

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Аніщенко Марія Олександрівна

**ОСОБЛИВОСТІ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ ВИКОНАВЦІВ
У ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник:

_____ С. Г. Крамська
кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри хорового диригування, вокалу
та методики музичного навчання
« ____ » _____ 2020 року

Виконавець:

_____ М. О. Аніщенко
« ____ » _____ 2020 року

Суми 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ У ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ.....	6
1.1. Феномен творчої співпраці у музичному середовищі	6
1.2. Хорове виконавство як особливий вид творчої діяльності	18
1.3. Педагогічна майстерність викладача-хормейстера щодо організації творчої співпраці виконавців у хоровому колективі	33
Висновки до розділу 1.....	45
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ ВИКОНАВЦІВ У ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ.....	46
2.1. Методичні засади реалізації творчого потенціалу хористів у виконавському колективі	46
2.2. Діагностика сформованості творчої співпраці виконавців у хоровому колективі	57
2.3. Методичні рекомендації щодо забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі	76
Висновки до розділу 2.....	88
ВИСНОВКИ	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	96
ДОДАТКИ.....	102

ВСТУП

Актуальність теми. За останні десятиліття освітня система пережила ряд істотних змін. Насамперед, відбувся перехід на нову освітню парадигму ідея якої гуманістичний підхід до процесу навчання й виховання підростаючого покоління.

Аналіз новітніх педагогічних досліджень свідчить про переорієнтацію сучасного музично-педагогічної освіти на особистісно-орієнтовані цінності. Ідеї гуманізації стали активно реалізовуватися в системі музичної освіти. Цей процес проявляється у встановленні суб'єктних відносин, що припускають звертання до внутрішнього світу учасників, врахування їх індивідуальних здібностей та інтересів у процесі музичного освіти.

Для того, щоб гуманістичні ідеї реально втілювалися в освітню практику, а не носили декларативний характер, необхідно розробити конкретні механізми цього процесу.

Гуманістична мета освіти спрямована на розкриття особистісного потенціалу, на формування досвіду спільної творчої діяльності. У цьому зв'язку гуманізація музичного освіти припускає, насамперед, велику увагу до розвитку творчих здібностей хористів і кращих їхніх особистісних якостей. При цьому формування музичних знань, навичок і вмінь у даний момент не є самоціллю. У контексті гуманістичних ідей головним завданням музичного освіти є виховання творчої особистості з розвиненим музичним смаком, здатної за допомогою музики реалізувати свій потенціал. Провідним організатором творчого співробітництва у колективі залишається керівник, який повинен мати високий рівень професійної майстерності.

На основі теоретичного аналізу методичної, психолого-педагогічної літератури, вивчення досвіду кращих викладачів-хормейстерів, а також

творчого осмислення особистісного досвіду організації роботи з хоровим колективом, була проаналізована модель майстерності сучасного керівника-хормейстера, у якій виокремлена низка особистісних якостей, серед яких здатність спрямовувати творчий процес, спроможність до регулювання взаємовідносин у виконавському колективі між його учасниками, можливість урахування психо-фізіологічних особливостей виконавців, професійні знання і уміння, що знаходять вияв у професіоналізмі керівника хорового колективу.

Хор, як музична організація, являє собою вокально-виконавський колектив, об'єднаний і організований творчими цілями й завданнями. Важливо пам'ятати, що суттєва роль у процесі організації діяльності хорових колективів приділяється саме міжособистісним відносинам учасників хору. Визначальними факторами успішності діяльності хорового колективу корифеї диригентського мистецтва завжди вважали: - відношення учасників хору до керівника; - характер міжособистісних відносин; - подібність естетичних потреб, інтересів, мотивів, устремлінь учасників хору; - наявність творчої, моральної, естетичної атмосфери в колективі.

Але, незважаючи на вищесказане, сьогодні існує потреба у дослідженні, яке б узагальнило і систематизувало існуючі відомості з технології творчої співпраці, яка, у свою чергу, дозволяє встановити «об'єкт-суб'єктні» стосунки між керівником-хормейстером і виконавцем та сприяє розкриттю творчого потенціалу усіх учасників у хоровому колективі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розробкою даної проблеми займалися багато науковців, вона є орієнтиром у науковому пошуку представників різних галузей науки і мистецтва Г. Верьовки, Б. Гнидь, Н. Гребенюк, В. Доронюк, В. Живова, А. Козир, А. Лашенка, П. Муравського, О. Ростовського, Л. Хлебнікової та ін. Різні методичні аспекти діяльності виконавських колективів виствітлюються у наукових доробках О. Єременко, С. Крамської, М. Пертенко. Окремі проблеми взаємодії керівника хору з

хоровим колективом і стилю педагогічного керівництва розглядаються у працях відомих керівників виконавських колективів - А. Авдієвського, В. Мініна, К. Пігрова, К. Птиці, П. Чеснокова. Важливість хорового співу, як найбільш поширеного виду виконавської діяльності, що зумовлюється його загальнодоступністю, природністю, зрозумілістю, універсальністю відзначають у своїх дослідженнях С. Горбенко, І. Григорчук, І. Заболотний, Є. Карпенко, А. Кречківський, Л. Костенко, А. Мартинюк, О. Михайличенко, Р. Осипець, Л. Остапенко, О. Прядко, Т. Стратан-Артишкова, М. Тукмачова, Р. Юссон та ін. Питанням розробки шляхів, форм і методів формування творчої особистості на основі хорового співу присвячені праці А. Авдієвського, А. Болгарського, Є. Карпенка, П. Кічук, О. Олексюк, Г. Падалки та ін.

Проте, проблема забезпечення творчої співпраці учасників хорового колективу в умовах сучасності потребує більш глибокого обґрунтування та дослідження. Такий контекст нашого бачення проблеми обумовив вибір теми магістерської роботи – ***"Особливості забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі"***.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати методичні засади та сформулювати методичні рекомендації забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі.

Відповідно до мети, визначено **завдання дослідження**:

- 1) здійснити аналіз науково-методичних джерел з проблеми творчої співпраці у музичному середовищі;
- 2) охарактеризувати понятійно-термінологічний апарат дослідження, уточнити зміст ключових понять «хорове виконавство» і «хорова творчість», «творча взаємодія», «співпраця», «творча співпраця»;
- 3) висвітлити особливості організації творчої співпраці виконавців у хоровому колективі;

- 4) окреслити методичні засади реалізації творчого потенціалу хористів у виконавському колективі;
- 5) продіагностувати рівні сформованості творчої співпраці виконавців у хоровому колективі;
- 6) схарактеризувати методичні засади та сформулювати методичні рекомендації щодо організації творчої співпраці виконавців у хоровому колективі.

Об'єкт дослідження – процес творчої співпраці виконавців у хоровому колективі.

Предмет дослідження – розробка методичних рекомендацій щодо забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі.

Матеріали та методи дослідження. Для розв'язання поставлених завдань нами були використані такі **методи дослідження**:

- *теоретичні* – теоретико-критичний аналіз літератури з теми дослідження, зіставлення, узагальнення і синтезування здобутої інформації тощо;
- *емпіричні* – бесіда, анкетування, творчі завдання для визначення рівня сформованості творчої співпраці виконавців у хоровому колективі;
- *прогностичні* – розробка методичних засад з метою впровадження їх у практику роботи з хоровими колективами у вищих навчальних педагогічних і закладів мистецького спрямування.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження визначається тим, що:

- *конкретизовано* характеристику сутності творчої співпраці виконавців, теоретично обґрунтовано та визначено хорове виконавство як особливий вид творчої діяльності;

- *уточнено* зміст ключових поняття дослідження «хорове виконавство» і «хорова творчість», «творча взаємодія», «співпраця», «творча співпраця»;
- *подальшого розвитку* набули науково-методичні положення щодо сутності творчої співпраці як результату фахової підготовки викладача-хормейстера та методичні засади забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі.

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає у визначенні методичних засад забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі. Матеріали дослідження можуть бути використані викладачами-хормейстерами музичних шкіл, музичних коледжів, вищих навчальних музично-педагогічних закладів мистецького спрямування у процесі підготовки керівників хорів.

Апробація результатів та публікації. Результати проведеного дослідження знайшли свою апробацію в участі в чотирьох науково-практичних конференціях та у виданні двох публікацій:

1. Аніщенко М.О. Актуальні аспекти методики і практики роботи з вокально-хоровим колективом (на прикладі творчої співпраці виконавців) // Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи: II Міжнародна науково-практична конференція (Суми, 6-7 травня 2020 р.). Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2020.
2. Аніщенко М.О. Медіа-компонент у становленні майбутнього хорового диригента // Актуальні питання методики викладання суспільних та гуманітарних дисциплін в умовах розбудови сучасної школи: VII Всеукраїнська науково-практична конференція (Суми, 1-2 жовтня 2020 р.). Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2020.

3. Аніщенко М. О. Феномен творчої співпраці у музичному середовищі // Дні науки – 2020: студентська наукова онлайн-конференція (Суми, 22 жовтня 2020 р.). Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2020.

4. Участь у Всеукраїнському онлайн-вебінарі з методики музичного навчання «Реалізація нового змісту інтегрованого курсу «Мистецтво» на засадах Нової української школи» (20.02.2020) // ДЗВО «Університету менеджменту освіти» УМО НАПН України, Київ, 2020 р.

5. Аніщенко М. О. Особливості забезпечення творчої співпраців виконавців у хоровому колективі. Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Вип.12. – Суми. ФОП Цьома С.П., 2020. С.58-62.

6. Аніщенко М. О. Роль пізнання форм і методів організації учнівського хору у фаховому розвитку майбутнього хормейстера // Дні науки – 2020 : матеріали студентської наукової онлайн-конференції, 22 жовтня 2020 року, м. Суми. Суми : ФОП Цьома С. П., 2020. С.89-93.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (57 найменувань), додатків (4 одиниці). Основний текст роботи викладено на 94 сторінках. Повний обсяг роботи 104 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ У ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

1.1. Феномен творчої співпраці у музичному середовищі

Починаючи з 90-х років ХХ ст. культура стала збагачуватися ідеями співробітництва, толерантності, повагою до особистості, які довгий час не трансливалися педагогікою в освітню практику.

У контексті гуманістичних ідей головним завданням музичного освіти є *виховання творчої особистості* з розвиненим музичним смаком, здатної за допомогою музики реалізувати свій потенціал. Тому в арсеналі засобів сучасного музичного керівника повинні переважати такі методи, як пластичне ынтонировання, імпровізація, інструментальне музикування, драматизація. Як відзначають багато сучасних дослідників С. П. Арновської, С. С. Прокоф'єва, Л. М. Седунова та ін., це можливо, якщо заняття по музиці організовані на основі творчого співробітництва викладача й учня [14, с. 76].

Як відомо, *розвиток хорового колективу* в технічному й художньому відношенні багато в чому залежить від його керівника. Креативне мислення, а також активні дії відносно пошуку робітника й концертного репертуару накладуть яскравий відбиток на подальший професійний ріст кожного учасника хору й колективу в цілому.

Співпраця - це унікальне, дієве середовище для творчості, де результат залежить від кількості учасників процесу та якості їх діяльності. Можна тільки позаздрити керівникові хору, що має можливість працювати з композитором і здійснювати спільні проекти. Такий взаємовигідний процес плідно впливає як

на диригента колективу, так і на співочий колектив. Диригент, удосконалюючи свою майстерність у жанрі вокально-хорової музики, має можливість почути огріхи, виправити неточності на етапі розбору матеріалу, а надалі спостерігати за розвитком колективу виконавців. У той час як виконавський склад не тільки популяризує творчість автора, але й підсилює свій репертуар свіжими, сучасними, ще ніким не виконаними добутками, яскраво підкреслюючи свою хорову індивідуальність. Передбачуваний перетворюючий процес, процес змін, нововведень відкриває невідомі обрії його учасникам, для яких радість від надій, нових відчуттів і навіть потрясінь стає незабутньою й, у якійсь мірі, необхідною.

На сучасному етапі розвитку вітчизняної системи освіти педагогіку співпраці розглядають як особливого типу "проникаючу" технологію, яка є втіленням нового педагогічного мислення, джерелом прогресивних ідей. Ідеї навчання в співробітництві розвивається зусиллями педагогів у багатьох країнах миру, тому що сама ідея навчання в співробітництві надзвичайно гуманна по самій своїй суті. Співробітництво - це сплав спільної діяльності в досягненні єдиних цілей на раціональному, емоційному рівнях [23, с. 54].

Хорове виконавство являє собою відносно самостійну художньо-творчу діяльність, творча сторона якої проявляється у формі художньої інтерпретації й матеріалізації в живому звучанні задуму композитора. Хорова творчість може здійснювати на його учасників колосальний вплив. В ідеалі, цей вплив проявляється в процесі реалізації наступних основних функцій: естетичної, геденистической, рекреаційної й комунікативної. Естетична функція проявляється, коли учасники хору відчують красу звучання музичних творів. Реалізація функції відбувається, коли учасники хору одержують насолоду від виконання хорових творів. Рекреаційна функція проявляється, коли учасники хору відновлюють свої психічні сили в процесі виконання музичних творів.. Комунікативна функція проявляється в тому, що хорова творчість збирає для

спілкування різних людей, об'єднаних однієї метою - тобто до хорової музики.

Хорова творчість - це специфічний вид мистецтва, що має величезний потенціал для розвитку особистості кожного, хто бере участь у його реалізації. Однак, ті з найважливіших факторів, що лежать у його основі, є творча співпраця, співпраця композитора, викладача - хормейстера, учасників хору. Головним організатором творчого співробітництва є хормейстер, який повинен мати для цього системою професійно-значимих особистісних якостей, знань і вмінь.

Творча співпраця - це організація спільної діяльності, заснована на ефективній взаємодії всіх учасників процесу й спрямована на створення якогось нового, оригінального продукту [36, .с 81].

Творча співпраця у хоровому колективі - це організація діяльності учасників хору й викладача-хормейстера, заснована на ефективній взаємодії і спрямована на вдосконалення художнього виконання хорового твору. Велику роль у процесі забезпечення творчої співпраці відіграє наявність певного стилю керування хормейстером хоровим колективом, що включає систему мовних, співочих і хормейстерських дій.

Одним з напрямків творчого розвитку особистості є організація творчої взаємодії, а також людей один з одним у процесі спільної творчої діяльності, тобто спільна творчість або співробітництво.

Аналізуючи вживання терміна " співпраця " у теорії педагогіки можна виявити його неоднозначне трактування. Так, В. І. Андрєєв визначає поняття "співпраця " як закономірність і відповідний їй принцип колективного пошуку оригінальних ідей, при цьому автор зв'язує його зі співробітництвом.

Л. В. Безбородова трактує співпрацю як спільну цілеспрямовану діяльність дітей, відмітними ознаками якої є суб'єктні взаємозв'язки між учасниками діяльності, неординарність, оригінальність, нешаблонність дій,

спрямованих на одержання нових властивостей, ознак кінцевого продукту діяльності [31, с.66].

Ш. А. Амонашвілі, Г. С. Меркін і Б. Г. Меркін пишуть про почуття співпраця в навчально-виховному процесі; В. І. Загвязинский визначає співпраця як "особливість педагогічної творчості"; В.А. Кан-Калик і Н.Д. Никандров, не даючи однозначного визначення, трактують його як ситуацію, атмосферу, модель, тип, колективну творчу діяльність, співпрацю.

Дуже часто в педагогіці співпраця між учасниками учебновоспитательного процесу ототожнюють зі співпрацею. Однак, В. І. Андреев правомірно розлучає дані поняття. Співпраця, на думку автора, припускає спільну творчу діяльність за рішенням творчих завдань, проблем. Співпраця ж можлива й на рівні виконавської діяльності, де є взаєморозуміння, взаємодопомога, але ні, або не завжди є, саме спільна творча діяльність. Звідси розуміння творчої співпраці, як нової якості, творчого рівня розвитку співпраці в освітньому процесі (А. М. Вачьянц, І. В. Козирева й ін.).

Опираючись на устояні в психології й теорії педагогіки визначенні співпраці як типу (Л. В. Байбородова, М. І. Ріжків), форми (А. С. Белкин, І. А. Зимова, В. А. Кан-Калик, Е. В. Коротаева) або стратегії взаємодії (І. Б. Котова, Е. Н. Шиянов), можна зробити висновок про синонічності категорій "творча взаємодія" і "творча співпраця" [12, с.75].

У педагогічних роботах, що досліджують феномен "творча взаємодія", існує розкид думок. Дане поняття визначається: як спільна творча діяльність (А. А. Іванов), як взаємодія, сформована по принципах і законам педагогічної риторики, яка розглядається як педагогічна творчість (А. А. Мурашов), а також як процес творчої комунікації або спілкування, у ході якого здійснюється вплив на об'єкт спільної творчої діяльності (Р. Р. Загидуллин).

У нашому розумінні, **творча взаємодія** - це вид педагогічної взаємодії, особливий тип зв'язки хористів і викладачів у специфічних умовах спільної

творчої діяльності, який має характерні риси як спільної діяльності (спільне планування, організація, здійснення, аналіз ходу й результатів), так і творчої (наявність творчого завдання, оригінальність процесу або результату), а також відносинами співробітництва, які знаходять своє вираження в досягненні єдності розуміння цілей спільної діяльності й шляхів їх досягнення. При цьому результатом даного типу взаємодії є як особистісні зміни всіх учасників взаємодії, так і розвиток процесів колективооб-разовання, а також поява творчого продукту, що володіє рисами об'єктивної або суб'єктивної новизни й оригінальності. Іншими словами творча взаємодія характеризує взаємозв'язок педагогів з учнями в специфічних умовах творчої діяльності.

До основних ознакам творчої взаємодії ми можемо віднести: наявність єдиної мети й загальної мотивації, творче завдання, єдність простору й тимчасових рамок, координація індивідуальних діяльностей, новизна й оригінальність процесу й результату [28, с. 95].

У структурі творчої взаємодії ми виділяємо наступні *компоненти*:

1) мотиваційний, що включає ціннісне відношення до взаємодії й мотивацію спільної творчої діяльності, прагнення особистості до творчих досягнень, особисту значимість творчої діяльності;

2) когнітивно-перцептивний, що містить процеси взаємопознання й взаєморозуміння учасників спільної діяльності;

3) комунікативний, в основі якого лежить виявлення специфіки передачі інформації (вербальна, невербальна, пари- і екстра-лінгвістична, візуальна й такесична й ін.) у процесі спільної діяльності;

4) креативно-діяльнісний, що включає специфіку організації спільної творчої діяльності, а, що також характеризує продукти діяльності, пов'язані з новотворами як в особистісній сфері (когнітивні, креативні, комунікативні якості), так і способах діяльності й рівні розвитку колективу хористів і викладачів.

Виходячи зі специфіки творчої взаємодії можна виділити наступні основні умови його організації: добровільний характер взаємодій, безпосередній контакт, об'єкт-суб'єктні взаємини учасників взаємодії, наявність об'єктивних і суб'єктивних передумов творчої діяльності, психологічна воля й психологічна безпека. Найважливіша група умов, що впливають на розвиток взаємодії в загальношкільному колективі, пов'язана з особливостями життєдіяльності шкільного колективу, рівнем його розвитку, психологічною атмосферою, структурою, внутрішніми й зовнішніми зв'язками.

Технології співробітництва реалізують демократизм, рівність, партнерство в суб'єктних відносинах педагога й дитину. Учитель і хористи спільно виробляють мети, зміст заняття, дають оцінки, перебуваючи в стані співробітництва, співтворчості. Увесь цей "віяло" технологій може розкриватися й складатися в руках досвідченого педагога, тому що умови їх застосовності залежать від безлічі факторів; до того ж технології між собою тісно взаємозалежні. Личностно - орієнтовані технології ставлять у центр усієї шкільної освітньої системи особистість дитину, забезпечення комфортних, безконфліктних і безпечних умов її розвитку, реалізації її природних потенціалів. Особистість дитини в цій технології не тільки суб'єкт, але й суб'єкт пріоритетний; вона є метою освітньої системи [39, .с 54].

Технологія співпраці має наступні класифікаційні ***характеристики***:

- за рівнем застосування - загальнопедагогічна технологія;
- по філософській основі - гуманістична;
- по орієнтації на особистісні структури - всебічно гармонічна;
- по характеру змісту: навчальна + виховна, світська, гуманістична, загальноосвітн, що проникає;
- по типу керування: система малих груп;
- по підходу до дитини: гуманно- особистісна, об'єкт-суб'єктна;
- по переважному методу: проблемно-пошукова, творча, діалогічна, ігрова;

У навчанні, побудованому на основі технології співробітництва пряма ціль - розвиток інтелектуальних, духовних і фізичних здатностей, інтересів, мотивів, вироблення науково-матеріалістичного світогляду. Змістом уроку в такому навчанні є освоєння способів пізнання, суспільно й особисто значимих перетворень у навколишній дійсності, а не програмні знання й матеріал підручника.

Співпраця створює умови й для більшої зацікавленості в знаннях. Чим досконаліше методика викладання, тим більше й активніше інтерес до предмета:

- можливість додати до своїх і чужі знання;
- формується критичний підхід до інформації й уміння аргументувати свою точку зору;
- розвивається творчі здібності;
- формує позитивне відношення до досліджуваного предмета;
- зосередженість на досягненні загального успіху благотворно позначається на емоційному стані хористів;
- створює обстановку взаємної довіри. Взаємна довіра - прекрасна основа для відмінної успішності кожного.

У групах налагоджений зворотний зв'язок. Члени групи, що навчається в співробітництві, сприяють успіхам один одного в такий спосіб:

Виявляють і ухвалюють допомогу й підтримку, причому мова йде не тільки про допомогу в навчанні, але й про чисто людське, дружній участі.

