобами як: стрибки на широкі інтервали, енергійна та сильна мелодика, гомофонно-гармонічний виклад тощо. Тональність твору E-dur зберігається на протязі усього хору, зустрічаються відхилення у межах діатоніки.

У представленому творі М. Кармінській постає досвідченим знавцем можливостей дитячого голосу. Це стає можливим завдяки використанню природнього ансамблю, зручних теситурних умов. Значну роль відіграють темброва мова у творі – композитор користується співставленнями партій, розшаруванням фактури (*divisi*), грою світла і тіні за допомогою тембральних можливостей голосів.

С.М.Прокопов при роботі над цим твором глибоко занурився в образну сферу твору та ретельно дотримувався композиторських ремарок. Ю.Іванова зазначає, що

«С.М.Прокопов точно знайшов рівновагу між темпом твору і усвідомленістю сприйняття образу. Оригінальний мелодичний чи гармонічний зворот, появлення нової теми диригент відтінює невеликими змінами темпу. Таким чином виникає витончена темпова гра, яка своїми агогічними нюансами створює виразну, досконалу передачу образного змісту» [67, с. 121-122].

Хоровий твір **«Благодарение Господу» М.Кармінського** є прикладом концертного духовного твору, написаного на неканонічний світський текст (М.Цветаєва). Хор пройнятий «піднесено-благоговійним релігійним почуттям» [137, с. 2]. За словами С.Прокопова, -«Виразності звучання у хорі М.Кармінського «Благодарение Господу» багато в чому буде сприяти досягнення єдності поетичної та музичної інтонації, використання тембрових можливостей хору та яскравого гармонічного колориту» [137, с. 2].

Українська народна пісня **«Закувала зозуленька» в обробці Г.Цицалюка (1929-1995)** – українського композитора ХХ ст., який є яскравим представником національної хорової традиції, відомим педагогом, диригентом. Після закінчення Львівської консерваторії (клас композиції С.Людкевича), Г.Цицалюк понад 20 років плідно працював у Харківському інституті мистецтв. Він автор першої на Україні поліфонічної хрестоматії з творів українських композиторів «Поліфонія в прикладах» [183].

Його творчий спадок представлений різними музичними жанрами, - від симфонічного до камерного. Однією з вагомих сторінок музичного мистецтва України представляють його хорові твори та обробки народних пісень для хору. Серед них: «Хор лісових дзвіночків» на, сл. П. Тичини, «Снить і здригається рідна земля» на вірші С.Черкашенка, «Тече вода з-під явора» для баритона і хору на вірші Т.Шевченка, обробки українських народних пісень «Вечір на дворі», «Закувала зозуленька» та ін.

Г.Цицалюк був майстром поліфонічної обробки української народної пісні. В основі хорової оркестровки творів композитора закладено яскраві народно-пісенні

традиції українського фольклору. Це ядро відображено саме через хорову поліфонію, у якій простежуються народнопісенні основи. Г.Цицалюк гармонійно застосовує традиції народної поліфонії з авторським стилем. Серед засобів, які використовував композитор у своїх творах, відзначимо гетерофонію (де всі голоси є варіантами один одного); підголосковість, яка є основою розвитку мелодії народної пісні у багатоголоссі; різні типи підголосків (від унісонного складу до імітацій та вільного контрапункту); використання співзуч, зокрема особлива роль квінт та октав у двоголоссі, прямий рух до прим та октав у каденціях; застосування кварта та недосконалих консонансів; варіаційну форму пісні (наприклад, одноголосний заспів та кілька варіаційних куплетів); варіантність основної мелодії в куплетах, підпорядкування їй підголосків; поступове ускладнення, збільшення кількості голосів у куплетах.

У поетичному тексті твору «Закувала зозуленька» підіймається тема кріпацтва і розповідається про тяжку долю бідної дівчини сироти, яка не може знайти собі пару і вийти заміж. Музичне прочитання повністю розкриває ідейний та емоційний зміст тексту. Це лірична пісня жалісливого характеру.

Даний хоровий твір існує у двох редакціях: для хору а cappella та для хору із супроводом фортепіано. Ми аналізуємо другий варіант – із супроводом.

Форма твору, відповідно до жанрової основи (народна пісня), куплетно-варіаційна. Мелодія має стриманий, жалібно-ліричний характер, який виражає важку долю дівчини-сироти. Перше, що налаштовує на твір це вступ фортепіано, який демонструє сумну мелодію. Звучання мінорних звуків навіює сум і тривогу переживань дівчини.

Фактура твору мішана: імітаційно-поліфонічна та гармонічна. Першою на динаміку «тр» вступає партія сопрано, з третьої долі до дені приєднується партія альтів, яка у поліфонічному викладі вторить основну мелодію твору. З п'ятого такту хор звучить у гармонічній фактурі, а тема проводиться в партії сопрано.

Перший і другий куплет побудовані на одному тематичному матеріалі, динамічному плані розвитку, але, відповідно до змісту літературного тексту, їх виконання наповнюється різними емоційно-образними «фарбами».

Третій куплет є кульмінацією твору, яка підкреслюється варіаційною розробкою теми, драматизацією характеру за рахунок ладо-тональних змін (модуляція у тональність субдомінанті повернення в основну тональність: G moll - C moll - G moll), мобільності динаміки (mf, f, p, cresc., ff, mp, pp), темпу (Andante, Pesante), фактури як хорової так і фортепіанної, теситурних умов. Процес мелодійного розвитку цього куплету зв'язаний із варіаційним збагаченням початкової поспівки. Композитор використовує акордове становлення мелодії, хвилеподібний рух, збагачення новою гармонією тощо. Велике значення набуває інструментальний супровід, який змінюється від супроводжуючої функції до самостійного виразного пласта, що підсилює трагічність кульмінацію твору.

Розв'язка приходить на четвертий куплет, звучанню якого передують дуже виразний драматизований двотактовий вступ партії фортепіано на гострому і напруженому звучанні зменшеного септакорду у низькому регістрі, у темпі Grave.

Четвертий куплет твору звучить так само як і перший і другий куплети, але з розширенням за рахунок проведення у партії фортепіано основної теми на витриманому органному пункті, заснованому на тематичній основі зачину пісні.

Наріжним камнем виконавського аспекту обробки української пісні «Зукувала зозуленька» Г.Цицалюка є «стильова інтонація», яка є домінантою усіх компонентів виконавського втілення твору. Саме вона розкриває художньо-образний сенс будь-якого музичного опусу. Слід зазначити, що драматургія хорової обробки Г.Цицалюка вибудовується через такі важливі компоненти виконавської інтерпретації як тембр і динаміка. Такі прийоми хорової оркестровки, як звучання однієї партії та неповного складу хору та різних типів підголосків, - від унісонного складу до імітацій та вільного контрапункту, поперемінне звучання високих і низьких тембрів, варіантність основної мелодії в куплетах, підпорядкування їй підголосків; поступове

ускладнення, збільшення кількості голосів у куплетах, - демонструють розвинену темброву поліфонію даного твору.

Визначальною рисою обробки української пісні «Зукувала зозуленька» Г.Цицалюка є перетворення фольклорного пісенного матеріалу на рівні сучасної музичної естетики. Основу музичної лексики композиторської мови складають наступна атрибутика: посилена емоційність та природне відображення людських почуттів і настроїв, цілісність музичного тексту з поетичним; принцип тематичного мислення, розвинута система поліфонічних засобів.

Обробка української народної пісні «Іди, іди дощику» Т.Кравцова.

Тарас Сергійович Кравцов (1922-2013) - видатний вчений-мистецтвознавець, один з яскравих представників знаної харківської композиторської школи, член Національної Спілки композиторів України, талановитий педагог, доктор мистецтвознавства, професор, Заслужений діяч мистецтв України. Творча фігура Т. Кравцова відрізняється універсалізмом. У діяльності музиканта на паритетних засадах поєднувалися композиторська, наукова та педагогічна сфери, в яких він досягав вагомих результатів. Більше того, ці сфери доповнювали одна одну, що відображено, зокрема, у композиторській творчості Т. Кравцова, тісно пов'язаній з його теоретичними дослідженнями у сфері гармонії та поліфонії.

Творча спадщина Т. Кравцова включає твори різних жанрів. Проте більшість його творів відносяться до сфери хорової, ансамблевої та сольної вокальної музики. До інструментальних жанрів у їхньому «чистому» вигляді композитор практично не вдавався, а його оркестрові знахідки зосереджені в кантатах та інших великомасштабних творах.

Серед них найбільшу вагомість і, як наслідок, популярність набули такі твори, як кантата-дума на слова В. Сосюри для соліста, змішаного хору та симфонічного оркестру «На могилі Шевченка» (1962), кантата-поема на слова В. Сосюри для соліста, змішаного хору та симфонічного оркестру «Червона зима» (1967), цикл для змішаного хору на слова В. Сосюри «Хорові акварелі» (1974), збірка гуморесок на

слова П. Глазового для голосу та фортепіано «Іскринки сміху» (19 , кантата для змішаного хору на слова В. Сосюри «Любити Україну» (1992), численні опрацювання народних пісень для різних складів: оркестру народних інструментів, змішаного хору, для голосу, сопілки та фортепіано тощо.

Популярністю серед виконавців та слухачів користуються такі обробки, як «Ой, продала дівчина курку», «По дорозі жук», «Іди, йди дощику» та інші.

Акцент на жанрі хорової музики для творчості Т. Кравцова невинновипадковий. По-перше, Т. Кравцов займався все життя дослідженнями в галузі гармонії та поліфонії, для яких джерелом та матеріалом служила саме хорова література. По-друге, композитора завжди цікавило співвідношення музики та слова, його відображення у вокальній та інструментальній інтонаціях. По-третє, в області хорового листа Т. Кравцов знаходив точки дотику гармонії та поліфонії як двох взаємопов'язаних багатоголосних складів, де гармонія означає тенденцію до організації матеріалу за вертикаллю, а поліфонія – по горизонталі [87, с. 5].

Особливу увагу як композитор та вчений Т. Кравцов приділяв народній українській пісні, перетворював у своїй творчості її мелодико-інтонаційні, ритмічні та фактурні особливості. У кандидатській дисертації «Поліфонія О. Я. Штогаренка» [88] висвітлено ставлення Т. Кравцова-дослідника до народних джерел музичної мови у творчості одного з провідних композиторів України. У роботі розкриваються поліфонічні якості фактури, знайдені О. Штогаренком, їхні витoki в народному українському мелосі та багатоголосності.

У потенціалі хору композитор бачив спрямованість саморозвиток духовності людини, її самореалізацію. Колективний характер співу в хорі забезпечує до того ж почуття причетності до спільного духовного початку, до гармонії, яка для Т. Кравцова була не лише предметом наукових розвідок, а й мислилася їм у глибокому художньо-естетичному, як він сам казав, інтонаційному контексті.

Невинновипадково його основна теоретична робота називається «Гармонія у системі інтонаційних зв'язків» (початкова назва – «Гармонічна інтонація»). У цій монографії

розкрито інтонаційне значення гармонії у музиці, її зв'язок з іншими засобами виразно-конструктивного комплексу, насамперед, із мелодією.

Звідси випливає широкий діапазон тематичний напрямлень його хорової творчості. Серед них: героїко-патріотична тема, пов'язана із ушавленням минулого, сьогодення та майбутнього України; тема рідної природи, у якій композитор бачив джерело гармонії Всесвіту; тема кохання, яку в ліричному ключі розкривають багато сторінок його хорів та пісень; гумористична тема, яка тісно пов'язана з народними витоками, світом народної казки, байки, прислів'їв та приказок українського народу.

Дитяча хорова творчість Т.Кравцова характеризується змістовністю і своєрідністю, прекрасним розумінням світу дитинства і дитячої «хорової специфіки». Доробок хорової музики для дітей складають вісім обробок українських народних пісень (з них три а capella, п'ять із супроводом), два акапельних хори на слова В. Сосюри («Вітчизні» та «Гей, рум'яні мої небокраї»), хорові пісні («Пісня про Харків», «Щоб зраділа матуся» та ін.).

Стиль хорового письма Т.Кравцова вирізняється самобутністю та оригінальністю. Опорою стилю є українська пісенність, практика народно-хорового музикування, перетворені засобами мислення професіонала, який досконало вивчив класичні та сучасні зразки письма для хору. У центрі уваги Т. Кравцова, як майстра хорового письма, завжди було втілення українського слова, української поезії з її мелодійністю, м'якістю, простим поетичним синтаксисом, широкою гамою метафор та порівнянь, що робить уже саму цю поезію музикою за інтонаційною формою вираження.

Своє захоплення українським пісенним фольклором Т. Кравцов висловив у восьми хорових обробках народних пісень. Як відомо, композитор відзначався, цінував гумор і любив жартувати. Можливо, це пояснює той факт, що сім з восьми обробок Т. Кравцова є жартівливими піснями: «Дощик», «Іди, іди, дощику», «Ой за гаєм, гаєм», «Ой посіяв дід овес», «Вийшли в поле косарі», «Грицю, Грицю, до

роботи», «Дівка в сінях стояла». Кожна обробка вирізняється неповторністю за формою, функціональністю та фактурою викладення.

Обробка української народної пісні «Іди, іди, дощику» Т.Кварцова написана для дитячого чотириголосного хору а caprella. Ця пісня відноситься до весняного хліборобського циклу фольклору. Образно-емоційна сфера цієї пісні включає радість, надію, вдячність перед природою, позитивну атмосферу, бажання співати і виразити вдячність до дощу за те, що він дарує врожаї та життя на землі. Дитяча весняна ігра-закличка, «сповнена магічною символікою заклинання на дощик і сонечко над хлібним полем»⁴. У пісні «Іди, іди, дощику» людина виражає своє привітання та пошану дощу, як подяку за благополуччя, дощика запрошують пригостити борщиком.

Вищеназвана характеристика образної сфери та змісту тексту підкреслено автором тональністю F dur, жвавим темпом Allegro grazioso, розміром 2/4, ритмоформулою (переважно восьмі тривалості, чверті та половинні зустрічаються тільки на межах куплетів і несуть функцію виокремлення одного куплету від іншого), різноманітною і гнучкою динамікою (від pp до ff), куплетно-варіаційною формою з ознаками наскрізного розвитку (три куплети і заключна частина).

