

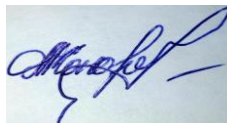
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра хорового диригування
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**МУЗИКА ГЕОРГІЯ СВИРИДОВА ЯК СКЛАДОВА
СУЧАСНОГО РЕПЕРТУАРУ ХОРУ ХЛОПЧИКІВ**

Магістерська робота
Конорова Олексія Олексійовича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового диригування
Савельєва Г. В.

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



Коноров О. О.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА	8
1.1. Становлення дитячого хорового виконавства: джерельна база дослідження.....	8
1.2. Хор хлопчиків як напрям хорового виконавства.....	14
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО РЕПЕРТУАРУ ХОРУ ХЛОПЧИКІВ: СТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ	
2.1. Сучасний підхід до створення та класифікації репертуару хору хлопчиків.....	21
2.2. Хорова музика Г. Свиридова в репертуарі хору хлопчиків.....	27
Висновки до Розділу 2.....	31
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР ДИТЯЧОЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ Г. СВИРИДОВА: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ	33
3.1. Кантата «Сніг іде» Г. Свиридова: музикознавчий аналіз в драматургічному аспекті.....	33
3.2. Хорові твори малих форм Г. Свиридова для дітей.....	45
Висновки до Розділу 3.....	53
ВИСНОВКИ	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	59
ДОДАТОК	67

ВСТУП

Актуальність теми. Хорова музика Г. Свиридова є значною віхою на шляху розвитку музики ХХ ст. Його музика викристалізувала дух епохи, що відображає авторське розуміння голосу мистецтва того часу. Це позначилося як на виборі поезії як основи його музики, так і жанрів, а також і виконавських складів. Хоча Г. Свиридов написав досить мало музики для дитячого хору, а саме для хору хлопчиків, його кантата «Сніг іде» традиційно виконується за участі хору хлопчиків. Це драматургічне рішення особливим чином створює неповторну ауру цього твору, якнайліпше відтворюючи дух Свиридівського стилю та подих його епохи.

Постановка проблеми. Хорове мистецтво в Україні справдавна знаходилося в основі музичного та духовно-морального виховання дітей. Одним з унікальних напрямків національного хорового мистецтва є *хоровий спів хлопчиків*. Професійне навчання хлопчиків співу, як відомо, має давні традиції. Серед славетних віх його існування – хори братств, монастирів, співацьких шкіл та імена світової величини – Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Березовський, М. Лисенко, М. Глінка та багато інших.

Протягом багатьох століть в церковному співі поряд з дорослими співаками – чоловіками, брали участь і хлопчики. У ці хори відбиралися найбільш здатні і голосисті хлопці. Звучання їх чистих і ніжних голосів із захопленням сприймалося слухачами, їх навіть часто порівнювали зі співом ангелів. Хлопчики співали і в кращих світських професійних хорових колективах.

Хоровий спів хлопців, розвинувшись як напрям хорового виконавства, в свою чергу ініціював композиторську діяльність. Композитори-класики надавали великого значення хоровому співу, створюючи свої безсмертні твори, серед них – А. Ведель, Д. Бортнянський, О. Варламов, М. Глінка та інші видатні митці минулих століть.

Трансформувавшись після виходу з богослужбової практики, цей виконавський напрямок в Україні знайшов нове життя в таких іменитих і всесвітньовідомих хорах хлопчиків, як «Дзвіночок» (Київ), хор хлопчиків і юнаків Національної чоловічої капели ім. Л. Ревуцького, «Дударик» (Львів), хор хлопчиків Харківського державного музичного ліцею (Харків), хор хлопчиків «АзиБукі» Харківського національного театру опери та балету, хори хлопчиків дитячих музичних шкіл України.

Відродження співацької традиції, і це не визиває сумніву, починається з дитинства. Знаходячись у системі духовної культури дитини, хоровий спів є інтерактивною формою її формування. Він є передавачем духовних цінностей з покоління в покоління, знайомить з історію своєї землі та залучає до традицій своєї нації. Хоровий репертуар, що вивчає дитина, значною мірою сприяє успішному вирішенню завдань, пов'язаних з дитячим вихованням та розвитком духовної культури.

Мета дослідження – розкриття специфіки сучасного репертуару хору хлопчиків та визначення ролі хорової творчості Г. Свиридова на хід естетичного розвитку юного співака. Реалізація мети розкривається поступовим вирішенням наступних **завдань**:

- систематизувати історичний процес формування дитячого хорового виконавського напрямку;
- надати визначення унікальному явищу у дитячому хоровому виконавстві – співу хлопчиків;
- систематизувати сучасні принципи добору та класифікації дитячого репертуару;
- проаналізувати хорову спадщину для дітей Г. Свиридова;
- визначити провідні функції репертуару дитячого хору у призмі творчої спадщини для дітей Г. Свиридова;
- виявити виконавські особливості хорових творів Г. Свиридова.

Об'єктом дослідження є творчо-виконавська діяльність хору хлопчиків, за якою стоять такі важливі складові, як духовний розвиток,

вокальна технологія та репертуар, а **предметом** – вокально-хорова музика для дітей Г. Свиридова як вагома складова сучасного репертуару хору хлопчиків.

Матеріалом дослідження є клавіри Маленької кантати «Сніг іде» на слова Б. Пастернака для жіночого та дитячого хору, циклу «Дві пісні на слова А. Барто для жіночого або дитячого хору» та хорового твору «Заспівка» на слова І. Северяніна у перекладі для однорідного хору О. Пархоменка.

У роботі було задіяно такі загальнонаукові та спеціальні **методи дослідження**, як:

- *естетичний* – задля вивчення впливу проєкцій хорової спадщини Г. Свиридова на мислення молодшого покоління;
- *історико-музикознавчий* – націлений на систематизацію основних етапів розвитку концепції дитячого вокально-хорового виховання;
- *жанрово-стильовий* – для виявлення специфічних ознак жанрових видів та стилістичних рис хорових творів для дітей Г. Свиридова;
- *функціонально-структурний* – для визначення логіко-змістовного смислу твору в єдності драматургії та композиції;
- *інтерпретаційний* – задіяний для здійснення виконавського аналізу виконавських інтерпретацій обраного твору.

Дослідження науковців хорового профілю значно поповнили науково-методичний арсенал хормейстерів вивченням історії вітчизняної та зарубіжної хорової культури, осмисленням накопиченого хорового досвіду, питань становлення та розвитку жанрів та форм хорового мистецтва, історії та теорії світського та церковного хорового виконавства.

Досить наповненим є і розділ про дитяче вокально-хорове виховання, проте, ці дослідження присвячені проблемам роботи з дитячим голосом взагалі, не розмежовуючи їх за гендерними ознаками. Кожний вокальний педагог та хормейстер у своїй практиці відчуває відмінності вокальної

роботи з голосом хлопчиків, що проявляється як у специфіці тембру, психології, репертуарі так і власне, вокальній технології.

До **теоретичної бази** роботи було залучено музикознавчу літературу з питань:

- *аналізу музичної мови та форми* – М. Вашкевич [16], Л. Мазель [39], В. Холопова [64];
- *історії і теорії хорового виконавства* –Л. Алексєєва [11], Т. Богданова [17], В. Живова [27], С. Казачкова [34], В. Краснощокова [36], К. Пігрова [44], П. Чеснокова [65].
- *постанови голосу* – А. Вербова [20], А. Варламова [18], М. Глінки [21], В. Ємельянова [30-31].
- *теорії і практики роботи з дитячим хором* – Л. Аверіної[1], К. Малініної [40], М. Леонтовича [38], Д. Огороднова [42], С. Прокопова [49-50], А. Сергєєва [56], Г. Стулової [57].
- *Свиридознавства* – О. Александрової [2-10], В. Белоненка [13-14], Н. Варавкіної-Тарасової [15], І. Земцовського [29], Ю. Паїсова [44], О. Руч'євської [53], О. Тевосяна [60].
- *музичного стилю та інтерпретації* –А. Сохора [59], А. Соколова [58], О. Урванцевої [74], Ю. Пучко [51], Л. Шаповалової [67-72].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у магістерському дослідженні зроблено спробу дослідження впливу духовних проєкцій музики Г. Свиридова на формування світогляду молодшого покоління у хоровій творчості та вокально-освітньому процесі та вперше надано музикознавчі аналізи обраних хорових творів.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання отриманих результатів дослідження у таких навчальних курсах, як «Практика роботи з дитячим хором», «Історія хорового виконавства», «Методика роботи з хором», «Педагогічна практика» (для бакалаврів вищих музичних закладів та молодших бакалаврів фахових передвищих навчальних закладах), «Музична інтерпретація» для бакалаврів

та магістрів вищих музичних закладів України та у хормейстерській діяльності з дитячими хоровими колективами.

Практична цінність даного дослідження підтверджується багатолітньою практичною виконавською роботою автора з хором хлопчиків «Vambini felici» як художнього керівника та завідуючого вокально-хоровим відділом Комунального початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу «Дитяча музична школа №1 імені Людвіга ван Бетховена (Харків).

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні положення магістерської роботи пройшли апробацію у виступі на IV всеукраїнській науково-практичній конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», за результатами якої було надруковано тези на тему «Хор хлопчиків як об'єкт наукового дослідження» (ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020) та опубліковані у статті «Роль дитячого хору в Маленькій кантаті Г. Свиридова «Сніг іде»» у збірці

Структура роботи. Робота складається зі Змісту, Вступу, трьох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг роботи становить 67 сторінок, з них основного тексту – 58 сторінок. Список використаних джерел становить 81 найменування.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ

ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Становлення дитячого хорового виконавства: джерельна база дослідження

Історичний екскурс. Задля вияснення специфіки такого виконавського напрямку, як хоровий спів хлопчиків, необхідно звернутись до історії його виникнення та розвитку.

Найдавнішим з усіх видів колективного музикування вважається хоровий спів. Він бере свій початок ще за часів первісного суспільства, але професійно починає формуватися значно пізніше. Як вказував В. Краснощоків, разом із еволюцією цивілізації, отримав свого розвитку і хоровий спів. Він поступово набув організації ритму та звуковисотності, вишуканості мелодійних ліній, інтонаційної чіткості та ладової структури та став нерозривно пов'язаним із календарною обрядовістю (історичні пісні, ліричні, побутові, танцювальні та інші) [36].

Розвиваючись у руслі «дорослого» хорового виконавства, весь початковий період свого створення, дитяче хорове виконавство було невід'ємною його частиною.

Так, ще з часів Стародавньої Греції (VI-IV століття до н.е.) сформувався початковий напрямок у хоровому співі – монодія (одноголосний спів) [37, с. 28]. Хор того часу складався із 11-15 осіб та займав важливе місце у трагедії разом із головними героями. Співали в хорі, та виконували головні партії тільки чоловіки, що свідчить про необхідність появи у виконавському складі хлопчиків для розширення діапазону хору та більшої свободи для композиції творів.

Розвиток вокально-хорової культури стародавньої Греції став вагомим поштовхом для становлення та розвитку церковної музики в Римо-

Католицькій церкві та Візантії, яка, як відомо, була центром зародження та становлення церковного професійного хорового співу [37, с. 31].

Саме у сфері церковного хорового співу, дитяче хорове виконавство, а саме хоровий спів хлопчиків поступово почало сприйматись як автономна виконавська система. Загальновідомим є історичний факт гендерних обмежень щодо виключно чоловічого співу у церкві західної та православної традицій.

Доречі, цей факт вже у наші часи нещодавно вийшов у Берлінському кафедральному хорі хлопчиків на широке коло світового масштабу, відкривши завісу особливостей хорового виконавства хлопчиків перед пересічними поціновувачами мистецтва¹.

Повертаючись до історії становлення хорового виконавства, продовжимо, що через певний історичний інтервал, коли з'явилися та ствердились система секвенцій, псалмів, хоралу (захід), осьмогласся, (схід), у XII столітті високої досконалості досягла техніка співу дисканта.

Найбільш прогресивною в той час була співоча школа та капела собору Паризької богоматері. Університети також сприяли розвитку світського хорового багатоголосся. Виник трьох- або чотириголосний мотет, в якому об'єдналися церковні мелодії і тексти зі світськими. Нижній голос – тенор, часто виконував мотет на латинській мові, всі інші голоси в цей час співали на рідній мові народно-пісенні мелодії з мирським текстом.

Склади хорів того часу були вже чоловічо-хлопчачі, за рахунок чого загальний діапазон хору значно розширився.

Основу хорової музики Відродження склали церковні жанри меси і мотету, але разом з тим увагу композиторів все більше і більше привертає область світської музики, яка стає невід'ємною частиною їхньої творчості. Світська музика, так само як і живопис, відображала гуманістичні ідеї епохи – інтерес до внутрішнього світу людини, до особистості в умовах

¹Мати подала в суд скаргу на хор хлопчиків з віковою історією після відмови прийняття її доньки у цей хор, пославшись на гендерну дискримінацію. Детальніша інформація за посиланням: <http://www.dw.com/tu/суд-в-берлине-запретил-девочке-петь-в-хоре-мальчиков/a-50062271>

повсякденного життя. В епоху Відродження великого значення надавалося питанням всебічного розвитку особистості засобами співочого мистецтва.

Отже, цей період стає відправним моментом, від якого можемо рахувати становлення дитячої музичної освіти та дитячого хорового виконавства на професійному рівні.

Створюються консерваторії, куди приймаються хлопчики і дівчатка. У співочих школах при католицьких храмах з ранніх років хлопчики навчаються мистецтву співу. Дитяча виконавська творчість піднялася на новий рівень – спів у храмах, як провідних концертно-виконавських закладах того часу.

У великих містах при місцевих монастирях відкривалися школи-притулки для бідних музично обдарованих дітей-сиріт. В цих закладах дітей навчали хоровому співу та ремеслам. В міру розповсюдження світського мистецтва, до навчання додалося освоєння гри на музичних інструментах і вивчення контрапункту.

Виконавський рівень хорових колективів подібних навчальних закладів був дуже високий. У найбільш розвинених по музичній майстерності колективах складались свої художні принципи і свій виконавський стиль. Так, наприклад, венеціанський хор собору Святого Марка славився своїм співочим мистецтвом нарівні з папською капелюю, але його виконавська манера докорінно відрізнялася від суворої і стриманої римської. Як зазначала Т. Ліванова, це був «емоційно відкритий, декоративно-барвистий спів», в якому поєднались яскравість тембрових барв і багата динамічна палітра [37].