Обмінюються інформацією й "матеріальними ресурсами", тобто всім, що необхідно для виконання завдання.

Учать один одного формують навичок вести дискусії й аргументувати свою точку зору. Конфлікти на інтелектуальному ґрунті розбудовують допитливість, спонукають до оволодіння знаннями й до їхнього

переосмислення, до більш глибокого проникнення в досліджувану проблему, а також; багато інших корисних якостей [18, с. 64].

Підтримують один одного в прагненні вчитися як найкраще . Дитина або підліток, що допомагає вчитися своїм товаришам, і сам починає робити помітні успіхи.

Впливають один на одного. Члени групи, що навчається в співпраці, використовують будь-яку можливість для того, щоб вплинути на товаришів, і у свою чергу відкриті їхньому впливу. Якщо хтось зі членів групи знає, як краще виконати завдання, інші з ним, як правило, швидко погоджуються.

Мають чітко виражену мотивацію. Прагнення до оволодіння знаннями підсилюється завдяки колективній праці в ім'я загальної мети.

Створює обстановку взаємної довіри. Взаємна довіра - прекрасна основа для відмінної успішності кожного.

Успішно справляються зі стресами й дратівливістю. Зосередженість на досягненні загального успіху благотворно позначається на емоційному стані хористів.

Крім більшої результативності (ефективності), критерієм якої є глибина й міцність знань у вивченні ИЯ, співпраця також має й інші переваги:

Формує критичний підхід до інформації й уміння аргументувати свою точку зору. Ці навички краще розвинені в тих, хто навчається в співпраці, чому в тих, хто конкурує один з одним або навчається індивідуально. Навіть письмові роботи, виконані, що навчаються в співпраці, відрізняються більшою глибиною.

Розвиває творчі здібності. Члени груп, що навчаються в співробітництві, частіше висловлюють оригінальні ідеї, пропонують нові шляхи досягнення різних цілей і вирішення всіляких проблем, чому їхні однолітки, що навчаються індивідуально [35 ,с. 65].

Сприяє тому, що знання, отримані в одній ситуації, можуть бути використані в іншій. Те, що сьогодні робить група, завтра зможе зробити кожний поодинці.

Ми також виділяємо наступні принципи, спираючись на які можна забезпечити практичну реалізацію творчої співпраці в хоровому колективі. Умовно ці принципи були розділені нами на 2 групи: психологічні й педагогічні. У якості психологічних нами були виділені принципи актуалізації, візуалізації, сензитивності. У якості педагогічних нами були виділені принципи єдності емоційного й свідомого; художнього й технічного; єдності розвитку колективних властивостей в області музичного виконавства й особистісної індивідуальності кожного учасника.

Узагальнюючи закономірності роботи з хоровим колективом на основі творчого співпраці, ми виділяємо наступні основні групи: організаційні - залежність результатів від працездатності, що займаються в колективі, стану здоров'я; розкладу, часу доби і т.д.; психологічні - залежність результатів від інтересу хористів до занять, від можливості реалізувати свій творчий потенціал; соціологічна - залежність кожного учасника хору від усього колективу; комунікативні - залежність успішної творчої діяльності колективу від характеру взаємодії колективу і його керівника. При визначенні педагогічних умов ми також керувалися тим, що головне в діяльності викладача - хормейстера по забезпеченню творчої співпраці в хоровому колективі - інтеграція надаваних на колектив виховних впливів у єдину систему. У цьому зв'язку нами були виділені наступні: сформованість у викладача - хормейстера певних знань, умінь і особистісних якостей, сформованого стилю керування хоровим колективом на основі діалогічного типу стратрми; реалізація методики роботи над музичним добутком, заснованої на творчій співпраці; створення сприятливого психологічного клімату [49, с. 71].

У якості критеріїв сформованості творчої співпраці в процесі репетиційної роботи над музичним добутком ми виділили задоволеність учасників хору: діяльністю викладача - хормейстера по забезпеченню творчої співпраці; психологічним комфортом у колективі; вибором репертуару; організацією концертної діяльності.

Здійснення всіх умов охоплює тривалий часовий період і пов'язане з великою організаційною, виховною й педагогічною роботою викладача - хормейстера, спрямованої на стратегічну цель: професійний ріст співочого колектива в цілому й розвитком особистості кожного співака хору, реалізацію творчого потенціалу колективу в концертній діяльності.

Актуальність проблеми творчої співпраці навчального хору й диригента обумовлена спільною діяльністю по освоєнню значного обсягу репертуару, представленого хоровими добутками закордонної й вітчизняної класики, а також сучасної музики. Творча співпраця учасників хорового колективу сприяє вихованню в них професійних якостей майбутнього педагога-хормейстера.

Як відомо, що вирішують, ведучим у мистецтві є ідейна насиченість змісту, глибина і яскравість художнього задуму. Усе це знаходить своє перетворення в трактуванні, що дається твору диригентом. Однак без активної участі безпосередніх виконавців-співаків творчий задум залишається, як правило, нерозкритим. Від чуйності співаків на наміри диригента залежить якість музичного виконання й ступінь його впливу на слухачів. Під час виконання співак як би зв'язаний невидимими нитками зрительно - з диригентом, а за допомогою слуху - зі своєю партією й з усім хором. Одне з неписаних правил знаменитого Синодального хору говорило: "Співати по руці й по товаришеві". Диригент керує виконанням не тільки за допомогою жестів. Міміка, та й увесь його вигляд так чи інакше пов'язані із загальним характером твору. Він відповідним чином регулює ансамбль хору, активізуючи ту або іншу хорову партію, або, навпаки, заспокоюючи її, а то й окремого, надмірно

"старанного" співака; стежить за ладом, у потрібному випадку показуючи підвищення або зниження інтонирования; активізує дикцію співаків власним артикулюванням або рухом руки; розподіляє темброві фарби, вимагаючи яскравого, світлого або, навпаки, темного, зібраного звучання [24, с. 85].

Хоровий спів припускає сумлінне відношення кожного учасника хору до спільної справи. Для досягнення гарного ансамблю зовсім необхідно підкоряти особисте загальному, уміти поступитися своїм самолюбством заради загальної мети. Розташування співаків у партії, вибір солістів, тимчасове вимикання зі співу за вказівкою диригента того або іншого співака (наприклад, через різкість голосу, через непевність або нечистоту інтонирования), - усе це повинне сприйматися без усякої особистої образи, уск повинно бути націлене на загальний результат.

У рамках музичної педагогіки весь навчальний процес у хоровому хорі, а відповідно й творчо взаємини співаків студентського хору й диригента є своєрідною підготовкою студентів до репетицій з хором. Це правило прищеплюється студентам із самого молодшого курсу, де робота з хором ще не передбачена навчальною програмою. Виховання педагога-музиканта потрібно здійснювати в постійному зв'язку зі співом у хорі. Диригент повинен мати навички висококваліфікованого співака-ансамбліста, знати те, що йому доводиться вимагати від співаків хору. Тому що не можна вчити інших тому, чого не знаєш сам. Як піаніста не можна вчити відіграти на інструменті поганої якості, так і диригента не можна виховувати на звучанні поганого хору [32, с. 84].

Навчальний хор для практики диригентів повинен бути доведений до рівня висококваліфікованого художнього колективу. Студентський хор необхідно доручити досвідченому диригентові. Час від часу, залежно від цілей і завдань навчального процесу й творчих традицій навчального закладу, диригент дає показові уроки (майстер-класи), а також готує зі студентським хором

концертні програми, що полягають із високих зразків хорової спадщини, на прикладі яких майбутні хормейстери здобувають необхідні професійні знання, уміння, навички й виконавський досвід.

Під час навчальних практик студенти повинні проконсультуватися із прикріпленим до хору педагогом про план розучування твору й проведення репетиції. Необхідно, щоб студент брав активну участь у хорі, і саме собою зрозуміло, співав не по хорових партіях, а по партитурі. Викладач, що керує хоровим класом, не втручаючись у специфіку диригування й трактування твору, повинен активно допомагати студентам під час занять вирівнювати лад і ансамбль. Дуже важливо, щоб на репетиції з хором необхідна допомога з боку педагога не носила характер диктату й не скасовувала ініціативи [46, с. 72].

Прагнучи знайти необхідне спілкування з хором, студент повинен розуміти, що тут важливий не тільки весь комплекс засобів впливу на колектив (знання партитури, переконаність у своїх вимогах, воля, наявність професійних навичок, організація уваги хору, поведінка диригента, погляд, міміка, жест), але й порядок застосування цих засобів, також як і необхідна обстановка для їхнього сприйняття. Без організації уваги хору слова й жести диригента виявляться недейсними, а всі його гарні наміри - нездійсненими. Уже сам вихід диригента до колективу, його погляд і інтонація обігу повинні залучити до себе увага співаків. Внутрішня переконаність у важливості майбутньої справи, відповідальність за нього повинні допомогти студентові знайти потрібний стан. Почуття страху перед колективом і непевність у собі, запобігання або фамільярність не можуть сприяти успіху, як не сприяю успіху й метушливість, нервозність або брутальність стосовно хору. Саме в такий момент дуже важлива своєчасна й професійна допомога диригента хору, що виступає в ролі досвідченого наставника.

Як видно з вищесказаного, знання, уміння, навички й творчий досвід, отримані студентами в процесі спільної виконавської й самостійної

репетиційної діяльності під керівництвом висококваліфікованого педагога, здобуваються в результаті творчих взаємин хору з диригентом, що позитивно впливає на професійну підготовку майбутнього педагога-музиканта.

1.2. Хорове виконавство як особливий вид творчої діяльності

Насамперед, слід дати визначення хоровому виконанню. Згідно музичному енциклопедичному словнику, хор - це співочий колектив, що полягає зі співаків, не менш двох-трьох чоловік на одну партію.

Хоровий спів – найбільш доступний вид мистецтва, масова форма активного залучення студентів до музики. Співати здатна кожна людина. Спів є для неї природним засобом вираження естетичних потреб та почуттів. Щоб навчити студентську молодь мистецтву, необхідно залучати їх до безпосередньої участі в творчості. Співаючи в хорі, вони вдосконалюють музичні та вокальні здібності, розвивають високі духовні та естетичні почуття, емоційну культуру, громадянське мислення і патріотизм, активізують навчально-пізнавальну діяльність в галузі вокально-хорового мистецтва [25, с. 80].

Головною метою викладання дисципліни вокально-хорове виконавство є розвиток музикальності, формування музичної культури, духовне збагачення особистості. Під час індивідуальних та практичних занять *у хористів формуються та вдосконалюються:*

1) вокально-хорові навички: правильний, красивий спів, співоче дихання, мелодичний і гармонічний звук, точна інтонація, вокальний слух, відчуття ансамблю та інше;

2) навички технічної і виконавчої роботи над репертуаром;

3) загально-музичні якості: світогляд, художній смак, почуття відповідальності з позиції учасника хорового колективу, вимогливість до себе і до інших, дисциплінованість.

Основу духовного виховання складають базові національні цінності, джерелами яких для кожного є Батьківщина, народ, сім'я, творча праця, мистецтво, наука, релігія, природа тощо. Головне питання – це репертуар, який має великий вплив на особистість. Правильно, з точки зору художньої цінності, цікаво, різнобічно в стилістичному відношенні, підібраний репертуар активно впливає на формування естетичного смаку студентської молоді, їх творчого практичного досвіду, на розуміння ними можливостей і особливостей вокально-хорового виконавства.

Композитор і хоровий диригент П. Часников дає більш розширене визначення: "Хор - це такі збори співаючих, у звучності якого є строго врівноважений ансамбль, точно вивірений лад і художні, чітко вироблені нюанси. Ця звхористість здатна передати найтонші вигини щиросердечних рухів, думок, почуттів, укладених у твору, що виконується, ". У визначенні хору можна виділити два моменти: значне число співаючих разом і їх професіоналізм, що обумовлює якість художнього результату [34, с. 64].

Існує кілька теорій походження музики: лінгвістична (музична інтонація - вираження художнього образу в музичних звуках - зародилася в надрах виразної мови), натуралістична (музична інтонація зародилася як аналог гарних звуків природи - співу птахів, дзюркоту водойм і т.д.), трудова (причиною виникнення музики стала ритмічна організація трудових процесів) і інші. Відносно хорової музики найбільш актуальна соціальна теорія, згідно з якою музика з'явилася як

найбільш ефективний засіб соціального зімкнення, об'єднання великої кількості людей єдиним настроєм, устремлінням, метою.

Самий прадавній прообраз хору - спільність людей, що співають разом. Такі спільності виникали в процесі богопоклонення й під час праці, оскільки музика прадавніх була пов'язана з виконанням практичних завдань і невіддільна від їхнього життя. Загальний спів був частиною прадавнього первісного мистецтва, яке сплітало в єдине ціле поезію, танець, сценічну дію й саму музику.

Дані археології й етнографії свідчать, що перші хори виникли в період становлення прадавніх держав. Зображення спільно співаючих людей знайдені в археологічних розкопках Прадавньої Месопотамії, Прадавньої Індії, Прадавньої Персії й інших держав, датируемых другим тисячоріччям до нашої ери. На той час у них уже сформувалося соціальне замовлення на хоровий спів, а також існувала необхідна система освіти. Хористами були освічені люди того часу. Аристотель у своїх працях уживав визначення "неосвічений" у значенні ", щоне вміє співати в хорі".

Хорове мистецтво як кожне виконавське мистецтво існує в трьох іпостасях: композитор – виконавець – слухач. Виходячи з цього, ми і розглядаємо три групи проблем.

До першої групи належать ті з них, які виникають у сфері взаємовідносин "композитор – виконавець" або ширше "музика – виконавець". Це питання стилю, традицій і новаторства, прав виконавця і автора, адекватності виконавської інтерпретації авторському задуму, питання творчості у виконавському процесі, що відповідають рівню складності сучасної музичної мови виконавським можливостям хорових колективів, питання репертуару (наприклад, питома вага класичних і сучасних творів у програмах хорового колективу) і т. д. Кожне таке питання може стати темою спеціального

дослідження. Але, на жаль, рівень теоретичного осмислення процесу хорового мистецтва явно відстає від рівня самого хорового виконавства [49, с. 81].

Друга група проблем породжена суперечностями в сфері взаємин "виконавець – слухач", а ширше – "хорове мистецтво – суспільство". І в наш час не вирішена проблема відродження славних традицій хорового співу в Україні.

Зниження суспільного інтересу до хорової культури викликає тривогу за долю не лише музичної, але і загальної духовної культури народу. Серед численних причин цього явища, мабуть, найголовніша – знищення безцінних пам'яток культури, відлучення народу від головного оберегу кращих традицій культури, моральних принципів – української духовної музики.

Назвемо й інші причини. Проникнення комерційних основ, господарського розрахунку в хорову "справу" суперечить високим ідеалам безкористя, духовності, якому споконвіків служило хорове мистецтво.

Труднощі тиражування кращих зразків хорового виконавства, масове поширення поп-музики ніяк не сприяють популяризації хорових жанрів,.

Від того, як наше суспільство відповість на ці питання, залежить, чи бути хоровому співу пріоритетним напрямом у справі духовного виховання та відродження загублених національних традицій.

Третя група проблем відображає специфіку хорового виконавства як мистецтва і породжує його внутрішні суперечності. Головна серед них – одвічна суперечність між колективною та індивідуальною творчістю в хоровому виконавстві. Часто зміст хорового твору має характер сповіді, ліричного монологу і суперечить колективному характеру виконавства.

Один – як всі! – це основний постулат хорового мистецтва. Він не суперечить сучасним ідеям, пов'язаним з принципом вищої цінності – розвитку особистості людини, його індивідуальної своєрідності. Можливо, тут прихована одна з причин зниження популярності хорового співу в наші дні [11, с. 82].

Щоб відповісти на ці запитання, необхідно розглянути під різними кутами саме поняття "виконавець" стосовно до хорового мистецтва: як колектив музикантів, співаків, кожен з яких – особистість зі своїми інтересами, смаками, поглядами, індивідуальною схильністю до життя, мистецтва, музики. Мабуть, справжній творчий союз в хоровому колективі можливий лише за однієї умови: якщо це колектив однодумців, об'єднаних розумінням високого покликання хорового мистецтва, спільними поглядами на музику і справжньою довірою та повагою до диригента та один до одного. І як наслідок, єдність розуміння, переживання і втілення музичних творів, не нав'язане сторонньою волею, а народжене потребою в такій єдності. Це зовсім не виключає можливості пошуку, сумнівів, суперечок у процесі роботи над твором. Проте кінцевий результат, вистражданий у спільному пошуку, повинен задовольняти всіх, як нагорода за творчу працю.

Нарешті, хор як живий інструмент, головний виразний засіб – звук, тембр. Сучасне уявлення про еталон хорового звучання надто суперечливе. Знову і знову розпалюються суперечки з приводу критеріїв оцінки хорової звучності. Представники різних напрямів захищають власну точку зору на еталон якості хорового звуку. У зв'язку з цим згадуються слова К. С. Станіславського: "Не то хорошо, что правильно, а то правильно, что хорошо" [51, с. 85].

Тембр хорового колективу створюється сукупністю індивідуальних тембрів, злиттям в ансамблі, і саме тут прихована головна суперечність хорового виконавства: своєрідність тембру як виразника індивідуальності хориста. Ця проблема існувала завжди, ще з того часу, коли виник хоровий спів, але вирішувалась порізно. Наприклад, західноєвропейська школа проповідує як головний принцип ансамблю – нівелювати тембри окремих голосів до повного їх злиття, чим досягається інструментальність звучання, відсутність вібрато. Це відповідає естетиці католицького церковного ритуалу, головну роль у якому відіграє орган. Проте тут дуже суттєвий вплив і інших факторів –

природних, етнічних, національних і, навіть, анатомо-фізіологічних особливостей того чи іншого народу.

Історичні та природні умови України зумовили формування іншого еталону хорового звучання. В православній церкві склались традиції співу а capella. Лише голос – живий, теплий, тремтливий – покликаний був донести до Всевишнього благання і сподівання людини. Манеру академічного співу характеризує легкий, ненапружений, проте дзвінкий, польотний, пружний звук з природнім вібрато. Природа щедро наділила українських співаків яскравими за тембром голосами. Але досягнення ансамблю в хорі іноді стає проблемою, яку важко вирішити. Проте кращим представникам української хорової школи вдається успішно вирішувати її: підбір голосів, різні варіанти розміщення голосів (наприклад, регістрово-тембральна система П. Г. Чеснокова), застосування спеціальних методик. Головний механізм досягнення хорового ансамблю – самоконтроль співака в хорі, вміння гнучко керувати своїм голосом.

Вдалося виявити об'єктивні закономірності розвитку голосу в хорі, негативний вплив колективного звучання, досягнення оптимального хорового звучання в сукупності з повноцінним розвитком голосу кожного співака.

У виконавській практиці зразком такого вдалого поєднання є навчальні хори музичних училищ, музично-педагогічних факультетів і т. п.

Таким чином, хорове мистецтво як особливий вид художньої діяльності за багато віків свого існування накопичило немало проблем. Деякі з них набувають особливої актуальності та гостроти в наші дні. Шляхи їх подолання потрібно шукати в розширенні міжнародних творчих контактів у будь-яких формах: фестивалях, конкурсах, симпозіумах і т. п.

Інша група проблем породжена соціальними факторами. Їх вирішення вимагає спільних зусиль діячів культури, народної освіти, сім'ї, широкої громадськості, засобів масової інформації.

І, нарешті, запорука успіху в розв'язанні внутрішніх протиріч, породжених самою природою хорового мистецтва, – наявність колективу однодумців-ентузіастів, очолюваного Майстром, подвижником хорової культури.

Актуальне завдання сучасного хорознавства – перехід від емпіричного рівня знань до теоретичного. В такому його розділі, як "Вокальна робота в хорі", дуже низький рівень вірогідності викладених положень і фактів, їх фрагментарність і безсистемність. Тому сьогодні на порядку дня стоїть питання створення науково обґрунтованої концепції вокального виховання в хорі, тому що без неї не може плідно розвиватися як теорія, так і методика вокально-хорової роботи [29, с. 68].

В основу даної концепції повинні бути покладені запити передової виконавської практики. На сьогоднішній день ідеальним є виконавський колектив, який може співати в різних вокальних стилях. Тому у вокальному вихованні необхідний пошук відходу від застиглих традицій академізму у звучанні хору. Наразі вимагається вокал темброво більш гнучкий з ясним і виразним словом (подібні зразки дали нашому слуху спів з мікрофоном, тепер цей досвід не можна не враховувати в хоровому співі). Проте повинно залишатись непорушним положення, що всі основні модифікації в звучанні голосу хорового співака повинні здійснюватись на основі фізіологічно-раціональної техніки: звук "опертий на диханні", максимальне використання резонаторної системи, єдинорегістрова будова голосу і т. п. [34, с. 57].

Сучасна виконавська практика ставить перед хоровими колективами надзвичайно складні завдання, які неможливо вирішити на старому методичному фундаменті. Настає той час, коли диригент був головною фігурою хорового виконавства, а хор – якоюсь уніфікованою знеособленою масою. Сьогодні ми все більше і більше потребуємо співака-художника: творчо ініціативного, багатого як особистість, як інтелектуала, і в голосовому відношенні (тут доречна аналогія: індивідум – суспільство; чим багатший у всіх

відношеннях індивідум, тим багатше суспільство). Подібно тому, як сучасний театр робить актора, так само центральною фігурою хорового виконавства (поряд з диригентом) стає співак хору. Тому нова концепція повинна переорієнтувати хорознавство на перехід від знеособленого розділу "Вокальна робота в хорі" до особисто-конкретного – "Виховання співака в хорі".