В основі обробки народної пісні закладено стислу, інтонаційно просту та ритмічно пружну двотактову поспівку («Іди, іди, дощику»), яка є тематичним ядром (лейттемою) всього твору, - вона пронизує увесь твір.

Протягом усієї композиції лейттема виконується партією першого сопрано (чотири рази) і лише у заключному розділі до її виконання приєднується партія перших альтів (див. з 63 такту). Вона варіюється, розростається, охоплює значний хоровий простір, створює динамічно насичену «хвилю» і в заключній кульмінаційній частині заповнює своїм звучанням весь спектр звучання дитячого хору.

⁴ Традиційна культура українців. <https://moodle.oa.edu.ua/course/view.php?id=480>

Лейттема «Іди, іди, дощику» починається з V ступеню («с») основної тональності (F dur), заснована на найпростішій інтонації: триразовому повторенні квінтового тону («с») з подальшим висхідним рухом на велику секунду («с - d») і низхідним рухом за шаблями тонічного тризвуччя («с - а - f»).

Однаковість повторень інтонаційної формули у лейтмотиві компенсується змінністю тексту «Іди, іди, дощику, || зварю тобі борщику || в полив'янім горщику»).

При наступних викладах лейттема, зберігаючи свою тематичну основу, піддається інтонаційним та ритмічним перетворенням у заключній частині (63 – 82 тт.). Висхідний секундовий рух мелодії набуває низхідного руху від основного тону «f» на малу терцію «d» та висхідну малу секунду («d – es»), а рух за шаблями тонічного тризвуччя униз на висхідний гамоподібний рух від шостого шаблю основної тональності («d – e – f – g – a»). Низхідні ходи на малу терцію («с – а») у 63 – 64 тт. та 72 – 73 тт. зберігаються в партії першого сопрано і утворюють остинатний фон, на якому розгортається оновлений варіант теми. Діатонічному одноголосному проведенню лейттеми протиставляється акордовий склад у партії сопрано, - але його основа має лінійну природу і є результатом мелодійного руху голосів.

Перший куплет (1 – 18 тт.) починається дзвінким співом партії сопрано на динаміці «f»- звучить лейттема - заклик «дощика». З дев'ятого такту тему продовжує партія альтів, згодом (11 - 12 тт.) задіяний увесь хор. Мелодичні лінії партій хору насичені стрибками на Ч 4, В 3, хроматичними півтонами у швидкому темпі. Все це створює картину падання рясних крапель дощу. З 11 такту на слова «відром, цебром» відбувається різка зміна динаміки з «f» на «тр». Далі, лише за дві чверті, хор повинен зробити стрімке *cresc.* до первинного нюансу – «f». Ланцюг акордів на слова «над нашою пашницею» виконується з постійним підвищенням нюансу від *tr* до *f*. Такий прийом створює ефект дощу, який то наближується, то відділяється.

Другий куплет (19 – 36 тт.) починається співом усього хору, епізодично зустрічається спів партією альтів у 26-27 тт. та 30 – 32 тт., динаміка більш стримана («*tr*» та «*mf*»). Проте у гармонійній мові композитор використовує неакордові звуки

(див. в партіях перших альтів «a - gis», 19 т.; других альтів «f – ges», 21 т. та 25 т.; «с – des» 27-28 тт.; других сопрано «es - e» 29-30 тт.), Зм. 4 в партії першого сопрано («b - fis», 29 та 33 тт.), у результаті чого утворюються збільшені тризвуччя (19 т., 23 т.), зменшені септакорди (29 т., 33 т.). Другий куплет розширений за рахунок восьмитактового доповнення (37 – 44 тт.) у вигляді висхідної секвенції на словах «Іди, іди дощику», у якій доволі різноманітна гармонічна вертикаль: VI 5/3, II 3/4, T 6/4, IV 3/4 S 6/4, D 9, D 7. У даному фрагменті урізноманітнюється гармонічна мова та використовується мобільні динаміка («sub. p», «poco a poco crescendo», «mf») та (ritardanto).

Третій куплет, у якому повертається попередній варіант викладу основної лейттеми, зокрема першого куплету, але у виконанні хору tutti, є фазою емоційно-динамічного наростання, підходу до кульмінації усього твору. Динамічне наростання призводить до генеральної кульмінації всього твору (81 – 82 тт.). Твір закінчується неоднократним повторенням лейт-мотиву «Іди, іди дощику» за рахунок прийому варіювання хорової фактури, ладо-тонального плану, ритму та динаміки.

Хорова фактура твору є мішаною – гомофонно-гармонічна і підголоскова поліфонія. Композитор використовує такі засоби хорового викладення як звучання однієї партії або групи чи хору tutti. Провідним у даній обробці є прийом діалогізації хору, який підкреслює «гру», «змагання», що характерно для традицій фольклорного гуртового співу.

При розробці виконавсько-аналітичного моделювання обробки української народної пісні «Іди, іди, дощику» важливе значення набуває розуміння і врахування стильових рис твору, серед яких наріжними є наступні позиції: 1) підвищена увага до емоційного наповнення поетичного слова; 2) вибір та komponування ключових інтонацій у мелодиці, гармонії та фактурі, що розвиваються у вільно-імпровізаційній манері, яка йде від народного багатоголосся; 3) помірне використання хорової сонористики, яка далека від «класичного» мислення Т. Кравцова (композитор віддавав перевагу ясності і чіткості в мелодико-тематичному комплексі, збагаченому

гармонійно і фактурно в дусі хорової поліфонії, що широко трактується); 4) колективний характер хорового інтонування з епізодичним використанням викладення лейттеми групою хор (перше сопрано та альт), що надає звучанню монолітність та цілісність, яка різноманітно диференційована за рахунок використання теситурних особливостей хорових голосів.

«Agnus Dei» Жорж Бізе.

Жорж Бізе (1838-1875) - французький композитор XIX століття. Творчий доробок складають твори різних жанрів. Він автор шести опер(серед них видатний опус «Кармен»), оперети, симфонічних творів, кантати («Янгол і Товія», «Елоїза де Монфор», «Зачарований лицар», «Ермінія», «Давид») та ораторії; творів для хору та оркестру («Те Деум»; ода «Васко да Гама», за мотивами поеми Л. Камюенса «Луїзіади»), цикли пісень («Листки з альбому», «Піренейські пісні»), романсів та вокальних дуетів. Творчі устремління та пріоритети Ж.Бізе у повній мірі проявилися в оперному жанрі.

До історії музики Ж.Бізе увійшов як сміливий новатор. У його творчості простежуються найкращі традиції французької культури. Це проявляється і в особливій витонченості емоцій і в яскравій жанровості, опора якої бачиться в народно-побутовій культурі. Але головна особливість, характерна для творчості Бізе, - особливе значення театральності та сценічності. Більшість досягнень Бізе пов'язані з театром. Світову славу йому принесли останні театральні опуси – опера «Кармен» та музика до драми «Арлезіанка».

В цілому для стилю Ж.Бізе характерний яскравий прояв тембрового колориту, за допомогою якого він зображує всю барвистість картини життя, що так властиво цьому французькому композитору. Ж.Бізе чуйно дає інструментам можливість розкрити потенціал звучання і робить це дуже незабутнім.

При аналізі твору «Agnus Dei» ми виявили, що в оригіналі «Agnus Dei» є другою частиною «Інтермецо» з оркестрової сюїти № 2 «Арлезіанка».

У 1872 році Ж. Бізе написав один із найважливіших і знаменних опусів - музику до вистави під назвою «Арлезіанка» А. Доде. Композитор зосередив свою увагу на передачі загальної атмосфери драми (її дія відбувається на півдні Франції, в Провансі), що розповідає про згубну пристрасть мрійливого юнака, сина фермерки Фредері до жінки «з сумнівним минулим» із міста Арль. Кохання простої селянської дівчини Віветти не може вилікувати Фредері від фатальної пристрасті: під час селянського свята під звуки фарандоли він кінчає життя самогубством. Дж. Толанскі характеризує п'єсу як «зворушливу та гостру історію про розбите кохання, дія якого відбувається в маленькій провансальській громаді» [2]. У спектаклі саме «Інтермецо» було пов'язане із характеристикою патріархального життя фермерів – власне, тими принципами, які й поламали щастя головного героя.

Музика до драми Доде включала увертюру, оркестрові інтермедії, антракти, хори, мелодрами (всього 27 номерів разом з фрагментами, що частково повторюються). Пісні супроводжували виставу і були написані для хору та невеликого оркестру. Деякі мелодії були оригінальними, але деякі були перероблені з народної музики (найвідоміша частина «Фарандола», у якій майстерно поєднані традиційна провансальська мелодія з авторською танцювальною мелодією).

Багато сюжетних положень цієї драми подібні до перипетій майбутньої опери Ж. Бізе «Кармен». Музика до «Арлезіанки» також багато в чому передбачає музику опери. Композитор зробив у цій партитурі ряд оркестрових знахідок, серед яких - використання винайденого та запатентованого незадовго до того у Франції інструменту – саксофону.

Пізніше партитура була перероблена на дві однойменні сюїти («Арлезіанська сюїта № 1» – 1872 р., «Арлезіанська сюїта № 2» – 1875, переробив Е. Гіро). Після смерті композитора, його колега Е. Гіро упорядкував і опублікував «Арлезіанську сюїту № 2». Кожна сюїта складається з чотирьох частин і містить частину, у якій цитується провансальська народна мелодія, відома як «Marcho dei Rei».

Е.Ґіро взяв другу частину *Intermezzo*, яке починається з уривка григоріанського співу, додав до неї священний латинський текст «*Agnus Dei*» та опублікував пісню як ще один «новий» твір Ж.Бізе. «*Agnus Dei*» отримав велику популярність у виконавській практиці та серед слухачів. У 1921 році фірма О.Дітсона з Філадельфії випустила нову версію твору. Подальші аранжування для сольного голосу, хору та оркестру приписують Д.Марсе, Х.Каррерасу, Д.Норману та іншими.

Проаналізуємо версію «*Agnus Dei*» Ж.Бізе у переробці для дитячого чотириголосного хору із супроводом фортепіано у перекладі О.Кошмана.

В основі драматургії твору закладено контраст двох образних сфер: драматичної (тема вступу) та ліричної (тема основного розділу).

Форма твору наскрізна, з ознаками двочастинної (перша частина – 17 – 32 тт.; друга частина – 33 – 46 тт.), обрамленою інструментальним вступом (1 – 16 тт.) і висновком у виконанні хору та інструментальної партії (46 – 53 тт.), побудованих на одному тематичному матеріалі. Основна тональність *b moll*, але вступ побудований на тональному центрі *f moll*, перша частина звучить у паралельному мажорі *Des dur*. Гармонія є ускладненим варіантом, пов'язаним з альтерацією звуків акорду, є затримані звуки та ін. Розмір твору 4/4, постійний протягом усього твору.

Вступ – період, що складається з двох речень, де викладена перша драматична тема. В оригінальній версії № 2 «Інтермецо» з сюїти «Арлезіанка» ця тема вступу символізує суворі традиції фермерів. Унісонне викладення чергується з інтонаціями жалісних стонів, - страждань Фредері.

Перша частина твору розпочинається з викладення другої – ліричної теми у партії хору. Вона вирізняється світлим характером, наспівністю і кантиленою, тривалим фразуванням. Дана частина звучить в *Des dur*, перше речення закінчується в *As dur*. У другому реченні повертається *Des dur*, і як перше закінчується на Домінанті. Третє речення (29 т.) позначено відхиленням з *As dur* в *es moll*. З цього фрагменту починається вибудування першої кульмінаційної зони твору. Для досягнення кульмінації (32 т.) композитор користується висхідною секвенцією,

введенням пунктирного ритму та квартового низхідного ходу у тему хору, підвищенням теситури та динаміки (*cresc.*).

З 33 такту починається друга частина твору, у якій відбувається подальший розвиток і завершення музичної думки. Дана частина позначена ладогармонічною нестійкістю (*es moll, b moll* гармонічний, *Des dur*), наявністю різного за характером ритмічного руху (рівномірний, пунктирний, із залігованими нотами), як контрастним співставленням динаміки («*p*» - «*f*»), так і динамічною хвилеподібністю, мобільністю (*cresc., dim.*), різноманітністю штрихів (*legato, tenuto*), кантиленному (пощабельний та хвилеподібний рухи) та речитативному (стрибкоподібний рух) характеру мелодії.

З виконавської точки зору, у цьому творі особливу увагу варто звернути на темп та темпові зміни. Вступ позначено темпом *Maestoso*, перша частина починається темпом *Allegro moderate*, в кінці твору (44 т.) *allargando*, що поступово переходить у темп початку - *Maestoso*, закінчується ж твір *rallentando*.

Підвищеної уваги вимагають хорові штрихи, вірніше, їхня різноманітність: дуже різкі, великовагові, часом грубі акценти вступу в контрасті з найніжнішою, молитовною музикою другої фрази вступу. Початок хорового співу позначено як *dolce espressivo*, у такті 25 йдуть акценти, за ними виконується тривале *cresc.* У 37 - 38 тт. виконується хвилеподібним рухом і, нарешті, у такті 44 (кульмінація твору) разом з *allargando* виписані штрихи *tenuto*, тобто вимога значного посилення, натиску кожної наступної ноти. Є позначення *cresc. molto* (39-43 такти). У заключному розділі повторюються штрихи вступу.

Ритм досить спокійний, рівний, але привертає увагу подвійна точка при ноті в тактах 29-31. Інтервали досить плавні (секунди, терції), однак є кілька стрибків на сексту, септиму (такти 21-23), октаву (такт 38-39). Інструментальна партія виконує функцію супроводу, гармонійну підтримку головного голосу.

Твір написано для однорідного чотириголосного хору. Діапазон – «*b*» малої октави – «*g*» другої октави - вимагає від співаків розвиненого співочого діапазону, вміння виконувати голосом як низькі, так і високі теситурні значення. Способи

звукознавства – legato, non legato, marcato. Побудова музичних фраз сприяє спокійному типу дихання, часом можливий тип «ланцюгового» дихання. Дикція не завдає виконавцям труднощів і виконується просто та впевнено.