Незабаром такі школи-притулки стали називатися консерваторіями. Викладання в консерваторіях велося на високому професійному рівні. Зі стін цих навчальних закладів вийшли багато чудових композиторів, такі як Ф. Дуранте, Н. Йомеллі, Н. Піччіні, Д. Пазієлло, Д. Перголезі та інші. При консерваторіях діяли капели, влаштовувалися хорові та інструментальні концерти.

Найбільш значний внесок у розвиток вокального мистецтва внесли консерваторії Неаполя та Венеції. Оскільки навчання хлопчиків і дівчаток у ті часи було роздільним, різні консерваторії спеціалізувалися на навчанні дітей певних статей. Так, за традицією, в неаполітанських консерваторіях виховувалися хлопчики, а в венеціанських – дівчата. Але і ті, й інші славилися як рівнем викладання, так і музичною майстерністю своїх учнів.

З цього історичного періоду у вокально-хоровому вихованні дітей провідного значення набувають діяльність провідних співаків-педагогів та створені ними авторські вокальні школи.

Паралельно з активною виконавською практикою, розвивається і педагогічна система дитячого вокального виховання та створюється корпус методичних джерел.

Методичні джерела. Західно-європейська та американська методика дитячого вокально-хорового виховання побудована на системах Е. Ж. Далькроза, К. Орфа, інших методистів. Частіше у цих роботах звертається увага педагогів на синтез співу та жестикуляції маленьких співаків G. Green [76], D. W. Krause [77].

Достатньо великий корпус методичної літератури представлено спільними розробками з педагогами, психологами та фізіологами (M. Goetze [75], A. Ries [81]). Основна частина методичних джерел створена на основі принципів загальної вокальної педагогіки J. A. Labuta, D. A. Smith [78], W. Vemard [80].

Аналіз зарубіжної методичної бази показав, що загальній темі дитинства та ідеї духовного розвитку дитини через музикування не надавалося такого провідного значення, як у нашій країні. Як вказує A. Ries [81], методичні розробки в кінці 19 сторіччя були направлені на вивчення фізіології вокального апарату – розмір гортані, вивчення голосових складок тощо.

Ще з'ясувався цікавий факт, що до 1960 року у західному суспільстві вважалось, що діти не вносять у життя суспільства вагомому внеску

настільки, аби було варто вивчати проблеми розвитку дитячого голосу та соціокультурний аспект важливості духовного розвитку дитини засобами вокально-хорового мистецтва. Це пояснює, чому вокальну специфіку дитячого голосу вивчали тільки у фізіологічному, психологічному та віковому аспектах.

Щодо цього факту наведемо систематизацію А. Ries [81, с. 261]:

- 7 та 18 століття – вважається, що діти несуть первородний гріх. Дітей вчать співати псалми, гімни та пісні з моралізаторськими текстами.
- 19 і початок 20 століття – мораль виражається дисципліною. Діти сприймаються як поєднання невинності та досвіду. Для дітей розроблено спеціальні матеріали. Створено стандартизовану освіту, що базується на однорідному уявленні про дитинство. З'являються явні межі між тим, що таке дорослий, а що дитина. Музика використовується для пропаганди моралі. Спів, особливо хоровий, використовується як дисципліна. Вважається, що верхній регістр викликає невинність, а нижній регістр – досвід. Вивчення нижнього регістру – заборонено. Для дітей призначені спеціальні пісні. Однотипний голос заохочується для хлопців та дівчат до 10 років, з чіткими межами вокального діапазону.
- Середина 20 століття – освіта зорієнтована на дітей. Відбулась музична революція. Підхід, орієнтований на дитину, увага до вокальної педагогіки. Використання менш офіційного «пісенного підходу» для навчання дітей співати.
- 1980-ті роки 20 століття – консервативне соціальне середовище через політику Д. Рейгана та М. Тетчер. Поява офіційного навчання для дитячого голосу. Поява хорової дисципліни для дітей.
- Кінець 20-го та початок 21-го століття – ідеал постмодерної деконструкції канонічних ідеалів. Глобалізація. Музичне виховання. Зміна звукового ідеалу для дитячого голосу. Використання нижнього регістру. Включення світової музики.

Отже, вік іноземної методики дитячого вокального виховання достатньо молодий та зазнав інтенсивного розвитку тільки з початку 20 століття.

В протилежність цьому, у вітчизняній дитячій вокальній педагогіці інтерес до систематизації досвіду та наукові розвідки щодо з'ясування його природи та механіки почався ще з давніх часів. Розвиваючись спершу емпірично, згодом він став об'єктом наукового інтересу як вокальних педагогів так і цілої армії науковців різних спеціалізацій.

Окремий інтерес для нас становить радянський період у розвитку дитячої хорової педагогіки. Корпус методичної літератури післяреволюційного періоду, спираючись на наукові досягнення, став науковою базою роботи сучасних хормейстерів та сучасних досліджень.

У розвитку голосу дітей, а особливо хлопчиків, майже половина плідотворного часу відводиться на мутаційний період. Потужний розвиток теоретичної бази з питань роботи з дитячим голосом та хором у радянський період було зумовлено зміною методичної установки – у дореволюційний час спів дитини у хорі в мутаційний період використовувався обмежено та вважався шкідливим для її вокального здоров'я.

У післяреволюційний період, наукові дослідження у сфері голосоутворення та вокальної технології довели, що грамотний спів дитини у мутаційний період навпаки допомагає долати незручності зміни голосу та сприяє більш гладкому його проходженню.

Д. Огороднов є одним із лідерів основного напрямку музично-співацького виховання дітей. Результатом багаторічної праці Д. Огороднова стала його книга «Музично-співоче виховання дітей у загальноосвітній школі» [42]. Ця методика своїм головним завданням ставить дбайливе виховання голосу, збагачення його природного тембру, і на цій основі – комплексний розвиток всіх музичних здібностей.

Дослідження В. Ємельянова, що викладені у роботах «Фонопедический метод развития голоса» та «Развитие голоса. Координация

и тренаж», набули широкого поширення не тільки серед професіоналів-вокалістів, а й серед простих любителів співу[30-31].

Роботи видатного вченого і співака розкривають унікальну систему поглядів, методів роботи з постановки голосу, що мають багато спільних моментів як для голосу дорослого, так і для голосу дитини:

- принципи саморегуляції голосової системи, принципи елементарних операцій (формування складного рухового досвіду співочого голосоутворення з послідовності і сукупності найпростіших, далі неподільних на свідомому рівні операцій);
- принцип спостережливості (візуальної і дотикової);
- принцип самоімітації;
- принцип естетичного негативізму: спів нарочито негарним голосом.

Значення терміна «фонопедія» В. Ємельянов визначає як «комплекс педагогічних впливів, спрямованих на поступову активізацію і координацію нервово-м'язового апарату гортані з допомогою спеціальних вправ, корекцію дихання, а також корекцію самої особистості того, хто навчається» [31, с. 4].

1.2. Хор хлопчиків як напрям хорового виконавства

З давніх часів навчання хоровому співу хлопчиків спиралося на основний педагогічний принцип природності, свободи голосоутворення і звуковидобування, який формулювався педагогами у вигляді правила: «співати не голосно й не тихо, проте вільно». Педагогу необхідно майстерно орієнтуватися не тільки в дитячій вокальній методиці і психології, але і в особливостях розвитку хлоп'ячого голосового апарату.

Методологія роботи з голосом хлопчиків висвітлена у роботах О. Варламова, О. Торби. В наш час хоровому та сольному співу хлопчиків професійно навчають в різних навчальних закладах – хорових школах, ліцеях, коледжах, училищах. Однак, проблеми вокального виховання хлопчиків-підлітків, що проходять стадію зміни або мутації голосу,

залишаються дотепер багато в чому невирішеними. Почасти ця обставина пояснюється складністю і недостатньою розробленістю питання психолого-фізіологічних процесів у підлітків, почасти й тим, що сучасне вокальне виконавство стало вкрай складним і різноманітним.

Перш за все, існує чітка вікова диференціація голосу хлопчика, що відображається у структурі багатьох хлопчачих хорів з варіюваннями: 1) підготовчий (діти у віці 5-6 років, та щойно зараховані діти), 2) молодший хор (1-2 класи), 3) концертний хор (3-7 класи) та 4) хор юнаків (ті, що співають в період мутації), змішаний хор (хлопчики, юнаки-«постмутаційники», чоловіки).

Залучення наймолодших хлопчиків в хор пов'язано з прагненням хоча б штучно подовжити співочий вік його учасників, оскільки ймовірно, такий підхід може вплинути на більш скоріше формування голосових м'язів, що визначає темброві можливості дитини. Головне завдання на першому етапі навчання – розвиток у юного співака навичок фонації, дихання, звільнення голосового апарату, ознайомлення з вокально-хоровими прийомами, загальномузична підготовка.

Найбільш поширені недоліки в співі початківців – переривчасте, конвульсивне, нерівне дихання, надмірно відкритий звук, форсоване звуковидобуття, гугнявість. Вмінню співати світлим, ясним, емоційно забарвленим звуком сприяє фізична розкутість, усунення скутості лицьової, шийної і плечової мускулатури.

Введення хлопчиків на другому віковому етапі обумовлює збільшення співочого навантаження, розширення діапазону голосу – це час формування особливого тембру хору хлопчиків.

Третій етап пов'язано із співом хлопчиків в концертному хорі. Робота хормейстера на цьому етапі полягає в згладжуванні співочих регістрів, вдосконаленні тембру.

Четвертий етап вокально-хорової роботи пов'язано з мутацією голосів хлопчиків. Передмутаційний період збігається з розквітом голосу хлопчика.

Підліток демонструє в співі велику дзвінкість і силу, нерідко зловживає включенням грудного регістру. Діапазон голосу розширюється, в ньому з'являються невластиві ноти.

Характерними ознаками для мутаційного періоду є осиплість, незастудний кашель, неточна інтонація, швидка стомлюваність, болі в гортані, утруднення при виконанні верхніх нот. Голос дискантів змінюється різкіше, більш болісно і раніше, діапазон їх може розширяться до октави і більше вниз.

Альтовий голос опускається на квінту. Як тільки голос встановиться в новому положенні, і хлопчик почне говорити без утруднень, він може почати співати, але тільки в обсязі розмовного діапазону, обережно ставлячись до його посилення. На формування майбутнього голосу хлопчика великий вплив має те, наскільки довго і правильно він співав у дитячому хорі. Якщо в мутаційний період підліток співав полегшеним звуком і неголосно, то якість його дорослого голосу буде краще.

Навчаючи хлопчиків вокальному мистецтву, вже в домутаційний період необхідно виробляти комплекс охоронних вокальних навичок, враховуючи по можливості тип голосу, що дозволить зберігати і розвивати голос з орієнтацією на майбутню професію хориста або співака.

Виховні і організаційні можливості хорової музики величезні. В методиці роботи з дитячим хором завжди існували й існують різні аспекти. Взагалі залучення дітей до музики завжди починається через спів. Тому, що співом діти починають займатися з раннього віку, ще в дитячих садах, а спів є самим доступним видом музичного мистецтва. І методичні вдосконалення в цій сфері завжди актуальні. В процесі навчання співу розвивається етичне виховання, пов'язане з формуванням особистості дитини, а так само його музичні дані відповідно до голосу.

У наш час вокальне виховання дітей здійснюється в дитячих музичних школах, в хорових студіях, в загальноосвітній школі (на уроках музики) в центрах естетичного виховання. Дуже цікаво те, що дитячий спів також

сприяє дослідженням для медицини, психології, акустики, педагогіки тощо. Так виникає комплексна теорія і система музичного виховання дітей.

Проблема естетичного виховання засобами мистецтва, вимагає поглибленого вивчення питань, пов'язаних з музичним вихованням і розвитком учнів. Особливо це стосується виховання у хорі хлопчиків.

Унаслідок великої рухливості хлопчиків у віці від 7 до 14 років, а також широкого кола їхніх інтересів, хлопчиків важче залучити в хор, ніж дівчаток, а зацікавити їх хоровим співом – завдання не з легких. Тому керівник хору повинен знайти особливі шляхи, щоб зацікавити хлопчиків співом.

С. Прокопов, у методиці якого великого значення надається розвитку образного сприйняття музики та виразності співу, пише, що «Діти – народ емоційний, щирий, чуйний. <...> саме досягнення виразності – одне з головних завдань у роботі хормейстера з колективом» [48, с. 13]. Навіть у розспівуванні, С. Прокопов радить уникати будь-якого механістичного характеру, а насичувати вокально-хорові вправи емоційним змістом за допомоги прийому зорових, слухових та моторних асоціацій [48, с. 14].

Іноді треба дуже переконливо та на високому педагогічному рівні поговорити про значення музики, хорового співу, переконати хлопчика в перспективності розвитку його голосу. Малюки охоче вступають в хор, де керівник вміє поєднувати роботу з цікавими та веселими іграми. Хлопчики більш старші за віком, які мають голос і слух, із задоволенням займаються в колективі, який співає цікаві твори і регулярно слухає хорошу музику.

Співочий апарат хлопчиків схильний до більш різких змін і легше вразливий при неправильній роботі, ніж співочий апарат дівчаток. Тому вся вокальна робота з хлопчиками має проводитися дуже обережно та уважно. Її методи повинні бути гнучкими і змінюватись відповідно до змін, що відбуваються в співочому апараті хлопчиків.

Вокально невідготовлені хлопці при співі нерівно дихають, вони немов захлинаються диханням, піднімаючи при цьому плечі. Таке поверхневе,

ключичне дихання несприятливо відбивається і на звуці, і на організмі дитини. Щоб ліквідувати цей недолік, треба зосередити увагу дітей на діафрагму, просити їх взяти дихання «в пояс», спокійно вдихнувши через рот і ніс одночасно, плечі при цьому мають бути спокійно опущені. Словом, перенести увагу на роботу м'язів живота.

Наслідуючи дорослих чоловіків, хлопці часто намагаються голосно співати. Вони впевнені, що гучний спів рівнозначно красивому. Треба пояснити їм, що якість голосу складається з різних понять: тембру, діапазону, рівності звуку, техніки володіння голосом.