Тут важливо знайти правильну відповідь на питання: чи можливо в хорі забезпечити природній розвиток і вдосконалення співочих голосів? У хорознавстві до останнього часу на це питання відповідали позитивно, посиляючись виключно на той факт, що багато видатних співаків-солістів початковий етап навчання проходили в хорі. Некоректність використання цього аргументу очевидна. Дослідження останніх років і практичні спостереження засвідчують, що далеко не всі голоси успішно розвиваються в хорі. На це існує низка *об'єктивних причин*, наприклад:

- обмеження можливостей хормейстера при колективному співі в плані контролю за якістю голосоутворення кожного співака, а отже, і в плані реалізації принципу індивідуального підходу в навчанні співу [41, с. 80];
- широке поширення при хоровому співі форсування звуку, що може призвести до формування неправильних навичок у співі;
- сприятливі умови для нівелювання тембрів у хорових партіях, що може призвести до "стирання" природного тембру голосу співака.

Дані моменти не потрібно замовчувати. Їх активне обговорення створить можливість удосконалення методики з метою скорочення відсотка "педагогічного браку" у вокальному вихованні артистів хору.

Наука про співочий голос виходить на новий рубіж. Методика ж вокального виховання в хорі спирається на застарілі поняття та факти. Майбутня концепція повинна виходити з наступних основних положень фізіології фонації:

- всі частини голосоутворюючого комплексу (дихання, голосові складки, артикуляційні органи) працюють при співі як єдине взаємопов'язане ціле. Якісний вокальний звук може бути сформований лише при їх повноцінній і скоординованій роботі. Різні "фізіологічні" школи широко практикували раніше (іноді практикують і зараз) активний вплив на окремі ділянки голосового апарату. Сучасна наука про спів базується на тому факті, що людський організм – саморегулююча біологічна система. Оскільки керування взаємодією органів голосоутворення здійснюється центральною нервовою системою і в основному на несвідомому рівні, то і довільне втручання в роботу окремих частин голосового апарату є не лише малоефективним, але і часто-густо шкідливим;

- процес співу – складний психо-фізіологічний акт, у якому провідна роль належить слуху: він керує рухом м'язів голосового апарату і контролює якість звучання голосу. Тому виховання вокального звуку – запорука успішного розвитку співочих голосів хору;

- кожна людина – неповторна індивідуальність у плані фізичної конституції, організації психіки, побудови голосового апарату, здатності до навчання. Успіхи співочого розвитку неможливі без урахування цих факторів. Реалізація принципів індивідуального підходу в умовах колективного співу – одне із важливих завдань, які доведеться вирішувати;

- спів складається з послідовності доцільних м'язових рухів (дихальних органів, гортані, артикуляційного апарату), які є частиною саморегулюючої системи, при правильно організованому тренуванні, – поступово удосконалюються і автоматизуються, формуючи співочі навички. Основне завдання хормейстера при цьому – шляхом підбору відповідного дидактичного матеріалу і пред'явлення певних вимог до якості їх виконання забезпечити оптимальні вимоги для продуктивної вокальної роботи співаків [24, с. 94].

При однакових критеріях якості звуку і єдиних вимогах до техніки голосоутворення як соліста, так і хорового співака, виховання останнього має

свої особливості. Питання специфіки виховання хорового співака – надзвичайна важлива складова нової концепції. Тільки на основі його детальної розробки стає можливим підібрати такі прийоми і методи, які будуть давати найбільший ефект в умовах колективного співу. Одним з центральних моментів специфіки виховання голосу в хорі є проблема можливості здійснювати слуховий самоконтроль в момент хорового виконання. Чим менше співак чує себе в потоці хорового звучання, тим менше гарантій, що його голос буде удосконалюватися.

Існуюча методика вокальної роботи в хорі базується в основному на емпіричних знаннях (на досвіді). В рамках нової концепції потрібно науково обґрунтувати існуючі в хоровій практиці засоби і методи вокально-хорової роботи, тобто розкрити сутність кожного з них, визначити можливості і спектр їх застосування, умови, за яких вони дають максимальний ефект. Це дозволить широкому колу хормейстерів-практиків застосовувати методично адекватно різноманітні способи виховання співака у хорі.

Розвиток хорового багатоголосся також пов'язують з організуючою роллю співу під час трудових процесів, коли на перший план виходить ритмо-інтонаційний чинник – найфізичніший з усіх музичних, що безпосередньо впливає й на тіло (а не тільки на свідомість), акумулятор чуттєвого досвіду. Утім, ритмічна впорядкованість музичної тканини покликана, крім організування ритму її сприйняття, виконувати важливу смислотворчу функцію – упорядкування часопростору в безперервному процесі організування. В. Суханцева розглядає ритмоінтонаційний комплекс як неподільну музичну цілісність, «закріплену емоцію», котра перейшла в процесі соціальної та мистецької історії у культури [36, с. 67].

Проте головною сферою формування фольклорної хорової культури, найсильнішим і постійно діючим джерелом багатоголосого співу (що виникає різними шляхами) є невід'ємна від трудової святковообрядова сфера, нарешті –

мистецька. В останніх можна виявити і поєднання гетерофонних форм з елементами контрастної поліфонії, і складання співзвуч акордового типу, та й усе існуюче розмаїття багатоголосся як вищого, впорядкованого, гармонійного порядку й краси (не заперечуючи краси мелодії як віддзеркалення спільності універсальної ідеї та чистоти соборного октавно-унісонного злиття). Характерно, що сьогодні (у професійних та самодіяльних хорах) перед переходом до вибудовування чистого багатоголосся хормейстера домагаються спершу вправного одноголосся (особливо в дитячих хорах), ладова чистота якого кристалізувалася століттями в органічній єдності мелодійно-горизонтального та гармонічно-вертикального інтонування.

Тільки після опанування одноголосним мелодійним слуховим контролем рекомендується переходити до двоголосся – гармонічного чуття (спочатку прості канони, великі інтервали – октава, квінта, секста), так само проходять і розспівування хорів на початку репетицій та перед концертами. У такий спосіб утрачена впродовж трьох століть гомофонності система мислення на лінійно-поліфонічній основі повертає «свої права» у «дзеркальній» хоровій методиці сьогодення.

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

Спів у хорі забезпечує безпосереднє, живе відчуття музики в розмаїтті її одноголосно-багатоголосних проявів та жанрово-історичної пам'яті, справжнє

осмислення музичного твору, якого не можна досягти іншим способом. У цьому зв'язку важливо зазначити, що музичний інструменталізм у сольному, ансамблевому та оркестровому форматах, тим більше синтетичний жанр оперного мистецтва, також становлять найвищі взірці музичного мислення, ідей і технологій для їх втілення. Однак вказані вище кореневі архетипові знаки процесів визрівання чисто музичних законів розвитку, становлення ідеї, музичного мислення в ладово-звуковій площині вказують на колективне вокально-хорове виконавство у його найдавніших проявах. Отже, хоровий спів стає своєрідним ключем до розуміння музики як такої [43, с. 88].

Водночас у науці сформувалася *концепція хору як моделі людського колективу*, що створює гармонійні відносини між індивідуумом та групою». У такому зрізі хорова творчість постає безпосереднім символом гармонії (як красивого врівноваження у філософському сенсі та системи ладових тяжінь у музиці), зримого й відчутного просторово-часового образу (хронотопу) єдності різноманіття. Гармонійна «єдність різноманіття» має розрізнення відцентрово-доцентрових відносин: це синкретизм нероздільної єдності початкової цілісності та синтезування як узгодження різного, можливо, навіть, протилежного. Перший тип виразно втілює фольклорний синкретизм колективного співу-танцю-слова-ритуальності-гри, у якому діти частіше беруть участь на спільних засадах обов'язкового наслідування поколінь та невиділення й обцинно-родового загалу.

Другий синтезує, наприклад, професійно-мистецькі напрацювання хорового співу з первинно-літургійними засадами християнства або оперної драматургії, де дитячий хор уже може виступати спеціальним чинником означеного акту, привносячи до нього додаткові смисли (чистоти, ангелоподібності, гри, наближення до життєвих реалій тощо). У хоровому співі виявляється не тільки чисто естетична цінність, а й могутній інструмент для виконання різних практичних та ідейно-ідеологічних, культурних,

духовнорелігійних завдань, висунутих історичними, етнічними та деякими іншими факторами [17, с. 54].

Саме музичний чинник (зокрема, хоровий спів) здатний виступити, за спостереженнями З. Касаткіної, тою «жертвовною гармонією», яка б узгодила окремі, розрізнені частини цілого й відновила їхню єдність на рівні емоційних переживань, мислечуттєвих, а не реальноповедінкових дій. Так, через музичні засоби, гармонія проявляється в катарсисі, ідея якого «із властивим йому ефектом завершеності переживання містить потенційне прагнення до нескінченності, до вічного розмикання напруги в спокій і, отже, возз'єднання розірваних частин буття в гармонійному цілому». Тому гармонійність через музику у своїй найвищій формі неминуче виходить на трагічні засади.

Сакральна значущість хору виявлялася у збереженні різних складників ритуаліки. О. Редько слушно вказує на фольклорно-ритуальні витоки із драматургічно-ігровою функцією «розповіді й коментування ігрового дійства»; взаємовплив релігійних ідей; створення за допомогою співів (не-буденного мовлення) «особливого способу спілкування з божественними силами», з активізацією «космічної енергії сакрального простору сцени» через «магічні заклинання й елементи шаманської культури»; зовнішній вигляд і «принцип існування на сцені хористів, зведені в особливий естетичний ритуал, підкреслюючи цим стиль».

Голоси хористів та їхні особи виконували при цьому інструментальну функцію одночасно уособлення й жертви, і того, кому вона приноситься, утілюючи цілісність гармонії у співіснуванні навіть взаємовиключних боків буття, де можливе «зберігання своєї первісної цілісності й не руйнування іншої». Хор уособлює таку нерозчленовану єдність зі збереженням особистості; це, мабуть, і складає необхідність і спорідненість хорового співу для дітей у відцентрово-доцентровому зв'язку виховання-взаємозбагачення. В подальшому у християнстві хор, розташовуючись зі своїм «ангельським співом» у граничному

храмовому просторі між людьми і «Горнім світом», приймає і тлумачить найвищу Жертву, звертаючись до Самого Бога від імені всіх. Так християнство, за умов заперечення античних засад і прийомів, в цілому наслідувало описану концепцію хорового мистецтва. Усі вказані функції відбилися й у дитячому хорі, синтезуючись зі специфічними властивостями дитячого образу світу та сприйняття дитинства дорослим світом [26, с. 84].

Спеціальна сторінка хорової історії взагалі та дитячого хорового співу зокрема – храмова традиція, у якій викарбувалися ознаки майбутньої професійної академічної музики і з погляду ідейно-сміслового наповнення, і з позицій культури й технології вокально-хорового виконавського інтонування. І ось тут дитячий спів поступово виходив на стратегічні позиції. Саме в церковно-хоровому жанрі вибудовувалися перлини хорової поліфонії, обумовлені єдністю високих смислових, мислечуттєвих та структурно-технологічних засад, що виявилось в їхньому потужному впливі на загальні процеси розвитку музичного мистецтва від XVI ст. Феномен «розспівування голосних» у храмовій традиції виявив суттєву роль у становленні семіотики та семантики, зокрема й музичних, а також сприяв когнітивно-виконавському осмисленню кантилени, що відповідає трьом ключовим компонентам емпатії – емоційному, когнітивному, поведінковому.

Важливий внесок у розвиток технології та розуміння вокальної кантилени зробили діячі оперно-белькантової епохи, зокрема співці-кастрати: їхні сольновокальні творчо-технологічні знахідки опрацьовувалися в подальшому у вирівнюванні реєстрів хорових партій, розширенні їхніх реєстрових можливостей, тембрально-звукових удосконаленнях, тонкощах філірування, виробленні вправ та засобів зміцнення голосів тощо. Досягнення мистецтва кастратів спрямували західну хорову культуру в напрямку актуалізації хлопчачих хорів, що не завадило й на сході активно використовувати хлопчачі голоси для збагачення реєстровотембральної якості й додавання ангельської чистоти-кришталевості. І

сьогодні кантилена вважається основою співу, у тому числі хорового, оскільки з технологічного боку сприяє закріпленню навичок дихання, розвитку широкого й хорового ланцюгового дихання, набуття специфічної вокальної (вокально-хорової) тембральності як звуку, що вільно «ллється» (як указували вокальні педагоги в період розквіту бельканто – Гарсія та Бенеллі), а з погляду виконавського мислення є вершиною втілення риторики духовного походження, краси й піднесеності. Ланцюгове дихання, котре забезпечує безперервне звучання хору через неодноразовну зміну дихання хористами та миттєвим і непомітним вливанням у загальне звучання після власної цезури, створює своєрідну синергетичну цілісність, переважаючи особистісне (буквально – дихання, як життя), але не заперечуючи його, утворює нову емерджентно-холістичну якість [44, с. 51].

Зв'язок кантиленної вокальності, народженої в надрах хорового церковного співу (самі юбіляції, як правило, виконувалися солістами з хору), з духовно-душевеним модусом Радості складає глибинну основу хорової творчості.

І все ж альфою та омегою ключових елементів хорового звучання К. Пігров вважав інтонаційний стрій та ансамблевість (П. Чесноков додав ще й відтінки або нюанси виконавських тонкощів художньої комунікації диригента й хору), які віддзеркалюють емерджентні якості душевнодуховної чистоти й соборності співаючої спільноти. Утім, будь-яке виконавство у професійній сфері, а також виконавський аналіз музичного тексту, «однаковою мірою пов'язані і з виконавською традицією (музикою як виконавським феноменом у її актуальному бутті), і з композиторською поетикою та її жанрово-стильовими параметрами (з феноменом музичного твору) [25, с. 85].

Цілісність хорового мистецтва як системи із власною функціональнодіючою та ідейною структурою, а також як виконавського феномена виявляється й у комунікативних функціях, своєю чергою,

безпосередньо впливаючих на дію системи. У цьому плані важливим чинником варто вважати *партиципаційно-емпатійні* взаємовідносини його учасників з актуалізацією таких чинників теорії «увідчування», як активність, дієвість співпереживання, співчуття, особистісний підхід, набування смислу, творчості, естетично- та духовно-піднесені вектори, вказане вище співрадування тощо. Для дитячого образу світу, сприйняття та відтворення його (а також художніх артефактів), особистісного розвитку дитини все це має особливе значення. Беручи участь спочатку в спільному з дорослими колективному співі, дитина навчається не тільки общиннородовим світоглядно-ментальним традиціям, а й викристалізовує особистісні настанови емпатійного порядку.

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

Такі ознаки *хорової* звучності, як стрій та ансамблевість, соборність, на відміну від «зібрання співаючих», утілюють принципи дії синергетичної (від грец. *sinergicos* – спільна дія; поняття введено Г. Хакеном в 1969), емерджентної (англ. *emergence* – виникнення, поява нового, визнаного новоутворення. З погляду виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголоссі, хор уособлює риси синергізму, а з погляду організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності [39, с. 65].

Помножений в урівноважено-злитному вокальному унісоні єдиної хорової партії «ідеальний голос» – уже самоорганізована система, яка вступає в

різноманітні складно організовані взаємовідносини з іншими «потовщено»-цільними голосами (туттійної цільності, поліфонічних, гетерофонних, гомофонних рельєфів), утворюючи неможливу ані в сольному, ані вансамблево-сольному форматі нову якість

1.3. Педагогічна майстерність викладача-хормейстера щодо організації творчої співпраці виконавців у хоровому колективі

Слово *"хормейстер"* утворене від двох слів - "хор" і "мейстер", що в буквальному перекладі з німецького (Meister - майстер) означає "майстер хору". У своїй професійній діяльності хормейстер виконує функції педагога, режисера й музиканта. Спільність хормейстерської, режисерської й педагогічної діяльності проявляється по наступних параметрах: по меті (вплив людини на людину й виклик переживання); по змісту (комунікативні творчі процеси); по інструменту впливу (психофізична природа викладача - хормейстера, режисера, педагога).

Одним з головних завдань, що стоять перед керівником хору, є узгодження індивідуальних художніх устремлінь учасників хорового колективу й напрямок їх творчих зусиль у єдине русло - інакше кажучи, установлення зі співаками творчого й ділового контакту [26, с. 98].

У *структурі педагогічної майстерності* керівника-хормейстера, можна виділити наступні *основні блоки*:

- 1) систему професійної спрямованості й інших особистісних якостей і здатностей викладача - хормейстера;
- 2) систему професійних знань;

- 3) систему професійних умінь;
- 4) систему педагогічної техніки.

Гуманістична спрямованість викладача - хормейстера - це його інтереси, цінності, ідеали. Гуманістична спрямованість детермінує визнання людини як вищу цінність, що детермінує необхідність побудови відносин з кожним хористом на основі взаємоповаги й співробітництва. Музична спрямованість припускає знання різних напрямків у музиці, любов до цього виду мистецтва. До загальних способностей викладача - хормейстера відносять: креативні; інтелектуальні; емоційно - вольові й ін. До педагогічних здатностей викладача - хормейстера відносять: дидактичні; конструктивні; перцептивні; гностичні; комунікативні; організаторські; типровизаторські; експресивні; здатність протистояти "синдрому емоційного вигорання" (психологічна витривалість).

Серед музичних здібностей викладача - хормейстера виділяють: емоційно - перцептивні (ладове почуття); слухові репродуктивні (музичний слух); почуття метроритму; рухові (диригентські жести) [41, с. 65].

Психофізіологічна природа викладача - хормейстера має величезне значення. Як показали дослідження ЄС. Борисовой, найбільший успіх у професійній діяльності досягають хормейстери, що жевріють спільний тип нервової системи, що й володіють сангвінічним або холеричним темпераментом. Велике значення відіграють також розвинена музична пам'ять; розвинена уява; гнучкість у поведінці; сензитивність. Знання викладача - хормейстера ми розглядаємо як складова його світогляду й фундаменту для побудови професійних умінь і навичок.

У викладача - хормейстера повинні бути сформовані наступні спеціальні вміння: внутрішнього інтонирования партитури; виконавського й вокально-хорового аналізу проведень; використання основних художньо-технічних засобів; гнучкого варіювання приймач керування хоровим звучанням.

Керувати людьми - завдання вкрай складне. Музичним колективом керувати складно подвійно, тому що кожна репетиція повинна дарувати учасникам творчого процесу радість музичного "відкриття", нехай навіть невеликого. Керівник хору запов'язаний володіти однією з основних диригентських компетенцій - умінням щоденно оперативно вирішувати конкретні завдання вокально-хорового виконавства: ладу, ансамблю, інтерпретації творів. "Потрібний лідер, бажане на голову вище виконавців, кудись ведучий. Інакше лебідь, рак і щука. Як у нашому суспільстві - намагаємося одночасно плисти в різні сторони". Так вважає відомий хоровий діяч В.Н.Мінін. Перед керівником завжди коштує складне завдання - підкорити різноманіття виконавських темпераментів і направити творчі імпульси в єдине русло [29, с. 75].

Підпорядкування часте сполучене з виникненням конфліктних ситуацій. "Суть конфлікту закладена в самій природі колективу. Тому що психологія керівника й психологія учасника будь-якого організму: музичного, театрального - це різні психології: у керівника завдання одержати як можна більшу віддачу, а учасник же, навпаки, намагається заощадити свої сили.

У своїй книзі "Мистецтво управляти" В.П.Шейнов пропонує класичну схему послідовного впливу на свідомість людини: увага - інтерес - бажання - дія. Цю схему чітко відбиває моменти зіткнення диригента й колективу.

Диригентська спеціальність охоплює цілий комплекс наступних видів музичної діяльності: інтерпретаційна (аналітична), виконавська (евристична), організаційно-управлінська (, щореалізує), репетиційна (педагогічна). Перед диригентом виникає практична необхідність у здійсненні не тільки художніх, але й ряду внемусикальних завдань, це ставиться до механізмів спілкування, комунікації й психічних впливів.

Видатний психолог, один з основоположників соціальної психології, доктор філософських наук, професор Б. Д. Паригін пропонує типологію лідерів по наступних особливостях:

- а) по змісту;
- б) по стилю;
- в) по характеру їх діяльності [51, с. 94].

По змісту діяльності він розділяє лідерів на три типи:

- лідер-натхненник, що розробляє програму діяльності (у театрі це художній керівник);
- лідер-виконавець, організатор виконання вже заданої або наміченої програми (головний диригент);
- лідер, що є одночасно натхненником і організатором (сполучення в одному особі обох функцій).

По стилю керівництва:

- авторитарний,
- демократичний,
- той, що сполучає в собі елементи того й іншого стилю.

По характеру діяльності:

- універсальний, тобто лідер, що проявляє свої якості постійно;
- ситуативний, що проявляє їхнім лише в певній, спеціалізованій ситуації.

До диригентів- диктаторам сучасники відносили великого італійського диригента Артуро Тосканіні. До таких же диктаторів належав і великий німецький композитор і диригент Густав Малер, що не допускає з боку музикантів ні найменшого прояву творчої ініціативи.

Хором можна управляти виходячи як з авторитарних, диктаторських принципів, так і колегіальних. Диригенти демократичних позицій довіряють колективу, допускаючи співробітництво й творчу ініціативу. Диригентами-Симфоністами такого плану були Артур Никиш і Вільгельм Фуртвенглер.