Отже, при роботі над даним твором слід велику увагу приділяти виразному та емоційному виконанню тематичного матеріалу, широким методичним лініям, що потребують ретельної роботи над розспівністю та гнучкістю фразування, інтервальним стрибкам на В7 та Ч8, які повинні виконуватися невимушено, не руйнуючи загального характеру звучання, частим відхиленням та хроматизмам у рухливому темпі, які ускладнюють роботу над стійкістю і чистотою строю.

3.2.2. *Хор Пекінської філармонії.* Одним з еталонних дитячих хорових колективів музичного мистецтва Китаю останньої чверті ХХ ст. є Пекінський філармонічний хор. За роки існування Пекінський філармонічний хор виконав понад 1 000 китайських і зарубіжних творів. Серед них такі: «Луна» О. Лассо; «Ave Maria» Й.С. Баха, Ш. Гуно; «Alleluia» В.А. Моцарта; «Ave Maria», «Auf dem Wasser zu singen», «Heidenröslein» Ф. Шуберта; «Heidenröslein» Р. Шумана; «An der schönen, blauen Donau» Р. Штрауса; «Als die alte Mutter» А. Дворжака; обробки англійських колядок «Jingle Bells Through the Ages», «We Wish You a Merry Christmas»; обробки неаполітанських народних пісень «Funicula», «Tiritomba», «Marechiaré»; обробка американської народної пісні «Shenanboah»; спірічуелси «The Battle of Jericho», «Deep river»; Е.Л. Веббер, «Pie Jesu» з реквієму; Ц. Франк, «Panis angelicus»; К. Дебюссі, «Clair de Lune»; А. Копленд, «I Bought Me a Cat»; С. Барбер, «Adagio»; Дж. Гершвін, «Sing of Spring»; А. Естевес, «Mata del Anima Sola»; Е. Агиляр, «Psalm 150»; З. Кодай, «Hegyí éjszakák, Táncnóta», «Harangszó»; А. Хачатурян, «Танец с саблями»; Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян, «Весняний світанок»; Ян Хуннянь, Чжан Іда, «Красвиди Юньнані»; Ян Хуннянь, «Квітка жасмину»; Моу Хонген, Лю Сяогенг, «Водяна курка», багато інших творів.

Репертуар Пекінського філармонічного хору представляє доволі широку палітру хорової музики різних стилів і жанрів. Розглянувши список хорових творів, які виконує названий колектив, можна відзначити не тільки опуси китайських композиторів або обробки фольклорних пісень, але й європейську хорову музику.

Засновником і керівником хору Пекінської філармонії був знаний диригент і хоровий педагог, професор диригентського відділу Центральної музичної консерваторії, художній керівник Китайського дитячого хору Національного симфонічного оркестру Китаю, засновник Пекінської філармонії, диригент Молодіжного хору Центральної музичної консерваторії, художній керівник Симфонічного оркестру Куньмін, заступник голови Міжнародного товариства дитячого хорового та виконавського мистецтва Ян Хуннянь. Він був керманічем названого хорового колективу із днів його заснування (1983 р.) до останніх років свого життя (2020 р.).

На сьогодні хор Пекінської консерваторії успішно продовжує закладені його засновником виконавські традиції й естетично-виховну мету – прищеплення естетичного смаку засобами хорового мистецтва. Ян Хуннянь за тридцять сім років роботи з хором Пекінської філармонії сформував «еталон» виконавського стилю та напрями творчої діяльності колективу, сприяв удосконаленню його мистецького рівня, розширив жанрово-стильову палітру репертуару хору перлинами китайської та західноєвропейської хорової музики, власними обробками народних пісень і загально визнаних музичних шедеврів, репрезентував дитяче хорове мистецтво Китаю в різних країнах (Італія, Угорщина, Корея, Туреччина, Ізраїль, Фінляндія й інші). Ян Хуннянь першим у Китаї теоретично узагальнив і систематизував свій практичний досвід у царині хорового мистецтва у ґрунтовних дослідженнях: «Наука навчання дитячого хору» [205], «Робота з хором» [206]. Як компетентний диригент і досвідчений хоровий педагог Ян Хуннянь досконало знав тонкощі роботи в галузі своєї діяльності та розумів важливу роль репертуарних збірок у розвитку хорових колективів. Він є укладачем нотних збірок «Вибрані китайські та зарубіжні дитячі

хори» [195], «Збірник співу молоді та жіночого хору» [203]. У збірках представлені різноманітні за тематикою та рівнем складності хорові твори, які становлять репертуар Пекінського філармонічного хору. Підбираючи матеріал, Ян Хуннянь звертав увагу на те, щоб репертуарний список дитячого хору відповідав виконавським можливостям і творчому потенціалу юних співаків. Названі нотні видання були важливим підсумком плідної й успішної творчої діяльності Пекінського філармонічного хору під орудою Яна Хунняня. Аналіз творчої діяльності Пекінського філармонічного хору дає можливість дійти висновку, що він наслідує універсальні традиції академічної манери співу та поєднує їх із національними співацькими традиціями, репрезентуючи оригінальні сценічні рішення драматургії виконуваних хорових творів.

У цьому плані типова репертуарна спрямованість названого хору. Вона поділяється на шість напрямів:

- 1) хорові п'єси а cappella китайської та європейської музики;
- 2) обробки народних пісень для хору а cappella та із супроводом;
- 3) концертно-духовні твори із супроводом і а cappella;
- 4) світські хорові твори із супроводом;
- 5) аранжування вокальних творів, шкільні пісні;
- 6) аранжування інструментальних творів.

Такий широкий спектр репертуарного напрямку Пекінського філармонічного хору є важливим джерелом формування виконавського стилю та репрезентує досить високий рівень виконавського мистецтва колективу. Проведений огляд дозволяє згрупувати репертуар Пекінського філармонічного хору за період 80–90-х рр. XX ст. у відповідну таблицю з розподілом за жанровими пріоритетами (Таблиця 4).

Таблиця 4

№	Жанр	Назва твору і автор
---	------	---------------------

1.	Хорові п'єси а cappella	«Ad alter le voi dare'ste passete», «Ola! O che bon eccho!» О. Лассо; Р. Шуман «Heidenröslein»; Дж. Гершвін «Sing of Spring»; «Вісім коней» Се Енкбаяр; «Сутінкова пісня», «На вершині пагорба» З.Кодай
2.	Обробки народних пісень для хору а cappella та із супроводом	<p>Китайська народна пісня «Квітка жасмину»;</p> <p>монгольська народна пісня «Пастораль»; шандунська народна пісня «Квіткова жаба»;</p> <p>обробки англійських колядок «Jingle Bells Through the Ages», «We Wish You a Merry Christmas»;</p> <p>обробки неаполітанських народних пісень «Funicila», «Tiritomba», «Marechiare»;</p> <p>обробки американських народних пісень «Shenanboah»; «Down in the Valley»; «I bought me a cat»; «Simle gifts»;</p> <p>обробки мексиканських народних пісень «La cucaracha», «La Bamba»;</p> <p>обробка канадської народної пісні «Ah! si mon moine voulait danser»;</p> <p>обробка філіппінської народної пісні «Kaming Mag Ma Ni»;</p> <p>обробки єврейських народних пісень «Ya Ba Bom», «Hava Nageela»;</p>

3.	Духовні твори із супроводом та a cappella	<p>Ц. Франк «Panis angelicus»; І. С. Бах – Ш. Гуно «Ave Maria»; В. А. Моцарта «Alleluia», Ф. Шуберт «Ave Maria»; Е. Агіляр «Psalm 150»; М. Хайд «Ave Maria»; Е. Л. Веббер «Pie Jesu» з Реквієму.</p> <p>Спірічуели: «The Battle of Jericho», «Deep river», «Elijah Rock», «The battle of Jericho», «Jingle bells through the ages»;</p>
4.	Хорові твори із супроводом	<p>«Три ескізи» Дай Юу; «Прогулянка снігом у пошуках квітучої сливи» Хуан Цзи; Ф. Шуберт «Auf dem Wasser zu singen», «Heidenröslein»; Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян «Весняний світанок»; Ян Хуннянь, Чжан Іда «Красвиди Юньнані»; Ян Хуннянь «Квітка жасмину»; Моу Хонген, Лю Сяогенг «Водяна курка», «Уссурійська баркарола» в аранжуванні Ван Юньцай і Гуо Сонг; Г.Флемінг «String in the earth and air»; Дж. Гершвін «Sing of spring»</p>
5.	Аранжування вокальних творів, шкільні пісні	<p>«An der schönen, blauen Donau»; «Полька Трік-трак» Р. Штраус; «Als die alte Mutter» А. Дворжак; «I Bought Me a Cat», «Ching - A - Ring Chaw» А. Копленд; «Mata del Anima Sola» А. Есепес; «It's a small world»</p>

		Р.М. Шерман; «Over the rainbow Г. Арлен; «We are the World» М. Джексон, Л. Річ; «Pueblito, mi pueblo» Ф. Сільва; «Pueblito para la madre» О. Гуалані; «Alma del Huila», «Rio Neiva» А. Осоріо; «Negro bembon», «Mata del Anima Sola» Е. Готнет; «Bengawan Solo» Келсанг, «Прощання» Дж.Одвей
6.	Аранжування інструментальних творів	«Adagio» С. Барбер; «Clair de Lune»; К. Дебюссі; «Танок з шаблями» А. Хачатурян

Аналіз репертуару Пекінського філармонічного хору показав, що одним із його важливих пластів є обробки народних пісень, які майстерно зроблені композиторами та хоровими диригентами (Ян Ваньянь, Ян Хуньянь, Ін Джу, Аодзі Йокояма, Наодзумі Ямамото). Вони приваблюють своєю жанровою різноманітністю та безпосередніми, живими образними текстами. Народні пісні виконують виховну функцію, розширюють кругозір дітей, формують їхнє позитивне світовідчуття. Будучи однією з найбільших цінностей багатовікової народної культури, народні пісні поетично привабливі та задушевні, вони глибоко проникають у внутрішній світ людини та здатні вплинути на духовне життя дітей.

Популярним напрямом у репертуарі Пекінського філармонічного хору є західноєвропейська духовна хорова музика. Через необхідність і важливість ознайомлення дітей із класичною спадщиною західноєвропейської музики в репертуарі хору Пекінської консерваторії є твори композиторів епохи Відродження (О. Лассо), музика бароко (І.С. Бах), Віденської класики (В.А. Моцарт), романтизму (Ф. Шуберт, Р. Шуман) тощо. Хорові твори відрізняються і за рівнем складності, і за своїми масштабами, але вони всі цікаві, змістовні, красиві, усі служать співочому та загальному музичному розвитку дітей.

Не менш важливими в репертуарі колективу є твори композиторів ХХ ст. (Е. Л. Веббер, Дж. Гершвін, А. Естевес, Е. Агилар, З. Кодай та ін.), які зумовлюють деякі виконавські труднощі та потребують освоєння сучасної музичної мови. Різні за музичною мовою, стилістикою, жанрами хорові твори дають уявлення про сучасну дитячу хорову творчість, про можливості дитячого хору та про сучасну хорову музику.

У репертуарі хору представлено джазову музику. Виразна мелодія, незвичайна пряна гармонія, гострий ритм і неповторне почуття свінгу – характерні для цього стильового напрямку. Серед хорової музики джазового напрямку дуже популярні спіричуели. Спіричуели – це духовні пісні афроамериканців, що виникли у США у другій половині XVIII ст. внаслідок звернення негрів до християнства, тому основні теми спіричуелів – здобуття свободи, дарованої християнською вірою.

Також у репертуарі колективу присутня естрадна музика. Це сприяє прищепленню дітям смаку до гарної естради, умінню відрізняти професійну музику від так званої «попси».

Репертуар хору Пекінської консерваторії характеризується прикладами хорової музики різних стильових напрямів: *академічного* (епоха Відродження, епоха Бароко, Віденська класика, романтизм, музика ХХ ст.), *народного* (обробки пісень китайського, монгольського, англійського, неаполітанського, американського, канадського, єврейського, мексиканського, філіппінського пісенного фольклору), *джазового* (спіричуели), *естрадного*.

Жанрово-стильова панорама хорової музики в репертуарі Пекінського філармонічного хору простягається від світської старовинної хорової музики епохи Відродження до сучасних багатоголосних хорових опусів. Найбільш затребуваними у слухацькій аудиторії є твори таких композиторів, як: О. Лассо, Й.С. Бах, В.А. Моцарт, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Р. Штраус, А. Дворжак, А. Копленд, Е.Л. Веббер, Ці Дан Юнань, Ян Хуннян, Ін Джу, Мен Хаорань, Сюй Цзяньцян, Ян Хуннянь, Чжан Іда, Моу Хонген, Лю Сяогенг, Ван Юньдай та інші.

Вивчення репертуару даного хорового колективу дало можливість констатувати, що твори вирізняються високим ідейно-художнім рівнем; характеризуються широким тематичним діапазоном; жанровою та стильовою різноманітністю. Репертуар Пекінського філармонічного хору є показовим щодо тенденції всебічного синтезу (історичних пластів, жанрових і культурних парадигм) у хоровому мистецтві останньої чверті XX ст.

Репертуарна палітра Пекінського філармонічного хору охоплює громадські, морально-етичні ідеали, звернення до питань історії та філософії, – усе це має велике значення в утвердженні вічних морально-етичних цінностей у сучасному культурному просторі. Панорамний огляд хорового репертуару зnanого колективу репрезентує феномен мистецького діалогу в культурному середовищі сьогодення.

Проаналізуємо найбільш показові у плані художньо-естетичної цінності хорові твори з репертуару Пекінського філармонічного хору.