Процес співу повинен протікати осмислено. Не можна дозволяти дітям кричати, треба навчити їх співати «на опорі» рівним, безперервним звуком, тягнути його якомога довше, без перенапруги організму. Дітей слід тренувати на вокальних вправах, мета яких – розвиток голосу і навичок співу.

Керівник хору хлопчиків повинен бути насамперед хорошим музикантом і серйозним педагогом, вольовим, вимогливим і справедливою людиною. Хороший керівник вміє використовувати в цілях поліпшення дисципліни ту обставину, що хлопчики із задоволенням «грають» в організованість, люблять бути командирами, люблять нести відповідальність за поведінку інших. Він спирається в своїй роботі на самих свідомих і активних хлопчиків, повчаючи їм різні важливі обов'язки. Необхідний обопільний людський контакт між керівником хору та дітьми. А тому керівник повинен бути не тільки вимогливим і суворим, але одночасно і ласкавим до своїх вихованців. Доброта і ласка в поводженні з хлопчиками обов'язково позитивно відгукнуться на виразності та теплоті звучання хору.

Основні якості дитячого голосу – легкість і дзвінкість, пов'язані з віковими особливостями людського організму, природні за своєю природою. Про це завжди необхідно пам'ятати і прагнути зберегти цю специфічну рису звучання дитячого голосу.

Емпіричний метод у вокально-хоровій педагогіці ускладнено тим, що викладач на групових заняттях не може в повній мірі індивідуалізувати якість звучання учасників хорового колективу. Кожний хормейстер вирішує це питання декількома способами: до хорових репетицій додаються сольні заняття зі співаками; слухання на близькій дистанції окремих співаків при загальному співі; спів хлопчиком своєї партії перед хоровим колективом сольо, або у ансамблі. Ці методи розвивають навички слухати себе та інших, тримати свою партію самостійно. Також слід дотримуватись одних вокально-технологічних настанов, якщо, наприклад у колективі працює декілька фахівців, або хор хлопчиків має окремі вікові групи. Незаперечним є факт, що працюючи з хором хлопчиків викладачеві бажано мати всі регістри для вокальних показів (особливо для мішаних чоловічих складів), тому природніше, коли хормейстер хору чоловічої статі.

Проте, всі науково-методичні підходи у роботі повинні бути пронизані головною метою – виховання любові до хорового виконавства і розвиток музичного мислення.

Висновки до Розділу 1

1. Хорове виконавство, пройшовши багатівіковий досвід нині представляє потужний мистецький арсенал впливу на учасника та слухача цього процесу. Духовний, морально-етичний та культурний потенціал виокремлюють цей вид мистецтва в один з найпопулярніших у культурному попиті людства, передусім за доступність та естетичну цінність.

2. За час свого розвитку професійне хорове мистецтво здобуло комплекс технологічних вимог щодо виконання. Світовий хоровий репертуар, починаючи з монодії нині розвинулось до масштабних полотен. За час свого існування хорове виконавство представляє себе різними виконавськими видами – від однорідного до мішаного складу різних вікових категорій.

3. Одним з унікальних явищ дитячого хорового виконавства є хор хлопчиків – самий давній вид професійного дитячого хорового співу. Напрямок було започатковано у культовій сфері (монастирі, братства), а згодом вийшов на широку виконавську естраду.

4. Голос хлопчиків має більш чутливішу будову у порівнянні з голосом дівчаток, що пов'язано зі специфікою трансформації чоловічої гормональної системи. Це відображається на умовах його вокального розпорядку роботи. Головним правилом у роботі має бути принцип «не нашкодь» та постійний акцент на збереження природнього тембру голосу хлопчика.

5. Діапазон хору хлопчиків набагато ширший за діапазон хору дівчаток за рахунок наявності дискантів та чоловічих голосів у хлопчиків, які вже пройшли мутацію.

6. Найголовнішим питанням виконавського напрямку хору хлопчиків є саме технологія вокальної роботи. Головні питання вокальної роботи тісно пов'язані з такою галуззю дитячої хорової педагогіки, як охорона співацького голосу.

7. Оскільки останні десятиріччя у мистецьких колах йде мова про стійку тенденцію відродження хорового мистецтва, то нині дитяча хорова педагогіка спрямована на розвинення методики роботи з хором хлопчиків та набуває ще більшої цінності. Хорова культура має закладатися з дитинства, що стане запорукою якісного рівня хорової культури дорослих.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІЙ ПРОЦЕС СТВОРЕННЯ СУЧАСНОГО РЕПЕРТУАРУ ХОРУ ХЛОПЧИКІВ: СТИЛЬОВІ ПРІОРИТЕТИ

2.1. Сучасний підхід до створення та класифікації репертуару хору хлопчиків

Репертуар, як сукупність творів, що виконуються тим чи іншим хоровим колективом, становить основу його діяльності та перебуває в безпосередньому зв'язку з різними формами та етапами роботи хору (репетиція, концерт, стадії творчого розвитку колективу). Репертуар впливає на весь навчально-виховний процес, на його базі складається художньо-виконавський напрямок хору, розвиваються вокально-хорові навички, накопичується музично-теоретична база.

Особливого значення репертуар має в дитячому хоровому виконавстві, оскільки саме в цей віковий період закладається фундамент музичної культури дітей. Розучування і виконання творів потужно впливає на психіку дитини, розвиваючи увагу, пам'ять, загострюючи здатність до спостережень і узагальнень, роблячи слух більш тонким і чутливим, виховуючи відчуття форми, гармонії. Репертуар безпосередньо впливає на виховання естетичного смаку, на формування художніх поглядів і уявлень дітей і визначає творче, виконавське обличчя дитячого колективу.

Важливим фактором у процесі формування репертуару хору хлопчиків є вікові особливості його учасників у психічному та фізіологічному планах. Так, голос хлопчиків, як було зазначено раніше, має чутливішу будову (що пов'язано зі специфікою трансформації чоловічої гормональної системи). Це відображається на умовах його вокального розпорядку роботи.

Діапазон хору хлопчиків набагато ширший за діапазон хору дівчаток за рахунок одночасної наявності дискантів та чоловічих голосів у хлопчиків, які

вже пройшли мутацію. Це відображається на виборі більш широкого спектру репертуару.

Специфіка тембру має помітні відмінності від звучання мішаного дитячого хору. Тембр хору хлопчиків має характерні якості звукового еталону, такі як сріблястість, щільність звукового потоку, рівність тембрального ансамблю дискантів та альтів. Ця якість надає певні переваги у формуванні репертуару – пласт старовинної та духовної музики більше відповідає стильовим умовам, ніж звучання мішаного дитячого хору.

В цілому, репертуар хору хлопчиків не відрізняється від репертуару звичайного дитячого хору. Проте, специфіка тембру хору хлопчиків послугувала створенню окремого репертуару, написаного спеціально для цього типу хору або зі включенням цього типу до загального виконавського складу. Це, зокрема – хорові твори Д. Бортнянського (що були написані композитором, коли він працював у Придворній капелі), *Missa Brevis* Б. Бріттена, додатковий виконавський склад у «Чичестерських псалмах» Л. Бернстайна, «Симфонії псалмів» І. Стравінського, хоровий номер з ораторії «На стражі миру» С. Прокоф'єва, хорові твори В. Волни, А. Ореловича, С. Плешака, хори з опер «Кармен» Ж. Бізе, «Пікова дама» П. Чайковського та інші твори. Є також ряд творів, які у нашому виконавському просторі закріплено за хором хлопчиків, оскільки саме вони були першими виконавцями цих творів. Серед них – Маленька кантата «Сніг іде» Г. Свиридова.

Процес вибору твору, як вважає С. Казачков – процес глибокий і складний: з одного боку, в ньому фокусується педагогічний і музичний досвід керівника хору, з іншого, характер відбору обумовлений специфікою музичного матеріалу, особливостями тих, хто його засвоює [34].

Аналізуючи головні принципи вибору твору, ми спираємося на визначення С. Прокопова щодо формування репертуару: «художня цінність, дохідливість, дидактичний, навчально-освітній принципи, актуальність, свіжість, різноманітність» [49, с. 3]. Розкриємо більш детально їхню суть.

Головний принцип у відборі репертуару – його *художня цінність*, де основними складовими цього поняття є глибина змісту твору і досконалість його музичної форми. Принцип художньої доцільності, художньої цінності твору особливо важливий в хорі хлопчиків, де подолання технічних труднощів не повинно позбавляти учасників хору відчуття легкості і радості музикування, художньої мети, відчуття самих себе творцями.

У виборі творів для хору хлопчиків слід звертати особливу увагу на простоту і прозорість фактури, ритмічну вишуканість при зовнішній невибагливості, зручність теситури, ясне голосоведіння, лаконізм і строгу визначеність хорового полотна, глибоко продуману економію виражальних засобів, тобто на вокальну зручність даного твору.

Важливим принципом у відборі творів для хору хлопчиків є поняття *доступності*, що залежить від виконавського рівню колективу, та є універсальним принципом для дитячого хору взагалі. Головні компоненти цього поняття:

- доступність за рівнем художнього сприйняття, яке представляє єдність пізнання і оцінки, носить глибоко особистісний характер, набуває форму естетичного переживання і супроводжується формуванням естетичних почуттів і художнього смаку. У визначенні даного рівня доступності важливо враховувати культурний рівень маленьких хлопчиків, їх музичний досвід, їх морально-духовний рівень, а також якість і манеру подачі того чи іншого музичного матеріалу керівником;
- доступність за рівнем технічної підготовленості хору, що визначається ступенем музичної грамотності хлопчиків і якістю технічних навичок;
- доступність за рівнем вокальних можливостей хористів, що прямо пов'язано з їх віком і ступенем володіння вокально-хоровими навичками.

Навчально-освітній принцип – оскільки репертуар є основою навчально-виховної та виконавської роботи, він повинен сприяти розширенню музичного кругозору, знань як дітей, так і слухачів в області музики взагалі і безпосередньо хорової літератури.

Принцип *художньої різноманітності* – репертуар хору хлопчиків повинен бути різноманітним, так як будь-яка обмеженість веде до збіднення виконавських можливостей колективу і до зниження інтересу дітей.

Принцип *технічного універсалізму* – як поєднання навчальної та виконавської діяльності дитячого хору, репертуар повинен бути спрямований на досягнення певних виконавських навичок і розширення виражальних можливостей дітей, а також в ньому обов'язково повинен дотримуватися баланс між кількістю складних і простих творів.

Принцип *художнього універсалізму* забезпечує наявність у репертуарній політиці широкого спектру творів різних стилів, епох, жанрів, що надасть можливості універсального їх застосування у концертних програмах.

Н. Аверіна, виходячи з основних принципів підбору репертуару, викладених вище, що застосовуються як до окремого твору, так і до їх сукупності, враховуючи широту і багатогранність даної проблеми, проаналізувавши спеціальну методичну літературу та концертні програми вітчизняних і зарубіжних дитячих хорів, вказує, що традиційно застосовується трирівнева класифікація репертуару дитячого хору: теоретична, практична, хронологічно-стилістична [1].

Перший рівень класифікації – це теоретична основа класифікації репертуару хору, пов'язана з базовими поняттями в музикознавстві: зарубіжна музика, світська і духовна. Це важливі елементи репертуару, де особлива увага повинна бути приділена художньому тексту твору.

Проблема правильного балансу між світською і духовною хоровою творчістю в репертуарі хору хлопчиків особливо актуальна сьогодні.

Другий рівень класифікації пов'язано з різними способами організації нотного матеріалу хору хлопчиків, зі специфікою його використання і практичним застосуванням.

Поряд із загальноприйнятою концертною програмою дитячого хору, що складається з хорових мініатюр, важливе місце в репертуарі хору хлопчиків повинні займати твори великої форми: кантати і ораторії, цикли і сюїти, вокально-симфонічні та інші твори, в тому числі і такі, де поряд з оркестром і змішаним хором неодмінним учасником є хор хлопчиків. Саме в великомасштабних композиціях можливо здійснити значні задуми, глибокі філософські концепції. Вивчення і виконання таких творів підіймає хор хлопчиків на новий рівень і сам образ концерту, де присутній твір великої форми, набуває більш піднесену, відповідну змісту форму.

У репертуарі хору хлопчиків необхідно поєднувати як твори а cappella, так і з супроводом, причому в цьому випадку бажано використовувати різні види виконавських складів (хор і фортепіано, хор і орган, хор і оркестр, хор та інші музичні інструменти тощо).

Використання різних виконавських складів значно збагачує звучання дитячого хору, розширює рамки його репертуару, відіграє важливу пізнавальну роль, служить джерелом радості і натхнення як для маленьких виконавців, так і для їх слухачів.

Основою репертуару хору хлопчиків є оригінальні твори, так як саме в них з найбільшою яскравістю розкривається сутність і особливості дитячого хорового виконавства, а обробки і перекладання повинні стати необхідним доповненням до гармонійно підбраного оригінального репертуару хору хлопчиків.

Третій рівень класифікації розглянемо за двома напрямками – зарубіжна музика, в тому числі і російська, та вітчизняна музика, в кожному з яких виділяються п'ять основних стилістичних епох і намічаються їх хронологічні межі.

Західна Європа:

- від походження музики до доренесансної епохи включно. Музика цього періоду поки не має самостійного значення для дитячих хорів, але вона активно застосовується у виконавській практиці зарубіжних колективів, а знання стилістичних засад хорових творів даної епохи дозволить краще зрозуміти витoki давньоруської музики і особливості використання григоріанського хоралу в сучасних композиціях.
- Епоха Відродження, від XIII століття до XVI століття включно.
- Класичний стиль, починаючи від меж XVI-XVII століть до кінця XVIII століття.
- Епоха Романтизму, XIX століття.
- Сучасна епоха, починаючи від кордону XIX-XX ст.

Російська музика:

- Від професійної хорової традиції до середини XVII ст.: одноголосно, монодійний спів.
- Епоха багатоголосся і створення великих хорових композицій, XVII-XVIII ст.
- Класичний період розвитку російської музики, XIX ст.
- Створення дитячого хорового репертуару, кінець XIX – початок XX ст.
- Сучасна музика для дітей.

