МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД
«ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. К. Д. УШИНСЬКОГО»

На правах рукопису

МА СЮЙ

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ У ВНЗ УКРАЇНИ ДО КЕРІВНИЦТВА ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ

УДК 378 + 78.07

13. 00.02 — Теорія та методика музичного навчання

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук

Науковий керівник :
Кьон Наталя Георгіївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент

Одеса − 2015

ЗМІСТ	
ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ КЕРІВНИКІВ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ В УКРАЇНІ ТА КИТАЇ	14
1.1. Ретроспективний аналіз становлення хорового мистецтва і підготовки керівників хорових колективів в Україні та Китаї	14
1.2. Сутність поняття «керівництво хоровим колективом» і компонентна структура підготовки майбутніх вчителів музики до керівництва хоровими колективами	37
Висновки з першого розділу	71
РОЗДІЛ ІІ. МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ ДО КЕРІВНИЦТВА ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ	74
2.1. Педагогічні принципи та педагогічні умови підвищення ефективності підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами	74
2.2. Обґрунтування організаційних форм та методів підготовки до керівництва хоровими колективами іноземних студентів	99
Висновки з другого розділу	117
РОЗДІЛ ІІІ. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ	119
3.1. Діагностика рівня підготовленості студентів до керівництва хоровими колективами а майбутній фаховій діяльності	119
3.2. Досвід експериментальної роботи з підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами	142
3.3. Аналіз та узагальнення результатів експериментального дослідження	172
Висновки з третього розділу	183
ВИСНОВКИ	186

ДОДАТКИ	
Додаток А. Тести на виявлення рівня сформованості хорознавчої та методичної підготовленості студентів	192
Додаток Б. Нотні приклади творів, на матеріалі яких здійснювалась діагностика а) Роберт Шуман – «Мрії» б) Китайська народна мелодія, записана двома способами: специфічно-китайським та європейським	196
Додаток В. Словник музичних термінів і понять	197
Додаток Ґ. Фрагмент словника-довідника хорового диригента	205
Додаток Д. Приклад хорового твору, призначений для аналізу	208
Додаток Е. Слайди презентації «Хорове мистецтво сучасного Китаю»	209
Додаток Ж. Приклади афіш концертів з диригування	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	213

ВСТУП

Глобалізація суспільства, розвиток інтеграційних тенденцій у міжнародному мистецько-освітньому просторі, активізація полікультурних зв'язків, – характерні ознаки сучасності. Філософське осмислення цих процесів вітчизняними та зарубіжними вченими зумовило зміну педагогічних парадигм, їх спрямованість на втілення ідей гуманізації та гуманітаризації навчального процесу, акцентувало увагу на пізнавальній активності суб'єктів навчання, здатності творчо застосовувати, збагачувати й вдосконалювати результати отриманої освіти в різних життєвих контекстах (В. Андрущенко, І. Бех, Г. Драч, М. Каган, Н. Кирабаєв, В. Кудін, В. Межуєв, А. Перотті, Л. Февр та ін.). У зв'язку з цим, у галузі освіти концептуального значення набувають ідеї зближення світових освітніх систем, наукових шкіл і полікультурної комунікації (М. Бахтін, М. Біблер, Б. Кузик, Е. Кучменко, О. Кучмій, Б. Лихачов, П. Сімуш, І. Сумченко, Ю. Яковець, М. Яковлєва та ін.).

У галузі мистецької освіти посилюється актуальність організації навчального процесу як ефективного шляху духовного, художньо-естетичного збагачення особистості, загострюються проблеми збереження своєрідності національної спадщини народів в умовах налагодження діалогу культур (Н. Горюхіна, І. Гулеско, А. Козир, І. Ляшенко, Л. Масол, Н. Ничкало, Г. Падалка, О. Реброва, О. Олексюк, О. Рудницька, С. Шип, О. Щолокова та ін.).