Перефразовуючи думку М. Рождественського, можна сказати що "в ідеалі - хор повинен бути блискучим співрозмовником диригента". "Я не цукор,- говорив про себе маєстро В.Минин. - Але спочатку виконай вимоги, не виправдовуй професійну неспроможність поганим характером керівника" [28 , с. 64].

Демократичному стилю спілкування сприяє почуття гумору, яке дозволяє нам увійти в близький контакт зі співрозмовником, перейти в процесі спілкування з формальної сфери в неформальну. Несподівана дотепна фраза, комічна розповідь, до місця розказана історія дозволяють зняти робочу напругу. Жарт і спільний сміх набудовують колектив на хвилю доброзичливості, а, отже, на довірчий стиль спілкування й конструктивний творчий діалог.

Відомий у свій час валторніст, батько Ріхарда Штрауса, говорив: "Запам'ятаєте ви, диригенти. Ми спостерігаємо, як ви піднімаєтеся на пульт і як уідкриваєте партитуру. Перш ніж ви підніміть паличку, ми вже знаємо, хто буде хазяїном - ви або ми" [6].

До опису позитивної й конструктивної взаємодії керівника й колективу найбільш застосовне визначення "співробітництво". Паритет мотивацій у процесі спільного осмисленого художнього інтонирования, що перебуває під контролем диригента, коли не принцип "розділяй і пануй", а "поєднуй і направляй" є запорукою успішного хорового музицирования.

Диригент, виходячи із глибини сприйняття музичного твору, пропонуючи власну переконливу його інтерпретацію, вишиковує керуючі дії через різні способи спілкування з колективом. Вирішальним є рівень художнього виконання, професійна відповідальність і престиж колективу. А ще керівник повинен мати сміливість, віру у свої сили й творчою енергією. З рад видатного хорового диригента Роберта Шоу:

-Будь сміливим. А якщо не можеш - прикинься. Однаково в хорі різницю ніхто не відчує.

-Будь готів програти бій, щоб виграти війну [32, с. 41].

При вмілому керівництві диригент і творчий колектив стають командою однодумців. Тому однієї з основних проблем виховання особистості диригента-хоровика на сучасному етапі є формування у вольового початки, що навчаються, і впевненості в собі, а також прояв активно-емоційного вираження власного "Я" у процесі диригування.

Парадоксальність диригентської професії полягає в тому, що диригент хору на уроках спеціальності не має можливості керування своїм "хоровим інструментом", тоді як будь-який виконавець- інструменталіст із перших днів навчання перебуває в діалозі зі своїм постійним музичним "партнером". Процес реального керування хоровим колективом у рамках навчального закладу студент одержує тільки на старших курсах при проходженні виробничої практики.

Таким чином, виникає необхідність:

1) розвитку особливої якості внутрішнього слуху, що дозволяє відтворювати звучання хору під час уроків у хорі індивідуального диригування ("Вчися слухати. Музична фортуна часом стукається дуже тихо". Р.Шоу);

2) великої самостійної роботи з нагромадження слухацького досвіду сприйняття хорової музики ("Не витрачай час на вивчення професійних хитростей хорового мистецтва. Краще добре вивчи саму професію". Р.Шоу);

3)присутності на інших хорових репетиціях, включаючи метод дистанційного навчання професії.

Проблемно-пошуковий метод навчання для розвитку творчого потенціалу особистості хористів є найбільш результативним на диригентсько-хоровому відділенні. Спрямований на спонукання інтересу до хорової літератури при вивченні нового твору, він приводить до пошуку необхідних засобів художньої виразності через збагнення музичного змісту хорової партитури, а також за допомогою екскурсу в суміжні види мистецтва - літературу, живопис, історію

світової культури, театр, кіно. Для розвитку в студентів фантазії, уяви, інтелектуального й художнього мислення на диригентсько-хоровому відділенні використовуються традиційні й сучасні методики [19, с. 65].

З них можна виділити наступні напрямки: теорію синектики, гру, "мозковий штурм".

Застосування теорії синектики припускає розвиток усіх видів аналогій (прямі, символічні, особистісні). Комплексне використання символічних аналогій, асоціацій і синестетических образів допомагає формуванню наступних навичок: бачити звук, чути колір, відчувати музику в русі. Це застосовне не тільки на спеціальності, але й на дисциплінах "сольфеджіо" і "хоровий клас".

Прикладом рольових ігор (по В. Леві) можуть бути такі як "Суд над виспівуванням", де роль обвинувачуваного, захисника, прокурора, свідків і присяжних виконують хористи, а координуюча роль належить диригентові. У грі "Перевтілення" учень при виконанні однієї й тієї вправи демонструє різні типи керівника. Гра- Фантазія на тему "Якби я зміг поговорити з..." розвиває не тільки образно-фантазійну сферу мислення, але наближає студентів до стилістично вірного трактування, що розучується на заняттях хору або досліджуваної в хорі по диригуванню хорової партитури. Під час розучування хорового твору учнем старших курсів пропонується гра "Диригентський двобій", під час якого пропонується знайти дозвіл передбачуваних конфліктних ситуацій. Для створення внутрішньої скарбнички інтонацій, рухів, поглядів можливі варіанти різної характерної вимови тексту, посмішки або рухи з різним значеннєвим значенням і т.д..

При "мозковому штурмі" студент середніх здатностей може придумати майже вдвічі більше розв'язків, коли він працює в групі; при цьому відбувається прийняття будь-яких, навіть самих парадоксальних пропозицій. Можливість мати право на помилку знімає емоцію страху зробити її й розкріпачує мислення

студента, уява, створює позитивний емоційний настрій. І, як наслідок, дозволяє конфліктні ситуації, що мають місце бути під час репетиційного процесу.

Найважливішими психологічною якістю, необхідним диригентові, є вміння спілкуватися з людьми, уміння налагоджувати ділові, творчі взаємини не тільки з диригентським співтовариством, але й з іншими музикантами й використовувати ці вміння для здійснення своїх художніх намірів. Видатний німецький диригент Бруно Вальтер головним у диригентському покликанні вважав уміння спілкуватися: "Хто не вміє спілкуватися з людьми, не може впливати на них, - говорив він, - той не цілком придатний для цієї професії".

Таким чином, під час освоєння професійних компетенцій у процесі навчання хормейстер повинен мати наступні *особистісні якості* й життєвими цінностями [29, с. 84]:

- моральність: духовна зрілість, повага до людей, чесність, відповідальність, почуття колективізму;
- інтелект: прагнення до нового, глибокі знання в різних областях мистецтва, раціональність, логічність, почуття гумору, уміння освоювати й систематизувати інформацію, здатність до критичного аналізу й творчому пошуку;
- воля: лідерські якості, цілеспрямованість, самовладання, самостійність, незалежність, готовність до зміни видів діяльності у зв'язку з обставинами, що змінилися;
- емоційність: дружелюбність, співпереживання, оптимізм, витримка, комунікативна креативність;
- почуття сцени (артистизм) і висока сценічна культура;
- професійна компетентність: музикальність, відмінний гармонійний, поліфонічний і тембровий слух, стійке почуття ритму, об'ємна музична пам'ять; педагогічна обдарованість, артистизм, чарівність, художній смак і почуття стилю; здатність до концентрації внутрішньої енергії, швидкість реакції, гарна

психомоторна координація; уміння налагоджувати партнерський стосунки, соціальна активність [34, с. 66].

У поняття "педагогічна техніка" викладача - хормейстера можна включити чотири основні групи компонентів. Перша група компонентів пов'язана з умінням викладача - хормейстера управляти своєю поведінкою: володіння своїм організмом (Міміка, пантоміміка); керування емоціями, настроєм (зняття зайвого психическоко№ напруги, створення творчого самопочуття); соціально.перцептивныє здатності (увага, набш- одательность, уява); техніка мови (подих, постановка голосу, дикція, темп мови). Друга група компонентів педагогічної техніки пов'язана з умінням взаємодії й хоровим колективом; приймання предъявленем вимог, керування педагогічним спілкуванням. Як нам представляється, найбільшу актуальність мають наступні навички: діалогічного спілкування; розподілу уваги в процесі диригування хором. Третя група компонентів припускає вміння організувати ефективну творчу взаємодію з учасниками хору під час репетицій. Четверта група складає диригентську й виконавську техніку. Таким чином, сучасний викладач- хормейстер виступає в ролі організатора творчого сотрудин_ства в хоровому колективі.

Вокальна діяльність хорового колектива характеризується ціленаправленістю, певною організацією, нормативно-рольовими приписаннями, специфічним змістом, який пов'язане з відтворенням (разучивніем і виконанням) вокально-хорового твору.

Істотна роль у процесі організації діяльності хорових колективів приділяється міжособистісним відносинам учасників хору. При цьому дуже важливо: відношення учасників хору до керівника; характер міжособистісних відносин; подібність естетичних потреб, інтересів, мотивів, устремлінь учасників. Оптимізація керування хоровим колективом пов'язана з визначенням параметрів і розробкою критеріїв, що характеризують рівень розвитку колективу й положення кожного хориста в системі колективних

відносин; розробкою методик вивчення колективу, форм і методів використання отриманої інформації. Найважливіша умова оптимізації - інтеграція надаваних на колектив виховних впливів у єдину систему, що забезпечує безперервність цих процесів [24, .с 85].

У студентському хоровому колективі, учасники якого -майбутні музичні керівники, необхідно реалізовувати і завдання професійної підготовки, пов'язані з формуванням умінь і навичок співу в хорі:

- удосконалювання музичних здібностей (вокальних і слухових), необхідних для здійснення виконавської діяльності;
- освоєння широкого й різноманітного співочого репертуару, що включає кращі зразки хорової творчості (це забезпечує розширення музичного кругозору виконавців, сприяє збагненню духовних цінностей і становленню художнього смаку, освоєння загальнолюдського потенціалу);
- усвідомлення дидактичних принципів і способів керування співочим колективом;
- збагнення внутрішніх зв'язків між співаками, оволодіння вміннями ділової взаємодії, розвиток почуття колективізму;
- нагромадженням досвіду концертних виступів як способу публічної демонстрації професійного й художнього рівня розвитку.

У формуванні майбутнього вчителя музики важливою складовою є гуманітарна культура, індивідуальна культура особистості, культура праці, культура спілкування й самовизначення. Виконавська майстерність може бути визначене як творення через творчість, і творення свого внутрішнього миру через різноманітні види художньої діяльності. Творчий початок, як здатність створювати своє, нове, краще - формується найбільше активно, коли виконавська діяльність із "зовнішнього предмета" творчості переходить у внутрішній стан (рефлексію) і стає змістовним виявленням "Я". Хорова

творчість може виявляти на його учасників колосальний вплив. В ідеалі, цей вплив проявляється в процесі реалізації наступних основних функцій:

Естетична функція проявляється, коли учасники хору відчують красу звучання музичних творів.

Реалізація геденистической функції відбувається, коли учасники хору одержують насолоду від виконання хорових творів.

Рекреаційна функція проявляється, коли учасники хору відновлюють свої психічні сили в процесі виконання музичних творів. Ця функція подібна з терапевтичної [39 , с. 56].

Комунікативна функція проявляється в тому, що хорова творчість збирає для спілкування людей, об'єднаних однієї метою - любов'ю до хорової музики.

Таким чином, хорова творчість - це специфічний вид мистецтва, що має величезний потенціал для розвитку особистості кожного, хто бере участь у його реалізації. Одним з найважливіших факторів, що лежать у його основі, є творче співробітництво, співробітництво композитора, хормейстера, учасників хору. Резюмуючи вищевикладене, можна відзначити, що діяльність кожного учасника хору вимагає колективних зусиль, а поведінка людини в колективі має свої закономірності. Для успішної участі в хорі кожний хорист, повинен мати певну частку конформізму, яка разом з досвідом переростає в уміння погоджувати свої дії з діями партнера. Будь-який колектив у ході свого розвитку проходить ряд стадій розвитку, і згуртований колектив музикантів відрізняє єдність у думках, поглядах і установах.

При роботі з хоровим колективом необхідно враховувати, що хористи це колектив музикантів, у якому закладається рівень музичної культури кожного його учасника. Тому організація занять повинна сприяти формуванню стилю взаємодії на основі творчого співробітництва, на діалогічній стратегії спілкування.

Реалізації творчого потенціалу кожного учасника й хорового колектива в цілому сприяє фасилитаційне середовище, сприятливий психологічний клімат, створювані хормейстером у процесі занять.

Висновки до розділу 1

Таким чином, аналіз історії музичної освіти засвідчив, що в Україні утвердилися традиції хорового виховання, які полягають на культивуванні у молодого покоління любові до української національного мистецтва на основі хорового виконання; забезпеченні музично-освітнього та особистісного розвитку дитини засобами співацької діяльності; реалізації творчого потенціалу кожного учасника хору у процесі сценічно-концертного хорового музикування.

У розділі розкрито основні взаємопов'язані поняття, які є базою для усвідомлення їх значущості як окремо взятих явищ мистецтва, так і їх об'єднуючої сили на лані високої творчості.

Отже, з вищенаведеного можна зробити висновки з даної проблематики: сучасна хорова діяльність - це продукт колективної діяльності. На думку науковців сьогодні потрібна консолідація сил для створення концепції виховання співака у хорі, пошук нових підходів до творчої діяльності хорових колективів в умовах творчості на засадах здорової співпраці її учасників - керівника хорового колективу та хористів-виконавців.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНЕ ЗАСАДИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ ВИКОНАВЦІВ У ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

2.1. Методичні засади реалізації творчого потенціалу хористів у виконавському колективі

Основним напрямком роботи хорового колективу є *організація і виховання хорового колективу*, як «творчої одиниці». З огляду на це керівнику хорового колективу можна рекомендувати послідовність занять, спрямованих на виконання таких *завдань*:

- а) виховання і засвоєння вокально-хорової техніки і володіння засобами художньої виразності;
- б) забезпечення художньо-творчої дисципліни в хорі;
- в) вироблення вокального (хорового) звуку в хорі, вирішення проблем інтерпретації хорових творів; г) організація і проведення концертно-виконавської діяльності [31, с. 89].

Серед *педагогічних умов*, представлених у вигляді моделі, нами були виділені наступні:

- використання при роботі з хоровим колективом гуманістичного, аксіологічного, культурологічного, полісуб'єктного, креативного, фасілітаційного підходів [42, с. 65];
- облік організаційних, педагогічних, соціологічних, закономірностей забезпечення діяльності хорового колективу;
- наявність у викладача - хормейстера певних особистісних якостей, знань і вмінь;
- реалізація методики роботи над музичним твором, ґрунтованою на творчому співробітництві;
- створення сприятливого психологічного клімату в хоровому колективі.

Гуманістичний підхід є світоглядною основою нової освітньої парадигми. Аксіологічний підхід включає орієнтацію учасників хору на загальнолюдські, національні й професійні цінності.

Культурологічний підхід, це прилучення особистості до загальнолюдської культури. Для практичної реалізації даного підходу необхідно, насамперед, розробляти такий репертуар, який дозволить ознайомити учасників хору із кращими зразками світової, вітчизняної й регіональної культури.

Реалізація особистісного підходу в процесі забезпечення творчого співробітництва учасників хору пов'язана з тим, що кожний учасник хору своєю діяльністю вносить вклад у загальне звучання музичного твору.

Полісуб'єктний підхід пов'язаний з використанням різних форм спільної діяльності, співробітництва викладача- хормейстера й учасників хору. Сутністю полісуб'єктного підходу є суб'єкт- суб'єктні відносини, засновані на діалозі умови, що створюють, для спільної творчої роботи.

Здійснення всіх умов охоплює тривалий часовий період і пов'язаний з великою організаційною, виховною й педагогічною роботою викладача - хормейстера, спрямованої на стратегічну ціль: професійний ріст співочого колективу в цілому й розвитком особистості кожного співака хору, реалізацію творчого потенціалу колективу в концертній діяльності [20, с. 75].

Працюючи над хоровим репертуаром викладач показує і пояснює вокально-технічні прийоми, які сприяють загальному розвитку хору і його окремих партій, закріплює їх, послідовно розширюючи діапазон хорового звучання і майстерність виконання. Показуючи співочий і виконавський бік роботи, викладач демонструє систему педагогічних прийомів, які застосовуються в подоланні вокально-хорових труднощів. Педагог зобов'язаний показувати різноманітні конкретні і доцільні методичні прийоми, які використовуються в роботі над хоровими творами, різноманітними за музичною фактурою, жанром, рівнем складності. При цьому викладач-хормейстер повинен доводити роботу над хоровим твором до належного виконавського рівня та здійснювати її у *певних напрямках*.

1. Виховання і засвоєння вокально-технічних навичок в хорі розпочинається із розспівування, що є важливим елементом в структурі занять хорового колективу і інструментом для приведення вокального голосу в робочий стан та засвоєння і шліфування вокально-хорової техніки. Розспівування хору може бути всім складом хору, а також окремими партіями чи групами. Розспівки бувають: унісонні (чи октавні); гармонічні (акордові); поліфонічні; крім того, у вигляді розспівок можуть бути використані окремі нотні приклади з хорових творів, що вивчаються. Процес розспівування повинен супроводжуватись детальними поясненнями керівника хору, (бажано демонструючи голосом) і обов'язково *a cappella*. Варто зазначити, що спів у хорі без супроводу повинен стати основою всієї роботи в хоровому хорі [23, с. 54].

2. Другим важливим завданням хорового колективу є забезпечення художньо-творчої дисципліни в хорі, що є важливим елементом хорової виконавської культури, тобто єдиним для всіх співаків ставленням до законів ритму, темпу і нюансування. Практика показує, що розповсюджені ритмічні помилки і промахи призводять до викривлення метро-ритму. При ансамблевому співі нерідко спостерігається порушення ритмічної єдності, відчуття ритмічного «коливання» в середині партії в наслідок недотримання співаками співвідношення різних тривалостей. В ритмі слід відштовхуватись від руху самих дрібних тривалостей, беручи їх за основу протягом всього твору. Особливих труднощів для співаків завдає багаторазове повторення синкоп, тріолей, пауз. Варто пам'ятати, що музичний ритм живе і проявляється тільки у відповідному темпі. Визначення вірного темпу є одним із принципових питань в роботі диригента над твором. При цьому слід мати на увазі не тільки швидкість руху, але і його емоційний характер, його внутрішню динамічність. Вирішуючи питання про швидкість руху, слід враховувати взаємодію і співвідношення швидкості, якості звуку, особливості тексту та інших компонентів, які

складають музичну тканину твору. Темп повинен бути оправданий звучанням, змістом, виразністю, тоді він переконливий.

3. Третім важливим завданням хорового колективу є вироблення вокального звуку в хорі, вирішення проблем інтерпретації хорових творів. Виразність звуку, розширення звукової палітри за рахунок знаходження відтінків основного тембру – є важливою ознакою творчого стану хористів. Якщо інтонаційна, ритмічна і динамічна сторона визначається деякою мірою нотним текстом, то в якісному відношенні звук цілком залежить від виконавців. У хоровому виконавстві, де музика виступає в синтезі з поетичним словом, темброва фарба несе велике художнє «навантаження» [32, с. 41].

Смисловому змісту слів відповідає емоційне вираження. Інтонація мови, надає словам визначене забарвлення, створює головний інтонаційний фонд виконавців. Це здійснюється через копітку роботу, спрямовану на досягнення професійного хорового звучання, чистоти інтонації, дикції, динаміки і низки інших вокально-технічних навичок. За словами відомого українського хормейстера К. Пігрова вокально-виконавська техніка – це «вміння вільно розпоряджатися своїми голосовими даними, тобто давати найтонші відтінки у висоті звуку, силі і характері; витончене вміння співати інтервали і гами; розвинене гармонічне чуття, нерозривно пов'язане з чуттям ансамблю; вміння сприяти і передавати ритм виконуваного твору і різноманітні його відтінки; розвинене і покірне волі співака дихання; хорошу дикцію; музично-теоретичну грамотність, яка давала б можливість сприймати даний музичний матеріал не тільки природною музичною інтуїцією, але й цілком свідомо» [5, с. 49].

В роботі над виробленням хорового звуку керівнику хору слід **керуватись:**

а) розумінням найтіснішого взаємозв'язку між вокальною роботою і роботою над елементами хорової звучності в хорі;

б) єдністю художніх завдань та вокально-технічних засобів через роботу над диханням; звукоутворенням; звукоформуванням і звуковеденням; інтонацією (строєм); ансамблем; дикцією.

Для вирішення проблем інтерпретації хорових творів варто зупинитись на окремих особливостях інтерпретації. Інтерпретація як визначення художньої концепції твору, його емоційно-сміслового вирішення ґрунтується на глибокому знанні історичного періоду, в якому він створювався, естетичних принципах школи чи напрямку, до якого належить автор, на проникнення в його індивідуальні особливості. Матеріалом для виконання виступає – музичний зміст твору: тема, стиль і фактура викладу, форма твору, тип і вид хору, твір із супроводом чи без нього. Побудова і логіка розвитку музичної тканини вказує шлях інтерпретації, при цьому слід враховувати логічну структуру поетичного тексту і її взаємозв'язок з структурою музики, щоб зрозуміти і творчо розвинути смисловий бік твору. Проникнення в творчий світ поета і композитора дозволяє визначити емоційний фон, на якому розгортається і змінюється вся партитура. Серед проблем інтерпретації особливої актуальності набуває питання артикуляції як поетичної, так і музичної.