Вітчизняна музика:

- Українське бароко та класицизм.
- Український романтизм.
- Український дитячий репертуар XX ст.
- Сучасна музика для дітей.

У правильно підбраному репертуарі простежується єдність виховання і навчання та процесу оволодіння знаннями, навичками і вміннями та систематичний, цілеспрямований вплив на духовний розвиток особистості. За таких умов вплив репертуару на розвиток дитини сприятиме розвитку і вдосконаленню музично-образного мислення, творчої активності,

збагаченню інтонаційного слухацького досвіду, розширенню музичних уявлень.

2.2. Хорова музика Г. Свиридова в репертуарі хору хлопчиків

У сучасній мистецькій освіті хоровий спів є обов'язковою та важливою ланкою музично-естетичного розвитку дітей на рівні синергії. Колективний спів володіє великою об'єднуючою силою, що підтверджено мільйонами дорослих людей по всьому світу, які пройшли етап співу у хорі.

На рівні теоретичного узагальнення, роль хорового співу у творчому розвитку дитини розкрито у дослідженнях Ж. Е. Далькроза, Д. Кабалевського, З. Кодая, О. Кошиця, А. Лащенко, М. Леонтовича, Д. Огороднова, Г. Струве, К. Орфа та інших. Автори передусім наголошують на тому, що у хоровій музиці у найбільшій мірі закладено соціально-організуючу функцію, де задовольняються пізнавальні, творчі, культурні, естетичні, психологічні, артистичні, виконавські потреби тощо.

Аби створити найбільш продуктивні умови для задоволення цієї низки потреб, перед керівником дитячого хорового колективу стоїть завдання узгодити реалізацію цих потреб та забезпечення високого рівня виконавської культури. Оскільки хорове мистецтво є результатом узгодженості усіх творчих дій, то на перший план виступають такі елементи виконавського процесу, як чистота строю, якість ансамблю, ритмічної точності, тембральної єдності та багатства, виразності дикції та артикуляції. Комплексна реалізація вказаних елементів хорової звучності за головну мету має тримати повне розкриття художнього образу твору та авторського задуму. Безперечно, тільки високохудожній хоровий твір здатний вмістити у собі задоволення соціо-культурних потреб на основі переваг колективного співу.

Як результат, керівник виховує молодого учасника колективу на основі високих естетичних цінностей хорової творчості; репертуару, у якому

закладено високі художні цінності; виховного аспекту, де головним є акцент на розвитку моральних цінностей за посередництва хорового мистецтва.

Такий синтез елементів хорового творчого процесу вказує на його синергетичну природу. У даному дослідженні ми керуємося визначенням поняття «синергія» як «мета духовного пізнання» за Л. Шаповаловою [66]. У межах нашої роботи, інтердисциплінарне поняття синергії ми розуміємо як результат творчого синтезу духовних та художніх кодів музичного твору та рефлексії дитини-хорового співака.

Знаходячись у постійному пошуку, розширенні та оновленні репертуару свого колективу серед широкого репертуарного поля, керівник має враховувати той факт, що за час співу у хорі дитина має максимально вивчити, ознайомитись та на власному досвіді «відчути» все різноманіття історичних епох, стилів та жанрів.

Включивши Свиридівські хорові твори у репертуар свого хору хлопчиків, автор магістерського дослідження на власному виконавському досліді відчув особливий естетичний, виховний та виконавський ефект творів Г. Свиридова.

Прийшовши в дитячий репертуар з минулої, радянської епохи, музика Г. Свиридова залишилась невід'ємною частиною репертуару хорових колективів усіх вікових категорій. Самобутній композиторський стиль, простота і складність, особливий тематизм та інтонаційний склад, неповторні риси хорового письма та особливий ефект чистоти, доброти, простоти – це лише стислий перелік «ефекту Свиридова».

О. Александрова пише, що «світосприйняття Г. Свиридова тісно пов'язане зі спогляданням природи, її художньо-музичним розумінням. Символіка наявна в музиці композитора як глибинний смисловий рівень» [2, с. 145].

Г. Свиридов не встиг видати для дитячого хору творів на духовну релігійну тематику, зараз вони існують лише в архіві композитора. Серед

виданих – тільки світські твори – Маленька кантата «Сніг іде» на сл. Б. Пастернака, Дві пісні на слова А. Барто, Дві пісні на слова О. Блока.

В силу фактурних особливостей хорової музики Г. Свиридова та технічної складності творів, із відомих перекладень з оригінальних партитур для мішаного хору зараз відома лише «Заспівка», що найбільше відповідає можливостям дитячого хору.

Духовний зміст творів композитора полягає у зверненні до таких гуманістичних цінностей, як: доброта, любов до людей, любов до природи свого краю, повага, труд, громадянський обов'язок, художня творчість.

Маленька кантата «Сніг іде» послугувала матеріалом для дослідження музичної рефлексії дітей та цінним матеріалом нашого магістреського дослідження. Задля вивчення глибинних особистісних вражень хористів «*Bambini felici*» від роботи з музикою Г. Свиридова, було задіяно дослідницький експеримент² у вигляді написання дітьми міні-творів за наступною схемою:

- 1) що я уявляю собі під цю музику;
- 2) чим мені вона подобається;
- 2) як я розшифрував думки автора – що хотів можливо цим сказати Георгій Васильович Свиридов?

Для обробки результатів було розроблено план діагностики за такими критеріями, як:

- рівень творчості (уявне конструювання, імпровізація);
- рівень музичної культури (слухацька культура дитини: сприйняття музики в контексті загальної музичної культури);
- рівень рефлексії (музичне мислення – проєкції можливого на реальне – перехід від матеріальних елементів до духовних).

У опитуванні деяких учасників хору хлопчиків «*Bambini felici*» після роботи з Маленькою кантатою «Снег идет» Г. Свиридова, для зручності

²Див. Додаток.

обробки, у Таблицю було записано конкретні уявлення та відчуття дітей згідно списку опитування (Див. Додаток А). А саме:

- 60% хлопчиків показали достатній рівень за трьома критеріями та навели такі характеристики, як: паралелі між пробудженням природи і настроєм людини; людині може бути сумно задля того, аби потім краще відчути радість; романтичні чуття від таємності зимової ночі, сніжинок; меланхолійного настрою від зимового нічного пейзажу.
- 40% хлопчиків показали середній рівень, вказавши більш однозначні відчуття, такі як: веселощі, радість, сум, зима, краса.

Отже, творчий потенціал Маленької кантати Г. Свиридова продемонстрував достатньо високий рівень емпатії до художнього змісту твору дітей відносно свого віку.

На рівні художнього образу і музичної інтонації, діти відчули такі гуманістичні цінності, як красу, радість. Семантика музичної мови кантати Г. Свиридова вірно вивела їх на відчуття таких емоцій, як співіснування та вічний баланс радості і суму. Процес рефлексії вказав на ототожнення виконавців твору у запису і власного виконавського досвіду, а також висновку про вірність їх творчого вибору співати: «у людей этой ночью поют сердца», або «ночью все поют».

Принципи, за якими ми аналізували результати анкетування були розроблені відповідно питань анкети. Проте, результати неочікувано частково співпали с «квадратом ціннісних критеріїв» В. Холопової з елементами «позитивність, крупність, оригінальність, повнота вираження» та п'ятим психологічним критерієм з повторними бажаннями слухача повернутися до занурення у твір [63, с. 345].

Тобто, відповіді які надали хористи, були не прямим відповідями на поставленні питання, а наштовхнули дітей на роздуми, які входять у межі системи В. Холопової. Робимо припущення, що анкетування за цією системою надасть більш розгорнуті та цікаві результати.

Отже, на благодатній основі музики Г. Свиридова відбулась активізація музичного мислення хлопчиків-хористів та розкрила такі позитивні відчуття, як добро, краса, радість, веселощі.

Висновки до Розділу 2

1. Хоровий спів має потужну силу колективного впливу на свідомість людей, та особливо він впливовий на духовний розвиток дитини.
2. Вірно підібраний хоровий репертуар є важливим елементом формування духовного світу співака дитячого хору. Твори мають добиратися не тільки з позицій цікавості для дитини та прищеплення певних вокально-хорових навичок, але й мають нести духовне навантаження.
3. У методиці добору репертуару для дітей склалися певні принципи, де враховані педагогічні, навчальні та виховні функції.
4. Задля повноцінного розвитку музичної культури дітей необхідно добирати репертуар з трьох основних джерел – класика, духовна музика, народна пісня, сучасний репертуар.
5. Хор хлопчиків має значні переваги у доборі репертуару за рахунок можливості використання у складі дитячих і чоловічих голосів.
6. Хорова музика Г. Свиридова є важливою складовою репертуару хорових колективів різних форм і рівнів організації східнослов'янського простору. Спів хорових творів видатного композитора сучасності дає естетичне задоволення і несе глибоке духовне наповнення співакам хору.
7. Анкетування хористів хору хлопчиків «Bambini felici», проведене в рамках даного дослідження, дозволило зафіксувати в середньому достатньо високий культурний відклик на маленьку кантату «Сніг іде» Г. Свиридова.
8. Для опитування дітей було розроблено три питання, які визначали такі критерії, як рівень творчості, рівень слухацької культури, та рівень рефлексії.

9. У ході експерименту виявилось, що відповіді хлопчиків частково співпали з квадратом ціннісних критеріїв В. Холопової.
10. Було зроблено висновок, що найбільш ефективним методом для аналізу впливу хорового твору на музичну свідомість дитини, буде побудова плану анкети з урахуванням системи В. Холопової.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР ДИТЯЧОЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МУЗИКИ

Г. СВИРИДОВА: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОГО МОДЕЛЮВАННЯ

3.1. Кантата «Сніг іде» Г. Свиридова: музикознавчий аналіз в драматургічному аспекті

В останні роки дитячий хоровий спів збагатився новою своєрідною направленістю – дитячими професійними хорами і самодіяльними ансамблями, які виконують музику сучасних композиторів. Перспективність цього напрямку очевидна: по-перше, сам по собі великий вибір репертуару завдяки некласичним гармоніям, зручності діапазону і тощо та становить найсприятливіший ґрунт для професійного розвитку дитячих голосів; по-друге, сучасний матеріал сприяє співочому росту дітей.

Однією з вершин сучасної музики є кантата Г. Свиридова «Сніг іде». З моменту створення, цей твір займає міцні позиції у репертуарах сучасних хорів. На святкуванні 100-річчя з дня народження Г. Свиридова у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, кантата «Сніг іде» (поряд з іншими творами композитора) прозвучала у виконанні жіночого складу хору студентів кафедри хорового диригування (хормейстер Г. Савельєва) та дитячого хору Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості «Весняні голоси» під керівництвом О. Фартушки (2015 рік).

Кантата «Сніг іде» має не випадковий вибір поетичної основи – в ній закодовано духовний підтекст. А. Сохор пише, що «поет цей, близький у своєму житті до музики і музичний в своїх віршах, проте, мабуть, ще жодного разу не привертав раніше уваги композиторів. Свиридов, таким чином, <...> виступив першовідкривачем, причому не в фігуральному, а в буквальному сенсі слова» [19, с. 96].

Аналіз кантати став об'єктом аналітичного нарису О. Александрової, яка розглядає «жанрово-інтонаційні та драматургічні принципи втілення звукозображальної семантики» [2, с. 143]. Відштовхуючись від дослідження О. Александрової елементів звукозображальності з позицій музичної семіотики, зробимо спробу пошуку зображення реальності у кантаті «Сніг іде» на рівні музично-теоретичного аналізу кантати.

Маленька кантата Г. Свиридова «Сніг іде» (1965) – це сюїта з трьох частин на вірші Б. Пастернака «Сніг іде» (1957), «Душа» (1956) та «Ніч» (1957). Головна ідея, що поєднує всі три вірші, обрані композитором серед поетичних творів Б. Пастернака – проблема відносин Людини та Часу, різні грані якої розкриваються у кожній частині циклу.

Загальний композиційний план кантати можна охарактеризувати як типовий для тричастинного сюїтного циклу, розділи якого традиційно поєднуються за принципом образного, темпового («помірно – повільно – швидко») та ладового контрасту, що виникає у співвідношенні світлого Ре-мажору першої частини з трагічним сі-мінором середньої частини та оптимістичним До-мажором у фіналі.

Композитор використовує досить лаконічну палітру виразних засобів, застосовуючи мінімум гармонічних барв, які в більшості випадків мають суто колористичне значення; на тлі прозорої оркестрової вертикалі розгортуються доволі прості мелодії.

Ритмічний малюнок кожного розділу кантати складається як правило з рівних тривалостей: у першій частині це виключно чверті, у другій – чверті та половинні тривалості, у третій – переважно вісімки, жвава пульсація яких створює відчуття стрімкого руху у фінальному розділі циклу.

Автор дотримується загального принципу формотворення у кожній частині кантати, створивши три різні інтерпретації куплетної форми, – найбільш наближеної до строфічної у фіналі, куплетно-варіаційної у першій частині та куплетно-варіантної у середній частині циклу.

У тембровій драматургії задіяно два виконавських склади – жіночий та дитячий хори. Як вже згадувалось у роботі, першим виконавцем третьої частини (згідно фондових записів) був саме хор хлопчиків, хоча на практиці цю частину часто виконує й мішаний дитячий хор, або хор дівчат. Таке поєднання тембрового колориту голосу дорослих і дітей несе певне смислове навантаження – реальне сприйняття світу (дорослі) і світ фантазії та мрій (діти).

О. Александрова, щодо смислу третьої частини кантати пише, що: «дитяча сценка з підтекстом усесвітньої катастрофи (механістична реальність із гротесковим відтінком) містить алегорію з глибоко трагічним сенсом. Образ дитини як символ чистоти, істинності, духовного провидіння вплітається в складну й багатозначну систему поетичних символів: це не просто дитяча пісенька, але щось зловісне, із численністю асоціацій» [2, с. 150-151].

Перша частина – «Сніг іде» – це своєрідний музичний пейзаж у світлих та спокійних тонах, намальований найніжнішими оркестровими тембрами, що пробуджує в уяві слухача образи довгоочікуваної зими, снігопаду, можливо – навіть передчуття новорічних свят, бо коротка вокальна фраза «снег идёт», що багаторазово повторюється протягом твору, інтонаційно та ритмічно дуже схожа на початок приспіву всесвітньо відомої різдвяної пісеньки Джеймса Лорда П'єрпонта «Jingle Bells», вперше опублікованої у 1857 році, тобто за 88 років до створення «Маленької кантати» Г. Свиридова.