«Ola! O che bon eccho!» О. Лассо

Твір написаний одним з найвидатніших композиторів епохи Відродження – Орландо Лассо (1532 – 1594). Він представник франко-фламандської школи, яка прославилася у світі своєю школою хорової поліфонії суворого стилю. О. Лассо був талановитим капельмейстером і співаком. Хорова спадщина композитора вражає своїми масштабами: 1350 опусів. Духовні твори представлені мотетами, Страстями за всіма чотирма Євангеліями, меси, реквієми, магніфікати, псалми. До творів світського напрямлення належать італійські мадригали, вілланели, шансони, лієди. Духовні твори О.Лассо демонструють майстерність поліфонічного письма суворого стилю. Хорові твори світського напрямлення здебільшого написані у гомофонно-гармонічному складі. О.Лассо використовував у своїх творах елементи мажорної та мінорної систем, що було важливим кроком на шляху утвердження ладотональної системи у класиків. Крім того, композитор одним із перших в епоху Відродження застосовував у хорових опусах хроматизми, модуляції, засоби звуконаслідування та зображувальності. Завдяки таким новаціям, у хорових творах О.Лассо досягав

великих успіхів у передачі психологічних станів людини, театралізації картин народного побуту.

«Ola! O che bon escho!» - світський твір, який називають «візитівкою» композитора. Популярність твору вражаюча, - твір виконується різними хоровими колективами протягом декількох століть. Щоб створити ефект «відлуння» композитор використовує подвійний склад (два хори, або хор і ансамбль солістів) та поліфонічну форму канон. Хор жартівливого характеру, у ньому передаються вигуки, сміх. Другий хор виконує функцію «луни» - у ньому віддзеркалюється на нюанс «р» все те, що звучить у першому хорі на «f».

Тональність B dur, характерна зміна тональностей (Es dur – b moll – As dur – es moll), зустрічаються несподівані функції акордів, що створюють неповторний колорит музики тих часів.

Для виконання у дитячому хорі твір «Ola! O che bon escho!» представляє певні труднощі і вимагає досягнення виваженого строю, вокальної техніки, вибудованого ансамблю, особливо між двома хорами.

«Ad alter le voi dare'ste passete» (1581) О.Лассо. Музика вілланели спирається на фламандський пісенний фольклор. Твір представляє собою діалог юнака і дівчини, який наповнений іронією і гумором: «На інших ти так задивляєшся, що я не хочу, щоб мене так дурили. - (Тра-ля-ля, тра-ля-ля). Коли інші всередині, а я, простак, - зовні». Коло образів надзвичайно широкий - лірика, іронія, ідилія і пастораль.

В мелодії п'єси наявні інтонації 2-х контрастних типів: пісенного і декламаційного. У мелодиці сусідять два контрастних явища: короткі 2-3 х співзвучні мотиви і фрази широкого дихання, репетиції на одному звуці і розмашисті скачки.

Стислий аналіз вілланели О. Лассо дає можливість зробити деякі висновки щодо її стильових особливостей:

- репризна форма з симетричними побудовами;
- силабічна організація музично-поетичного тексту;

- поліладовість;
- щільне акордове 4-голосся з переважанням в вертикалі тризвуків в з'єднанні яких намічаються нові тонально-функціональні відносини;
- мелодика характеризується двома типами: пісенним і декламаційним;
- переважання дискретного тематизму, тобто переривчастого, що складається з розрізнених елементів;
- контрасти на рівні гармонії, динаміки і штрихів;
- виключно важливе значення каденцій (як для підкреслення римів поетичного тексту, так і створення музичної форми);
- стабільність темпів.

У творі композитор демонструє майстерне володіння хорового оркестровкою, використання різноманітних метро-ритмічних формул, де провідне місце займає синкопа, широкою палітрою контрастних зіставлень штрихів (*legato* – *staccato*) і динаміки («*p*» – «*f*»). У хоровому співі а *carpella* віртуозно відтворюються звуки тікання та бою годинника, кування зозулі тощо. Твір викликає зацікавленість у дітей. При вивченні у дитячому хорі твір викликає відповідний емоційний відгук і поживлення.

При розучуванні твору з іноземним текстом, важливого значення набуває розуміння змісту. Тому перш ніж приступити до вивчення твору необхідно перекласти текст і розповісти дітям про зміст і ідею твору. Далі керівник хору разом з учасниками хору визначає логічні наголоси всередині речень та фраз. Для того, щоб це зробити, варто виразно прочитати вголос переклад тексту, а потім оригінал. Слова, що є ключовими в кожному реченні мають бути виділені голосом. У музичному матеріалі композитор їх також підкреслює різними способами (напрямком мелодичною лінією, ритмічно, кадансуванням, тощо). Слід пам'ятати загальне правило – при співі текст вимовляється так, як при читанні, тобто динамічно або виразно виділяються ті слова, що є логічними центрами речення. При роботі над

віллanelою варто багато уваги приділяти питанням артикуляції. Серед вимог є наступні: чітко артикулювати швидкі ноти; не додавати звук «х» в голосних при розспівах, уникати занадто сильного руху тіла. Рекомендація щодо «ясної» артикуляції мелодії з текстом ще раз підкреслює важливість донесення вербального тексту в музиці доби Відродження. Загалом, чіткість проспівування «дрібних» нот є актуальною вимогою для вокальної техніки різних часів.

Важливого значення набувають каданси, які відокремлюють розділи віллanelи. Наведемо каданси у даному творі: (т. 3, т. 7, т. 14, т. 19, т. 22, т. 27, т. 31, т. 36, т. 40).

Віллanelа «Ad altre le voi dare» має 4 строфи (блоки):

- 1 – тт. 1-7 «Ad altre le voi dare»;
- 2 – тт. 8-14 «Che non che no no»;
- 3 – тт. 15-22 «La triche triche trac»;
- 4 – тт. 23-40 «Ch'altro sta dént'r' et ió di fuor allúcco».

Перш ніж приступати до подальшої репетиційної роботи над твором, слід чітко визначити місця каденцій, голоси, які беруть участь у кадансі та позначити синтаксичні блоки, кожен з яких починається з новою строфою поетичного тексту.

Дуже важливим етапом вивчення твору є розстановка дихання для співаків. Аналіз твору виявив закономірність: композитор вибудовує мелодичні фрази згідно зі структурою вербального тексту, тобто фраза мелодична відповідає фразі текстовій. Кожна фраза побудована у такий спосіб, що вона розрахована на один дихальний цикл співака (вдих-видих). Тобто композитор обов'язково передбачав можливу тривалість дихання співака в певному фрагменті і організовував музичну тканину відповідно до цього.

Вищеперелічені особливості роботи над вивченням твору є ключовими і допоможуть хормейстеру в репетиційній роботі подолати численні вокально-технічні, ритмічні та дикційні труднощі тексту партитури.

Китайська народна пісня **水母鸡** («Водяна курка⁵») в аранжуванні для дитячого хору та супроводу фортепіано Моу Хунгена представляє собою яскраву хорову п'єсу.

Моу Хонген - видатний музикант і педагог, який народився 1947 року у Січоу, Юньнань. Як національний композитор, він бере активну участь у створенні музики і є активним членом багатьох музичних організацій, таких як Асоціація китайських музикантів та Китайське товариство етнічних танців.

Його багатий репертуар охоплює безліч музичних форм та стилів, включаючи народні пісні, дитячі пісні та хори. Наприклад, він написав «Народну пісню біженців», - мелодійну пісню, що відбиває прості та безневинні емоції народу Веньшань. Крім того, він також написав безліч інших популярних пісень, таких як «Водяна курочка», «Пісня про кохання» та ін. Творча діяльність композитора активно сприяє наслідуванню та розвитку культур місцевих етнічних меншин, а також сприяє обмінам та інтеграції між різними етнічними групами за допомогою музики.

У квітні 1980 року музикант, вчитель співу Моу Хонген в селі Намаксяба записав і аранжував для хору цю народну пісню. «Водяна курка» стала дуже популярною і затребуваною хоровими колективами і слухачами.

У травні 1991 року «Водяна курка» була включена до «South of Colorful Clouds» як репрезентативна пісня народу Юньнань Чжуан. У 1996 році телевізійна станція Wenshan зняла цю пісню на першому музичному телебаченні. Твір виграв золоту медаль на другому китайському дитячому музичному телевізійному конкурсі CCTV.

Відтоді «Водяна курка» стала «культурною візитівкою» народу Чжуан у префектурі Веньшань. Пізніше вона завоювала другу нагороду на конкурсі

⁵ «Водяна курка», — це маленький чорний жук розміром із маленький ніготь з овальним тілом. Він живе на рисових полях і ставках і добре плавають у воді, може повзати і літати. Діти завжди люблять їх ловити, тримати в руках і грати з ними. "Чачача" - це транслітерація "водяної курки" мовою чжуань.

китайської дитячої пісні та отримала багато національних нагород; вона була включена до музичного підручника початкових шкіл провінції Юньнань.

У квітні 2007 року «Водяну курку» заспівав китайський дитячий хор «Jingjing» у Каліфорнії, США.

«Водяна курка» спочатку була народним дитячим віршом, поширеним у селах Чжуан на стику повітів Січоу, Гуаннань і Маліпо в префектурі Веншань, провінція Юньнань.

«Водяна курка, легка й легка, стоїть на воді.

Веслує всіма чотирма ногами,

веслуй у воду і в траву, пливи в бік води,

не злітай в небо, не зможеш повернутися.

Залишайся поруч зі своєю мамою».

Загальний зміст лірики твору такий: «Водяна курка пливе і пливе, не лети в небо, не заходь далеко, ми в містечку Чжуан, прямо в полях». Мовою Чжуан «водяна курка» вимовляється як "喳呤喳" («цвірінькати»). У творі, це слово стає семантичним центром у побудові драматургії твору.

Перед нами постає театралізована хорова п'єса з народного життя. Композитор цитує мелодію фольклорного джерела, але збагачує музичний комплекс твору засобами професійного музичного мистецтва. Інноваційні риси твору проявляються у переході від гетерофонії, що притаманна народнопісенній традиції китайської культури, до європейських типів хорового викладення – гомофонно-гармонічного та поліфонічного. У рамках даного твору композитору майстерно вдалося об'єднати жанрові риси різнохарактерної музики: Твір «Водяна курка» починається вступом хору (або соло I та II сопрано) а *cappella* на квінтовому тоні основної тональності C dur.

Ключ до успіху чи невдачі репетиційного виступу полягає в тому, щоб зрозуміти акцент рідної мови Чжуанга, особливо в середній частині переплітаються

різні вокальні текстури та ритмічні малюнки, як комахи-ельфи, що летять і блукають, утворюючи картину симфонічного хору. Супровід твору може бути гнучким і різноманітним, доречно додадуть сцені невеликі ударні або дитячі іграшкові інструменти (наприклад, бамбукові свистілки тощо).

«Вісім коней» Се Енкбаяр.

Се Енкбаяр (1956), монгольський композитор, уродженець Внутрішньої Монголії Алашан Лівий прапор. Більшість його творів присвячена опису монгольських фольклорних традицій, свят, фестивалів та культурних звичаїв. Творча спадщина композитора включає твори наступних жанрів: кантата, хорові п'єси, вокальні ансамблі, сольні пісні, чотири музичні цикли, музика до фільму, три симфонічні твори тощо.

Се Енкбаяр народився в Еджина Банер, Ліга Алха, Внутрішня Монголія, в 1956 році. У 1992 році вступив до Національного університету Монголії, де вивчав музичну композицію під керівництвом композитора Наджанга Цанг Нуоріба. В даний час Се Енкбаяр є композитором і працює в Художній трупі радіо та телебачення Внутрішньої Монголії.

Його хоровий твір «Вісім коней» виграв перший приз на 3-му Пекінському хоровому фестивалі 1991 року; "Prairie Love", "Brothers and Sisters", "Forever Home" та інші пісні були обрані як аудіовізуальні матеріали до Олімпійських ігор 2008 року в Пекіні. Твір «На Еверест» був удостоєний спеціальної нагороди за охорону навколишнього середовища, виданої британським урядом, «Останній мисливець на оленів» отримав 22 премію Сяобайхуа за чудову композицію в 2000 році.

Се Енкбаяр відзначений численними нагородами та преміями: Премія Five One Project від Центрального відділу пропаганди; Перша премія уряду за Десять найкращих золотих пісень із авторських пісень Державного управління радіо, кіно та телебачення; Премія за видатні витвори мистецтва; Перша премія Гран-прі Першої телекомпанії Внутрішньої Монголії; Перша премія Пекінського молодіжного

конкурсу гітаристів; Премія військово-тематичного музичного телебачення китайського музичного телевізійного конкурсу.

«Вісім коней» – це героїчна пісня з високим художнім задумом. У творі оспівується вісім жовтих коней, які втілюють героїчний образ монгольських воїнів. У вірші оспівується відвага та честолюбство «дітей пасовища», а також виражається любов і хвала монгольського народу до великої Батьківщини.

Жанр твору – хорова п'єса (термін Л. Пархоменко).

Форма – 2 – частинна (А – В) зі вступом та висновком.

Ладотональний план відображає образно-змістовну сферу поетичного тексту і характеризується опорою на два тональні центри: в 1 частині (тт. 1-36) - h moll, у 2 частині (тт. 37-50) - H dur, у висновку (тт. 51-54) повернення h moll.

Основою тональної драматургії та ладо-гармонічної мови твору є об'єднання звернень головних функцій, використання побічних ступенів (напр. 7 ст. у т. 7), політональність (напр. у т.12, у 36 т. e moll/h moll), зіставлення однойменних тональностей (h moll 36 т. H dur 37 т.; H dur 50 т. h moll 51 т.).

Метро-ритмічна організація цього твору відрізняється складністю та різноманітністю. Це обумовлено програмою твору – зображення важливого супутника відважних воїнів – коня, його сили, стрімкості, величності краси та відданості, втілення стихії свободи. Композитор вміло використовує можливості прийомів ритмічного розвитку драматургії твору. Насамперед, він використовує постійну ритмічну фігуру – галоп (одна восьма та дві шістнадцяті). У вступі для зображення спокійного степу застосовуються половинні і цілі тривалості (1-2 тт.), Наближення кінського тупоту – шістнадцяті і восьмі тривалості у різних угрупованнях у хорових партіях і групах (напр. 3-10 тт.). Велике значення мають різні паузи.

Темпоритм у творі відповідає його характеру. Темп Moderato у поєднанні з чотиридольним та шестидольним розмірами, дрібними тривалостями та акцентами

на сильну та відносно сильну долі створює образ відважних воїнів та їх вірних друзів – коней.