Успіх роботи над твором в значній мірі залежить від відповідності між намірами диригента, його прийомами виразності і самою сутністю образів, що втілюються. Знання особливостей мислення того чи іншого композитора, ретельний відбір виразних засобів забезпечить правильне прочитання авторського задуму. Довільне порушення сутності твору в угоду своїм смакам прийомами власної виконавської виразності, тобто штучне накладання на твір органічно чужих йому рис інтонування, призводить до естетичної фальші. Критеріями вірної інтерпретації можуть стати – дотримання принципу історизму, опора на традицію і одночасно на сучасне психологічне налаштування, на стан соціальних процесів, які впливають на характер інтерпретації [19, с. 74].

Важливе місце в роботі хорового колективу займає **концертно-виконавська діяльність**, яка завжди знаходиться в полі зору керівника хорового колективу. Приступаючи до розучування хорового твору, керівник спочатку знайомить колектив зі змістом і фактурою вибраного твору і потім ретельно його розучує. В цей період роботи викладач повинен показати себе виконавцем, який вміє всебічно розкрити художньо-музичний зміст хорового твору. Його роль надзвичайно багатогранна, складна і в той же час захоплююча. Завдання керівника полягає не тільки в тому, щоб точно відтворити даний хоровий твір, а й знайти в творі потрібні агогічні засоби прискорення чи заповільнення темпу, визначити кульмінаційні місця, зацікавити хористів.

Часто буває так, що завдяки динамічній напрузі вдається на якийсь час захопити слухачів, знайшовши окремі темпи і відповідну звхористість, що видається цікавою, але в цілому у виконанні твору не досягається такої хорової звучності, такого єдиного вірного темпу, який надасть хоровому твору природність, правдивість вираження ідейно-образного змісту музики. Бажано, щоб виконавська робота хорового колективу проводилась і в цьому випадку а'саррелла (крім окремих випадків). Добре також, щоб окремі твори (здебільшого без супроводу) хор вивчив напам'ять і виконував їх на заняттях без партитури. Такий підхід до проведення занять сприяє створенню найбільш продуктивної творчої обстановки для занять.

Другим важливим розділом роботи керівника хорового колективу – керівництво практичною роботою студента-диригента з хором. Цей розділ складається якби з 2-х частин і включає в собі підготовчу роботу і власне практичну роботу студента з хором [26, с. 85].

До підготовчої роботи відноситься: вибір хорового твору для роботи з хором; гра, спів партій, акордів напам'ять; вивчення музичного та літературного текстів та стилю твору; знаходження складних для виконання місць (стильових, інтонаційних, ритмічних, ансамблевих, дикційних, теситурних, вокально-

виконавських тощо); вивчення і показ в диригуванні художнього задуму хорового твору; деталізація вивчення музичного матеріалу та розробка репетиційного плану роботи; диригентсько-виконавська інтерпретація хорового твору. Практична робота студента в хоровому хорі передбачає – розвиток та закріплення фахових знань, умінь і навичок на практиці; оволодіння прийомами розспівування хору, вміння працювати над диханням, звукоутворенням, дикцією, артикуляцією, строем, ансамблем тощо; оволодіння прийомами роботи над хоровим твором та загальною методикою розучування хорового твору.

Підготовча робота проводиться викладачем з фаху і мусить бути максимально наближена до умов хорового колективу. Для проведення практичної роботи в хоровому хорі долучається викладач хорового колективу. Вибір хорового твору диктується здібностями і підготовкою студента та рівнем виконавської майстерності студентського хору. Студент-практикант повинен всебічно підготуватись до проведення практичної роботи з хором і досконально знати обраний хоровий твір. Хористи повинні відчувати перевагу свого товариша в конкретному знанні ним твору, що буде розучуватись, і з готовністю виконувати всі його вимоги і побажання. В свою чергу студент-практикант має бути впевнений у своїй попередній підготовці і сміливо демонструвати прийоми подолання труднощів, що зустрічаються в процесі роботи.

Організаційна робота в хоровому хорі є важливим елементом навчального процесу, а планування є першоосновою організації всієї роботи в хорі. Плани бувають перспективні, річні, семестрові та поточні, які включають широке коло організаційних та художньо-творчих питань, які планується і проводиться за такими напрямками: організація і проведення навчально-виховного процесу в хоровому хорі; підбір репертуару, керуючись художньо-творчими і педагогічними принципами і цілями; проведення репетиційної, художньовиконавської роботи в хорі; керівництво диригентсько-хоровою практикою і підготовкою програм до державного іспиту з хором [32, с. 44].

При проведенні занять дуже важливо дотримуватись єдності організаційної, логічної і психологічної побудови занять. Організаційна складова єдності – це високий ступінь підготовки викладача до конкретного заняття та забезпечення умов роботи. Логічна єдність – забезпечується внутрішнім зв'язком і взаємообумовленістю різних структурних елементів заняття або циклу занять. Психологічна єдність – це стан максимальної уваги, зосередженості, працездатності, високої пізнавальної і творчої активності учасників процесу. Елементами психологічної єдності є емоційний, особистісний фактор і інтерес до виконуваної роботи як з боку диригента, так і хористів.

В практичній роботі хорового колективу закріпились такі організаційні форми навчання: заняття (репетиція) – як основна форма роботи навчального хору. Репетиції бувають – загальногрупові (колективні), групові (кілька хорових партій), дрібногрупові (окремі хорові партії); індивідуальні (з окремими виконавцями, зокрема солістами); самостійна робота студентів.

Типи занять: ознайомчі; вивчення нового матеріалу; повторення і закріплення пройденого репертуару; облік і контроль (здача хорових партій); прогони програм; комбіновані. Структура занять умовно розподіляється на: розспівування (настройка хору); роботу над вокально-хоровою технікою виконання (технологічна робота); роботу над створенням художнього образу хорового твору (вспівування твору). Ефективність практичних занять хорового колективу залежить: від змісту (репертуару, який вивчається); характеру і стилю художньо-творчого процесу (вивчення репертуару); взаємодії учасників навчально-виховного процесу (диригента і студентів) [18, с. 51].

Вибір методики проведення музично-практичних занять базується на таких принципах, спрямованих на особистісно-зорієнтований підхід до навчання і виховання, а саме: довершення навчальної дії виховною; урізноманітнення видів, форм і методів художньо-творчої роботи; залежність

розвитку вокально-творчих задатків студентів від створення конкретних музично-педагогічних ситуацій; емоційна насиченість навчально-виховного процесу; спонукання студентів до творчого самовираження. При виборі методів роботи в хоровому хорі слід мати на увазі, що їх чергування та зміни, так само як і вся робота керівника хору спостерігається студентами і є для них наочним прикладом. Викладач має знати, що всі методи роботи завжди повинні бути спрямовані на активізацію кількох дій студентів: слухання, розглядання (читання з нот) і виконання (спів). Ці дії є основними в навчанні і кожна з них може варіюватись шляхом використання різних методичних прийомів, змін творчих поточних завдань, ракурсів вивчення музичного матеріалу тощо. Так, це може бути використання прийому порівняння з уже відомим раніше; спів затуленим ротом; спів на голосну чи окремий склад; поступове включення (виключення) хорових партій; уповільнення темпу (спів за рукою) у відповідності до художньо-творчих задач.

Успішність такого варіювання залежить від майстерності викладача, що набувається з досвідом роботи і вимагає вдумливого вибору методики у конкретних навчально-виховних ситуаціях, у роботі над кожним окремо хоровим твором. З тріади навчальних дій (слухання, розглядання, виконання) основна питома вага в роботі припадає на виконання (спів), в якому використовуються попередні дві дії (слухання і розглядання) [37, с. 54].

Основою навчання і виховання в хоровому хорі виступає **репертуар**. Загальні вимоги до формування репертуару віддзеркалюються у меті організації і роботи хорового колективу – виховання високопрофесійних, освічених, кваліфікованих фахівців-диригентів, артистів хору, викладачів хорових дисциплін. Вирішальними факторами при підборі програми хорового колективу є: мета і завдання навчального хору; особливості його складу (кількісного і якісного); умови праці. Підбір репертуару відбувається у відповідності з робочою програмою курсу, керуючись такими принципами: твори, які входять

до репертуару хору мусять бути повноцінними за своїм художнім рівнем, мати суспільне і виховне значення, носити ідейно-художнє спрямування; враховувати регіональні і національні особливості; дотримуватись поступовості, послідовності і спадковості у формуванні репертуару; мають бути доступними і посилюючими для вивчення, враховуючи музично-теоретичну і практичну вокально-хорову підготовку студентів, рівень їх загального розвитку, вікові та індивідуальні особливості та ін.

Крім того, хорові твори повинні бути: глибокі за образно-художнім змістом (яскравість мелодичних ліній, логіка музичної побудови; органічний зв'язок поетичного і музичного матеріалу; доступність і багатство гармонічної мови; емоційний стрій і засоби образно-художнього впливу); різноманітні за стилем жанром, фактурою, хоровим письмом, кращими зразками хорових творів різних епох; репертуар повинен охоплювати твори малої і великої форм із різноманітною фактурою; кожен твір повинен сприяти вдосконаленню художньої майстерності та вокально-ансамблевої техніки хору; в репертуар навчального хору необхідно включати хорові твори для проходження диригентсько-хорової практики та підготовки державної програми з диригування хором; бажано вводити твори не тільки з навчальною метою, але й з розрахунку концертних виступів [23, с. 66].

Робота над хоровим твором проходить в **два етапи** – підготовча робота – осмислення (вивчення) хорового твору та його інтерпретація диригентом; власне розучування хорової партитури та її виконання хором. Процес розучування хорового твору з колективом розглядався багатьма авторами (П. Чесноков, О. Єгоров, Г. Дмитревський, В. Краснощеков, А. Мархлевський та ін.). В основному вони розділяють цей процес на два етапи, які зводяться до засвоєння вокально-технічної сторони хорового твору і роботи над створенням художнього образу (К. Пігров, А. Мархлевський). О. Єгоров, і П. Чесноков доповнюють розучування твору фазою чи етапом початкового плану –

знайомство хорового колективу з твором. Звідси, розучування хорового твору з хором умовно проходить такі фази чи етапи: початкову – (ескізну) – знайомство колективу з твором); технологічну – (власне вивчення твору, засвоєння вокально-технічної сторони); заключну – (робота над художнім образом, «вспівування» – художнє оформлення виконавського задуму). Всі ці етапи тісно взаємопов'язані між собою і складають одне єдине ціле.

Починаючи роботу над хоровим твором, особливо без супроводу, слід ладотонально налаштувати колектив (проспівати хором гаму у визхідному та низхідному русі, інтервали, акорди з розв'язанням у тональність, каданси). В залежності від підготовки хористів та від ступеня складності хорової партитури існують два способи її розучування – по партіях або всім хором. Як відзначав відомий хормейстер, який довгий час успішно керував навчальними хоровими колективами, А. Мархлевський обидва способи мають свої достоїнства і вади. В першому випадку забезпечується тверде знання кожним хористом партії, але випускається з виду вокально-хоровий ансамбль. У другому – студенти набувають досвіду ансамблевого співу, проте не всі добре знають партії. Тому, А. Мархлевський пропонує, на початку працювати по партіях або по групах, але тільки після попереднього осмислення твору всім хором [21, с. 80].

На кожному етапі розучування хорового твору використовуються відповідні *художньо-творчі методи і прийоми навчання*.

На першому етапі – застосовуються наглядні методи навчання в поєднанні зі словесними. Керівник демонструє твір, граючи його на фортепіано від початку до кінця. Робить окремі пояснення, вказує на складні місця, які можуть виникнути в процесі розучування твору, характеризує виконавський план. Тут всі загальні і часткові вказівки керівника хору носять попередній оглядовий характер.

На другому (технічному) – превалюють практичні методи і прийоми. Завданням цього етапу є – ретельне і всебічне вивчення кожною хоровою

партією свого матеріалу. Робиться це шляхом сольфеджування, проспівуванням хорової партії на окремі голосну чи склад, чим досягається вірна і одночасна атака звуку, його напрямом. Далі слідує ретельне вивчення поетичного тексту (читання тексту в ритмі кожної хорової партії). Цей прийом закріплює звукову атаку, випрацьовує чітку артикуляцію у вимові тексту. Наступним моментом цього етапу розучування є вирівнювання музично-вокальної сторони хорового твору (звукоутворення і звуковедення, зглажування регістрів, опрацювання складних місць з боку гармонічних труднощів, ритмічної та динамічної точності та ансамблю). Іншими словами, здійснюється робота над художньо-виконавськими елементами хорової звучності – строєм, ансамблем, дикцією.

Третій (заключний) етап – це процес «вспівування», визначається завданням кінцевого художнього оформлення задуму виконавського плану. Відбувається процес зведення воедино всього того, що було зроблено на попередніх етапах. Цей етап є самим напруженим і відповідальним, тому що він безпосередньо пов'язаний з розкриттям музичного образу засобами художньої виразності. Тут можуть повторюватись всі методи і прийоми, які використовувались на попередніх етапах роботи [39, с. 74].

Для повноцінного і ефективного проведення занять у хоровому хорі варто враховувати такі основні *елементи підготовки керівника хору* до занять: аналіз результатів попередніх занять; корекція їх у відповідності з вимогами навчального і репертуарного планів; визначення мети, завдань, типу і структури занять; вибір форм, методів і прийомів роботи, застосування інноваційних технологій музичного навчання; підготовка навчального матеріалу (наявність хорових партитур); конкретизація завдань для самостійної роботи студентів.

Шляхами підвищення ефективності занять хорового колективу, на нашу думку, можуть бути: ретельний підбір навчального репертуару; раціональне планування і забезпечення умов навчання; повноцінне використання навчального часу; дотримування темпу проведення занять;

використання фактора новизни; вдосконалення методів і прийомів репетиційної роботи, їх вміле використання і чергування; вдосконалення методичного забезпечення самостійної роботи студентів.

Підсумовуючи вище сказане, слід зазначити, що хоровий клас – це специфічна форма колективних художньо-творчих занять, де окрім творчих і педагогічних проблем чимало психологічних, що пов'язані із закономірностями спілкування, міжособистісними відносинами, формуванням професійної однорідності колективу і вимагає від його керівника професійної компетентності, знання психології і педагогіки. В його спілкуванні з колективом, методичних прийомах роботи, підборі репертуару, в яскравих інтерпретаціях, які запам'ятовуються розкривається духовне багатство особистості педагога, її естетичний і інтелектуальний розвиток, який справляє вирішальний вплив на рівень викладання. Педагог повинен вміти створити на заняттях хору творчу атмосферу, пробудити у студентів інтерес до тонкощів роботи, бажання одержати відповіді на питання, які виникають в процесі репетицій. Такий стиль проведення занять хорового колективу обов'язково забезпечить високу художньо-творчу дисципліну в хоровому хорі та якісну підготовку фахівців.

2.2. Діагностика сформованості творчої співпраці виконавців у хоровому колективі

Для вирішення проблеми виявлення комплексу умов забезпечення творчої співпраці в хоровому колективі, ми використовували метод моделювання.

Вивчення ефективності розробленої нами моделі проходило в процесі експериментальної роботи з хоровим колективом. У якості контрольної групи був визначений хоровий колектив, який займався по традиційній методиці для проведення експерименту розроблений і успішно апробований діагностичний інструментарій, що включає систему педагогічних методів і методик.

Діагностичними **критеріями** експерименту стали:

- 1) наявність у керівника-хормейстера певних якостей, знань і вмінь;
- 2) здатність керівника до реалізації алгоритму, що забезпечує спільну творчу роботу колективу над хоровим твором;
- 3) уміння керівника створити сприятливий психологічний клімат у хоровому колективі.

У процесі **діагностики** системи особистісних якостей викладача хормейстера, які сприяли забезпеченню творчого співробітництва в хоровому колективі, ми використовували анкету для вивчення семантичного простору сучасного викладача - хормейстера, у якій пропонувалося оцінити якості викладача - хормейстера по 12 - бальній шкалі. Після обробки нами були виділено 20 найбільш затребуваних якостей сучасного викладача – хормейстера.

Педагогічний експеримент здійснювався в **три основні етапи**.

Крім дослідження особистісних якостей викладача - хормейстера в рамках етапу, що констатує, ми також проводили ряд досліджень. Після проведення констатуючого етапу експерименту ми дійшли висновку, що:

- у досліджуваних хорових колективах рівень психологічного клімату коливається від "хитливо позитивного" до "хитливо негативного", що значно відбивається на ступені задоволеності учасників хору по різним параметрам;

- досить великий процент хористів, як у контрольній, так і в експериментальній групі вважають навантаження під час репетицій надмірними, внаслідок чого досить швидко утомлюються ;
- частина хористів не задоволена діяльністю викладача хормейстера по забезпеченню творчого співробітництва й вважають роботу в цьому напрямку дуже важливої, але недостатньо на той момент часу.

На *формуючому етапі експерименту* ми реалізовували систему умов забезпечення творчої співпраці в хоровому колективі, представлених у моделі. Формуючий етап експерименту проводився під час забезпечення навчальних занять із хоровим колективом, який був обраний у якості експериментальної групи. Для реалізації виділених умов нами була розроблена програма формуючого етапу експерименту (табл. 2.1).

Таблиця 2.1

Програма констатуючого етапу експерименту

	<i>Критерії</i>	<i>Показники роботи хормейстера</i>
1	Наявність у керівника-хормейстера певних якостей, знань і вмінь	Вивчення моделі "ідеального" хормейстера й рефлексія власних особистісних якостей, знань і вмінь. Формування стилю професійної діяльності й професійного спілкування, заснованого на діалогічній стратегії. Вивчення досвіду провідних хормейстерів по забезпеченню творчого співробітництва в процесі роботи з хоровими колективами.

2	Здатність керівника до реалізації алгоритму, що забезпечує спільну творчу роботу колективу над хоровим твором	Застосування гуманістичного, аксіологічного, культурологічного, полісуб'єктного, фасілітаційного підходів у процесі спільного з учасниками хору відбору репертуару, що відповідають інтересам і можливостям хористів. Використання в процесі репетиційної роботи методів колективного обговорення характеру звучання музичного провведення, методів - музичної тлпровюаии, мікровикладання й ін., комбінації різних форм репетиційної роботи, ведучих до кооперації зусиль хористів у творчості в комбінації з потребою самовираження. Організація творчої майстерності, у яких хористи різних хорових колективів обмінювалися досвідом роботи над музичними творами, ділилися прийомами в процесі спільної творчої діяльності.
3	Уміння керівника створити сприятливий психологічний клімат у хоровому колективі	Уміння організувати роботу хористів над музичними творами в мікрогрупах за принципом сумісності з метою підвищення загального рівня виконавської майстерності й забезпечення взаимообучення. Організація концертної діяльності колективу, яка сприяла б спільному переживанню хористами "ситуації успіху", а також радості від спільної творчої діяльності, зімкненню й формуванню загального позитивного клімату в колективі.

Для реалізації *першого напрямку* ми здійснювали роботу над формуванням необхідних якостей. Умови репетиційної роботи передбачали використання діалогічної стратегії спілкування, що виконує методичну

функцію по стимулюванню ініціативи з боку співаків. При цьому нами також реалізовувалося фасилитируюче спілкування, яке полягало в цілеспрямованій взаємодії з учнями, у процесі якого здійснювалася педагогічна підтримка особистісного самовдосконалення хористів. Сприятливий клімат у хоровому колективі створювався системою умов: створення комфортного середовища для репетицій; доброзичливі відносини між учасниками хору; надання можливості кожному висловити своя думка в процесі роботи над музичним добутком; створення єдиного емоційного настрою в процесі виконання музичного добутку; організація неформальних досугових зустрічей учасників хорового колективу. Репетиційна робота сполучалася з концертноисполнительської практикою в місті й краї. Про ефективність усієї проведеної роботи свідчили високу якість, оригінальність концертних виступів хорового колективу.

На контрольному етапі експерименту для виявлення ефективності проведеної роботи в створенні умов для творчого співробітництва в хоровому колективі, нами було знову проведене дослідження, спрямоване на вивчення психологічного клімату в хоровому колективі, задоволеності його учасників окремими аспектами хорової діяльності. Значно покращилися показники за критерієм "задоволеність діяльністю викладача - хормейстера" у хоровому колективі експериментальної групи.

Так, у цій групі показник "повністю влаштовує" виріс із 28,80/0 до 36,894. У контрольній групі цей показник теж виріс, тому що за цей період колектив також розбудовувався, росла майстерність викладача - хормейстера, але динаміка виглядає скромніше. Так, показник "повністю влаштовує" виріс із 13,394 до 17,1 0/0. Покращилися показники за критерієм "задоволеність репертуаром". В експериментальній групі показник "повністю влаштовує" виріс із 12,894 до 28,894.

У контрольній групі показник "повністю влаштовує" виріс із 9,594 до 19,00/0, але усе ще залишається невисоким. Значно зросло число хористів,

повністю вдоволених концертною діяльністю. Так, в експериментальній групі показник "повністю влаштовує" виріс із 28,8 0/0 до 56,094, у контрольній - з 380/0 до 43,796.

Але особливо сильні зміни відбулися в психологічному кліматі хорового колективу. Якщо на етапі, що констатує, в експериментальній групі показник "повністю влаштовує" був відсутній, то на контрольному етапі він уже становив 34,20/0. У контрольній групі показник "повністю влаштовує" виріс із 5,70/0 до 19,094.

Однієї з головних завдань педагога при організації творчої взаємодії є розбивка хористів на групи. Виявлення референтної групи допомагає педагогові зрозуміти, хто є авторитетом і зразком для наслідування, що відкриває можливість підсилити виховний впливу на колектив через дану групу хористів.