Важливу роль у активізації культурних контактів відіграє діяльність всесвітніх хорових організацій, які об'єднують понад 50 європейських та азіатських країн, представляючи хорові суспільства Європи, Америки, Африки, Австралії, Японії, країн Скандинавії. У їх числі – IFCM («Міжнародна федерація хорової музики»), європейська хорова асоціація AGEC (Загальноєвропейська сумісна хорова робота), «Europa Cantat», («Європа-кантата»), «Інтеркультура», всесвітні комунікативні Інтернет-портали та Інтернет-спільноти, зокрема – International Federation for Choral Music, Choralnet, VAN (Vocal Area Network),

завдяки яким актуалізується зв'язок між державними і громадськими інституціями, між діячами мистецтва, керівниками та менеджерами хорів.

Ці дані засвідчують, що світове хорове мистецтво, діючи у глобальному просторі, набуло значущості як соціокультурний феномен всесвітнього масштабу. Завдяки новим можливостям і контактам зростає взаємний інтерес різних, іноді – полярних хорових культур, активізується хоровий рух в країнах і регіонах, де хорове мистецтво відносно мало розвинене.

Помітним став перебіг цього процесу і в китайському мистецтві, яке відносно недавно набуло відкритості та тенденції до зближення з культурою європейського типу, зокрема – з українською хоровою культурою.

Музичне мистецтво Китаю вирізняється багатими тисячолітніми традиціями. Натомість, за даними істориків і музикознавців – Ф. Арзаманова, В. Виноградова, Дин Вей, Р. Грубера, Лю Да-цзюнь, У Ген-Ір, Чжоу І, Цзінь Нань, Цзинь Чжунмін, Г. Шнеерсона, Яна Хоннянян, впродовж тисячоліть співоча культура Китаю була пов’язана, в цілому, з одноголоссям, в межах якого і розвивалось сольне та унісонно-ансамблеве вокальне мистецтво. Новими жанрами хорового, багатоголосного співу китайська музична культура збагатилася, починаючи з кінця 19-го століття.

Сьогодні, за даними таких науковців, як Лянь Лю, Ма Гешунь, Сунь Цуньінь, Цзінь Нань, Чжай Хуань та нашими спостереженнями, в Китаї суттєво зростає зацікавленість широкого загалу хоровим співом, масштабними культурно-хоровими заходами, стрімко збільшується кількість хорових колективів самого різного типу – від шкільних, студентських та професійних хорів до самодіяльних хорових колективів людей зрілого та похилого віку. Звідси – й постійне підвищення в суспільстві потреби в підготовці фахівців з хорового мистецтва.

Натомість, професійна освіта спеціалістів цього профілю в Китаї ще не досягає належного рівня, що пояснюється, зокрема, недостатнім врахуванням надбань світових мистецько-освітніх систем та хорової творчості різних епох, стилів і художніх напрямів, відносно незначною кількістю китайських вищих навчальних закладів, у яких здійснюється диригентсько-хорова підготовка

майбутніх керівників хорових колективів. Все це суттєво стримує розвиток китайського національного хорового мистецтва.

В Україні із стародавніх часів існують глибокі національні традиції хорового співу і підготовки фахівців – керівників хоровим співом. Ці питання докладно висвітлені в роботах таких науковців, як О. Бенч-Шокало, Є. Білявський, М. Гордійчук, А. Гуменюк, Я. Ісаєвич, А. Кречківський, О. Коломієць, А. Лащенко, О. Скопцова, Т. Смірнова, О. Шреєр-Ткаченко та багато ін. Автори дослідили джерела багатої української хорової культури – від стародавніх традицій народного гуртового співу, одноголосного знаменного розспіву, до розвинених форм багатоголосся в різних жанрах і стилях народного, літургійного та професійно-світського спрямування (Н. Герасимова-Персидська, В. Іванов, Т. Корнішева, Н. Селезнева, В. Коротя-Ковальська, А. Мартинюк та ін.)

Питання підготовки хорових диригентів до керівництва хоровими колективами в українських ВНЗ всебічно аналізуються сучасними науковцями – Л. Бірюковою, З. Богун, С. Гурою, Є. Єгоровим, З. Жигаль, Д. Завадинським, П. Ковалик, А Козир, О. Коломійцем, А. Мархлевським, Ю. Пучко-Колесник, З. Софроній, Л. Хлєбніковою та ін. Це, зокрема – процес і методи формування диригентсько-хорового професіоналізму, вдосконалення окремих аспектів виконавської, репетиційно-формувальної діяльності, формування педагогічної майстерності керівника хору в роботі колективами різного типу − дитячими, самодіяльними, професійними тощо. В цих працях доведено, що сьогодні у країні функціонує стала й успішна система підготовки майбутніх диригентів; це положення знаходить своє підтвердження також у виступах українських хорових колективів на світовому рівні.