Твір написаний для чотириголосного хору з *divisi*. Теситурні умови зручні, відповідають природним особливостям голосу співаків хору.

Звуковедення грає велику роль у творі. Переважає тверда атака звуку на штрих *non legato* та *marcato*, звук зібраний, енергійний, підкреслений. Винятком є вступ (1-2 т.), де застосовується м'яка атака та штрих *legato*. Звучання хору наближено до інструментального.

У творі використовуються різні види дихання – загальнохорове, ланцюгове та за фразами. Вдих має бути активним і легким, швидким, що відповідає задуму твору.

Головним засобом драматургії твору є хорова фактура. Саме характер хорової п'єси пояснює різноманітність фактурних прийомів, які використовує композитор. До них відносяться:

- прийоми тембрових засобів хору – *tutti* (19-26; 51-54 тт.), неповного складу (27 т.; 38 т.), хоровими групами (13 т., 42 т., 44 т., 4 т., 41 т., 43 т.), виклад окремими хоровими партіями (С – 11 т., 49 т.) ; *divisi* хорових партій (1-12 тт., 19-28 тт. і т.д.).
- співвідношення хорових партій чи груп хору. Виклад мелодії різними партіями хору; передача мелодії з однієї партії до іншої; поступове включення у виклад хорових груп чи партій та виключення хорових груп, хорова педаль;
- колористичні прийоми. Спів на голосний звук та склади. Велике значення відіграє прийом звуконаслідування, в даному випадку стрибки і тупіт копит коней. Також зустрічаються форшлагги 1-9 тт., 49-50 тт.

В результаті такого варіювання фактурними прийомами композитор досягає при повторному викладі музичного матеріалу якісно нове звучання.

Фразування дуже мобільне, - від довгих ліній розвитку, - до контрастного зіставлення тематичних блоків. Але головним принципом є прийом накопичення та відповідної розрядки у кульмінаціях.

Працюючи над строем у хорі слід звернути увагу на партію сопрано при інтонуванні висхідної мелодії, побудованої на інтервалах б 2 – м 3 (т.1-2), мелодійну формулу, що складається з б 2 і м з швидкому русі восьмими тривалостями в т. 10 . У т.11 при стрибку від основного тону h 1 на fis 2 з наступному низхідному русі на повторних тонах по інтервалах б 2 і м 3. У тактах 33-34 інтонаційні труднощі у всіх партіях становить виконання остинатних побудов, подолання яких вимагають плавного проспівування при розучуванні у повільному темпі на певний склад.

Особливу складність становить робота над ритмічним ансамблем. У творі дуже різноманітна ритмічна організація, зустрічається багато пауз на дрібні тривалості, вступи на неповну частку та синкопи. Ритмічна мобільність, що є визначальною складністю потребує від диригента вміння утримати ритмічну точність і не втратити рух музичної думки.

Потребує уваги і змінний розмір у 40-44 тактах з 4/4 на 6/8. Основні труднощі у творі полягають в тому, щоб досягти точного виконання тексту та ритмічного малюнка з чіткими штрихами та точними нюансами.

Працюючи з хором над твором необхідно звернути увагу на динамічний ансамбль, оскільки у творі є контрастна динаміка і мобільна (*dim, cres, sempre*), що викликає певні труднощі у співаків хору при виконанні всіх нюансів. Диригент повинен вміло варіювати динамічні відтінки для того, щоб створити можливо більш виразний художній образ.

Аналіз творчої діяльності двох знаних дитячих хорових колективів дає підстави до наступних узагальнень.

Функціонування хору «Весняні голоси» та хору Пекінської філармонії включає ряд інноваційних підходів, що враховують сучасні тенденції в освіті, музичній практиці та виконавській культурі. Серед ключових аспектів вкажемо на::

1. Музична експериментальність і творчість: дитячі хори активно впроваджують елементи експерименту в репертуарі, використовуючи нові підходи до аранжування, інтерпретації та сучасних музичних технік.

2. Інтердисциплінарний підхід: колективи співпрацюють з іншими мистецькими групами, такими як танцювальні колективи, театральні гурти або мультимедійні проекти, що сприяє інтеграції мистецтв і розвитку креативних здібностей дітей.

3. Використання технологій: сучасні технології, такі як відеоконференції, записи інструкцій і майстер-класів онлайн, веб-сайти для обміну нотами та музичним матеріалом, відкривають нові можливості для навчання і співпраці між учасниками дитячого хору та їхніми педагогами.

4. Креативні форми виступів: дитячі хори влаштовують інтерактивні концерти, виставки та мультимедійні виступи, які поєднують музику з візуальним мистецтвом, танцями, відеопроєкціями тощо.

5. Співпраця зі сучасними композиторами і аранжувальниками: багато сучасних дитячих хорів активно залучаються до створення нового репертуару, співпрацюючи зі сучасними композиторами, аранжувальниками.

Висновки до Розділу 3

У Розділі 3 досліджено жанрово-стильові пріоритети дитячої хорової музики у композиторській практиці України та Китаю. Розгляд існуючих наукових робіт з питання типології жанрів хорової музики відомих науковців України і Китаю – Л.Пархоменко, С.Шипа, О.Торби, О.Батовської, Є.Бондар, Н.Дніпровської, О.Александрової, А.Немерко, Лю Фань, Ван Цзяцин, - дає підстави зробити наступні узагальнення: зазначена проблема є відкритою лакуною сучасних музикознавчих студій в силу того, що саме хоровий жанр накопичує актуальні тенденції розвитку сучасного суспільства, які притаманні музичній культурі часу; хорова творчість є потужним чинником комунікації зі всесвітом і кшталтом індивідуальної, авторської адаптації в соціальній та естетичній площинах. Узагальнюючи дослідження жанрової специфіки сучасної хорової музики, авторка робить наступні висновки: різноманітність підходів до класифікації жанрів. Автори пропонують різні критерії

для класифікації жанрів хорової музики, такі як тематика, форма, стиль, призначення тощо; динамічність жанрової системи.

Сучасна дитяча хорова музика характеризується динамічним розвитком, появою нових жанрів та синтезом різних стилів; важливість національних традицій. Сучасна дитяча хорова музика активно інтегрує елементи популярної музики, джазу, фольклору інших культур. Композитори відіграють ключову роль у розвитку жанрів дитячої хорової музики, експериментуючи з різними формами і стилями. Дитяча хорова музика виконує важливу соціальну функцію, сприяючи естетичному вихованню, розвитку творчих здібностей дітей та формуванню національної свідомості.

У Підрозділі 3.2. досліджено жанрово-стильову специфіку репертуару дитячого хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та Хору Пекінської філармонії.

Виявлено, що репертуар хорів є доволі різноманітним та охоплює різні стильові епохи. Він є важливим інструментом для розвитку виконавської майстерності дитячого хору та формування його художнього смаку. Доведено, що критерії відбору репертуару включають художню цінність, відповідність віковим особливостям дітей, доступність виконання та відповідність загальній концепції роботи хору.

Авторка аналізує твори різних композиторів, включаючи українських, китайських, західноєвропейських та розглядає їхні жанрові особливості та вплив на виконавську інтерпретацію хору. Розглянуті хорові твори демонструють високий рівень виконавської майстерності хору. Підкреслено, що народна музика відіграє важливу роль у формуванні репертуару та сприяє розвитку національної культури.

Творчість хорів «Весняні голоси» та хор Пекінської філармонії стала важливою віхою в історії дитячого хорового мистецтва. Їхні досягнення сприяли не лише розвитку музичної освіти та виконавської культури, а й заклали фундамент для

майбутніх поколінь музикантів, забезпечивши спадкоємність традицій та відкривши нові горизонти для творчості.

Основні положення розділу викладені в публікаціях авторки дисертації [161; 162].

ВИСНОВКИ

1. На основі аналітичного методу систематизовано науковий доробок українських та китайських дослідників з особливостей розвитку дитячого хорового виконавства в Україні та Китаї кінця XX – початку XXI ст. З'ясовано, що основний масив наукових досліджень, в яких розкриваються проблеми академічного вокального виконавства, специфіки побутування і функціонування вокальної музики, формування творчої особистості учасника хору розподіляється за трьома основними напрямками: історичні аспекти вивчення генезису та розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні та Китаї; теоретичні основи (розробка методики навчання, аналіз репертуару, дослідження педагогічних підходів) композиторська практика (вивчення творчості композиторів, які створюють музику для дитячих хорів). Огляд наукових та методичних напрацювань з питань розвитку дитячого хорового мистецтва засвідчує, що увага науковців зосереджується на окремих аспектах його побутування.

2. Розглянуто дитяче хорове мистецтво України і Китаю в історичній ретроспективі. Досліджені питання генезису дитячого хорового мистецтва двох країн. Зазначається, що розвиток українського хорового виконавства розпочався у глибині століть. Дореволюційна вокально-хорова школа на початковому етапі навчання будувала методику на фольклорній основі, використовуючи традиції синкретичного народного мистецтва (слово – музика – рух). Наголошується на важливій ролі у розвитку хорового виконавства України діяльності шкіл церковного співу (Острозька академія, братські та дяківсько-парафіяльні школи в Перемишлі, Львові, Луцьку, Києві, на Запорізькій Січі, і саме головне – відкриття Києво-Могилянської академії). Доведено, що головними досягненнями хорової педагогіки того часу були: методика навчання музичній грамоті (так звана «київська азбука»); розроблені фундатором української музичної теорії та педагогіки М.П. Дилецьким, підручники, зокрема – «Граматика мусикійська», яка заклала міцну базу навчання музиці та стала цінним посібником з теорії музики і техніки багатоголосного хорового співу. У XVII ст. формується українська виконавська хорова школа, яка

спирається на здобутки західноєвропейської педагогіки, традиції вітчизняної музично-освітньої системи та досвід навчання у братських школах і Київській академії. Підкреслюється важлива роль у процесі розвитку хорового виконавства періоду ХІХ – початку ХХ ст. діяльності музикантів-практиків (П. Димуцький, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, П. Козицький, Г. Давидовський, С. Людкевич, Д. Січинський, П. Сокальський, В. Верховинець, П.Ярещенко та ін.), які нерідко поєднували композиторську, педагогічну та виконавсько-диригентську діяльність. У 1935 році був організований найстаріший дитячий хоровий колектив України – «Весняні голоси» (м. Харків); 1949 році Національний академічний дитячий хор «Дударик» (м.Львів);

Відзначено, що друга половина ХХ ст. характеризується активним розвитком дитячого хорового руху. У 1970 – 80-ті роки були засновані Харківський дитячий хор «Скворушка», 1965 р.; Хорова капела хлопчаків та юнаків «Дзвіночок», 1967 р.; Київський дитячий хор «Щедрик», 1971 р.; Одеська хорова школа ім. С.К.Крижановського, 1978 р.; Великий дитячий хор Українського радіо, 1980 р.; Організація та розповсюдження шкільних хорів та гуртків вокальних різних вікових груп (молодших, середніх, старших класів), дали поштовх для потужного розвитку дитячого хорового мистецтва в Україні. На цей період припадає створення хорових шкіл (Львівська державна хорова школа «Дударик», 1989 р.; Мукачівська хорова школа, 1991 р.; Харківська дитяча хорова школа, 1991 р.; Стрийська дитяча хорова школа «Щедрик», 1991 р.; Тернопільська дитяча хорова школа «Зоринка», 1996 р. та ін. Отже, друга половина ХХ ст. характеризується бурхливим розвитком дитячого хорового руху. Засновуються нові хори, хорові школи, що сприяє популяризації хорового співу серед дітей.

Підкреслено видатний внесок у розвиток української хорової педагогіки М. Леонтовичем, К. Стеценком, В. Верховинцем, Б.Яворським. Охарактеризовано особливості їхніх педагогічних концепцій, які базувалися на використанні українського фольклору, розвитку музичного мислення дитини та інтеграції музики

з рухом. Педагогічні ідеї видатних діячів мали значний вплив на подальші покоління хорових педагогів. Однак, політичні репресії та ідеологічні обмеження радянського періоду гальмували розвиток цього напрямку. Тільки здобуття Україною незалежності дозволило відродити і розвивати національні традиції в музичній освіті дітей.

Дитяча хорова творчість Китаю починає активно розвивається у XX столітті. У цей період поширення прогресивних ідей, заснованих на просуванні патріотичного настрою, привело до того, що у загальноосвітній програмі шкіл велику увагу приділено музичним предметам. Почали працювати школи нового типу, у яких проходили регулярні заняття музикою і був запроваджений хоровий спів. Співу відводилося все більша роль, виникнення нового роду заходів за участю масового співу привели до повсюдного звучання хору. Перше двадцятиліття XX ст. у китайській хоровій культурі ознаменувалися появою «шкільних пісень» та перших багатоголосних хорів, які сприяли не тільки формуванню дитячої освіти нового типу, але й становленню і подальшого розвитку дитячого хорового виконавства Китаю. На початку XXI століття виконавська майстерність хорових колективів Китаю досягла високих результатів. Це дає підстави говорити про китайське хорове виконавство як про самостійне та унікальне явище у світовому музичному мистецтві. Висвітлено діяльність видатних хорових диригентів і педагогів Китаю: Шень Сінгун, Лі Шутун, Цзен Чжиминь, які відіграли провідну роль у становленні та розвитку дитячого хорового мистецтва Китаю.

Зазначено, що на сьогоднішній день пріоритетність державної культурної політики України та Китаю будується на відродженні та розвитку національних традицій у культурі, мистецтві та освіті. Тому базовими чинниками сучасного дитячого хорового виконавства є звернення до національних традицій, прагнення віднайти не тільки невідоме у минулому, але й, на основі відроджених звичаїв, збудувати стратегію оновлення духовного життя нації.