При організації групової роботи для активізації ефективності спільної діяльності рекомендують як консультанта призначати референтна особа. Найчастіше популярними є різнобічно розвинені хористи із серйозними духовними й освітніми запитами, що мають гарну або середню успішність. Іноді буває інакше, і популярним стає "важкий" учень із несприятливим положенням в області академічної успішності й духовної моральності, що тоді веде роль у творчій діяльності необхідно виконувати найбільше морально й духовно розвиненим учнем. Це створить ситуацію підвищення їх статусу й може привести до поліпшення психологічного клімату в хорі. Однак не слід забувати про "важких" хористів, для них необхідно створювати індивідуальні або групові ситуації успіху за допомогою виконання посильних завдань, перенаправляти на співробітництво.

Діагностувати міжособистісні відносини можна за допомогою методу соціометрії, розробленого психологом і соціологом Дж.Л. Морено в другій половині XX століття. Незважаючи на те, що це психологічний метод, він

одержав широке поширення в багатьох науках, у тому числі й у педагогічній діагностиці. Соціометрія дозволяє виявити особливості систем неформальних відносин у групі; ступінь психологічної сумісності людей; внутрігрупові статуси учасників процедури; якість психологічної атмосфери групи в цілому. Діагностика може проходити двома способами: учнем пропонують записати на листок кращого товариша по партії або ж вибрати, з ким комфортніше робити яку-небудь дію. Кількість виборів може бути фіксованим або нефіксованим, головне, щоб була дотримана послідовність переваг, починаючи з найкращого випадку.

На підставі результатів складається матриця: у стовпець ліворуч записується список групи, у верхній рядок - номери, відповідні до прізвищ зі стовпця. Це робиться для позначення, хто кого вибрав, якщо вибір взаємний, то перетинання обводиться в кружечок. На наступному етапі на окремому аркуші будують соціограму, що представляє собою чотири концентричні окружності, у які поміщають усі номери хористів класу. У центральне коло поміщають учасників групи з найбільшою кількістю виборів, у другий - із середньою кількістю виборів, у третій - із числом виборів менше середнього, у четвертий -, що не одержали жодного вибору. Потім номери з'єднують лініями зі стрілками на кінці для відбиття, хто кого вибрав.

Для наочності доцільно використовувати різнобарвні ручки, різні позначення для дівчинок і хлопчиків (трикутники й кружки), виділення лідерів і т.д. Гідність методу соціометрії полягає у відбитті внутрігрупових відносин і їх конкретного вираження у вигляді таблиць, схем, графіків, числових величин. Але необхідно пам'ятати, що вичерпну характеристику групи можна одержати тільки в комплексі з іншими методиками вивчення групи.

На основі проведеної соціометричної діагностики стає можливим створити базову групу для первісної взаємодії. Після того, як хористи зрозуміли, що від них потрібно в процесі взаємодії, і звикли працювати в групі,

опанували деякими елементами співробітництва в процесі роботи над одним завданням, для більш ефективного формування навичок логічно перейти до роботи в групах змінного складу. Це робиться для того, щоб розширити коло, що приміряються учнями ролей і здатності налагодження контакту з іншими учнями, чого неможливо добитися в групі постійного складу, де учасник зайняв найбільш прийнятну й комфортну позицію й виконує те саме дія абстрагована від інших. Більше того, здатність продуктивної роботи в групах змінного склад є індикатором високого рівня володіння навичками комунікації й творчої співпраці.

У педагогіці описана безліч способів довільного розподілу на групи залежно від цілей взаємодії: за рівнем успішності, по взаєминах, по темпераменту, по жеребу і т.д. Нарівні зі способами існують і педагогічні принципи формування груп, такі, як створення групи на різних етапах уроку й залежність їх складу від дидактичних, психологічних і управлінських цілей і результатів контролю; кожна група існує обмежене розв'язком запропонованого завдання час; час виконання завдання строго обмежене, після виходу часу хористи повинні відзвітуватися про пророблену роботу.

Організація групової роботи, крім підготовки матеріалу, технічного забезпечення й вивчення особливостей хористів, накладає на вчителя ще й такі зобов'язання, як залучення в процес взаємодії, сприйняття групової роботи як частини освітньої діяльності; рівнозначна увага до всіх груп; дозвіл знаходження й виправлення помилок самим учнем; уважне слухання всіх, у тому числі й помилкових, висловлень; избегание виправлення й критики на адресу перших висловлень, доброзичливий настрій; дозвіл іншим учнем відповісти на питання учасника групи; надихаюче, позитивне оцінювання робіт; прийняття спокійної й непомітної позиції на початку взаємодії, що не бентежить хористів під час колективного обговорення проблеми, але, проте, що дозволяє бачити й контролювати процес.

Для оцінки вихідного рівня сформованості навичок творчої співпраці, підраховувалася загальна кількість набраних балів. Кожне питання анкети давало можливість диференційованої відповіді й оцінювався від 1 до 3 балів. Кількість набраних балів характеризувала рівень сформованості в такий спосіб: 24-39 балів - рівень найпростіших контактів і змушеного співробітництва (низький), 40-55 - рівень імітируемого й довільного співробітництва (середній), 56-72 - рівень просунутого всебічного творчої співпраці (високий).

Таблиця 2.2.

***Кількісна оцінка вихідного стану рівня сформованості
навичок творчої співпраці***

Рівень	Контрольна група		Експериментальна група	
	Кількість учасників	%	Кількість учасників	%
Найпростіших контактів і змушеного співробітництва (низький)	9	32,4	18	39,6
Імітуемого та довільного співробітництва (середній)	38	55,2	27	50,8
Просунутого всебічного творчої співпраці (високий)	11	12,4	14	9,6

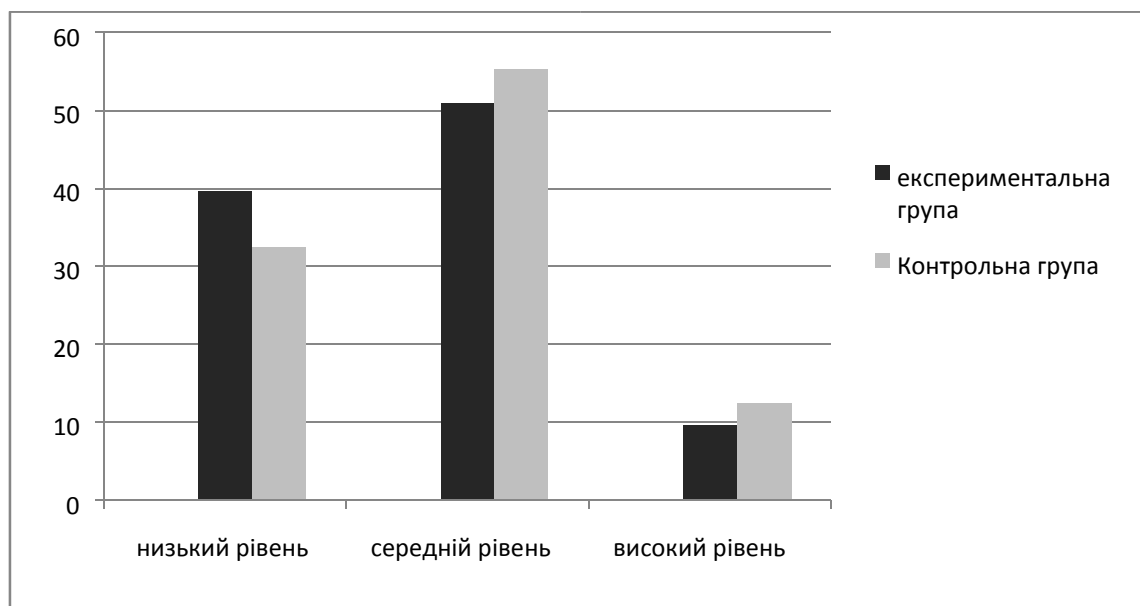


Рис. 2.1. Результати констатуючого етапу дослідно-експериментального дослідження (в %)

За результатами анкетування була складена кількісна оцінка вихідного стану рівня сформованості навичок творчої співпраці. З результатів, наведених у таблиці, видно, що 55 людей в обох групах мають високий рівень сформованості навички творчої співпраці. Це становить 12,4% у контрольній групі й 9,6% - в експериментальній. Слід зазначити, що в контрольній групі відсутнє, що більше навчаються мають високий рівень - рівнем просунутого всебічного творчої співпраці. Приблизно однакова кількість хористів перебувають на рівні імітируемого й довільного співробітництва: у контрольній групі - 138 чіл., в експериментальній - 127 чіл. У сумі це 265 людей із загальної кількості хористів контрольної й експериментальної груп, що становить ледве більше половини, що навчаються, ухвалюють участь в експерименті. Низький рівень мають: у контрольній групі - 81 чіл. (32,4%), в експериментальній - 99 чіл. (39,6%), тобто в 180 хористів в обох групах присутні навички тільки найпростіших контактів, а співробітництво носить змушений характер.

Очевидно, що вихідний рівень сформованості навичок творчої співпраці в хористів в експериментальній і контрольній групах практично однаковий. У більшості хористів відсутнє бажання співробітничати, або воно носить характер найпростіших контактів і змушеного співробітництва. Однак необхідно відзначити, що досить високий відсоток (у середньому 50%) хористів перебувають на рівні довільного й творчої співпраці, що пояснюється психологічними особливостями й індивідуальною своєрідністю особистості. Факт того, що на низькому рівні залишається половина хористів, можна пояснити відсутністю цілеспрямованої роботи з формування навичок творчої співпраці.

Результати діагностики сформованості навичок творчої співпраці на формуючому етапі дослідно-експериментальної роботи показали, що в експериментальній групі високого рівня - рівня просунутого всебічного творчої співпраці досяглося 52 чіл. (20,8%), тоді як у контрольній - усього 27 чіл. (10,8%). На середньому рівні (рівні імітируемого й довільного співробітництва) в експериментальній групі виявилось 155 чіл. (62,0%), у контрольній - 147 чіл. (58,8%). Що значно менше навчаються (майже в 2 рази) залишилося на низькому рівні (рівні найпростіших контактів і змушеного співробітництва) в експериментальній групі в порівнянні з контрольної.

Таблиця 2.3.

Кількісна оцінка стану рівня сформованості навичок творчої співпраці після формуючого експерименту

Рівень	Контрольна група		Експериментальна група	
	Кількість учасників	%	Кількість учасників	%
Найпростіших контактів і змушеного	16	30,4	13	17,2

співробітництва (низький)				
Імітуємого та довільного співробітництва (середній)	47	58,8	55	62,0
Просунутого всебічного творчої співпраці (високий)	7	10,8	17	20,8

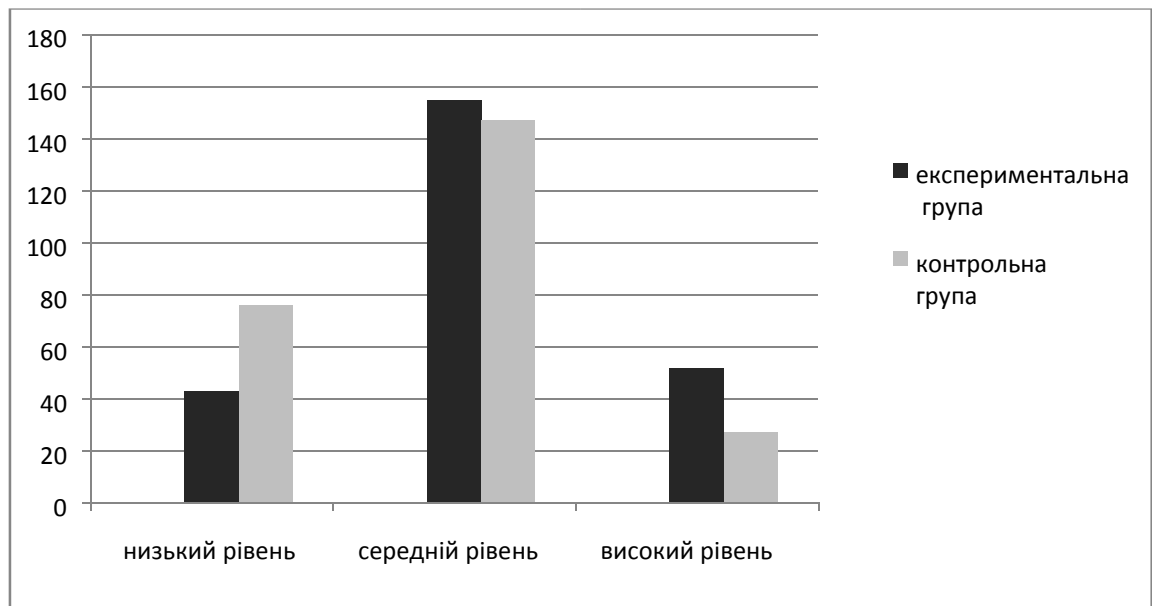


Рис. 2.1. Результати формуючого етапу дослідно-експериментального дослідження (у %)

Порівняльний аналіз динаміки сформованості навичок творчої співпраці, що навчаються двох груп у ході експериментальної роботи. Отримані дані свідчать про значну зміну в експериментальній групі, у те час як у контрольній групі процентна зміна незначна.

Таблиця 2.4.

Результати діагностики рівня сформованості навичок творчої співпраці виконавців у хоровому колективі на етапах експериментального дослідження

Рівень	Контрольна група		Експериментальна група	
	КЕ	ФЕ	КЕ	ФЕ
Найпростіших контактів і змушеного співробітництва (низький)	21 (32,4%)	26 (30,4%)	18 (39,6%)	33 (17,2%)
Імітуємого та довільного співробітництва (середній)	38 (55,2%)	47 (58,8%)	27 (50,8%)	55 (62,0%)
Просунутого всебічного творчої співпраці (високий)	11 (12,4%)	17 (10,8%)	21 (9,6%)	12 (20,8%)

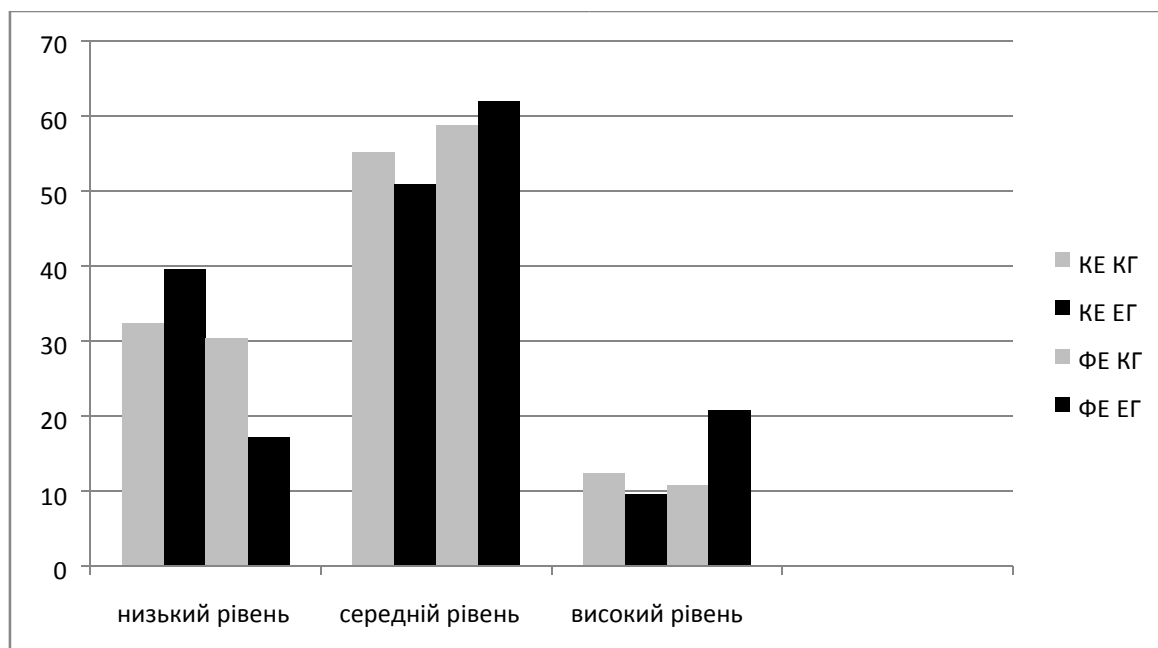


Рис. 2.3. Динаміка зміни рівня сформованості навичок у творчої співпраці виконавців у хорovому колективі експериментальній (ЕГ) і контрольній (КГ) групах (в %%)

У ході дослідження було проведено покомпонентне дослідження сформованості навичок творчої співпраці. Для цього визначалися середні бали по кожному з компонентів (мотивационно-цільова спрямованість, суб'єктність, деятельностьная готовність, рефлексивна оцінка), які обчислювалися як сума балів, помножена на відносну їхню частоту

Таким чином, діагностика рівня сформованості навичок творчої співпраці виконавців у хорovому колективі показала ефективність розробленої моделі педагогічного супроводу, отримані експериментальні дані підтверджені найвищою (99%) вірогідністю статистичних висновків. Вірогідність результатів була визначена за критерієм згоди Пірсона. Розрахункове значення χ^2 склало від 6,18 до 9,07, що менше табличного (11,3), при 3 ступенях волі це відповідає $\alpha=0,01$. Як видно з розрахунків, наша вибірка задовольняє нормальному розподілу, що забезпечує найвищу (99%) вірогідність статистичних висновків.

У ході дослідно-експериментальної роботи були досліджені умови, що виявляють негативний вплив на хід протікання процесу формування навичок творчої співпраці виконавців у хоровому колективі.

Несприятливі умови, обумовлені індивідуальними особливостями суб'єкта утвору (особистісні ризики) - низька мотивація до співробітництва й взаємодії; особистісна відчуженість від колективу; суперечливість відносин до навколишньої дійсності, до інших суб'єктів, до самого себе; відсутність цілей; неуспішність; невисокі адаптаційні можливості; проблемність самоконтролю, самоорганізації, рефлексії, індивідуалістичні орієнтації у взаємодії й співробітництві.

Будучи організованими за допомогою сучасних технологій і методів творчої співпраці й складеними з урахуванням особистісних особливостей і потреб, вони дозволяли підтримувати процес співробітництва в найбільш ефективному напрямку. Більше того, дані технології передбачають різні ролі вчителів (фасилітатор, модератор, наставник) учителі, що якісно відрізняються від класичної ролі, що сприяє більш лояльному педагогічному супроводу процесу.

Для більш плавного включення всіх хористів у групову взаємодію на початку кожного заходу із застосуванням нової для, що навчаються технології проводилися тренувальні вправи з невеликими тренувальними завданнями, процес роботи над якими відбивав зміст і правила роботи. Більше того, під час первісного впровадження технологій групи ділилися по спеціальних методиках, що враховують позицію суб'єкта в колективі і його особистісні особливості, згодом, коли ціль співробітництва ставала більш ясною, а вміння більш відпрацьованими, групи ділилися більш довільними методами. Також проводилися бесіди, що мотивують на продуктивне співробітництво, що відбивають необхідність якісно сформованих комунікативних умінь і навичок у подальшому професійному й особистому житті. Для полегшення роботи були

проведені методичні семінари, запропоновані методичні посібники, сценарії, презентації і т.д.

2.3. Методичні рекомендації щодо забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі

Як відомо, розвиток хору в технічному й художньому відношенні багато в чому залежить від його керівника. Креативне мислення, а також активні дії відносно пошуку концертного репертуару накладуть яскравий відбиток на подальший професійний ріст кожного учасника хору й колективу в цілому.

Співпраця - прекрасне середовище для творчості. Можна тільки позаздрити керівникові хору, що має можливість працювати з композитором і здійснювати спільні проекти. Такий взаємовигідний процес плідно впливає як на автора творів, так і на співочий колектив. Композитор, удосконалюючи свою майстерність у жанрі вокальнохорової музики, має можливість почути огріхи, виправити неточності на етапі розбору матеріалу, а надалі спостерігати долю своїх творів. У той час як виконавський склад не тільки популяризує творчість автора, але й доповнює свій репертуар свіжими, сучасними, ще ніким не виконаними добутками, яскраво підкреслюючи свою хорову індивідуальність. Передбачуваний перетворюючий процес, процес змін, нововведень відкриває невідомі обрії його учасникам, для яких радість від надій, нових відчуттів і навіть потрясінь стає незабутньою й, у якійсь мірі, необхідною [25, с. 95].

Поширеною проблемою є недостатній рівень підготовки як співаків, так і керівників хорових колективів. Як зазначалося вище, керівник під час репетицій повинен звертати увагу не лише на вивчення хорових творів, але й на засвоєння елементарної теорії музики. Адже, як показала практика, співаки, які

володіють хоча б основами нотної грамоти, вивчають музичний твір швидше та якісніше. Окрім теоретичної бази, варто звертати увагу і на **практичні справи**, що спрямовані на:

- розвиток гармонічного слуху;
- чистоту інтонування;
- досягнення чіткої дикції.

Для сприяння розвитку гармонічного слуху, окрім акордових розспівок, для економії часу репетиції, можна співати уривки хорових творів, але не усім колективом, а по 2 чи 3 партії, невеликими групами співаків. При цьому можна змінити ритм (виконувати довшими «тривалостями» для зручності) [30, с. 83].

Деякі диригенти у своїй роботі з хоровими колективами застосовують прийом перемішування виконавців (тобто розташовують їх таким чином, щоб з обох боків від кожного виконавця знаходився представник іншої партії). Хор виставляється в один ряд у формі великого півкола. Такий прийом сприяє розвитку гармонійного слуху, відчуття своєї партії, покращення виконавської майстерності. Для слухача в залі музичні композиції, що виконуються у такий спосіб, набувають нового, яскравого, незвичного тембрального забарвлення.