Все це пояснює тяжіння студентської молоді Китаю до диригентсько-хорової освіти в Україні та її зацікавленість у наукових дослідженнях, присвячених актуальним проблемам підготовки фахівців відповідного профілю, зокрема – і на засадах використання українського науково-методичного, практичного досвіду.

Так, за останні десятиріччя молодими китайськими вченими було досліджено проблеми становлення системи музичної освіти у Китаї (Ван Юйхэ, Лю Пей. Ян Бохуа), методичні засади диригентсько-хорової та вокальної підготовки студентів до роботи в системі музично-педагогічної освіти і шкільної практики в Китаї та Україні (Цзінь Нань, Цюй Сяо Юй, Чан Ліін, Чжан Ї), питання адаптації іноземних студентів в процесі отримання освіти в умовах навчання у ВНЗ України (Дін Сін, Сін Чжефу). Особливу увагу китайські фахівці приділяють методиці роботи з дитячими вокально-хоровими колективами (Лінь Хай, Ма Гешунь, Чжай Хуань).

Натомість, питання підвищення ефективності підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами з врахуванням сучасних вимог до змісту його діяльності та набуття здатності до екстраполяції результатів отриманої освіти в інших соціально-культурних умовах, на цей час не досліджувались.

Отже, існують суперечності:

− між потребою щодо підготовки іноземних студентів, здатних успішно діяти в різних національно-культурних умовах, та недостатнім методичним забезпеченням екстраполяції набутої студентами в Україні освіти на майбутню фахову діяльність;

− між багатовимірністю адаптації студентів-іноземців до навчання у крос-культурних умовах та недостатнім організаційно-методичним забезпеченням адаптивного процесу;

− між традиційним змістом підготовки майбутніх вчителів музики до диригентсько-хорової діяльності та інноваційними функціями сучасного керівника хоровим колективом;

− між визнанням значущості культурного менеджменту, Public Relations, організації спонсорської підтримки мистецької, культурно-просвітницької діяльності та нерозробленістю змісту й методів підготовки студентів до його застосування е практиці керівництва хоровим колективом.

Зважаючи на актуальність проблеми та її недостатню науково-теоретичну розробленість, було визначено тему дисертаційного дослідження: «Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконана відповідно до комплексної наукової теми: «Методологічні та методичні основи модернізації фахової підготовки майбутніх учителів мистецьких дисциплін», що входить до плану Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського» (державна реєстрація № 0109U000205).

Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (протокол №10 від 29.05.2014 р.).

Мета дослідження − теоретично обґрунтувати, розробити та експериментальна перевірити методику підготовки студентів-іноземців до керівництва хоровими колективами в українських вищих навчальних закладах.

Об'єкт дисертаційного дослідження – процес диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музики у вищих навчальних закладах України.

Предмет дослідження – методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами.

Виходячи з поставленої мети, **завданнями** дисертаційної роботи зазначено:

− здійснити порівняльний аналіз ретроспективи становлення хорового мистецтва і підготовки студентів до керівництва хоровими колективами в Україні та Китаї;

− уточнити сутність поняття «керівництво хоровими колективами» і функції, властиві цьому виду діяльності;

− визначити компонентну структуру підготовки керівника хоровими колективами;

− обґрунтувати методичні засоби вдосконалення підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами;

− виявити критерії, показники та рівні підготовленості майбутніх керівників хорових колективів;

− розробити і апробувати експериментальну методику підготовки майбутніх керівників хоровими колективами, здійснити аналіз та інтерпретацію отриманих результатів.