З іншого боку, дослідники творчості Б. Пастернака відносять вірш «Снег идёт» до пейзажно-філософської лірики, вбачаючи в його рядках роздуми поета про швидкоплинність людського життя та проблему існування Людини у Часі. Подібне тлумачення літературного тексту допомагає збагнути, за яким принципом композитор поєднує такі, на перший погляд, несхожі між собою і не пов'язані за змістом вірші Б. Пастернака у хоровий цикл.

Серед останніх публікацій, де розглядається кантата «Снег идет» – монографія О. Александрової, де твір представлено з позицій символізації музичної мови та звукозображальності. Наш аналіз націлено на вивчення структурних та композиційних особливостей кантати задля виявлення драматургічної логіки та визначення ролі дитячого хору у її розвитку.

Структура заголовної частини циклу наближена до куплетно-варіаційної форми із рисами наскрізного розвитку. Композитор дещо змінює будову поетичного першоджерела, долаючи квадратність семи строф віршу Б. Пастернака, кожна з яких окрім останньої складається в оригіналі з чотирьох рядків з кільцевим або перехресним римуванням. Остання ж строфа літературного першоджерела містить п'ять рядків завдяки потрібному повторенню слів «снег идёт» на початку строфи.

Подібний прийом застосовує і композитор, перетворюючи це словосполучення на гіпнотизуючу ритмо-інтонаційну формулу, яка багаторазово повторюється на різних етапах форми неначе своєрідний рефрен, що створює нові обриси композиції порівняно з літературним першоджерелом, а також наділяє її умовними рисами рондоподібності.

Восьмитактовий оркестровий вступ з перших звуків занурює слухача в чарівну атмосферу зимової казки, що втілюється у загальній статичності розгортання музичної тканини, – стриманості гармонічного розвитку (неспішному «розгойдуванні» між акордами оркестрового супроводу), остинатній формулі низхідного хроматичного ходу у середніх голосах фактури, що лунатиме протягом усього твору, імітуючи завивання завірюхи.

На початку першого куплету в оркестрову тканину органічно вбудовуються мелодичні лінії вокальних партій хору як своєрідний діалог низьких та високих жіночих голосів. Кожен з них монотонно повторює один і той самий звук: альтова партія – терцієвий тон тонічного тризвуку, а сопрано – квінтовий, викликаючи асоціації чи то з передзвоном новорічних дзвоників, чи то з боєм годинника, що невпинно веде невблаганний відлік часу.

Горизонтальний рух мелодії надає їй якості скоріше мелодекламації, ніж співу.

Будову першого куплету можна визначити як період заспівно-приспівного типу, що складається з двох частин – **a** і **b**, де **a** – це 10 тактів у виконанні альтової партії, **ab** – 12 тактів, у яких мелодію співають сопрано.

Частина **a** (1+1+1+1+2+2+2) містить чотирикратне проведення однотактового рефрену «снег идёт» (в оригінальному поетичному тексті ці слова повторюються лише двічі) та три фрази-двотакти, текст перших двох з яких римується між собою, а остання – з однотактовою фразою на початку куплету.

Схожу будову має і розділ **b**(1+1+1+1+2+2+2+2), – з тією відмінністю, що після чотирикратного повторення фрази-однотакту «снег идёт» лунають чотири двотактові фрази, текст яких вкладається у схему перехресного римування.

Розділи **a** і **b** співвідносяться один з одним за принципом похідного контрасту, – в тематичному відношенні та за звучанням оркестрової партії вони подібні між собою, але гармонічно дещо відрізняються.

Розділ **a** побудований на рівномірному чергуванні тонічної гармонії з субмедіантовою (тобто тонікою паралельного мінору), тоді як розділ **b** спирається на розмірені кроки акордового супроводу з домінанти на другу ступінь. Ця гармонічна складова закріплюється за розділами **a** і **b**, повторюючись у такому ж вигляді у подальших розділах форми.

У наступній побудові, що містить проведення однотактового рефрену «снег идёт» спочатку чотири рази у альтовій партії, а потім аналогічну кількість проведень у сопрано, в оркестрі зберігається темброва палітра, застосована у першому куплеті, а також продовжується своєрідний діалог між альтовою та сопрановою партіями хору на закріплених за ними звуковисотних позиціях та відповідному гармонічному підґрунті.

Оскільки ця восьмитактова побудова за своїми масштабами ідентична оркестровому вступу до першої частини циклу і водночас за іншими

ознаками більш наближена до матеріалу попереднього розділу, вважається доцільним визначити її як зв'язку між першим та другим куплетами форми.

Початок кожного наступного куплету композитор позначає шляхом додавання до партитури нових тембрових барв: у другому куплеті з'являється яскравий штрих до музичного пейзажу – грайливі пасажі флейти (їх звучання на тлі оркестрового супроводу демонструє прояви політональності), в третьому – прозорі флажолети скрипок. Таке темброве перебарвлення разом з незначними структурними змінами у кожному куплеті дає привід вважати форму першої частини циклу куплетно-варіаційною із рисами наскрізного розвитку.

У структурному плані другий та третій куплети практично не відокремлені один від одного; їхні контури визначаються за подібним до першого куплету композиційним співвідношенням масштабнотематичних побудов з притаманною їм черговістю переходу мелодичної лінії від альтової до сопранової партії хору та навпаки.

Структура другого куплету виглядає дещо скороченою порівняно з першим куплетом, – вочевидь тому, що чотирикратне проведення рефрену «снег идёт» у кожній з хорових партій вже пролунало перед початком куплету.

Розділ **а** містить 8 тактів (1+1+2+2+2) – це двократне проведення рефрену «снег идёт» та три двотактові фрази, дві з яких рифмуються одна з одною, а остання – з рефреном.

Частина **б** також складається з 8 тактів (2+2+2+2); двотактові фрази римується за кільцевим принципом, як і в розділі **б** (2+2+2+2) першого куплету.

У третьому куплеті структура розділу **а** (2+2+2+2) з перехресним римуванням двотактових фраз, які співають альти на терції тонічного тризвуку, продовжує логіку побудови композиції, що діє у попередньому куплеті.

Проте в розділі **b** (2+2+2+1+1) відбувається певна структурна трансформація, а також змінюється прийнятий у попередніх куплетах розподіл мелодичної лінії між хоровими партіями. Після двох фраз-двотактів, що римуються між собою (їх, як і раніше, співають сопрано на квінтовому звуці тонічного тризвуку), несподівано і яскраво звучить дзвінке сопранове соло.

Його відлуння октавою нижче підхоплює альтова партія, двічі повторюючи знайомий рефрен «снег идёт», що сприймається зовсім повному у низькому регістрі. Після того, як на протязі всього твору мелодія розгорталась горизонтально за участю усього двох звуків, таке порушення інерції сприйняття спричиняє ефект кульмінації, яка за канонами класичної драматургії відбувається у точці золотого перетину.

Форму завершує точна реприза розділу апершого куплету з повним відтворенням його структури та поетичного тексту, але у виконанні вже не альтової партії, а у прозорому звучанні сопрано. Цей прийом, яким композитор заокруглює форму, повертаючи слухача до її початку, символізує нескінченний рух Часу на шляху до Вічності.

Друга частина циклу, як і перша, демонструє цілісний музичний образ, але за емоційним забарвленням він цілком протилежний образу попередньої композиції. У цьому сенсі «Снег идёт» можна порівняти з акварельним пейзажем, тоді як «Душа» – своєрідний портрет, що зображує філософський погляд Митця, спрямований всередину власної душі, в її найбільш темні куточки.

Повільніший, ніж на початку кантати, темп другої частини та її похмура тональність (h-moll) створюють настрій глибокого смутку та безпросвітної туги, підсилений тембровими барвами (кларнет, контр-фагот, контрабас, хоровий унісон). Розмірені кроки акомпанементу схожі на неквапливу ходу жалобної процесії, а використання в оркестровому супроводі органного пункту (він не завжди співпадає з гармонічною логікою вокальної партії), як і колоподібний рух мелодії в діапазоні квінти із

переважно низхідними інтонаціями, нагадує монотонне звучання шарманки (це стилістично наближає другу частину кантати до міської пісні другої половини XIX ст.), або сумовиту колискову, що малює в уяві скорботні сюжети останнього сну.

Форма другої частини кантати дещо подібна до структури її попереднього розділу: спільними композиційними рисами для обох частин циклу є наявність трьох куплетів з попереднім восьмитактовим оркестровим вступом, точне повторення якого відокремлює перший куплет від двох наступних, що слідує один за одним.

Висхідний інтервал чистої квінти в мелодії на початку оркестрового вступу інтонаційно споріднює його з тематичним матеріалом куплетів; ця спорідненість посилюється схожістю ритмічних малюнків.

Завершує форму невелика постлюдія, – ще одне повторення восьмитактового оркестрового вступу. Такий прояв репризності у побудові куплетної форми, що надає їй рис заокругленості, а також сприяє затвердженню наприкінці композиції її головного образу, є ще однією ознакою структурної схожості другої частини циклу з першою.

Але якщо форма першої частини визначається як куплетно-варіаційна, то друга скоріш демонструє прояви варіантного розвитку у кожному наступному куплеті, – при збереженні масштабного співвідношення побудов усередині куплетів, їхня мелодія містить певну кількість інтонаційно та ритмічно схожих між собою восьмитактових речень (**a, a1, a2, a3, a4, b, b1**), за своїм масштабом симетричних до оркестрового вступу, що комбінуються у кожному куплеті у різних сполученнях.

Розділ **a** та кілька його варіантів звучать в головній тональності (h-moll), розділи **b** та **b1** містять відхилення в субдомінантову тональність (e-moll) на тлі органного пункту, що утримує VII ст. натурального мінору. Попередній приклад подібного застосування елементів політональності у кантаті мав місце у другому куплеті першої частини під час флейтових соло, які розгорталися тонально автономно від загальної музичної тканини.

Схема форми другої частини кантати, не враховуючи оркестрового вступу та його повторень, виглядає наступним чином:

Перший куплет (32 т.) – **a** (4+4) **a1** (4+4) **b** (4+4) **a2** (4+4)

Другий куплет(32 т.) – **a** (4+4) **a1** (4+4) **a1** (4+4) **a3** (4+4)

Третій куплет(32 т.) – **b1** (4+4) **a4** (4+4) **a1** (4+4) **a1** (4+4)

Кількість тактів та співвідношення фраз у кожному куплеті наводить на порівняння структури другої частини кантати з класичною 32-тактовою баладою – популярним жанром міського фольклору другої половини XIX ст.

Дійсно, будова першого куплету ідеально вкладається в традиційну для балади двочастинну репризну форму куплету **aaba**, відтворюючи навіть типові для неї особливості гармонічної будови – відхилення у третьому реченні (**b**).

В наступних куплетах форма **aaba** трансформується: у другому куплеті розділ **b** взагалі відсутній, проте декількоразове проведення розділу **a**, – спочатку у первісному вигляді, а згодом – двократне повторення його варіанту **a1**, – сприяє накопиченню напруги, яке створює кульмінацію, що вибухає несподівано високою нотою (ля першої октави) на початку розділу **a3**.

Третій куплет, навпаки, починається з варіанту розділу **b** і, відповідно, з відхилення у тональність субдомінанти.

Є підстави вважати, що цей розділ є продовженням кульмінаційної зони;окрім відхилення він містить доволі високу порівняно з загальним діапазоном мелодії ноту – соль першої октави, хоча в більшості речень мелодія не підіймається вище звуку фа-дієз. У наступному реченні **a4** все ще зберігається кульмінаційна напруга, що проявляється в першому та єдиному в межах форми зміненню ритмічного малюнку у реченні, який в усіх інших розділах починається з затакту, а в розділі **a4** – з сильної долі.

Така метроритмічна особливість походить з поетичного рядка «перемолов как мельница», до якого прив'язана ця мелодична побудова. Таким чином, акценти, розставлені автором літературного першоджерела,

композитор втілює максимально наближено до оригіналу вірша зі збереженням смислової кульмінації там, де її задумав поет.

Друга половина останнього куплету містить два ідентичні проведення речення **a1** – в гармонічному плані найбільш статичного з усіх варіантів розділу **a**.

Повторення цього речення закріплює у свідомості слухача музичний образ твору після всіх трансформацій тематичного матеріалу, а також сприяє остаточному зняттю напруги, накопиченої у кульмінаційній зоні форми. Підкреслений рух до тоніки у цьому варіанті розділу **a** сприймається як фінальне кадансування на заключному етапі форми, і водночас як своєрідне підбиття підсумків наприкінці другої частини циклу.

При детальному аналізі форми середньої частини кантати стає помітною ще одна її структурна особливість. Кожне з чотирьох речень у куплеті складається з двох чотиритактових фраз, при цьому в більшості цих речень (а саме – в **a**, **a1**, **a2** та **a3**) останні фрази абсолютно ідентичні. Оскільки майже всі означені речення протягом форми неодноразово повторюються, однакова для них усіх остання фраза лунає загалом дев'ять разів, – тричі у першому куплеті, чотири рази у другому та двічі в останньому, тому сприймається як своєрідний мікро-приспів у масштабах не тільки окремих речень, а й усієї форми.

Спираючись на це спостереження, можна зробити висновок про наявність у середній частині циклу так званої форми другого плану, тобто розосередженої куплетної форми, розділи якої відокремлені один від одного іншими побудовами, але водночас їх послідовність є доволі закономірною.

Життєрадісна музика фіналу кантати, що яскраво контрастує з матеріалом попередньої частини циклу, з перших тактів налаштовує слухача на піднесений настрій радісного нетерпіння, передчуття гарних новин або захоплюючої подорожі. Енергійна пульсація восьмих тривалостей в оркестровій фактурі нагадує веселий перестук колес жвавого потягу і

водночас – рівномірне тікання годиннику, що без упину відраховує миттєвості людського життя.

Якщо попередня частина циклу жанрово тяжіє до міського фольклору, то фінал кантати має усі ознаки дитячої пісні, – серед них і образна сфера, і виконавський состав, і композиційні особливості.