Необхідними умовами успішного користування цим методом є:

- досягнення ансамблевості (як всередині кожної з партій, так і в колективі в цілому);
- знання партій кожним виконавцем;
- наявність у колективі досвідчених співаків.

Важливою є і **чистота інтонації**. Для досягнення чистої, бездоганної хорової інтонації не достатньо лише вивчення твору по партіях. Інколи, під час роботи над складним твором, слід працювати з кожним співаком окремо. Найефективніше це зробити у **2 засоби**:

- в першу чергу, досягти чистого звучання кожного виконавця (тобто запропонувати проспівати партію сольо). Якщо виникає потреба, корегувати

виконання. Застосовувати цей спосіб краще з музичним супроводом, навіть якщо твір написаний а'cappella;

- після досконалого вивчення партії запропонувати хористам проспівати в ансамблі, при чому в кожній партії мусить бути лише один виконавець (тобто проспівати твір дуєтом, тріо чи квінтетом. Після чого змінювати виконавців, доки не проспівують усі учасники колективу). Під час виконання твору не рекомендується застосовувати музичний супровід (навіть якщо він передбачається). Таким чином хористи починають прислуховуватись один до одного та намагатись тримати гармонійний лад.

Якщо кожен твір вивчати саме так – згодом інтонація всього хору буде чистою, розвинеться слух та відчуття гармонійного ладу, а вивчені твори звучатимуть гарно, навіть якщо його тривалий час не повторювати.

Ще одною поширеною проблемою є **дикція**. Трапляється так, що хоровий колектив звучить яскраво: інтонаційно чисто та емоційно, але для слухача залишається незрозумілим текст твору. Для усунення цього недоліку є кілька **способів**:

- під час роботи над твором керівник має звернути увагу на чітку, з деяким перебільшенням вимову тексту, особливо на високих нотах чи в тому випадку, якщо твір повинен виконуватись у швидкому темпі;

- промовляти текст у ритмі, поступово збільшуючи темп (даний спосіб прискорює вивчення літературного тексту колективом);

- під час розспівування використовувати вправи для вдосконалення дикції.

Окрім озвучених проблем, варто нагадати про рівень підготовки керівника хорового колективу. На сьогодні далеко не всі керівники аматорських колективів мають спеціальну музичну освіту. Але посада вимагає від хормейстера певних знань та вмінь. І, навіть, якщо диригент має відповідну освіту, з плином часу навички та знання втрачаються. Тому, окрім постійної роботи з хором, **керівник повинен**:

займатися самопідготовкою, до якої відносяться наступні пункти:

- вивчення хорових партитур, над якими згодом буде проводитися робота в хорі;
- читання нот з аркушу будь-якої складності;
- гра на музичному інструменті (баян, фортепіано, тощо) як супроводу до творів, що вивчаються, так і окремі інструментальні твори.

Поповнювати свої теоретичні знання:

- відвідувати семінари, конференції, лекції, майстер-класи інших відомих керівників хорових колективів;
- читати наукові видання, присвячені даному спрямуванню.

Деякі рекомендації керівникам аматорських хорових колективів

Для досягнення успіху та високої майстерності у роботі з колективом не варто боятися використовувати інноваційні методи.

Експериментувати з розміщенням хористів, форми проведення репетиції.

Проводити індивідуальні заняття з новими, малодосвідченими артистами хору.

Перед виступом (якщо є можливим) працювати у приміщенні, в якому безпосередньо буде проводитися концертний виступ.

Напередодні виступу, на генеральній репетиції, не змушувати колектив «викладатись на повну», а повторювати лише проблемні уривки концертної програми.

Найкращих творчих результатів можна досягти з хором, якщо його учасники уміють співати по нотах і володіють основами елементарної теорії музики. Артисти більшості аматорських хорів майже не знають нотну грамоту і погано уміють співати по нотах. Винятком є артисти хору, які мають спеціальну музичну освіту.

Шанувальники хорового співу найчастіше без особливого захоплення займаються вивченням музичної грамоти, так як це вимагає додаткових зусиль.

Тому керівникові хору варто знаходити такі форми й методи навчання нотній грамоті й елементарній теорії музики, які б носили цікавий, пізнавальний, а не нудний чи вимогливий характер.

Існують різноманітні педагогічні прийоми й методи навчання музичній грамоті і співу по нотах. У більшості випадків рекомендується достатньо ефективна система оволодіння навичками співу по нотах, яка полягає в тому, що кожен твір, що вивчається з хором, на кожній репетиції потрібно співати по нотних партіях (а краще – по партитурах) спочатку створення аматорського хорового колективу. Певний час виконавцям, які не знають нотної грамоти, хорові партії (чи партитури) допомагають слідкувати за лінеарним рухом мелодійної лінії, швидше засвоювати літературний текст. Реальне засвоєння музичного матеріалу на початковому етапі відбувається тільки з голосу хормейстера чи з допомогою музичного інструмента. Надалі, з розвитком гармонійного слуху артистів хору й оволодінням початковими співочими навичками бажано припинити дублювання хорових партій на музичному інструменті. Однак повністю відмовитися від гри на інструменті в процесі розучування особливо складних елементів хорових творів не варто [37, с. 86].

Крім розучування хорового репертуару по нотних партіях, необхідно відводити спеціальний час для вивчення базових музичних дисциплін. Традиційно проблематика музичної педагогіки в хорових колективах націлена на **формування «фундаменту музичності» у хористів**, який включає:

- музичний слух;
- відчуття ритму;
- нотну грамоту;
- орієнтацію в музиці (первинна ерудиція);
- вокально-хорове виконання й хоровий вокал (індивідуальна постановка голосу при колективній формі навчання).

Заняття з базових дисциплін (елементарної теорії музики, сольфеджіо, хорового вокалу і т.д.) можна проводити після розспіву хору, відводячи для цього 10-15 хвилин репетиційного часу.

Учасники хору повинні засвоїти, що нотний запис фіксує висоту і тривалість звуку. Їх варто ознайомити з основами метро-ритму, поняттями ладу, тональності, інтервалами і ін. Теоретичні відомості необхідно систематично закріплювати співом, щоб якнайшвидше накопичити мінімальний запас слухових відчуттів, співвідношень звуків за висотою і ритмом.

Музично-педагогічна робота повинна проводитися в хоровому колективі систематично протягом всієї його творчої діяльності. Дуже важливо, щоб вона не носила навчально-образний характер, а наслідувала чисто практичні цілі, особливо на початковому етапі. Кожен учасник і колектив в цілому повинні реально відчувати від такої роботи практичну користь.

В процесі засвоєння хором складних за фактурою хорових творів варто поглиблювати музично-теоретичні знання його учасників, ознайомлюючи їх з основами гармонії й поліфонії. Виконання творів, викладених в різних музичних структурах, вимагає від учасників хору знань із музичної форми.

Виконуючи твори різних епох і народів, артисти хору повинні мати уяву про стилістичні особливості й жанри музики і т.д.

Слід підкреслити, що найголовнішим навиком для артиста хору є вміння чисто співати по нотах (сольфеджіо) і зі словами. Удосконалювати цей навик необхідно постійно в процесі роботи над хоровим репертуаром і спеціальними вправами.

Заняття з постановки голосу (хоровий вокал) повинні проходити за класичною методикою співу, з академічними стандартами: діапазон, сила, тембр. Постановка голосу вимагає визначеного часу, що дозволяє одночасно засвоїти предмети музично-теоретичного циклу на усвідомленому рівні, й тим

самим вирішити проблему формування «фундаменту музичності» артистів хору.

Концертно-виконавча діяльність – найважливіша частина творчої роботи хорового колективу. Вона є логічним завершенням всіх репетиційних і педагогічних процесів. Публічний виступ хорового колективу на концертній естраді викликає у виконавців певний психологічний стан, який визначається емоційним піднесенням, хвилюванням. Аматорські артисти відчують радість від доторку зі світом художніх образів, інтерпретаторами яких вони є самі. Творчий контакт з аудиторією слухачів має велике значення для артистів хору.

Кожен концертний виступ повинен бути добре підготовленим. Недостатньо підготовлений виступ хору, мала кількість слухачів в концертній залі породжує розчарування виконавців, незадоволення діяльністю хорового колективу. Невдалий виступ хору приносить глибокі переживання його учасникам, а інколи призводить до розпаду колективу.

Концертно-виконавча діяльність хору є одним із активних засобів музично-естетичного виховання широкої слухацької аудиторії, тому дуже важливо, щоб під час хорового виступу концертний зал не був порожнім. Для цього потрібно краще проводити організаційну роботу. Розповсюдження білетів, організація реклами концертних виступів – найважливіша частина роботи ради хору. Цьому повинен приділяти велику увагу й керівник колективу.

До категорії новаторських прийомів, що знайшли своє продовження у хорових колективах, варто віднести:

- розподіл співаків під час концертних виступів за окремими групами в різних кінцях залу, що мало на меті відтворення природної акустики народних пісень (маються на увазі трудові пісні, виконувані в Черкаському регіоні під час праці в полі). На думку К. Квітки, такий прийом міг бути спричинений, в тому

числі, й впливом здобутої духовної освіти, коли під час співу церковного хору відбувався розподіл на два хори;

- долучення «умовно академічних» голосів до основного складу народного хору. Відзначимо, що надалі така практика широко застосовувалась народними хорами, зокрема тими, що входили до МТЛ;

- розподіл на партії, як у академічному хоровому колективі.

- застосування академічних прийомів у роботі з автентичними співаками (дикція, ансамбль, тощо).

Манера співу у хорі дещо відрізняється від сольної, має певні специфічні особливості, пов'язані з тим, що кожна хорова партія має звучати як один голос, тобто ансамблювати, незалежно від сили звуку, індивідуального забарвлення голосу, специфічних окремих недоліків певного хориста. Сольний спів вимагає якнайповнішого розкриття індивідуального, неповторного тембру, сили звуку, власної виконавської манери. Саме над поєднанням цих особливих відмінностей і ведеться робота диригента. Тембри окремих хористів не нівелюються, не “вихолощуються”, а доповнюють один одного, створюють фарбу цілої партії, збагачують звучання хору [23, с. 64].

Необхідно зосередити увагу ще на одній проблемі. Як правило, побутує думка деяких педагогів-вокалістів, на погляд автора статті, цілком безпідставна, про те, що спів у хорі може зіпсувати співака-вокаліста. Якщо у колективі ведеться робота з вокального виховання, якщо професійність і якість співу є найважливішим пріоритетом і метою диригента, нанести шкоду голосу стає неможливим. Це підтверджується багаторічним власним досвідом і досвідом тих, хто співає не тільки в хорі, а й сольо.

Важливою в роботі солістів над творами є інтерпретація, яка вимагає художнього осмислення музичного образу кожного сольного епізоду і втілення його в реальне звучання. Зважаючи на широку і різнопланову палітру репертуару хору, для цього потрібен неабиякий вокальний, виконавський та

життєвий досвід, музично-теоретичні знання, а часом – інтуїтивні відчуття трактування сольної партії в залежності від жанру, стилю, епохи виконуваного твору.

Добре знаючи індивідуальні вокальні дані та психологічні особливості кожного співака, диригентів завжди вдавалось підібрати солістів для виконання певного твору, де вони могли б себе найповніше реалізувати.

Підсумовуючи вищесказане, можна констатувати, що досягнення якісного хорового звучання залежить не тільки від засвоєння хористами правильних вокалотехнічних навичок, але і від загальної культури співака. Культура хорового звучання залежить і від внутрішнього вокального слуху, і від бачення хористами і диригентом музики перспективи творчого задуму і характеру музики в цілому.

В умовах сьогодення, хорові колективи досить рідко виконують твори, приналежні до одного стильового напрямку. Як правило, репертуар може охоплювати твори, починаючи з хві століття до найостанніших, написаних українськими та закордонними композиторами. Не завжди приділяється увага відмінностям, наявним при виконанні творів, що належать до різних епох. Хоча належність хорового твору до певної доби, традиції стилю, в якому він написаний, буде впливати на всі компоненти музичної тканини – темп, гхористисть, тембральне наповнення, орфоепію та т.п.. Відповідно, увага до стильового спрямування твору може змінити характер його виконання, відповідності авторському задуму. «між тим розуміння стилю та вміння передати його складають одну з найважливіших та необхідних ознак виконавської майстерності хору. Питання виконавського стилю у загальній проблемі розвитку хорової культури не менш важливе, ніж професійні задачі хорового строю, інтонації, ансамблю виразності вокального звуку» [41, с. 14].

Достатньо перспективним напрямком розвитку сучасного хорового мистецтва є розширення меж тих стилів, які виконує той чи інший тип

колективу. Мається на увазі те, що сучасний стан музичної культури вимагає уникнення певних стандартів, пов'язаних з використанням тієї чи іншої вокальної манери. «надзвичайно велике різноманіття виконавських складів народних колективів – від камерних до великих, що включають вокалістів та інструменталістів, дозволяють втілити широкий спектр композиторських задумів. Проте за сучасних соціокультурних умов найбільш доцільним є функціонування колективів, які мають більш широкі виконавські можливості. Це стосується як професійної майстерності співаків у питанні вокально-голосової обдарованості, так і тих стильових напрямків, в яких вони співають».

Відзначимо, що в останні роки почало виникати багато проектів, пов'язаних з просуванням хорових колективів. Насамперед, мова йде про те, що керівники хорів відшукують можливість популяризації їх діяльності. Внаслідок поширення музики естрадного спрямування, ряд колективів демонструє прагнення до включення хітів поп– та рок-музики до власного репертуару. Причому можливі варіанти, коли ці пісні виконуються у дещо зміненому, порівняно з оригінальним текстом вигляді. Таким чином відбувається їх адаптація до звичного репертуару та специфіки виконавської манери колективу.

Проте існують й приклади, коли хор виконує естрадні твори в оригінальному вигляді. Подібний підхід пов'язаний з вимогою появи універсальних виконавців, які однаково легко можуть співати не лише у народній манері, але й у академічній. А у разі виникнення такої потреби – з легкістю застосувати елементи з естрадної. Приклади подібної адаптації творів для хорового виконання наявні у творчому доробку та концертній діяльності камерного хору «хрещатик» (київ), яким створено ряд проектів різного спрямування. Народнопісенний репертуар представлений в проекті «намисто красних пісень», хіти рок– та попмузики у супроводі естрадного інструментального гурту у «хітах космічної ери» та «хіт-параді на шулявці».

Подібні концерти привертають чималу увагу глядачів, що сприятиме їх зацікавленості і більш «академічними» проектами гурту.

Хоча, на перший погляд, подібна потреба освоєння інших вокальних манер, окрім тої, що є профільною для хору видається певним перебільшенням, проте вдала практика переформатування власної виконавської діяльності хоровими колективами, змальовує значні перспективи подібної новації. «в суспільстві ххі ст. Дуже актуальним є питання підготовки артистів хору, які б могли бути універсальними співаками, що здатні виконувати будь-які твори, що мають різну стильову приналежність. Так само відбувається зростання вимог до зростання театралізованого, а також танцювального компонентів в рамках виступів хорових колективів» [37, с. 95].

Склалась традиція, коли виконання хорових творів не передбачає творчого підходу. Про цю особливість, яка характерна сучасним народним та академічним колективам, зазначає а. Гвоздецький. «хор, в класичному уявленні – ансамбль вокальних унісонів, що розучили і виконують партитуру, тобто суму хорових партій, кожна з яких містить вичерпну інформацію про мелодію, динаміку, агогіку та інші засоби музичної виразності, призначених для їх точного відтворення хористами. Імпровізація хористів в академічному хорі мінімальна, прагне до нуля, як гранично мінімальна імпровізація і в інших академічних жанрах колективного виконавства (скажімо, імпровізація оркестранта в симфонічній або камерній музиці)» [12, с. 79].

Проте, подібна риса має поступово долатися. Мається на увазі не досягнення свавілля артистів хорів, а доцільна та цілеспрямована імпровізаційна діяльність, яка здійснюється за умови виникнення відповідної потреби. Так, якщо мова йде про невеликий гуртовий спів, виділення ансамблю, там можливе застосування імпровізаційності. Натомість, у хоровому складі можлива імпровізація у певних деталях, пов'язаних з мелізматикою. «імпровізація тут можлива в мінімальному обсязі, вона проявляється, в

основному, в деяких «прикрашаючих» елементах, в артистичній свободі виконання танцювальної частини композиції». Тобто у виконавській практиці артиста хору необхідний розвиток креативного та творчого начала.

Зміни вимог до артистів хору стосуються й їх здатності виступати солістами, що можливе за умови, коли кожен артист готовий, як у технічному, так і психологічному відношенні до того, щоб бути не лише одним з учасників конкретної партії хору, а й бути протиставленим загальному звучанню хору. За рахунок створення нових проектів, призначених для хорового виконавства можливе виділення з-поміж учасників солістів, які можуть співати на фоні хору чи об'єднуватись у камерні групи, виконуючи окремі розділи у творах. Чималу роль хор починає здобувати у різних театралізованих формах, де за рахунок режисерської інтерпретації творів можливе зростання його ролі та підвищення творчої активності кожного його учасника. «саме режисерська інтерпретація п'єси дозволяє творчо переосмислити не тільки деякі деталі постановки, але і її структуру в цілому. У зв'язку з цим і роль, і функціональність всіх компонентів (в тому числі і хорового) в структурі музичного спектаклю можуть істотно змінитися. Експериментування режисера з хоровою звчористістю дозволяє говорити не просто про оновлення системи засобів музичного вираження, але про появу співзвучної часу нової театральної стилістики» [26, с. 94].

Розвиток музичного простору вимагає постійного перегляду аспектів виховання артистів хору. Виконавська практика диктує нові вимоги до співаків. Актуальності не втрачають необхідність вправного володіння голосовим апаратом та інтонаційної вірності. Манера співу потребує використання природного звуку, незначної імпрровізаційності, видобування специфічних виконавських прийомів. За рахунок виникнення проектів, пов'язаних з просуванням хорових колективів, починає включатись музика естрадного спрямування, адже ряд колективів виконують хіти поп– та рок-музику.

Подібний аспект потребує використання різних вокальних манер – народної, академічної та естрадної.

Висновки до розділу 2

Анлізуючи питання особливостей вокально-практичної роботи хорового колективу у міждисциплінарному зв'язку предметів диригентського-хорового циклу нами виокремлено низку завдань, які стоять перед керівником хору. А саме: виховати студента так, щоб його творча думка працювала не тільки на рівні співака хору, а головним чином на рівні хормейстера.

Вагомим резервом підвищення якості навчально-виховного процесу є міжпредметний зв'язок диригування з суспільно-педагогічними, музичнотеоретичними, виконавськими дисциплінами. Вони сприяють засвоєнню знань, формуванню вокальних навичок та умінь, необхідних для успішного пізнання і виконавчого втілення хорових творів. Надзвичайно важливий взаємозв'язок диригування і хорового колективу. З одного боку, для осмисленого сприйняття, інтерпретації і виконання хорових творів в диригентському хорі необхідні знання, отриманні на хоровому хорі; з іншого – теорія хорового виконавства може бути повноцінно засвоєна тільки при умовах практичної роботи над творами.

Педагогічний експеримент по перевірці ефективності розробленої моделі формування навичок творчої співпраці, що констатує й формуючого.

Для проведення педагогічного експерименту був розроблений комплекс організаційних заходів, включений у план виховної роботи шкіл, а для вивчення ступеня сформованості навичок творчої співпраці - розроблений критеріально- діагностичний інструментарій, що включає критерії й показники оцінки рівня сформованості й діагностичні методики.

Рівень найпростіших контактів і змушеного співробітництва має на увазі відсутність стійкого усвідомленого мотиву й мети навчання й взаємодії. Хористи, чиї навички перебувають на цьому рівні, не одержують позитивних емоцій від групової діяльності й не прагнуть у неї включатися самостійно.

Результати дослідження показали, що вихідний рівень сформованості навичок творчої співпраці в хористів в експериментальній і контрольній групах практично однаковий. У більшості хористів відсутнє бажання співробітничати, або воно носить характер найпростіших контактів і змушеного співробітництва.

При роботі з хоровим колективом необхідно враховувати, що хористи це колектив музикантів, у якому закладається рівень музичної культури кожного його учасника. Тому організація занять повинна сприяти формуванню стилю взаємодії на основі творчого співробітництва, на діалогічній стратегії спілкування.

Реалізації творчого потенціалу кожного учасника й хорового колективу в цілому сприяє фасилитаційне середовище, сприятливий психологічний клімат, створювані хормейстером у процесі занять. Отримані позитивні результати роботи дозволяють нам рекомендувати внести доповнення в курси загальної педагогіки й сучасних педагогічних технологій у розділах, що стосуються: механізмів практичної реалізації педагогіки співробітництва в процесі організації роботи із творчими колективами дітей і юнацтва в системі загальної та додаткової освіти; вимог до структури педагогічної майстерності сучасного викладача - організатора роботи творчих колективів (на прикладі викладача - хормейстера); специфіки організації навчально-виховного процесу в установах загального й додаткового утвору школярів (на прикладі роботи з хоровим колективом) у контексті ідей гуманістичної парадигми.

У цьому зв'язку, подальші перспективи ми бачимо в поширенні досвіду роботи на основі творчого співробітництва в процесі організації семінарів,

майстер - хорів з викладачами різних напрямків мистецтв і організаторами творчих колективів.

ВИСНОВКИ

Проведення кваліфікаційного магістерського дослідження передбачало виконання поставлених завдань, що дозволило реалізувати мету і отримати наведені нижче результати.

1. *Аналіз теоретичних основ нашого дослідження* дозволив висвітлити проблему творчої співпраці у хоровому колективі та з'ясувати, що однією з основних умов повноцінного функціонування й творчого розвитку виконавського колективу є людські стосунки.