Теоретико-методологічною основою дослідження слугували наукові ідеї в галузі філософії, педагогіки, психології, мистецтвознавства щодо багатозначності феномену культури (Т. Адорно, Ю. Борєв, Є. Бондаревська, Г. Балл, Л. Виготський, Б. Вульфсон, М. Каган, Б. Кузик, Б. Лихачов, Ю.Пучко-Колесник, І. Сумченко та ін.); теорія «діалогу культур» і концепція полікультурної освіти (М. Бахтін, В. Біблер, М. Бубер, Н. Кирабаев, О. Кучмій, К. Ясперс та ін.); праці видатних діячів науки й культури про роль мистецтва у становленні особистості (Б. Асаф'єв, І. Котляревський, Б. Лихачов, В. Медушевський, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Сохор, В. Сухомлинський, Б. Яворський та ін.); дослідження в галузі психолого-педагогічного аналізу загальних і спеціальних здібностей (Л. Бочкарьов, Л. Виготський, П. Гальперін, В. Давидов, І. Зязюн, Г. Костюк, О. Леонтьев, Б. Теплов, В. Ражніков, С. Рубінштейн, О. Чебікін); узагальнення даних музично-історичних досліджень в галузі хорового мистецтва на Україні (О. Бенч-Шокало, М. Гордійчук, І. Гулеско, В. Іванов, А. Козир, В. Коротя-Ковальська, А. Мартинюк, О. Скопцова та ін.), у Китаї (Лінь Хай, У Ген-Ір, Фань Вень-лань, Цзінь Нань, Цуй Хунхай, Чжан Лили, Г. Шнеєрсон та ін.

У процесі роботи враховувався також досвід українських і зарубіжних диригентів, педагогів з диригентсько-хорового фаху минулого й сучасності – Д. Загрецького, В. Іванника, Г. Верьовки, М. Колесси, О. Кошиця, Ма Гешунь, К. Мюнша, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Пігрова, В. Соколова, О. Свєшнікова, Б. Тевліна, Б. Хайкіна, П. Чеснокова, Яна Хоннянь, дослідження в галузі музичної педагогіки та методики підготовки хорових диригентів (А. Мартинюк, А. Мархлевський, П. Николаєнко, Н. Селезнева, Т. Смирнова, Л. Шаміна, В. Шип та ін.).

Важливими джерелами дослідження слугували також праці науковців,

присвячені розробці інноваційних педагогічних технологій та мистецького менеджменту (М. Абдуразаков, В. Бевз, З. Богун, Д. Бодді, С. Блек, Д. Дороті, В. Ємельянов, Н. Краснокутська, Р. Пейтон та ін.).

Методи дослідження. Для розв'язання завдань дослідження і перевірки висунутої гіпотези були використані:

– *теоретичні методи:* аналіз філософсько-естетичної, мистецько-культурологічої, психолого-педагогічної, диригентсько-хорової, навчально-методичної і бібліографічної літератури; компаративно-історичного аналізу; класифікації та порівняння, аналізу нотного матеріалу, теоретичне і графічне моделювання;

– *емпіричні методи:* узагальнення виконавсько-диригентського досвіду та практики роботи з хоровими колективами; педагогічне спостереження за методично-формувальною, фахово-комунікативною, творчою та організаційно-керівною діяльністю студентів, за репетиційним процесом і концертною діяльністю хорових колективів; оцінювання аудіо- та відеозаписів хорових колективів, опитування, бесіда, анкетування, завдання на самооцінку; педагогічне тестування, експеримент (констатувальний, формувальний);

– *статистичні методи:* аналіз та математична обробка отриманих експериментальних даних, застосування формул середніх показників, доведення результативності за коефіцієнтом Фішера.

Перевірка ефективності висунутих принципів, педагогічних умов, організаційних та методичних засобів, спрямованих на підготовку студентів до керівництва хоровими колективами, здійснювалась у процесі експериментального дослідження, яке впроваджувалось на базі Державного закладу «Південноукраїнський національний державний університет імені К.Д. Ушинського», Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше:

– науково обґрунтовано методику підготовки іноземних студентів до

керівництва хоровими колективами в умовах полікультурного навчання на засадах компаративістики;

– виявлені функції керівника хорового колективу в контексті інноваційних стратегій соціально-культурного розвитку сучасного суспільства – виконавсько-технологічну, формувально-виховну, організаційно-прогностичну, інноваційно-продуктивну;

– визначено компонентну структуру підготовленості керівника хорового колективу, в єдності фахово-виконавського, методико-формувального, лідерсько-організаційного, фахово-креативного компонентів, набуття яких уможливлює досягнення фахово-творчих здобутків та їх екстраполяцію в різних умовах сучасного соціокультурного середовища;

– обґрунтовано методичні засади підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами;

− розроблено методику діагностики рівня підготовленості студентів до керівництва хоровими колективами;

– обґрунтовано та апробовано методику застосування театральної, імпровізаційно-спонтанної педагогіки (за К.Станіславським та Т. Морено), елементів аутотренінгу та гімнастики «цігун» у процесі підготовки майбутніх керівників хорових колективів;

– уточнено сутність поняття «керівництво хоровим колективом» та особливості прояву останнього на сучасному етапі розвитку музичної культури і мистецької практики.