З усіх модифікацій куплетної форми, представлених у кантаті, будова останньої частини найбільш проста: чотиритактовий оркестровий вступ, п'ять куплетів, що мають однакову квадратну структуру(4+4+4+4), та реприза другої половини останнього куплету (4+4) наприкінці композиції. Кожен куплет перетікає у короткий оркестровий відіграш (4 такти) з завзятим соло флейти-пікколо, побудованому на інтонаціях мінорної пентатоніки. У сполученні з тонічним органним пунктом До-мажору в оркестрі це створює ефект політональності, прийоми якої композитор вже застосовував у першій та другій частинах кантати.

Фактичну відсутність приспіву в кожному куплеті частково компенсують особливості його внутрішньої будови та співвідношення, що виникають між тематичними елементами на різних рівнях їхньої взаємодії, подібні до співвідношення куплету та приспіву у куплетній формі.

Всередині куплету, форма якого **a b a1 b1**, відбувається своєрідний діалог між мажорним (**a**) та мінорним (**b**) варіантами одного і того ж чотиритактового тематичного елемента, які спочатку протиставлюються одне одному на основі ладового контрасту (C-dur / e-moll), а згодом тонально зближуються (друге проведення мі-мінорного тематичного елемента, **b1**, завершується у До-мажорі).

Відмінність між звучанням елементів **a** та **a1** у кожному куплеті стосується оркестрової та хорової фактури. Якщо перше проведення до-мажорного елемента співають бадьорі дитячі голоси, акустично ущільнені унісонним звучанням сопрано, на тлі енергійного *pizzicato* струнних, то у другій частині куплету в оркестровій партитурі з'являються протяжні підголоски дерев'яних духових інструментів, а хоровий унісон вперше у

масштабі усієї кантати перетворюється на двоголосся. Таке підсилення виконавського складу у фінальному розділі циклу взагалі є досить типовим для заключних частин.

У другій половині третього куплету підголосок дерев'яних духових знаходить несподіване продовження в ліричному відгуку скрипок. Цей яскравий колористичний прийом повторюється у відповідному розділі останнього куплету і створює у формі своєрідну смислову арку, висвітлюючи певні поетичні рядки, які малюють образ Митця, що є заручником Вічності в полоні у Часу.

Бажаючи привернути до цього образу увагу слухача, композитор вносить структурні зміни у куплетну форму, перетворюючи репризу другої половини останнього куплету на окремий розділ, який прибирає на себе роль кульмінаційного моменту фінальної частини і навіть усього циклу.

У тексті цього розділу міститься остаточно сформульований рецепт гармонійних відносин між Людиною та Часом, основний філософський «меседж» твору, адресований поетом та композитором усім творчим людям, – сучасникам та нащадкам:

Не спи, не спи, художник,

Не предавайся сну.

Ты – вечности заложник

У времени в плену.

Свиридов відштовхувався від поетичного слова, пластичного або зримого образу, жанрових знаків.

Музичні образи кантати – це внутрішньо пережиті психологічні стани, звуковими реалізаціями яких є лейткомплекси (фактурні, гармонічні, інтонаційні). Засоби виразності відображають композиторський інтонаційний код, який на рівні лейткомплексів, що представляють конкретну тематичну і емоційну область і мають також і паралелі з його іншими творами.

Щодо виконавських особливостей третьої частини слід відзначити прекрасне знання Г. Свиридовим специфіки дитячого хорового виконавства.

Так, композитор комбінує одноголосний, двоголосний, триголосний у інтервальний та квартсекстакордовий виклад. Таким чином, епізодично на перший план виступає чистота тембру дитячого голосу – так званий прийом «чистого тембру» (за І. Гулеско), а багатоголосся посилює драматургічну вершину кожного куплету. Триголосся прописане у тісному розташуванні у дитячому хорі звучить дуже яскраво у плані обертонового злиття.

Форма твору, де немає приспіву створює реалістичний характер безтурботної та нехитрої дитячої пісеньки-приспівки. Варіантність куплетів дає можливість роботи з поетичним джерелом, віднаходячи головні смислові важелі на лексемах «летчик...небесные тела... Млечный Путь... в прекрасном далеке... смотрит на планету... художник... у времени в плену...».

Теситура частини невисока, зручна, щадна до дитячого голосу. Інструментальний супровід дуже доречно доповнює фактуру нижнім регістром, а тембри скрипок, флейт та ритм ударних створюють дуже радісну та фантастичну картину.

В цілому, у Маленькій кантаті Г. Свиридова можна виділити три образно-тематичні групи: 1 частина – образи, пов'язані з медитативністю, символізмом; 2 частина - душевністю, колисковою, жіночим началом; 3 частина – позитивний образ - тема дитинства, життєствердження, добра, істини, краси, віри, любові, Батьківщини. О. Александрова зазначає, що частини поєднані трьома жанровими витоками: «філософська лірика («Сніг іде») – псалом («Душа») – притча («Ніч»)» [2, с. 152].

Дитячий хор взяв на себе функцію драматургічної кульмінації. Кульмінація реалізується за рахунок смислового контрасту між наївністю дитячої пісні та підтексту, що закодовано у вказаних вище лексемах. Безтурботний характер звучання дітей композитор реалізував за рахунок прекрасного знання їх виконавських можливостей.

3.2. Хорові твори малих форм Г. Свиридова для дітей

Г. Свиридов, нажаль, написав досить мало музики для дитячого хору, серед них – два цикли зі схожими назвами: «Дві пісні» для дитячого або жіночого хору на слова А. Барто, цикл «Дві пісні» на слова О. Блока для дитячого або жіночого хору. Серед вокальних циклів для подібного складу ми обрали Дві пісні на слова А. Барто (для дитячого або жіночого хору) задля виявлення жанрових та стильових особливостей творів подібного жанру.

Дві пісні на слова Агнії Барто для дитячого або жіночого хору у супроводі фортепіано і ударних – це невеликий хоровий цикл, частини якого поєднуються за принципом контрасту співставлення, демонструючи слухачеві величну панораму великого міста з багатовіковою історією та яскравий пейзаж затишного провінційного містечка, на вулицях якого рясно зеленіють дерева та дзвінко співають пташки.

Образний контраст між частинами циклу посилює відмінність темпів (друга частина більше ніж вдвічі швидша за першу), різниця у щільності музичної тканини (порівняно з повітряною фактурою першої пісні друга набагато більше насичена, – це стосується й інструментального супроводу, і хорової партитури), вибір тональності у кожній частині (обидві пісні мажорні, але у співставленні зі спокійним Фа-мажором «Пісні про Москву», на тон вищий Соль-мажор у наступній композиції створює вищий градус емоційного піднесення, традиційно притаманний заключним частинам циклів у порівнянні з їх попередніми розділами).

Перша частина, – «Пісенька про Москву», – має лірико-розповідний характер, виконується у помірному темпі. Тридольний розмір у поєднанні з особливостями фортепіанної фактури жанрово споріднює цю пісню з вальсом. На тлі прозорого акомпанементу, збагаченого кришталевим тембром вібрафону, плавно розгортається кантиленна мелодія, що рухається переважно звуками акордового супроводу.

«Пісня про Москву» написана у куплетній формі, її відкриває 16-тактовий фортепіанний вступ (4+4+4+4), – мрійливе арпеджіо, що оспівує субдомінантовий, а згодом тонічний нонакорди, легке кружляння навколо субмедіанти та доміанти, з якого народжується легка вальсоподібна пульсація акомпанементу, що продовжується протягом усього твору.

Куплет є однотональним періодом повторної будови (4+4+4+4); він тематично споріднений до приспіву, написаного у паралельній тональності (ре-мінор), але структурно відокремлений від нього. Приспів містить побудову, симетричну до куплету (4+4+4+4) з модуляцією назад у Фа-мажор, але має додаток 8 тактів (4+4), який є варіантом попереднього речення.

Ладовий контраст між куплетом та приспівом посилюється завдяки звучанню хору в приспіві у більш високій вокальній теситурі, ніж у куплеті. До того ж, якщо в куплеті хор співає в унісон, у приспіві з'являється другий голос, який ритмічно співпадає з мелодією. Завдяки цьому приспів звучить більш виразно та напружено, а наприкінці нього виникає невелика кульмінація.

Форму продовжує другий куплет, разом з приспівом цілком ідентичний першому куплету та приспіву за виключенням поетичного тексту.

Третьому куплету передує точне повторення фортепіанного вступу до першого куплету.

Третій куплет відрізняється від попередніх посиленою динамікою (у перших двох куплетах *mf*, у третьому – *f*); до того ж, якщо перший куплет співає в унісон лише одна партія хору, то у третьому куплеті цей унісон виконує хорове *tutti*.

Фінальний приспів починається на досить високому рівні динамічної напруги, а в його останньому, третьому реченні, що звучить ще гучніше та містить ремарки відносно уповільнення темпу, в останніх чотирьох тактах мелодія досягає найвищої ноти («фа» другої октави). Саме тут відбувається яскрава кульмінація, якою завершується пісня.

Друга частина циклу, – «Звенигород», – стрімка, динамічна, з насиченою фортепіанною фактурою, що підкреслює і частково дублює хорову партитуру, максимальна кількість голосів у якій сягає чотирьох. Дзвінки акорди та короткі блискучі арпеджіо фортепіанного акомпанементу, а також звучання перкусії – інструментів шумового оркестру (трикутника, бубну, дерев'яної коробочки), партія кожного з яких має відмінний від інших ритмічний малюнок, надає композиції рис звукообразності.

Вже в десятитактовому вступі (2+2+2+2+2) можна розчути передзвін великих та маленьких дзвонів, які створюють святковий настрій та ніби кличуть у гості до привітного містечка, запрошують відчути його атмосферу та ритм життя. Хорове 4-голосся, що долучається до яскравого інструментального супроводу, довершує ідилічну картину, заселяючи уявні вулиці містечка гостинними та доброзичливими мешканцями.

Форма пісні визначається як куплетно-варіантна, – вона складається з двох ідентичних за внутрішньою будовою куплетів, що відповідають масштабнотематичній структурі дроблення із замиканням (2+2+1+1+1+1+2). Обидва куплети мають однаковий супровід, але деякі відмінності між ними дають підстави вважати другий куплет варіантом першого.

За деякими ознаками куплет також можна умовно розділити на дві частини, які драматургічно співвідносяться одна з одною як куплет (2+2) та приспів (1+1+1+1+1+2), хоча структурно ці побудови є одним цілим. Початок куплету (дві мелодично подібні двотактові фрази на тлі тонічної гармонії, які у кожному куплеті мають свої ритмічні особливості, зумовлені кількістю складів у рядках поетичного тексту) тематично відрізняється від подальшого матеріалу, який містить відхилення (в першому куплеті – в тональність доміант, у другому – в тональність медіант) з подальшим поверненням в головну тональність.

Закінчення першого куплету співпадає з поверненням інструментального вступу в дещо скороченому вигляді (2+2+2+2), – порівняно з початковим проведенням в ньому відсутні перші два такти.

Другий куплет пісні, наприкінці якого відбувається повернення до тоніки після відхилення у тональність медіанти, призводить до кульмінації усього циклу, яка звучить у виконанні чотириголосного хорового *tutti*, в найвищій вокальній теситурі («соль» другої октави у сопрано) та з максимальною протягом усього циклу динамічною позначкою *ff*. Завершує композицію коротке проведення скороченого інструментального вступу до другої частини (2+2), його останні чотири такти.

Композитор віртуозно використовує можливості перкусійної групи. Так, у піснях з'являються інтонації та образи величного міста, яскравого, простого та галасного містечка, де ще тримаються старовинні традиції привітливого спілкування людей, які знають один одного.

Геніально прописана мелодика першої частини – окрім художнього змісту, тут закладено можливості для освоєння ступенів ладу та простого двоголосся. Голоси дублюються партією фортепіано, що окрім полегшення завдання співу інтервалами привносить красивий тембральний ефект.

При виконанні кантати у дітей розвиваються навички унісонного та двоголосного співу, вміння поєднувати розспівність першої та енергійність, інструментальність другої частини циклу.

Чотириголосся другої частини циклу має зручне розташування, переважно у тісному викладі, побудоване на основі тризвуків опорних ступенів ладу. Основний нюанс *forte* сприяє розкриттю динамічних можливостей дитячого голосу, а середня теситура його розташування є гарантом зручності співу та запобіганням форсуванню.

З точки зору вокальної технології, у творах закладено вимоги вміти співати з м'якою емісією звука, на тривалому диханні, ясно і грамотно промовляти текст. Поетичний текст видатної дитячої поетеси А. Барто містить зрозумілі дітям асоціації, смисл його розгортається послідовно та

логічно. Рівень розуміння тексту відповідає молодшому та середньому дитячому віку, проте виконавські завдання роблять твір цікавим і для старшого дитячого віку.

Хормейстери дитячих хорових колективів, знаходячись у стані постійного пошуку та оновлення репертуару, часто вдаються до перекладень хорів з мішаних складів на однорідний дитячий. Серед багатой спадщини Г. Свиридова увага зупинилась на хоровому творі «Заспівка», як найбільш доступного до адаптації для дітей.

«Заспівка», – хорова мініатюра на однойменний вірш І. Северянина в перекладі для однорідного хору О. Пархоменка, – посідає особливе місце у творчості Г. Свиридова. У цьому творі, з одного боку, перетнулися, найбільш близькі композитору образні сфери (пейзажна, духовна та філософська лірика), а з іншого – проявилися типові риси його стилю.

Літературне першоджерело «Заспівки» містить усього три двовірша, але в цих коротких поетичних рядках композитор знаходить цілий калейдоскоп співзвучних йому образів, які надихають його і в багатьох інших творах, – це первозданна краса просторів рідної землі, радісне передчуття зустрічі з весною, безмежна та безумовна любов до своєї Вітчизни.

«Заспівка» – це водночас і духовний гімн (достатньо звернути увагу на ремарку «Урочисто» до твору, який починається словами «О России петъ – что стремиться в храм...»), і філософський роздум, і проникливе зізнання в коханні, сповнене зворушливих поетичних метафор.