2. Процес виконання магістерської роботи дозволив охарактеризувати понятійно-термінологічний апарат дослідження, уточнити зміст ключових понять. Дослідна робота визначила, що на сучасному етапі розвитку вітчизняної системи освіти педагогіку співпраці розглядають як особливого типу "проникаючу" технологію, яка є втіленням нового педагогічного мислення, джерелом прогресивних ідей. Співпраця викристалізовується як закономірність і відповідний їй принцип колективного пошуку оригінальних ідей у творчому процесі оформлення художньої музичної думки. У мистецькій педагогіці *«співпраця» трактується* як спільна цілеспрямована діяльність виконавців, відмінними ознаками якої є суб'єктні взаємозв'язки між учасниками діяльності, неординарність, оригінальність, нешаблонність дій, спрямованих на одержання нових властивостей, ознак кінцевого продукту діяльності. На основі декількох визначень досліджуваного феномену, ми вивели власне поняття. Так за нашим баченням *співпраця* - це унікальне, дієве середовище для творчості, де

результат залежить від кількості учасників процесу та якості їх мистецької діяльності.

Робота над дослідженням висвітлила важливе в обраному питанні **поняття «хорове виконавство»**, яке являє собою відносно самостійну художньо-творчу діяльність, творча сторона якої проявляється у формі художньої інтерпретації й матеріалізації в живому звучанні задуму композитора. Хорове виконавство може здійснювати на його учасників колосальний вплив. Він виявляється у процесі реалізації наступних основних функцій: естетичної й комунікативної. Головні функції виявляються, коли учасники виконавського колективу відчують красу звучання хору, у якому вони співають - коли хористи одержують насолоду від виконання хорових творів.

В ході дослідження було окреслено й значущість поняття **«хорова творчість»**, яке нами визначено як специфічний вид мистецтва, що має величезний потенціал для розвитку особистості кожного, хто бере участь у його реалізації. Однак, ті з найважливіших факторів, що лежать у його основі, є творча співпраця, співпраця композитора, керівника хору та його учасників. Головним організатором творчого співробітництва є хормейстер, який повинен мати для цього системою професійно-значимих особистісних якостей, знань і вмінь.

Поняття **«творча взаємодія»** у процесі роботи визначено як вид педагогічної взаємодії, особливий тип зв'язку хористів і керівника хору у специфічних умовах спільної творчої діяльності, який має характерні риси як спільної діяльності (спільне планування, організація, здійснення, аналіз ходу й результатів), так і творчої (наявність творчого завдання, оригінальність процесу або результату). Даний феномен визначається відносинами співтворчості, які знаходять своє вираження у досягненні єдності розуміння цілей спільної діяльності і шляхів їх досягнення.

Аналіз усіх представлених вище понять дозволив окреслити **основне поняття** дослідження. **Творча співпраця** - це організація спільної діяльності, заснована на ефективній взаємодії всіх учасників процесу й спрямована на створення будь-якого нового, оригінального продукту. Творча співпраця у хоровому колективі - це організація діяльності учасників хору й викладача-хормейстера, заснована на ефективній взаємодії і спрямована на вдосконалення художнього виконання хорового твору. Велику роль у процесі забезпечення творчої співпраці відіграє наявність певного стилю керування хормейстером хоровим колективом, що включає систему мовних, співочих і хормейстерських дій.

3. У процесі проведення магістерського дослідження були висвітлені **особливості організації творчої співпраці виконавців** у хоровому колективі, які базуються на педагогічній майстерності керівника хору. Було встановлено, що одним з головних завдань, що стоять перед ним, є узгодження індивідуальних художніх устремлінь учасників хорового колективу і напрямків їх творчих зусиль в одному напрямку - тоб-то встановлення зі співаками творчого й ділового контакту.

У **структурі педагогічної майстерності** керівника-хормейстера нами були виділені наступні **основні блоки**:

- 1) систему професійної спрямованості й інших особистісних якостей і здатностей керівника-хормейстера;
- 2) систему педагогічних знань і умінь;
- 3) систему професійної техніки.

До загальних здібностей керівника-хормейстера були віднесені: креативні, інтелектуальні та емоційно-вольові. Важливими музичними здібностями керівника-хормейстерами виокремили: емоційно-перцептивні (ладове почуття); слухові репродуктивні (музичний слух); почуття метроритму; рухові (диригентські жести). Хід дослідної роботи з'ясував, що у керівника хору

мають бути сформовані такі *спеціальні вміння*: - внутрішнього інтонування партитури; - виконавського й вокально-хорового аналізу творів; - використання основних художньо-технічних засобів; - гнучкого варіювання прийомів керування хоровим звучанням. Основною дослідною лінією підрозділу стало те, що керівник хору запов'язаний володіти однієї з основних *диригентських компетенцій* - умінням щоденно оперативно вирішувати конкретні завдання вокально-хорового виконавства. Перед керівником завжди постає *складне завдання* - підкорити різноманіття виконавських темпераментів і направити творчі імпульси хористів в єдине русло.

4. Хід дослідження окреслив *методичні засади реалізації творчого потенціалу хористів у виконавському колективі*. Основним напрямком роботи хорового колективу були визначені організація і виховання хорового колективу. Керівнику хорового колективу була рекомендована послідовність занять, спрямованих на виконання таких *завдань*:

- 1) виховання і засвоєння вокально-хорової техніки і володіння засобами художньої виразності;
- 2) забезпечення художньо-творчої дисципліни у хорі;
- 3) вироблення вокального (хорового) звуку в хорі, вирішення проблем інтерпретації хорових творів;
- 4) організація і проведення концертно-виконавської діяльності.

Педагогічними умовами виділили:

- 1) використання при роботі з хоровим колективом гуманістичного, культурологічного та креативного підходів;
- 2) облік організаційних, педагогічних, соціологічних, закономірностей забезпечення діяльності хорового колективу;
- 3) наявність у керівника-хормейстера особистісних якостей, знань і вмінь щодо організації творчої співпраці хористів;

- 4) реалізація методики роботи над музичним твором, заснованої на творчій співпраці виконавського колективу
- 5) створення сприятливого психологічного клімату серед учасників хорового колективу.

5. Процес дослідно-експериментальної роботи вбирав **діагностування рівнів сформованості творчої співпраці виконавців** у хоровому колективі.

Критеріями експериментальної діагностики стали:

- 1) наявність у керівника-хормейстера певних якостей, знань і вмінь;
- 2) здатність керівника до реалізації алгоритму, що забезпечує спільну творчу роботу колективу над хоровим твором;
- 3) уміння керівника створити сприятливий психологічний клімат у хоровому колективі.

Були досліджені умови, що виявляють негативний вплив на хід протікання процесу формування навичок творчої співпраці виконавців у хоровому колективі: - несприятливі умови, обумовлені індивідуальними особливостями суб'єкта утвору (особистісні ризики) - низька мотивація до співробітництва й взаємодії; - особистісна відчуженість від колективу; - суперечливість відносин до навколишньої дійсності, до інших суб'єктів, до самого себе; - відсутність цілей; - невисокі адаптаційні можливості; - проблемність самоконтролю, самоорганізації, рефлексії, індивідуалістичні орієнтації у взаємодії й співпраці.

6. Ґрунтуючись на результатах проведеного кваліфікаційного дослідження, було **схарактеризовано методичні засади** та **сформульовано методичні рекомендації** щодо організації творчої співпраці виконавців у хоровому колективі.

Створення дружнього колективу неможливе без глибокої поваги і навіть товариських відносин між його учасниками і керівником.

Керівник хору повинен уважно ставитися до кожного учасника хору, знати його труднощі і проблеми, вміти доброю порадою і конкретною справою допомогти членам хорового колективу, бути їх справжнім товаришем. Керівник хору повинен також любити не тільки хорове мистецтво, але й багатопланову роботу, пов'язану з організацією колективу, віддавати цій роботі всього себе.

До завдань керівника хору (хормейстера) входить: підбір репертуару; музично-педагогічна діяльність; організація і проведення репетиційної роботи; концертно-виконавчої діяльності; організація творчих зустрічей з різноманітними аматорськими і професійними колективами; організація й виконання гастрольних поїздок хору; ділові контакти.

До завдань керівника хору входить не тільки навчання його учасників правильним співочим і хоровим навичкам, розвиток музичності, але й виховання в них художнього смаку, високої духовності, любові до хорового мистецтва.

Робота керівника хору складна та багатогранна. Керівник хору повинен бути не тільки висококваліфікованим, обдарованим, але й умілим, талановитим педагогом, організатором і вихователем. Якщо цього не буде, він не досягне відчутних художніх результатів, не зуміє створити дружній колектив однодумців, для яких хоровий спів є важливою духовною потребою.

Головною особливістю роботи з хоровим колективом є творчий процес, який міцно пов'язаний з процесами навчання, виховання й організації. У цьому зрізі педагогічну і психологічну освіченість керівника хору неможливо переоцінити.

Керівникові хору варто пам'ятати, що педагогічні аспекти в роботі над репертуаром не потрібно відривати від художньо-виразного початку. На початковій стадії засвоєння твору переважають педагогічний і технологічний

процеси, на завершальній – процес художньо-виразний. Але право за першим планом у практиці творчого спілкування і розвитку хорового колективу залишається творча співпраця його виконавців.

Отже, проведення дослідно-експериментальної роботи показало свою ефективність і результативність, забезпечивши стійке формування навичок творчої співпраці виконавців у хоровому колективі. Вірогідність і обґрунтованість результатів проведеного дослідження забезпечуються науковою й методологічною аргументованістю вихідних теоретичних положень, тривалістю дослідно-експериментальної роботи, статистичним аналізом вірогідності отриманих результатів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллин Е. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе вузовского образования. М. : Прометей (МГПУ), 1990. 188 с.
2. Авдієвський А. Т. Формування особистості на ґрунті національно – культурного відродження : зб. ст. / упор. І. М. Гадалова // Мистецтво у школі. К. : УДПУ, 1996. Вип. І. С. 80 – 83, 237.
3. Андрійчук П. Українське народно-хорове мистецтво як чинник самоідентифікації в контексті європейської інтеграції. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Інформаційно-культурний простір: європейський вибір України» Частина 2. К, 2008. С. 88-90.
4. Андрійчук П.О. Аматорський народний хоровий колектив: засади функціонування (на прикладі заслуженого народного ансамблю пісні і танцю України «Дарничанка»). Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «VII Культурологічні читання пам'яті

- Володимира Подкопаєва: Культурна трансформація сучасного українського суспільства». К., 2009. Ч. 1. С. 161-165.
5. Апраксина О. Из истории музыкального воспитания в школе : сб. ст. в помощь учителям школ, руководителям детских хоровых коллективов // Музыкальное воспитание в школе. Вып. 9. – М. : «Музыка», 1974. 39 с.
 6. Арчажникова Л. Г. Профессия – учитель музыки : кн. для учителя М. : Просвещение, 1984. 111 с.
 7. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей. Л. : Музыка, 1980. 212 с.
 8. Асафьев Б. Хор как воспитатель слушателя / Б. Асафьев // Б. Асафьев. О хоровом искусстве / сост. и коммент. А. Б. Павлова-Арбенина. М.: Музыка, 1980. 216 с.
 9. Баранов Б.В., «Курс хороведения», М., ПОП Музфонда, 1991. 58 с.
 10. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Навчальний посібник // К., Український світ, 2002. 320 с.
 11. Бірюкова Л.А. Психолого-педагогічні умови підготовки керівника хору в системі вищої музично-педагогічної освіти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец 13.00.02 «теорія та методика музичного навчання». К., 2007. 21 с.
 12. Валиахметова А. Хоровое искусство как средство воспитания учащейся молодежи // Материалы VI Международной заочной науч.-практ. конф.: Искусство и педагогика: проблемы художественного и музыкального образования. Казань, 2011. 580 с.
 13. Валиахметова А. Хоровое искусство как форма духовной культуры // Педагогика художественного образования: история, методология, практика. Ч. 1. Казань: ТГГПУ, 2011. 519 с.
 14. Горбенко С. С. Дитяче хорове виховання в Україні. Навчально-методичний посібник. К. : ІЗМН, 1999. 253 с.

15. Горбенко С. С. Історичний розвиток музичної освіти дітей шкільного віку гуманістичної спрямованості // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць, 2004. Вип. 1 (6). К.: НПУ. 284 с. С. 263–269.
16. Гуменюк А. Український народний хор. К., Музична Україна, 1969. 210 с.
17. Доронюк В.Д. Шкільне хорознавство: навчальний посібник. Івано-Франківськ, 2008. 336с.
18. Егоров А.А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. – Ленинград: Музгиз, 1958. 187 с.
19. Захаров А.И. Творческое сотрудничество хора и дирижера как позитивный фактор воспитания будущего педагога-музыканта // Воспитание и обучение: теория, методика и практика : материалы VI Междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 20 март 2016 г.). В 2 т. Т. 1 / редкол.: О.Н. Широков [и др.] – Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. С. 339-341.
20. Козир А.В. Диригентсько-хорова підготовка як основа фахового становлення майбутнього вчителя музики // Молодь і ринок. 2011. № 11. С.19 –24.
21. Козир А.В. Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук: спец 13.00.02 – «Теорія та методика музичного навчання», 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти». К., 2009. 47 с.
22. Козырева, И В. Педагогические условия организации творческого сотрудничества в хоровом коллективе // Научная мысль Кавказа. 2006. С. 21-25.

23. Козырева, И.В. Сотрудничество в хоровом коллективе как система антрополого-педагогического взаимодействия в образовательной среде педагогического вуза / Теоретические и прикладные проблемы педагогической и детской антропологии: Материалы II Международной научнопрактической конференции. Ставрополь: СМИ, 2005. С. 202- 204.
24. Козырева, И.В. Хоровое искусство как средство воспитания в юношеской среде чувства патриотизма / Педагогическая наука и практика — региону: Материалы VII Всероссийской научно-практической конференции. -Ставрополь: СГПИ, 2005. С. 193-195.
25. Козырева, И.В. Вокально-хоровая подготовка будущих учителей музыки в контексте принципов современного образования // Теоретические и прикладные проблемы педагогической и детской антропологии: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Ставрополь: СГПИ, 2003. С.93-95.
26. Козырева, И.В. Мастерство современного преподавателя - хормейстера в контексте гуманизации музыкального образования / Вестник Ставропольского государственного педагогического института. Ставрополь, 2005. № 6. с. 72-84.
27. Козырева, И.В. Учет индивидуальных особенностей в процессе формирования стиля хормейстерской деятельности // Теоретические и прикладные проблемы педагогической и детской антропологии: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. Ставрополь: СГПИ, 2004. С. 8-221.
28. Колесса Ф. Музикознавчі парції. К. : Наукова думка, 1970. 592 с.
29. Крамська С.Г., Аніщенко М.О. Особливості забезпечення творчої співпраці виконавців у хоровому колективі. Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Вип.12. Суми. ФОП Цьома С.П., 2020. С.58-62.

- 30.Крамська С., Енська О. Особливості формування емоційної культури майбутніх педагогів мистецького профілю в умовах закладу вищої спеціальної освіти) // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : наук. журнал / голов. ред. А. А. Сбруєва. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. № 3-4 (97-98). С.255-265.
- 31.Крамська С., Енська О., Карпенко Є. Проблема етнопедагогічної компетентності майбутніх фахівців мистецтва в освітньому просторі сучасного закладу культури і мистецтв) // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : наук. журнал / голов. ред. А. А. Сбруєва. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2020. № 5-6 (99-100). С. 247-258.
- 32.Лашченко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття // Мистецтвознавство України. 2009. Вип. 10. С. 71–75.
- 33.Лежнева Т. Хоровое искусство как фактор инкультурации личности / Лежнева Татьяна Михайловна : дисс... канд. культурологии: 24.00.01 Теория и история культуры. Чита, 2006. 157 с.
- 34.Мархлевський А.Ц. Практичні основи роботи в хоровому хорі. Київ: Музична Україна, 1986. 96 с.
- 35.Медынь Я.К. Методика проведения вокально-хоровых дисциплин / Уч. пособие. Москва: Музыка, 1978. 132 с.
- 36.Освіта: Україна ХХІ століття. Державна національна програма : Збірник нормативно-правових актів з питань загальної середньої освіти. К., 2010. Т. 1. С.3 – 5.
- 37.Осеннева М.С. Методика работы с детским музыкальным коллективом: учеб. пособие. М. : Академия, 1999. 224 с.
- 38.Павленко І. Українські народні хори і сучасна виконавська практика // Зб. матеріалів науково-творчої конференції КІК «Художня культура та

- проблеми підготовки професійних кадрів в умовах українського духовного відродження», К., 1993. 320 с.
- 39.Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва / теорія і методика викладання мистецьких дисциплін / навч. посібник. Київ: Освіта України, 2008. 272 с.
 - 40.Пігров К.К. Керування хором. Київ: Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 202 с.
 - 41.Платон. Собрание сочинений: В 4 т. Т.1 ; общ. ред. А. Ф. Лосева и др. М.: Мысль, 1994. С. 44–45.
 - 42.Попов С. «Организационные и методические основы работы самодеятельного хора», М., Профиздат, 1964. 24 с.
 - 43.Раввінов О. Методика хорового співу у школі / О. Раїввінов. К. : Музична Україна, 1969. С. 22.
 - 44.Ростовський О.Я. Музична освіта в Україні на межі тисячоліть : стан, проблеми, перспективи // Мистецтво та освіта. № 4. – 2002. С. 9 – 13.
 - 45.Сагитов С., «Методика музыкально-теоретического образования участников коллективов художественной самодеятельности», М., Музыка, 1972. 34 с.
 - 46.Садовенко С.М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору: Навчально-методичний посібник. К.: Шк. Світ, 2008. 128 с.
 - 47.Свешников А. Хоровое пение – искусство истинно народное. М.: Просвещение, 1962. С. 9.
 - 48.Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX-XX століття). К., КНУКіМ, дисертаційне дослідження, 2005. 123 с.
 - 49.Смирнова Т.А. Теоретичні і методичні засади диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора пед. наук : спец 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти». К., 2004. 39 с.

- 50.Стахевич О.Г. Основи вокальної педагогіки. Ч.1: Природно-наукові теорії сольного співу: Навч. пос. Суми: ХДАК. Сум ДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. 92 с.
- 51.Стефіна Н. В. Наукові основи формування співацьких навичок хористів початкових хорів : збірник наукових праць // Педагогічні науки.Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2002. Частина I. С. 450 – 451.
- 52.Стефіна Н.В. Педагогічна скринька майбутнього вчителя : навчальний посібник [для студентів, аспірантів, викладачів, методистів, керівників практики середніх та вищих педагогічних навчальних закладів, вчителів шкіл різного типу]. Суми : СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2006. 328 с.
- 53.Стулова Г. П. Хоровой класс : учебное пособие. М. : Просвещение, 1988. С. 25.
- 54.Тевліна В. К. Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе / отв. ред. О. А. Апраксина. М. : Музыка, 1982. Вип. 15. С. 43.
- 55.Цюряк І.О. Методика застосування особистісно орієнтованих технологій навчання в процесі диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». К., 2009. 23 с.
- 56.Чесноков П.Г., «Хор и управление им», М., Музгиз, 1961. 258 с.
- 57.Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. Москва: «Музыка», 1981. 57 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

*Критерії оцінювання творчого підходу
учасників хорового колективу до виконавської діяльності*

- ❖ *Творча фантазія* - відповідність стилю, самобутність, художня цінність, етнографічна точність, оригінальність, розкриття теми, образність, якість музичного матеріалу.
- ❖ *Емоційність, артистизм* - яскравість виконання, художнє враження і виразність.
- ❖ *Техніка виконання* - манера виконання, художнє втілення образу твору, ансамблевість, інтонаційність, форма твору.
- ❖ *Зовнішній вигляд* - відповідність костюмів, дизайн, сучасність, новаторство і творчий підхід, силуети форм і колірною рішення, художнє оформлення, реквізит.

Додаток Б

Опитування учасників хорового колективу "Психологічна атмосфера у виконавському колективі"

Мета: вивчення психологічної атмосфери у хоровому колективі для стабілізації успішної творчої співпраці його учасників

Кожному учаснику хоровому колективу пропонується оцінити стан психологічної атмосфери колективу, використовуючи «смайлики» :

ТАК - ☺

НІ - ☹

- ❖ дружелюбність
- ❖ згода
- ❖ задоволеність
- ❖ захопленість
- ❖ теплота взаємовідносин
- ❖ взаємна підтримка
- ❖ цікавість
- ❖ нудьга
- ❖ успішність творчого процесу

Додаток В

Компоненти творчої атмосфери у хоровому виконавському колективі

- ❖ єдина творча мета
- ❖ висока дисципліна праці у роботі над вокально-хоровими творами
- ❖ відповідальність кожного члена хорового колективу
- ❖ довіра керівнику колективу
- ❖ сміливе й оптимістичне відношення до труднощів і протиріч творчих пошуків

- ❖ толерантність художньо-творчих дискусій
- ❖ визнання лідерства керівника хорового колективу та нестерпність до ілюзорного лідерства

Додаток Г

Основні показники сприятливого мікроклімату для співтворчості у хоровому колективі

- ❖ високий ступінь готовності членів колективу до спілкування та творчої взаємодії
- ❖ рівень розвитку критики та самокритики в контексті творчої роботи учасників хорового колективу
- ❖ ступінь задоволеності взаємовідносин у виконавському колективі керівником хору та його учасниками
- ❖ стабільність дисципліни та художньо-творчий розвиток хорового колективу