3. Сформульовано базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового мистецтва. Зазначається, що система дитячого хорового мистецтва охоплює різноманітні аспекти організації та функціонування хорів для дітей. Основні складові цієї системи включають: Організаційну структуру: дитячі хори можуть бути організовані на різних рівнях: від шкільних або муніципальних хорів до аматорських ансамблів. Вони можуть функціонувати як частина шкільної програми, позашкільних клубів або незалежних музичних організацій. Педагогічний підхід: система дитячого хорового мистецтва включає в себе професійне музичне виховання дітей, яке може бути орієнтоване на різні аспекти музичної освіти, такі як спів, музична теорія, читання нот, розвиток вокальної техніки тощо. Педагоги, що працюють з дитячими хорами, зазвичай мають спеціалізовану підготовку у сфері вокальної педагогіки. Репертуар і програма: дитячі хори виконують широкий спектр музичних творів, що охоплюють різні стилі, епохи та жанри. Репертуар може включати класичну музику, народні пісні, сучасні композиції, музику різних культур і традицій. Виступи і конкурси: дитячі хори часто беруть участь у виступах, концертах, фестивалях і конкурсах, що дозволяє їм набувати концертно-виконавського досвіду і спілкуватися з аудиторією. Виступи також відіграють важливу роль у мотивації та розвитку дітей. Співпраця з іншими мистецькими групами: деякі дитячі хори співпрацюють з оркестрами, танцювальними колективами або іншими музичними ансамблями для спільних виступів і проектів.

Виявлено стабільні і мобільні компоненти дитячого хорового мистецтва. Представлено ключові аспекти структурного моделювання сучасного дитячого хорового мистецтва. Доведено, що Базові теоретичні концепції дитячого хорового мистецтва включають різні аспекти педагогічної та музичної теорії, спрямовані на розвиток і навчання дітей у контексті вокального виконання і музичної діяльності.

4. Досліджено особливості вокально-хорової роботи у сучасному дитячому хоровому колективі як головного чинника його успішної творчої діяльності. Розроблено алгоритм аналізу якості звучання голосу дитини, основними позиціями

якого є його основні фізичні характеристики: тембральна (спектральна наповненість (обертоновий склад звуку); плавність регістрових переходів; дзвінкість і «польотність» голосу; ступінь свободи або напруженості звучання; вокальна позиція; ступінь округлості голосних; якість співацького вібрато), інтонаційна (чистота (точність) інтонування; ширина звуковисотного діапазону, його висотне розташування) та динамічна (ширина динамічного діапазону на різних звуковисотних рівнях).

Систематизовано вокальну методику розвитку дитячого голосу у хорі, основними компонентами якої є: анатомічно-морфологічний розвиток голосоутворюючої системи на фоні розвитку організму дитини; функціональне удосконалення центральних відділів мозгу, що управляють співацьким процесом і всією системою оборотного зв'язку «голос – слух»; накопичення вокальних навичок (організація співацького дихання, формування природності у звукоутворенні і артикуляції); вдосконалення якостей звучання голосу (тембру, звуковисотного та динамічного діапазонів, вокального інтонування, рухливості голосу, чіткості дикції); розвиток музичного слуху як індивідуального прояву вокального слуху; встановлення взаємозв'язку між слуховим сприйняттям звукового образу, вокально-слуховим поданням і відтворенням голосом.

Розроблено ієрархічну структуру процесу розвитку вокального слуху та досягнення найкращого звучання голосу, яка представлена такими позиціями: слухова активність; порівняння та зіставлення різних зразків (тобто розумові операції); спроби відтворення (власні дії); аналіз отриманого звучання з естетичного погляду (чуттєве сприйняття); внутрішній спів із опорою на зовнішнє звучання зразка, заданого вчителем (моделювання вокального руху на свідомості); нові спроби відтворення (повторні дії); узагальнення слухових вражень та теоретичні знання, які завжди даються після слухових вражень (осмислення); запровадження поняття про явище; пояснення його механізму за принципом наочності (слухового та зорового);

досягнення якості звучання у власному виконанні (вдосконалення навички); виконання з урахуванням постійного самоконтролю.

Доведено, що спів є цілісним процесом, що складається із звуковідтворення та звукосприйняття, які, своєю чергою, є результатом взаємодії цілого ряду факторів: співацького дихання, звукоутворення, резонування, формування голосних і приголосних, емоційного стану співака, якості його музичного, і в тому числі вокального, слуху.

5. Висвітлено науково-практичні та педагогічні надбання творчої діяльності С.Прокопова та Яна Хунняня у динаміці розвитку дитячого хорового виконавства України та Китаю.

Підбиваючи підсумки аналізу ґрунтовних науково-практичних та педагогічних надбань двох відомих Майстрів дитячого хорового виконавства України і Китаю - С. Прокопова та Я. Хунняня, зазначено, що їхні методологічні підходи зосереджено на розвитку індивідуальних вокально-хорових навичок (співацька постанова, співецьке дихання, атака звуку, звуковедення, дикція, артикуляція, темброве забарвлення голосу); на формуванні музично-слухових уявлень (ладове чуття, координація слуху й голосу тощо); опануванні навичок хорового співу (вміння співати в унісон та багатоголосно, метро-ритмічна синхронність, ансамблева дикція тощо); на розвитку емоційно-образного сприйняття та мислення у дітей. Проведене дослідження дає підстави стверджувати, що теоретичні засади двох знаних хорових диригентів сучасного дитячого хорового виконавства України та Китаю ґрунтуються на тотожних пріоритетних підходах до хорової педагогіки - гуманістичному, особистісно-орієнтованому, полікультурному, порівняльному, системному.

Головними факторами, які необхідно враховувати в процесі порівняльного аналізу базових теоретичних концепцій видатних майстрів сучасного дитячого хорового мистецтва України й Китаю – С. Прокопова та Я. Хунняня, є специфіка їхньої національної ментальності, яка є відмінною в силу соціально-культурних і національно-освітніх умов.

6. Систематизовано жанри дитячої хорової музики України та Китаю. Розгляд існуючих наукових робіт з питань типології жанрів хорової музики відомих науковців України і Китаю (Л.Пархоменко, С.Шипа, О. Торби, О.Батовської, Є.Бондар, Н.Дніпровської, О.Александрової, А.Немерко, Лю Фань, Ван Цзяцин та інших), дає підстави зробити наступні узагальнення: зазначена проблема є відкритою лакуною сучасних музикознавчих студій в силу того, що саме хоровий жанр накопичує актуальні тенденції розвитку сучасного суспільства, які притаманні музичній культурі часу; хорова творчість є потужним чинником комунікації зі всесвітом і кшталтом індивідуальної, авторської адаптації в соціальній та естетичній площинах. Сучасна дитяча хорова музика розвивається у трьох провідних напрямках: концертна, концертно-театралізована, духовно-концертна. Проте, слід зазначити, що вони не вичерпують можливих підходів до жанрової типології сучасної дитячої хорової музики.

Узагальнюючи дослідження жанрової специфіки сучасної хорової музики, авторка робить наступні висновки: *різноманітність підходів до класифікації жанрів. Автори пропонують різні критерії для класифікації жанрів хорової музики, такі як тематика, форма, стиль, призначення тощо; динамічність жанрової системи. Сучасна дитяча хорова музика характеризується динамічним розвитком, появою нових жанрів та синтезом різних стилів; важливість національних традицій. Народна пісня залишається важливим джерелом натхнення для композиторів, які створюють музику для дітей; вплив сучасних тенденцій. Сучасна дитяча хорова музика активно інтегрує елементи популярної музики, джазу, фольклору інших культур; роль композиторів. Композитори відіграють ключову роль у розвитку жанрів дитячої хорової музики, експериментуючи з різними формами і стилями; соціальна функція дитячої хорової музики. Дитяча хорова музика виконує важливу соціальну функцію, сприяючи естетичному вихованню, розвитку творчих здібностей дітей та формуванню національної свідомості.*

Виокремлені основні жанри сучасної дитячої хорової музики: обробки народних пісень, авторські хорові твори а capella та з супроводом; кантати та ораторії; синтетичні жанри (поєднують елементи різних музичних стилів (фольк, джаз, поп) та інших видів мистецтва (театр, хореографія).

Тенденції розвитку визначено наступними тезами: індивідуалізація жанрових профілів: композитори все частіше створюють унікальні жанрові форми, що відрізняються від традиційних; національні традиції відіграють важливу роль у формуванні жанрових особливостей дитячої хорової музики; синтез різних музичних культур; звернення до сучасної тематики. Отже, сучасна дитяча хорова музика характеризується як динамічна та багатогранна сфера музичного мистецтва, яка постійно розвивається і збагачується новими ідеями та формами.

8. Здійснено аналіз жанрово-стильової та виконавської специфіки репертуару дитячого хору «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості та хору Пекінської філармонії.

Виявлено, що репертуар хорів є доволі різноманітним та охоплює різні стильові епохи. Він є важливим інструментом для розвитку виконавської майстерності дитячого хору та формування його художнього смаку. Доведено, що критерії відбору репертуару включають художню цінність, відповідність віковим особливостям дітей, доступність виконання та відповідність загальній концепції роботи хору. Проаналізовано хорові твори різних композиторів, включаючи українських, китайських, західноєвропейських та розглянуто жанрові особливості та їх вплив на виконавську інтерпретацію хору. Підкреслено, що народна музика відіграє важливу роль у формуванні репертуару та сприяє розвитку національної культури.

За період творчої діяльності двох відомих дитячих хорів наприкінці 80-х років ХХ ст. було визначено й затверджено дидактичні та методичні принципи, «еталон» виконавського стилю та орієнтири репертуарної політики. Також були окреслені

ключові константи діяльності дитячих хорових колективів, випереджаючи сучасні тенденції освіти, музичної практики та виконавської культури.

Доведено, що обидва колективи не лише досягли високого рівня виконавської майстерності, а й стали справжніми лабораторіями, де відпрацьовувалися нові методи роботи з дітьми, розвивалися уявлення про можливості дитячого хору, формувалися педагогічні принципи, що ґрунтуються на індивідуальному підході до кожної дитини, розвитку її творчих здібностей та емоційного інтелекту.

Варто зазначити, що саме в цей час, на тлі політичних і соціокультурних змін, почало формуватися нове покоління музикантів, педагогів і хорових диригентів, які перейняли кращі традиції своїх попередників, збагативши їх власними відкриттями. Цей процес став запорукою подальшого розвитку дитячого хорового мистецтва, його адаптації до нових умов і потреб суспільства.

Діяльність цих колективів сприяла популяризації хорової музики серед широкої аудиторії, підвищенню її престижу та залученню нових шанувальників. Їхні концертні виступи по всьому світу стали яскравими візитівками їхньої національної культури, підтвердженням високого рівня виконавської майстерності та багатства національних традицій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрос Н. І. Українська хорова література (радянський період) : навч. посіб. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 1985. 99 с.
2. Арлезіана – Альфонс Доде і Жорж Бізе. URL: <https://somm-recordings.com/recording/larlesienne-alphonse-daudet-and-georges-bizet/>
3. Атамасенко Н.О. (Бабіченко Н.О.) Теоретичні аспекти формування вокально-хорових навичок підлітків у позашкільних навчальних закладах. *Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Київ. 2014. Вип. 16 (21). Ч. 2. С. 182–187.
4. Бабіченко Н. О. Методичні засади формування вокально-хорових компетенцій підлітків у позашкільних навчальних закладах. *Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2017. Вип. 22 (27). Ч. 2. С. 153–158.
5. Бабіченко Н. О. Формування вокально-хорових навичок підлітків у позашкільних навчальних закладах : дис. ... канд. педагогічних наук : 13.00.02. Київ, 2018. 257 с.
6. Балабан А. В. Артикуляційні особливості мовного та співацького звукоутворення в дітей молодшого шкільного віку. *Наукові пошуки*. Суми, 2009. С. 277 – 280.
7. Барвінок. Збірка пісень для дитячого хору: репертуар для учнів старших кл. ДМШ та ДШМ / автор-упоряд. Шамро Л. Л. Вінниця, 2013. 224 с.
8. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2019. 519 с.
9. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2010. № 3. С. 11–18.

- 10.Белік-Золотарьова Н. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2023. Вип. XXXI (31). С. 191–209.
- 11.Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Український світ, 2002. 440 с.
- 12.Бермес І. Л. Виховні засади хорового співу в процесі загального музичного виховання : навч. посіб. Дрогобич : Посвіт, 2013. 57 с.
- 13.Бермес І. Репертуар дитячого хору як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2015. № 9 (128). С. 15–19.
- 14.Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. Вип. 4. С. 57–61.
- 15.Бермес І. Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
- 16.Бойко А. М. Естрадно-вокальне мистецтво Китаю в контексті історико-культурних та жанрово-стильових процесів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2019. 250 с.
- 17.Болгарський А. Г., Сагайдак Г. М. Хоровий клас і практика роботи з хором: навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 2007. 132 с.
- 18.Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
- 19.Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори : довідник Дрогобич : Вимір, 2005. 298 с.
- 20.Ван Цзяцин Тенденції жанрової та стильової еволюції китайського хорового мистецтва межі XX-XXI ст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. № 1 (33). С. 239–249.
- 21.Ван Юйхе Історія нової та сучасної китайської музики. Пекін: Вид-во народного мистецтва, 1994. 281 с. (Van Yuyheh. Istoriya novoy i sovremennoy

- kitayskoy muzyki [History of new and modern Chinese music]. Pekin, Izdatelstvo Narodnogo iskusstva Publ., 1994. 281 p. (In Chine).
22. Васильєва О. В. Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині: традиції та сучасність. *Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. Київ, 2012. Серія 16 : Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. Вип. 16. С. 39–43.
 23. Верховинець В. Весняночка. Київ : Муз. Україна, 1989. 342 с.
 24. Вішленков М. Сучасні проблеми роботи з дитячими хоровими колективами. *Культура України*. Серія : Мистецтвознавство. Харків, 2016. Вип. 53. С. 89–99.
 25. Воропай О. Звичаї українського народу: етногр. Нарис. Вид. 2-ге, без змін. Київ : Нац. книжковий проект, 2013. 384 с.
 26. Герасимова І. Д. Хорова культура Слобожанщини другої половини XIX - початку XX ст. : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2006. 218 с.
 27. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. Київ : Муз. Україна, 1978. 180 с.
 28. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література : навч.-метод. посіб. Ч. 1. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ : НПУ, 2001. 207 с.
 29. Горбенко С. С. Українська дитяча хорова література : навч.-метод. посіб. Ч. 2. / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ : НПУ, 2004. 270 с.
 30. Гордійчук М. М. М. Д. Леонтович. Київ : Радянська Україна, 1960. 36 с.
 31. Гордійчук М. Музика і час : розвідки й статті. Київ : Муз. Україна, 1984. 323 с.
 32. Горова Л. В. Відчинилося життя. Збірка. пісень для дітей. 2-ге вид. Тернопіль: Джура, 2007. 112 с.
 33. Грінченко М. О. Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука. Київ : Держ. Вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959. 529 с.