Серед хорових творів пізнього періоду творчості Свиридова, до яких належить і «Заспівка» (1983 р.), переважають повільні темпи, економне застосування ладових та гармонічних барв. Обрана композитором тональність f-moll з відхиленнями у As-dur та Des-dur відображує тонкі емоційні переходи від світлого суму до радісного сподівання, натхнення, душевного підйому. Прості акорди, ладова змінність, нерозривний зв'язок мелодії та слова, прозора фактура хору *acappella*, – все це наближає «Заспівку» до російської духовної лірики.

Незмінна складова творчого методу Свиридова – загальна спрямованість форми твору на максимально глибоке розкриття головної ідеї поетичного тексту. Так і в «Заспівці» композитор перевтілює шість рядків вірша І. Северянина у куплетно-варіантну форму з двох куплетів, повторюючи як приспів середній двовірш, – «О России петъ – что весну встречать, что невесту ждатель, что утешить мать...», – і таким чином, привертає увагу слухача до головних смислових акцентів твору.

Кожен куплет – це період заспівно-приспівного типу, що складається з чотирьох інтонаційно споріднених речень (4+4+4+4), розподілених на ритмічно подібні фрази (2+2).

Мелодична лінія заснована на співставленні двох тематичних елементів (обидва вони починаються зі слабкої долі) - короткого мотиву з поступінним (переважно висхідним) рухом двох восьмих та половинної тривалості, який зазнає декількох перевтілень у різних ладових умовах, а також секундової інтонації, що залежно від напрямку звучання набуває запитального або стверджувального значення.

Кожне наступне речення є варіантом одного з попередніх, демонструючи представлені в ньому мотиви у новій комбінації. Схематично форма твору виглядає так:

1 куплет – а (2+2) b (2+2); приспів – a1 (2+2) a2 (2+2)

2 куплет – а (2+2) b1 (2+2); приспів – a3 (2+2) b2 (2+2)

Ця схема досить умовна, оскільки остання нота першого куплету та заключний акорд другого куплету насправді тривають довше, ніж зазначено у схемі, ніби подовжені ферматою. Композитор немовби дає слухачеві можливість затриматись ще на мить у полоні створеного їм музичного образу, усвідомити почуте музично-поетичне послання та навіки закарбувати його у серці.

Між закінченням першого та початком другого куплету раптово змінюється розмір з 3/4 на 4/4, щоб вже у наступному такті повернутися до попередньої метричної схеми, – цей прийом, що створює додаткову долю

такту, подовжує паузу і поглиблює цезуру між куплетами, відокремлюючи їх один від одного.

Порівнюючи другий куплет з першим, можна зазначити, що їх початкові речення (**a**), не враховуючи розбіжності поетичного тексту, цілком ідентичні, - навіть супроводжуються однаковим позначенням динаміки (*mf*).

Друге речення – **b** («По лесным горам, луговым коврам...»), що в першому куплеті виглядало як коротка тональна секвенція, у наступному куплеті дещо мелодично оновлюється (**b1**), а також містить відхилення у субдомінантову тональність («Что любовь любить...») та паралельний мажор («что бессмертным быть»).

Третє речення першого куплету (**a1**) починається подібно до першого речення(**a**), але надалі розвивається інакше.

Кульмінаційний момент першого куплету, підкреслений тимчасовим уповільненням темпу та динамічним крещендо, настає в так званій точці золотого перетину, – у першому двотакті останнього речення –**a2** («Что невесту ждатель...»). Гармонічним підґрунтям цього двотакту (TSVI, П4/3, К6/4 та D7 з розв'язанням в TSVI) є перервана каденція, що викликає у слухача очікування безпосередньо після неї заключної каденції, зняття функціональної напруги і повернення до стану спокою, що згодом і відбувається.

У другому куплеті двотакт («Что весну встречать...»), аналогічний початковій фразі **a2**, завершує передостаннє речення (**a3**), з таким самим уповільненням темпу та посиленням динаміки до *ff*, після чого початкова фраза **a2** повторюється наприкінці останнього речення (**b2**), але вже не як перервана, а як заключна каденція, – таким чином, на словах «Что утешить мать» відбувається головна кульмінація твору.

Цей момент найбільшого емоційного напруження композитор підкреслює, знову застосовуючи *ritenuto* та *crescendo*, а також максимально ущільнюючи хорову фактуру, – фінальний акорд у виконанні хорового *tutti* співають одночасно п'ять голосів. Він урочисто лунає майже три такти,

залишаючи наостанок у пам'яті слухача ключовий поетичний образ Батьківщини, оспіваний у творі, – образ Матері.

Окрім акценту на таких важливих поняттях як любов до свого краю, теплі почуття до рідних і близьких людей, твір містить ряд виконавських розвиваючих завдань для хору – навички кантилени, фразування, виховання ансамблевих відчуттів, уміння слухати багатоголосся.

У плані драматургії твір побудовано за принципом проростання тематичного зерна та безперервності інтонаційного розгортання. Головними принципами побудови даного твору є тісний зв'язок поетичного та музичного текстів, поетичність та чистота образів, послідовний та глибокий виклад думки.

Висновки до Розділу 3

1. Особливого значення в дитячому хоровому виконавстві набуває репертуар, оскільки саме в цей віковий період закладається фундамент музичної культури дітей. Важливим фактором у процесі формування репертуару хору хлопчиків є вікові особливості його учасників у психічному та фізіологічному планах.
2. Специфіка тембру має помітні відмінності від звучання мішаного дитячого хору. Ця якість надає певні переваги у формуванні репертуару – пласт старовинної та духовної музики більше відповідає стильовим умовам, ніж звучання мішаного дитячого хору.
3. Головні принципи добору репертуару у хорі хлопчиків, що властиво також і дитячому репертуару взагалі – художня цінність, доступність, актуальність, навчально-освітній принцип, художня різноманітність, доступність, технічний універсалізм, художній універсалізм.
4. Виходячи з основних принципів підбору репертуару, традиційно застосовується трирівнева класифікація репертуару хору хлопчиків: теоретична, практична, хронологічно-стилістична (за Н. Аверіною).
5. У рамках цієї класифікації, кантата «Сніг іде» Г. Свиридова займає міцну позицію упродовж багатьох років завдяки неймовірній красі тематизму, довершеності композиційної будови та відповідності всім рівням нашої класифікації.
6. Г. Свиридов відштовхувався від поетичного слова, пластичного або зримого образу, жанрових знаків. Музичні образи кантати – це внутрішньо пережиті психологічні стани, звуковими реалізаціями яких є лейткомплекси (фактурні, гармонічні, інтонаційні). Засоби виразності відображають композиторський інтонаційний код, який на рівні лейткомплексів, що представляють конкретну тематичну і емоційну область і мають також і паралелі з його іншими творами.

7. У даній кантаті Г. Свиридова можна виділити три образно-тематичні групи: 1 частина – образи, пов'язані з медитативністю, символізмом; 2 частина – з трагізмом; у 3 частині – розкривається тема життєствердження, добра, істини, краси, віри, любові до Батьківщини та містить драматичний підтекст. Окрім духовної складової, твір має навчальну цінність – при виконанні кантати у дітей розвиваються навички унісонного та багатоголосного співу, вміння поєднувати розспівність першої та енергійність, інструментальність другої частини циклу.

8. Дві пісні на слова А. Барто є втіленням принципу контрастності: вальс і танок, лірика та енергія. На рівні звукозображальності композитор віртуозно використовує чудові можливості перкусії. У добавлених музичних інтонаціях є звукові образи величного міста та галасливого провінційного містечка.

9. Окрім акценту на таких важливих поняттях як любов до свого краю, теплі почуття до рідних і близьких людей, твір містить ряд виконавських розвиваючих завдань для хору – навички кантилени, фразування, виховання ансамблевих відчуттів, вміння слухати багатоголосся.

10. У плані драматургії хорový твір «Заспівка» у перекладі для дитячого хору О. Пархоменка побудовано за принципом проростання тематичного зерна та безперервності інтонаційного розгортання. Головними принципами побудови даного твору є тісний зв'язок поетичного та музичного текстів, поетичність та чистота образів, послідовний та глибокий виклад думки. У цьому творі яскраво виявляються стильові риси Свиридова-композитора.

11. З точки зору вокальної технології, у проаналізованих творах закладено багатий методичний арсенал: робота над чистотою тембру, вимоги вміти співати з м'якою емісією звука, розвиток тривалості дихання, навички ясно і грамотно промовляти текст, розвиток емоційного виконання творів.

ВИСНОВКИ

В результаті проведеного дослідження, отримано наступні висновки:

1. Хорове виконавство, пройшовши багатолітній досвід нині представляє потужний мистецький арсенал впливу на учасника та слухача процесу. Духовний, морально-етичний та культурний потенціал виокремлюють цей вид мистецтва в один з найпопулярніших у культурних попитах людства, передусім за доступність та естетичну цінність. За час свого розвитку професійне хорове мистецтво здобуло комплекс технологічних вимог щодо виконання. Світовий хоровий репертуар, починаючи з монодії нині розвинулось до масштабних полотен. За час свого існування хорове виконавство представляє себе різними виконавськими видами – від однорідного до мішаного складу різних вікових категорій.

2. Одним з унікальних явищ дитячого хорового виконавства є хор хлопчиків – самий давній вид професійного дитячого хорового співу. Напрямок було започатковано у культовій сфері (монастирі, братства), згодом вийшов на широку виконавську естраду. Голос хлопчиків має унікальну будову (пов'язано зі специфікою трансформації чоловічої гормональної системи). Це відображається на умовах його вокального розпорядку роботи. Діапазон хору хлопчиків набагато ширший за діапазон хору дівчаток за рахунок наявності дискантів та чоловічих голосів у юнаків, які вже пройшли мутацію. Найголовнішим питанням виконавського напрямку хору хлопчиків є технологія вокальної роботи. Особливого значення набуває репертуар, оскільки саме в цей віковий період закладається фундамент музичної культури дітей.

3. Важливим фактором у процесі творчої роботи з хором хлопчиків є вірна методологія підбору репертуару. На формування репертуару хору хлопчиків впливають вікові особливості його учасників у психічному та фізіологічному планах. Оскільки специфіка тембру хлопчачого голосу має помітні відмінності від звучання мішаного дитячого хору, ця якість надає

певні переваги у формуванні репертуару – пласт старовинної та духовної музики достовірніше звучить у їх виконанні, ніж у звучанні мішаного дитячого хору. Існує окремий репертуарний розділ, написаний саме для тембру хору хлопчиків (з опер, кантатно-ораторіального, вокально-симфонічного жанру, циклічні форми, окремі твори). З поміж інших репертуарних джерел слід обирати ті твори, які найбільше відповідають тембру та психологічним особливостям хлопчиків.

Головні критерії добору репертуару у хорі хлопчиків, що властиво також і дитячому репертуару взагалі – художня цінність, навчально-освітні принципи, актуальність, свіжість, художня різноманітність, доступність, технічний універсалізм, художній універсалізм (за С. Прокоповим).

Виходячи з основних принципів підбору репертуару, традиційно застосовується трирівнева класифікація репертуару хору хлопчиків: теоретична, практична, хронологічно-стилістична (за Н. Аверіною).

4. У рамках цієї класифікації, кантата «Сніг іде» Г. Свиридова займає міцну позицію упродовж багатьох років завдяки неймовірній красі тематизму, довершеності композиційної будови та відповідності всім рівням вказаних принципів та класифікації. Творчість Г. Свиридова є значною віхою на шляху розвитку музики ХХ ст. Його музика викристалізувала дух епохи, що відображає авторське розуміння пафосу мистецтва того часу. Це позначилося як на виборі поезії як основи його музики, так і жанрів, а також і виконавських складів.

Г. Свиридов відштовхувався від поетичного слова, пластичного або зримого образу, жанрових знаків. Музичні образи Маленької кантати «Сніг іде» – це внутрішньо пережиті психологічні стани, звуковими реалізаціями яких є лейткомплекси (фактурні, гармонічні, інтонаційні). Засоби виразності відображають композиторський інтонаційний код, який на рівні лейткомплексів, що представляють конкретну тематичну і емоційну область і мають паралелі з його іншими творами.

У Маленькій кантаті Г. Свиридова можна виділити три образно-тематичні групи: образи, пов'язані з медитативністю, символізмом (ч.1); душевністю, молитвою, трагічним началом (ч.2); темою дитинства, контрасту світобачення дитини і реального світу дорослих, життєствердження, віри, надії, любові, Батьківщини (ч.3). Отже, композитор надає дитячому хору роль драматургічну роль контрасту тексту, контексту і підтексту.

Залучення тембрових характеристик голосу хлопчиків у даній кантаті значною мірою впливають на відтворення особливого естетичного тону твору.

Жанровою основою третьої частини є простенька дитяча пісень-приспівка, що розвивається за варіантним принципом. Це дає можливість інтерпретаційної роботи з поетичним джерелом, віднаходячи головні смислові важелі у знакових лексемах тексту. Після навантажених за філософським змістом попередніх частин, частина у виконанні дитячого хору виконує драматургічну роль «трагічної алегорії» (за О. Александровою).

Дві пісні на слова А. Барто є втіленням контрастності: вальс і танок, лірика та енергія. На рівні звукозображальності композитор віртуозно використовує чудові можливості перкусії. У добавлених музичних інтонаціях є звукові образи величного міста та галасливого провінційного містечка.

При виконанні циклу у дітей розвиваються навички унісонного та двоголосного співу, вміння поєднувати розспівність першої та енергійність, інструментальність другої частини циклу. Поетичний текст видатної дитячої поетеси А. Барто містить зрозумілі дітям асоціації, смисл його розгортається послідовно та логічно. Рівень розуміння тексту відповідає молодшому та середньому дитячому віку, проте виконавські завдання роблять твір цікавим і для старшого дитячого віку.

У плані драматургії хоровий твір «Заспівка» на слова І. Северяніна у перекладі для дитячого хору О. Пархоменка побудовано за принципом проростання тематичного зерна та безперервності інтонаційного розгортання. Головними принципами побудови даного твору є тісний зв'язок поетичного

та музичного текстів, поетичність та чистота образів, послідовний та глибокий виклад думки. Окрім акценту на таких важливих поняттях як любов до свого краю, теплі почуття до рідних і близьких людей, твір містить ряд виконавських розвиваючих завдань для хору – навички кантилени, фразування, виховання ансамблевих відчуттів, уміння слухати багатоголосся.

5. У творах Г. Свиридова виявся багатий виконавський потенціал. З точки зору вокальної технології, у проаналізованих творах закладено багатий методичний арсенал: робота над чистотою тембру, вимоги щодо вміння співати з м'якою емісією звука, розвиток тривалості дихання, навички ясно і грамотно промовляти текст, розвиток емоційного виконання творів.

Дане дослідження є досвідом пошуку в сучасному дитячому хоровому репертуарі хорових творів, що володіють методичною цінністю для виховання хорових навичок, винятковим естетичним наповненням та високим впливом на формування творчої особистості дитини.

Експеримент, оснований на включенні музики Г. Свиридова у репертуар хору хлопчиків довів, що у музиці композитора закладено високий рівень таких параметрів, як синергійність, музична рефлексія, потенціал духовного росту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверина Н. В. Проблема репертуара в детском хоровом исполнительстве : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.00. Москва : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1996. 24 с.
2. Александрова О. О. Вокально-хорова творчість Г. В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи : монографія. Харків, 2016. 296 с.
3. Александрова О. А. Звукоизобразительность и визуальный ряд в контексте синтеза музыки и слова (на примере творчества Г. Свиридова). Mūzikaszinatne šodien: pastāvīgaisunmainīgais : zinātniskorakstukrājums. V. Daugavpils Universitātes, Mūzikasunmākslufakultāte. Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikasakadēmijas, Muzikoloģijaskatedra. Lietuvas Mūzikasun Teātraakadēmija. Daugavpils Universitātes, akadēmiskaisapgāds «SAULE», 2014. S. 205-219.
4. Александрова О. А. Преломление национального духовного опыта в поэтике творчества Г. В. Свиридова (на примере цикла «Неизреченное чудо»). Современные аспекты культурного диалога: Россия – Украина : междунар. сб. науч. тр. Краснодар, 2014. Вып. 3. С. 24–31.
5. Александрова О. А. Русская картина мира в вокально-хоровом творчестве С. Рахманинова и Г. Свиридова: опыт сравнительного анализа. Наследие Рахманинова в культурном универсуме : сб. ст. по материалам Междунар. симп., 21–23 марта 2013 г./ науч. ред. и сост. М. Р. Чёрная. Санкт-Петербург, 2015. С. 80–89.
6. Александрова О. Слово как смысловая доминанта творчества Георгия Свиридова. Mūzikaszinatne šodien: pastāvīgaisunmainīgais : zinātniskorakstukrājums. V. Daugavpils Universitātes, Mūzikasunmākslufakultāte. Jāzepa Vitola Latvijas Mūzikasakadēmijas, Muzikoloģijaskatedra. Lietuvas Mūzikasun Teātraakadēmija. Daugavpils Universitātes, akadēmiskaisapgāds «SAULE», 2013.S. 311-324.
7. Александрова О. Творчество Г. В. Свиридова в зеркале музыкальной науки. Свиридовские чтения : «Родная земля»: образ и идея русской

культуры : сб. науч. ст. по материалам VIII Всерос. студен. науч.-практ. конф. Курск, 2012. С. 98–110.

8. Александрова О. А. Творчество Г. В. Свиридова в контексте духовной культуры XX века. Свиридовские чтения : Г. В. Свиридов и современность : сб. науч. ст. по материалам VII Всерос. студен. науч.-практ. конф. Курск, 2011. С. 98–110.

9. Александрова О. Творчество Г. Свиридова как символ духовной культуры XX ст. Музыка в пространстве медиакультуры : сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф., 4 апр. 2014 г. Краснодар : Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств, 2014. – С. 256–258.

10. Александрова О. О. «Національна картина світу» як культурна парадигма творчості Г. Свиридова. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 4 Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. – Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. С. 154-165.

11. Алексеева Л. В. Григорьев. Зарубежная музыка XX века. Москва : Знание, 1986. С. 131-137.

12. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Ленинград : Музыка, 1980. 80 с.

13. Белоненко А. «Не ты ли плачешь в небе, отчалившая Русь? О поэме Георгия Свиридова на слова Сергея Есенина». Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 9, no. 3, 2019. С. 424–452.

14. Белоненко А. С. Личный архив. Письмо Г. В. Свиридова к А. С. Белоненко. Дарьино, ноябрь 1983. 10 л.

15. Варавкина-Тарасова Н. П. Символика произведений Г. Свиридова в контексте связей Украины и России. Г. В. Свиридов и русская хоровая музыка. Курск, 2012. С. 55–73.

16. Вашкевич Н. Семантика музыкальной речи: учеб. пособие. Тверь, 2006. 76с.

17. Богданова Т. С. Основы хороведения: учеб. пособие. Минск: БГПУ, 2009. 132 с.

18. Варламов А. Е. Полная школа пения: Учебное пособие. 3-е изд., испр. Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008. 120 с.
19. Венгрус Л. А. Начальное интенсивное хоровое пение. Санкт-Петербург : Музыка, 2006.
20. Вербов А. Техника постановки голоса. Москва : Музгиз, 1962. 110 с.
21. Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса /М. И. Глинка: Полн. собр. соч. Т. 1 /Подгот. Н. Н. Заторный. Ленинград, 1963. 283 с.
22. Г. В. Свиридов и русская хоровая музыка: сборник докладов I Межд. научно-практ. Конференции / ред. Е. Д. Легостаев, Е. Н. Яковлева, Е. Е. Легостаева. Курск : Курск.гос. ун-т., 2012. 282 с.
23. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2. – Москва : Искусство, 1975. 341 с.
24. Долинська Л. Л. Дитяча тема та образність в хоровій музиці. Музичне мистецтво і культура. Одеса :Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, 2015. Вип. 21. С. 157–159.
25. Долинська Л. Л. Дитячий хор як виконавський феномен в жанровій системі музичного мистецтва: дис. ... канд.мистецтвозн. Одеса, 2018.
26. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ, 1961. 238 с.
27. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. Москва, 2003. 203 с.
28. Забелин А. Особенности вокальной работы с мужскими голосами. Самиздат, 2015. 16 с.
29. Земцовский И. И. О народном у Свиридова (К методике изучения народно-песенных истоков музыкального языка). Георгий Свиридов. Сост. Д. В. Фришман. Москва : Музыка, 1971. С. 387–398.
30. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренаж. Санкт-Петербург : Лань, 1997. 233 с.

31. Емельянов В. В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования. Новосибирск : Наука, 1991. 289 с.
32. Иванова Ю. Вокальне виховання в дитячому хорі. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків, 2003. Вип. 11. С. 120–127.
33. Иванова Ю. Дитяча хорова культура Харківщини кінця ХХ ст. Культура України : зб. наук. пр. Харків. 2000. Вип. 7. С. 128–134.
34. Казачков С. А. От урока к концерту. Казань : Изд-во Казанского университета, 1990. 344 с.
35. Конен В. Очерки по истории зарубежной музыки. Москва : Музыка, 1997. 640 с.
36. Краснощеков В. Вопросы хороведения. Москва : Музыка, 1969. 299 с.
37. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. 2-е изд. Москва : Музыка, 1982. Т. 2. 622 с.
38. Леонтович М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України / упор. Л. О. Иванова. – Київ, 1989. 134 с.
39. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1986. 528 с.
40. Малинина Е. М. Вокальное воспитание детей. Москва-Ленинград : Сов. композитор, 1967. 267 с.
41. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. Гуманит. изд. центр Владос, 2003. С. 45-156.
42. Огороднов Д. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе. Изд. 3-е. Киев : «Музична Україна», 1989. 164 с.
43. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. Москва : Музыка.
44. Паисов Ю. Хоры а саррелла Свиридова. Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Р. Леденёв. – Москва, 1979. С. 312–387.

45. Перельштейнас Г. Некоторые вопросы музыкального воспитания в хоре мальчиков и юношей/ Музыкальное воспитание в школе. М.: Музыка, 1975. С. 169-182.
46. Пигров К. К. Руководство хором. Москва : Издательство Музыка, 1964. 219 с.
47. Попов В. С. О развитии певческого голоса младших школьников. Музыкальное воспитание в школе. Москва: Музыка, 1985. Вып. 16.
48. Прокопов С. О значении эмоционально-образного восприятия детей в работе над выразительностью исполнения / С. Прокопов // Проблемы развития хорового творчества и исполнительства: Сб. материалов и тез. Междунар. науч.-практ. конф. –Крым: МЦ «Артек», 1999. –С. 13-15.
49. Прокопов С. М. Шляхи розвитку музичних здібностей дітей у хорі «Весняні голоси». Педагогічна майстерня: Науково-метод. Збірник. Харків обл. палац дитячої та юнацької творчості, Харків, 2005. № 6. С. 1–5.
50. Прокопов С. М. Проблеми репертуару в дитячому хорі на сучасному етапі. Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. праць / Луган. держ. інст. культури і мистецтв, Харк. обл. метод. кабінет навч. закл. культ. і мист. Луганськ, 2008. Вип.11. С. 246–253.
51. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : [збірка статей]. Київ, 2007. Вип. 23. С. 184, 188-189.
52. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: Навч. -метод. посібник. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2011. 640 с.
53. Ручьевская Е. Поэма «Отчавившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова. Музыкальный мир Георгия Свиридова : сб. ст. / сост. А. Белоненко. Москва, 1990. С. 92–123.
54. Савельева Г. Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд.

Л. В. Шаповалова. Харків: Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2014. Вип. 40. С. 156-169.

55. Савостьянов А. И. 300 упражнений для работы над дыханием, голосом, дикцией и орфоэпией. Москва : Владос, 2005. 158 с.

56. Сергеев А. А. Воспитание детского голоса. Москва: Академия педагогических наук РСФСР, 1950.

57. Стулова Г. П. Теория и практика работы с детским хором: Учеб.пособие для студ.пед.высш.учеб.завед. Москва: Владос, 2002.176 с.

58. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. Москва : Владос, 2004. 231 с.

59. Сохор А. Музыка, как вид искусства. Москва : Музгиз, 1961. 133 [1] с.

60. Тевосян А. Книга о Свиридове. Воспоминания. Документы / ред.-сост. В. Н. Никитина. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. 224 с.

61. Торба О. В. Слово і музика в хорових творах. Київське музикозн. / Зб. ст. КВДМУ. Київ, 2004. Вип. 13.С. 203.

62. Халабузарь П. Методика музыкального воспитания /П. Халабузарь, В. Попов, Н. Добровольская: Учеб.пособие. Москва: Музыка, 1989.175 с.

63. Холопова В. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа. 2014. 384 с.

64. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2001. 496.

65. Чесноков П. Г. Хор и управление им. Издание третье. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. С. 151.

66. Шаповалова Л. Апология когнитивного музыковедения. По следам выступлений В. Медушевского. URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/archivereader.asp?s=18496&txtid=509>

67. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. Проблеми взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв

ім. І. П. Котляревського. Харків : Когнітивне музикознавство, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

68. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? Проблемы взаємодії мистецтвознавства, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. : (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : Когнітивне музикознавство, 2010. Вип. 29. С. 549–566.

69. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев : Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1987. 23 с.

70. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.

71. Шаповалова Л. Теория жанра в музыкознании: ставшая и становящаяся. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 225–230.

72. Шаповалова Л. Целокупное бытие музыки: о задачах и перспективах интерпретологии. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 16. Харків, 2005. С. 196–204.

73. Чернов Д. Е., Чернова Л. В. Психомоторное развитие учащихся мужского хорового колледжа в период мутации голоса: монография / Д. Е. Чернов, Л. В. Чернова. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 2014. 182 с.

74. Урванцева О. А. Стилизовое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX вв.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2011. – 48 с.

75. Goetze, M. (1985). Factors affecting accuracy in children's singing. Unpublished Doctoral Dissertation, University of Colorado.

76. Green, G. (1990). The effect of vocal modeling on pitch-matching accuracy of elementary school children. *Journal of Research in Music Education*, 38(3), 225-231.
77. Krause, D. W. (1983). The positive use of conducting stance and motion to affect vocal production and to assist musicality in the training of children's choirs. Doctoral Dissertation, University of Southern California, Los Angeles.
78. Labuta, J. A. and Smith, D. A. (1997). *Music education historical contexts and perspectives*. New Jersey: Prentice Hall.
79. Lupica, A. J. (1996). *Vocal training in the choral setting*. Unpublished Doctoral Thesis, University of Southern California.
80. Vemard, William. *Singing: The Mechanism and the Technic*. New York, Boston, Chicago, Los Angeles, California; San Francisco, California: Carl Fischer, 1967.
81. Ries, Ardelle. *The Child Voice as Social Construct. The Phenomenon of Singing International Symposium V. Vol. 5* (2005).

ДОДАТОК

Учасники експерименту	Що я уявляю собі під цю музику?	Чим вона мені подобається?	Що, можливо, хотів висловити автор Г.Свиридов цим твором?
Бугас Ігор <i>8 років</i>	«Весельє»	«Радостью»	«Ночью тоже может быть весело»
Протасов Андрій <i>8 років</i>	«Весельє»	«Что ночью поют»	«Мне трудно выразить мысли...»
Світлічний Єгор <i>9 років</i>	«Падающий снег. Пробуждение людей после сна»	«Жизнерадостью в пении про ночь»	«Ночь, зима и грусть можно совместить в одно»
Ліпка Мірон <i>9 років</i>	«Как растапливается снег в сердцах слушателей»	«Тем, что части разные. Грустная, веселая и близкая душе.»	«Случаи бывают разные. Все может быть, как на душе, так и в жизни»
Усік Гліб <i>9 років</i>	«Зиму»	«Красотой»	«Грусть»
Коренів Артем <i>10 років</i>	«Ночь. Падающий снег на спящий город»	«Что одновременно и грустная, и веселая.»	«Что не бывает в жизни все хорошо. Иногда человеку нужно и плохо.»
Новоспаський Всеволод <i>11 років</i>	«Снежную ночь. Опечаленный человек сидя у окна, наблюдающий за прохожими, у которых поют сердца»	«Красотой. И победой радости над грустью.»	«Что все имеет свое начало и свой конец»
Концертмейстер	«Умиротворение и спокойствие»	«Посыл музыки светлый, не смотря на скорбный текст»	«Что все происходящее нужно светлее воспринимать и относится ко всему проще»