- 34.Гуй Цзюньцзе Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 127. С. 137–147.
- 35.Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : навч. посіб. Харків, 1994. 108 с.
- 36.Гуменюк А. І. Український народний хор : метод. поради. Київ : Муз. Україна, 1969. 119 с.
- 37.Гун Шудо Дослідження китайської культури нової доби. Пекін: Культура та мистецтво, 1988. С. 23–117. (Gun Shudo. Issledovanie kitayskoy kul'tury novoy epokhi [Research of the Chinese culture of a new era]. Pekin, Kul'tura i iskusstvo Publ., 1988, pp. 23–117. (In Chine).
- 38.Гушоватий П. Дитяче хорове виконавство Львівщини на межі ХХ-ХХІ сторіч. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 35, т. 2. С. 4–7.
- 39.Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посіб. для вузів. Київ: Муз. Україна, 1997. 240 с.
- 40.Дем'янюк О. Специфіка роботи над елементами хорової звучності у хоровому колективі. *Нова педагогічна думка*. Рівне, 2020. № 2 (102). С 172–175.
- 41.Дніпровська Н. Виховне значення дитячої хорової музики (на прикладі творів Т. Кравцова). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2014. Вип. 39. С. 32–47.
- 42.Дніпровська Н. Г. Дитяча хорова музика як джерело й чинник духовного виховання. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Харків, 2017. Вип. 2. С. 110–118.
- 43.Дніпровська Н. Г., Александрова О. О. Дитяча хорова література : навч.-метод. посіб. для молодших бакалаврів зі спец. Музичне мистецтво / Харків. гуманіт.-пед. акад. Харків : ФОП Панов А.М., 2021. 338 с.
- 44.Дніпровська Н. Український дитячий пісенно-поетичний фольклор і жанр хорової обробки у творчості українських композиторів для дитячого хору

- кінця XIX – поч. XXI ст. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2012. № 3. С. 42–46.
45. Дніпровська Н. Г., Дітте Л. А. Заломлення духовної лірики у творчості Марка Кармінського для дитячого хору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2017. № 46. С. 159–173.
46. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай : Шанхайськ. музик. вид-во. 2000.
47. Долинська Л. Дитяча тема та образність в хоровій музиці. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2015. Вип. 21. С. 159–166.
48. Долинська Л. Дитячий колективний спів у храмовій традиції: шляхи взаємодії «дитячості» і хорової співочої практики. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. Вип. 22. С. 402–415.
49. Долинська Л. Дитячий колективний спів у дитячому фольклорі. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2016. Вип. 23. С. 352–364.
50. Долинська Л. Дитячий хор в аспекті уявлень про феномен дитинства. *Вісн. нац. акад. і кер. кадрів культури і мистецтва*. Київ, 2017. № 3. С. 148–154.
51. Долинська Л. Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва. *Вісн. Київ. нац. ун-ту культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. Київ, 2018. Вип. 2. С. 80–93.
52. Доронюк В. Д., Зваричук Ж. Й. Шкільне хорознавство. Івано-Франківськ, 2008. 335 с.
53. Доронюк В. Д., Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Диригент шкільного хору : навч. посіб. Івано-Франківськ : Плай, 2009. 490 с.
54. Дубровний Т. Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини XX століття: крізь призму фольклору, кітчу та шлягеру. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2021. № 3. С. 167–173.
55. Дудик Р. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої половини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 18 с.
56. Дяченко В. П. М. Д. Леонтович. Київ : Мистецтво, 1985. 134 с.

57. Єгорова І. В. Формування національної самосвідомості у підлітків на уроках музики в загальноосвітній школі : автореф. дис. ... канд. педагогічних наук. Київ, 2002. 21 с.
58. Жень Сюлей Дослідження китайської хорової творчості в XX столітті : диплом. робота / Пекінська центральна музична консерваторія. Пекін, 2010. 31 с.
59. Заболотний І. П. Деякі аспекти вокальної роботи з хором на початковому етапі. *Наук. записки Ніжинськ. пед. ун-ту ім. Миколи Гоголя*. Ніжин, 2002. С. 52–55.
60. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович : листи, документи, духовні твори. Вид. 2-ге, доопр. і доп. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с.
61. Заверуха О. Л. Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2018. № 33. С. 407–412.
62. Зваричук Ж. Й. Питання хорознавства. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2018. 226 с.
63. Зваричук Ж. Й. Шкільне хорознавство: навчальний посібник. Івано-Франківськ, 2008. 336 с.
64. Зеленецька І. О. Репертуар хору як фактор розвитку і духовного збагачення особистості. *Репертуар для дитячого та жіночого хору* : навч.-метод. посіб.. Кам'янець-Подільський, 2008. С. 3–14.
65. «Зелений шум» аналіз вірша. URL: <https://goldlit.org/nekrasov/949-zelenyi-shum-analiz> (дата звернення: 15.11.2024).
66. Іванов В. Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX-XVII ст. Київ : Муз. Україна, 1997. 248 с.
67. Іванова Ю. Вокальне виховання у дитячому хорі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2003. Вип. 11. С. 120–127.

- 68.Іванова Ю. Дитяча хорова культура Харківщини кінця ХХ ст. *Культура України* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. № 7. С. 128–134.
- 69.Іванова Ю. М. Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2001. 191 с.
- 70.Іванова Ю. М. Дитячий хор у творчості Валентини Дробязгіної. *Культура України* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2024. Вип. 83. С. 67–74.
- 71.Іванова Ю. М. Дитячий хор у творчості М.Кармінського. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. 19/22. С. 29–42.
- 72.Іванова Ю. М. Поетика хорової творчості М.Кармінського. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2000. Вип. 2. С. 57–64.
- 73.Іванова Ю. Психофізичний аспект роботи в дитячому хорі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2008. Вип. 1, 2, 3. С. 36–40.
- 74.Іванова Ю. М. Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві. *Культура України* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. Вип. 75. С. 115–120.
- 75.Іванова Ю. Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2011. Вип. 33. С. 194–202.
- 76.Іванова Ю. Хорове сольфеджіо та робота над строем у дитячому хорі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2007. Вип. 19. С. 330–339.
- 77.Іванова Ю. Функції вербального тексту у хоровому виконавстві. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* / ЛДАКМ. Луганськ, 2014. Вип. 27-28. С. 62–68.
- 78.Іванова Ю. М. Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 43. С. 291–300.

79. Кайсень Ян Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. № 63. С. 65–75.
80. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ: Музична Україна, 1971. 148 с.
81. Колесса Ф. Шкільний співаник. Київ: Муз. Україна, 1993. 223 с.
82. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
83. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. 314 с.
84. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 2. (Друга половина XVIII ст.). Київ ; Харків ; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. 388 с.
85. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3. (XIX ст.) : підручник. Київ ; Нью-Йорк : М.П. Коць, 2001. 480 с.
86. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури XX століття. Київ : Муз. Україна, 1994. 288 с.
87. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ, 1984. 160 с.
88. Кравцов Т.С. Поліфонія А.Я. Штогаренка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1964. 16 с.
89. Кречківський А. Ф. Нариси з історії хорового мистецтва України : навч. посіб. Суми, 1996. 96 с.
90. Кречко Н. Характерні ознаки репертуарної політики академічних хорових колективів України в контексті розвитку вітчизняної хорової культури другої половини XX ст. *Молодий вчений*. Херсон, 2017. № 10 (50). С. 284–289.
91. Кречко Н., Якобенчук Н. Дитячий хоровий спів та його роль у музичній культурі. *Вінок митців і мисткинь*. Полтава, 2019. № 2 (185). С. 76–79.
92. Кузик В. Микола Леонтович [вступ. ст.] *Хорові твори* / М. Леонтович. Київ, 2019. С. 5–20.

93. Куненко Л. Дитяче хорове мистецтво в системі диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики. *Молодь і ринок*. 2011. № 10 (81) жовтень С. 12–15.
94. Кушка Я. Методика музичного виховання дітей. Вінниця, 2007. 120 с.
95. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 199 с.
96. Лащенко А. П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 8–25.
97. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ століття. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ 1999. Вип. 14, кн. 6. С. 18–31.
98. Лащенко А. П. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. Київ : Муз. Україна, 1989. 134 с.
99. Лащенко А. П. Хорова культура як предмет вивчення : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1990. 287 с.
100. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. Київ, 1989. 134 с.
101. Лінь Хай. Врахування особливостей виконавської діяльності у процесі підготовки диригентів хору. *Наука і сучасність*. Київ, 2006. Т. 56. С. 107–113.
102. Лінь Хай До проблеми вивчення вокально-хорової культури Китаю. *Наук. часопис нац. пед. ун-ту ім. М. Драгоманова*. Серія 16. Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. Київ, 2005. Вип. 6 (16). С. 89–93.
103. Лінь Хай Особливості підготовки майбутніх учителів музики до роботи над народнопісенним матеріалом. *Наукові записки: Серія педагогічні та історичні науки* / Нац. пед. ун-т ім. М. Драгоманова. Київ, 2007. Т. 68. С. 108–114.
104. Лінь Хай Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю. *Педагогіка вищої середньої школи* / Криворізьк. держ. пед. ун-т.

- Кривий Ріг, 2006. № 16. Ч. 1. С. 265–271 (Спец. вип. : Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології).
105. Лі Шіюань Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу. Шанхай : Вид-во Шанхайської консерваторії, 2004. 150 с.
 106. Лисенко М. Молодощі. Збірка танків та веснянок в хоровому розкладі. Київ : Муз.Україна, 1990. 143 с.
 107. Лю Бинцян Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи. Одеса: Астропринт, 2014. 440 с.
 108. Лю Фань, Стахевич Г. О. Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2022. № 22. С. 141–156.
 109. Лю Фань. Хорове диригування в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття: освітній та виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2024. 213 с.
 110. Лянь Лю. Стан та тенденції розвитку хорового мистецтва в Китаї. *Культура України* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2013. Вип. 42. С. 80–87.
 111. Ма Гешунь Нова концепція навчання про хор. Шанхай, 2002. 220 с. = 马革顺, 《合唱学新编》, 上海, 上海音乐出版社, 2002 年 5 月第 1 版 (线 [видання кит. мовою]).
 112. Ма Гешунь Нові видання з мистецтва хорового співу. Шанхай : Шанхайське муз. вид-во, 2002. No 5. 50 с. [видання кит. мовою].
 113. Магур О., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для молоді. Дрогобич : Коло, 2003. 80 с.
 114. Максимович М. Дни и мѣсяцы украинскаго селянина. URL: <https://archive.org/details/maksimovich6/page/n3/mode/2up> (дата звернення:)

115. Мартинюк, А. Диригентсько-хорова педагогіка Сергія Прокопова в мистецько-освітньому просторі Харківщини. *Український педагогічний журнал*. 2020. № 3. С. 104–110.
116. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2001. 20 с.
117. Мартинюк А. К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра педагогічних наук : 13.00.01. Переяслав, 2021. 840 с.
118. Ма Сюй Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами : дис. ... канд. педагогічних наук : 13.00.02. Одеса, 2015. 235 с.
119. Мен Дапен Навчання дитячого хору. 1997. 大鹏 · 《童声合唱训练》 · 北京, 高等教育出版社, 1997 年 7 月第 1 版 [видання кит. мовою].
120. Микола Леонтович. Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. приміт., комент. В. Ф. Іванова. Київ : Муз. Україна, 1982. 235 с.
121. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (ретроспективно-теоретичний аспект) : монографія. вид. 2-ге, перероб. і доп. Суми : Козацький вал, 2007. 356 с.
122. Михайлова Н. Сергій Прокопов: феномен творчої особливості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2019. Вип. 52. С. 6–21.
123. Михальченко О. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Суми : Мрія-1, 2005. 103 с.
124. Морщакова Н. О. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуротворення. *Траекторія науки*. 2016. Т. 2, № 10. С. 217–226.

125. Муравський П. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. Київ : Просвіта, 2014. 384 с.
126. Немерко А. Дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище. *Вісн. Львів. ун-ту*. Львів, 2019. Вип. 20. С. 88–96.
127. Немерко А. Композиційні особливості форми та розкриття художнього змісту в хорових творах українських композиторів для дітей. *Вісн. Львів. ун-ту*. Серія мистецтвознавство. Львів, 2017. Вип. 18. С. 73–81.
128. Немерко А. Р. Пісенно-хорова творчість для дітей у мистецькій практиці авторів Львівщини в контексті музичної культури України доби державної незалежності (1991-2021): традиції та інновації : дис. ... д-ра філософії : 17.00.03 / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2023. 231 с.
129. Немерко А. Художній світ хорової музики для дітей Мирона Дацка. *Наук. збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2019. Вип. 45. С. 44–53.
130. Павленко Т. Веселковий дощ: збірка творів для дитячого (жіночого) хору. Біла Церква, 2000. 47 с.
131. Падалка Г. Учитель, музика, діти. Київ : Муз. Україна, 1982. 144 с.
132. Падалко Л. І. Виховання ансамблю в хорі : посібник. Київ : Мистецтво, 1996. 172 с.
133. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.
134. Перцова Н. О. Методичні аспекти роботи з дитячим хоровим колективом. *Young Scientist*. № 10 (50) October, 2017. С. 316–319.
135. Пилипчак М. Дитяче музичне виховання засобами традиційної народної пісні. *Українська музична газета*. 2008. № 2.
136. Попович М. «Щедрик» Миколи Леонтовича – культурний код та музичний національний символ України. URL: <https://pdatu.edu.ua/news-01/shchedrik-mikoli-leontovicha-kulturnij-kod-ta-muzichnij-natsionalnij-simvol-ukrajini.html>

137. Прокопов С. М. Збірка творів для дитячого та жіночого хору. Вип. 1. Харків, 1996. 64 с.
138. Прокопов С. М. Нариси з методики дитячого хорового виховання та освіти. Харків, 1990. 23 с.
139. Прокопов С. Проблеми репертуару дитячих хорових колективів на сучасному етапі. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Харків, 2008. № 1. С. 246–253.
140. Прокопов С. Шляхи розвитку музичних здібностей дітей в хорі «Весняні голоси». *Педагогічна майстерня*. Харків., 2005. № 6. С. 1–5.
141. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 2007. Вип. 23. С. 184–192.
142. Романчишин В. Г. Творча спадщина Миколи Леонтовича в контексті української національної культури. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2022. № 3. С. 41–47.
143. Рощенко О. Г. Музикознавче акме Наталії Савицької: на шляху до музикологічної акмеології. *Вісник НАКККиМ*. Київ, 2019. № 2. С. 328–332.
144. Савенко С. Конкурсно-фестивальні форми в хоровій творчості: традиційні моделі та сучасні тенденції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 224 с.
145. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 414 с.
146. Се Дань Особливості шкільних пісень та їх призначення. *Голос Хуанхе*. № 4. 2017. С. 4–10. (谢丹. 浅论学堂乐歌的特点及意义 // 黄河之声. 2017 年. 第 4 期. 第 4–10 页). [видання кит. мовою].

147. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно історичний аспекти : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 20 с.
148. Серганюк Л. І. Нариси з історії хорової музики : навч.-метод. посіб. Ч. І. / Прикарпатськ. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника Івано-Франківськ, 2019. 256 с.
149. Сін Сяоменг, Сюй Дун Гуан Розвиток і еволюція китайської хорової культури. *Журнал Північно-Східного педагогічного університету. Серія: Філософія і соціальні науки*. 2015. № 4. С. 58–76 [видання кит. мовою].
150. Смирнова Т. А. Вища диригентсько-хорова освіта в Україні: минуле та сучасність : монографія. Київ : Константа, 2002. 256 с.
151. Смирнова Т. А. Жанр як естетична категорія. *Музичний мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження*. Київ, 1989. С. 68–74.
152. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика) : навч. посіб. Харків : ХДПУ, 2000. 180 с.
153. Смоляк О. Мотиви зустрічі весни та вегетації природи у гаївках Західного Поділля. *Народознавчі зошити*. № 1/2. 2010. С. 146–151.
154. Соколова А. В. Дитяча хорова культура Слобожанщини: (історико-педагогічний аспект) : монографія. Харків : Федорко, 2012. 425 с.
155. Сорока К. О. Основи теорії систем і системного аналізу: навч. посібник. Харків : ХНАМГ: 2004. 291 с.
156. Сун Цунінь. Довідник з хорового мистецтва. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 2000. 709 с. [видання кит. мовою].
157. Сюй Хаоже Диригент Ян Хуннянь пішов на крилах співу. *Beijing Daily* , 2020, 27 лип. 徐颢哲. 指挥家杨鸿年乘着歌声的翅膀走了. *北京日报* 2020-07-27. [видання кит. мовою].

158. Сюй Цін Методичні засади формування евристичного мислення магістрів з хорового диригування педагогічних університетів. *Молодь і ринок*. 2022. № 5 (203). С. 176–180.
159. Тан Фань Базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового виконавства Китаю (на прикладі науково-практичного доробку Яна Хунняня). *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали VI міжнар.. наук-практ. конф., 1-2- листоп. 2022 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. С. 65–68.
160. Тан Фань, Батовська О. Генеза дитячого хорового виконавства Китаю. *Грааль науки*. 2021. № 11. С. 624–626. doi:10.36074/grail-of-science.24.12.2021.120.
161. Тан Фань Інноваційні прикмети сучасного дитячого хорового виконавства Китаю. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матер. VII міжнародної. наук-практ. конф., 2-3 листоп. 2023 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. С. 51–53.
162. Тан Фань Репертуар Пекінського філармонічного хору 80–90-х років ХХ століття: жанрова та стильова панорама. *Слобожанські мистецькі студії*. Харків, 2024. Вип. 1 (04). С. 117–121.
163. Тан Фань Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю: презентація досвіду майстрів (Сергій Прокопов – Ян Хуннянь). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 67. С. 91–106.
164. Тан Фань Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століть у наукових студіях: систематологічний аспект. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матер. VIII міжнар. наук-практ. конф., 14-15 листоп. 2024 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ФОП Панова А.М., 2025. С. 96–99.

165. Тан Фань Ян Хуннянь – видатний діяч сучасного хорового мистецтва Китаю. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики*: матеріали ІХ Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., м. Переяслав, 27-28 квіт. 2022 року / Університет Григорія Сковороди в Переяславі. Переяслав, 2022. С. 137–140.
166. Тан Фань Ян Хуннянь (杨鸿 年) – фундатор традицій дитячого хорового виконавства Китаю. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 34, кн. 1. С. 253–265.
167. Тао Ябин Музичні контакти Китаю з європейськими країнами у часи династії Мін и-та Цин. Пекин, 2001. 230 с. 陶亚兵. 明清间中西音乐交流 . 北京 : 东方出版 社. 2001. 230页 [видання кит. мовою].
168. Терешенко І. Г. Весняна танково-ігрова пісня «Шум»: досвід польового дослідження і реконструкція. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Умань, 20 берез. 2018 р.). Умань, 2018. С. 73 – 77.
169. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1917-1945). Київ : Наук. думка, 1980. 216 с.
170. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. 2011. Вип. № 2. С. 119–124.
171. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278–296.
172. Третяк М. І., Миргородський А. В. «Щедрик». Шлях до визнання. URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum> 2020/paper/download/9053/7455 3 с.
173. Традиційна культура українців. URL: <https://moodle.oa.edu.ua/course/view.php?id=480>

174. Туриніна О. Л. Психологія творчості : навч. посіб. / Міжрегіон. акад. управління персоналом. Київ : МАУП, 2007. 160 с.
175. Тянь Сяобао. Сучасність хорового мистецтва Китаю. Пекін : Схід. 2008. № 5. С. 131–132.
176. Федотов Е. Кирило Григорович Стеценко – педагог. Київ : Муз. Україна, 1977. 104 с
177. Фільц Б. М. Зацвіла в долині червона калина. / упоряд. і вст. ст. Л. Хлебнікової. Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2007. 56 с.
178. Фільц Б. М. Хорові обробки українських пісень: монографія. Київ : Наук. думка, 1965. 133 с.
179. Хлебнікова Л. О. Методика хорового співу у початковій школі: метод. посіб. Тернопіль : Навч. книга Богдан, 2006. 216 с.
180. Хрестоматія з практикуму шкільного репертуару / заг. упоряд. Вовк М. В. Івано-Франківськ, Ч. I . 2006. 164 с.; Ч. II, 2008. 165 с.
181. Цзинь Чжунмін Музична освіта і китайська культура. Шанхай : Шанхайська освіта, 1994. 414 с.
182. Цзоу Аймін та ін. Музична педагогіка. Пекін : Народна музика, 1996. 345 с.
183. Цицалюк, Г. Н. Поліфонія в прикладах : Хрестоматія. Київ : Муз. Україна, 1989. 176 с.
184. Цуранова О. О., Халєєва О. В. Виховний потенціал творів для дітей М. Кармінського. *Культурологія та мистецтвознавство: спільне та перспективи розвитку* : Міжнар. наук.-практ. конф., 27–28 листоп. 2020 р. Венеція, 2020. С. 251–254.
185. Чень Ванчжен, Чен Цицзи Хор. Пекін, 1986. 陈万桢、陈弃疾，《合唱》，上海，上海文艺出版社，1985 年6 月第1 版。（五线谱，后缩为线）
[видання кит. мовою].

186. Чень Ін Адаптація європейських музичних традицій з прикладу «Шкільної пісні». *Проблеми музичної науки*. № 1 (14). 2014. С. 10–13.
187. Червинська Н. В. Сергій Миколайович Прокопов. Біографія і бібліографія видатних музикантів. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Київ, 2007. 56 с.
188. Чжон Вийгуо Навчання та диригування дитячим хором. 1990. 钟维国, 《童声合唱的训练与指挥》, 北京, 人民音乐出版社, 1990 年 12 月第 1 版 [видання кит. мовою].
189. Шао Сяююн Вивчення тональностей хорової сюїти «Юньнаньські мотиви». *Дослідження музики*. Пекін, 2008. № 2. С. 78–82.
190. Шао Сяююн Вивчення хору у супроводі симфонічного оркестру: Музика для 5 віршів Мао Цзедуна. *Дослідження музики*. Пекін, 2006. № 1. С. 83–95.
191. Шао Сяююн Один із зберігачів фольклорних традицій – присвячується пам'яті композитора Тьєн Фен. *Народна музика*. Пекін, 2008. № 9. С. 60–63.
192. Шаповалова Л.В., Александрова О.О. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga, 2020. p. 1-20.
193. Шегда Л. Жанрово-стилістичні особливості української пісенно-хорової музики для дітей : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2010. 18 с.
194. Шегда Л. Жанрові константи й специфіка драматургії в кантатах для дітей Л.Дичко. *Вісник Прикарпатськ. ун-ту*. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 243–249.
195. Шегда Л. В. Українська пісенно-хорова музика для дітей (на матеріалі творчості Л. Дичко і Б. Фільц) : монографія. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2012. 206 с.

196. Шиманський П. Хорова творчість волинських композиторів першої половини ХХ століття : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 258 с.
197. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
198. Шульгіна В. Українська музична педагогіка : підручник. Київ: ДАКККіМ, 2005. 271 с.
199. Цяо Банлі Дослідження сучасної китайської малої та середньої хорової творчості : дис. ... [д-ра філософії] / Наньцзинський ун-т мистецтв. Наньцзин, 2010. 10 с.
200. Юдін А.А. Пісенно-хорове виконавство, як шлях духовного збагачення дитини. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин, 2015. Вип. 9. С. 162–167.
201. Юнда В.В. С Практикум керування хором : метод. рек. для студ. спец. 014 «Середня освіта» спеціалізації 014.13 «Середня освіта (музичне мистецтво)» / Луганськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Старобілськ : Вид-во ДЗ ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2018. 54 с.
202. Якобенчук Н., Кречко Н. Дитячий хоровий спів та його роль у музичній культурі. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 2 (185). С. 76–79.
203. Ян Кайсень Європейські витоки хорового мистецтва Китаю. *Культура України* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. № 63. С. 65–75.
204. Ян Хуннянь Вибрані китайські та зарубіжні дитячі хори : збірник співу молоді та жіночого хору Китайського симфонічного оркестру. Т. 1. Пекін : People's Music, 2004. 237 с.
205. Ян Хуннянь Збірник співу молоді та жіночого хору Китайського симфонічного оркестру. Т. 1. Пекін : Народне музичне видавництво, 2005. 382 с.
206. Ян Хуннянь Наука навчання дитячого хору. Пекін : Народне музичне видавництво, 2002. 378 с.

207. Ян Хуннянь Робота з хором. Т. 1-2. Пекін : Центральна консерваторія музичної преси, 2008. 910 с.
208. Ятло Л. Специфіка співацької артикуляції і дикції в роботі з дитячим хором. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. Умань, 2008. № 25. С. 98–104.
209. Ятло Л. П. Теорія та методика роботи з дитячим хором : навч.-метод. посіб. / Уманськ. держ. пед. ун-т ім. П. Тичини ; Ін-т соц. та мистец. освіти. Умань : СПД Жовтий, 2008. 155 с.
210. Hannerz U. Notes on the Global Ecumene. *Public Culture*. 1989. V. 1. № 2. P. 66–69.
211. L'Arlésienne play by Daudet. URL: <https://www.britannica.com/topic/LArlesienne-play-by-Daudet>.
212. Dibelius U. Moderne Musik II. 1965–1985. München; Mainz: Piper, 1993. 397 S.
213. Schaeffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. Kraków : PWM, 1969. 400 s. 548.
214. Shafer R. M. The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. London: Universal Edition, 1969. 65 p.
215. Small Ch. Musicking. Wesleyan University Press. Hanover, NH, USA, 1998. 227 p.

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Тан Фань

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Тан Фань Репертуар Пекінського філармонічного хору 80–90-х років ХХ століття: жанрова та стильова панорама. *Слобожанські мистецькі студії*. Харків, 2024. Вип. 1 (04). С. 117–121.
2. Тан Фань Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю: презентація досвіду майстрів (Сергій Прокопов – Ян Хуннянь). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 67. С. 91–106.
3. Тан Фань Ян Хуннянь (杨鸿年) – фундатор традицій дитячого хорового виконавства Китаю. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 34, кн. 1. С. 253–265.

Публікації у зарубіжних міжнародних виданнях:

4. Тан Фань, Батовська О. Генеза дитячого хорового виконавства Китаю. *Грааль науки*. 2021. № 11. С. 624–626. doi:10.36074/grail-of-science.24.12.2021.120.

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації:

5. Тан Фань Сучасне дитяче хорове мистецтво України та Китаю кінця ХХ – початку ХХІ століть у наукових студіях: систематологічний аспект. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матер. VIII міжнар. наук-практ. конф., 14-15 листоп. 2024 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : ФОП Панова А.М., 2025. С. 96–99.

- 6.. Тан Фань Інноваційні прикмети сучасного дитячого хорового виконавства Китаю. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матер. VII міжнародної. наук-практ. конф., 2-3 листоп. 2023 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. С. 51–53.
7. Тан Фань Базові теоретичні концепції сучасного дитячого хорового виконавства Китаю (на прикладі науково-практичного доробку Яна Хунняня). *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики* : матеріали VI міжнар.. наук-практ. конф., 1-2- листоп. 2022 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. С. 65–68.
8. Тан Фань Ян Хуннянь – видатний діяч сучасного хорового мистецтва Китаю. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики*: матеріали IX Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф., м. Переяслав, 27-28 квіт. 2022 року / Університет Григорія Сковороди в Переяславі. Переяслав, 2022. С. 137–140.