Подальшого розвитку набули методика формування диригентсько-виконавських, художньо-творчих, лідерсько-керівних навичок, здатності до менеджерсько-прогностичної діяльності керівника хоровими колективами, питання фахової компетентності майбутнього вчителя музики в галузі диригентсько-хорової підготовки; педагогічний потенціал теорії діалогу культур у проекції «Схід-Захід».

Практичне значення результатів дослідження полягає: у розробці методики навчання іноземних студентів, яка може бути застосована в українській

музичній освіті та методики діагностування якості підготовки майбутнього хорового диригента до професійної діяльності; у можливості використання запропонованої методики діагностування рівнів підготовленості майбутнього хорового диригента до професійної діяльності в консерваторіях та музичних академіях; у застосуванні способів організації міжпредметних зв'язків між блоками фахових дисциплін; у використанні розробленого словника-довідника як засобу сприяння мовленнєвій адаптації китайських студентів, організації їх самостійно-пізнавальної, диригентсько-творчої роботи під час навчання в українському музично-освітньому навчальному закладі, у застосуванні висвітлених форм менеджменту хорового колективу.

Результати дослідження можуть використовуватися в підготовці студентів до керівництва хоровими колективами різного типу: професійними, аматорськими, дитячими шкільними хорами; у системі післядипломної освіти, в самоосвіті вчителів музики і хормейстерів.

Результати дослідження впроваджено в навчально-виховний процес Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (акт про впровадження від 14.11.2014 р. №4384), Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (від 24.12.2014 р. №2379/01), Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (акт про впровадження від26.12.2014 р., №1167).

Достовірність результатів дослідження забезпечується методологічною обґрунтованістю його вихідних положень, добором комплексу дослідницьких методів і процедур, адекватних меті та завданням роботи; репрезентативністю вибірки досліджуваних, використанням системи методів дослідження, адекватних його предмету, меті й завданням; експериментально-дослідною перевіркою висунутої гіпотези; поєднанням кількісного та якісного аналізу отриманих результатів із застосуванням методів математичної статистики, а також позитивними наслідками впровадження результатів дослідження.

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати дослідження обговорено на: міжнародних («Тенденції сучасного культурного

розвитку народів світу та проблеми художньо-естетичного виховання молоді», Одеса, 2010 р.; «Художньо-естетичне виховання молоді в умовах сучасних інформаційних процесів і технологій», Одеса, 2011 р.; «Гуманітарно-наукове знання. Розмаїття парадигм», Чернівці, 14-15 жовтня 2013 р; «Соціальні комунікації в інтеркультурному просторі: міжконтинентальний діалог інтелектуалів», Київ, 13 листопада 2014 року; на сьомій Всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні проблеми педагогічної науки» (Миколаїв, 11 листопада 2014 р.), всеукраїнському науково-практичному семінарі (Одеса, 2012 р., Одеса, 2015 р.), на науково-звітних конференціях Інституту мистецтв Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського».

Публікації. Основні теоретичні положення та отримані результати дослідження висвітлені в 9 одноосібних публікаціях автора, 5 з яких − у наукових фахових виданнях України, 1 − у іноземному виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків, викладених на 45 сторінках. Загальний обсяг дисертації складає 236 сторінок. Обсяг основного тексту – 191 сторінка. У роботі подано 11 таблиць, 5 рисунків, що займають 9 сторінок основного тексту. Список використаних джерел охоплює 269 найменувань, з них 26 − іноземною мовою.

РОЗДІЛ І
ТЕОРЕТИКО-ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ПІДГОТОВКИ КЕРІВНИКІВ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ В УКРАЇНІ ТА КИТАЇ

1.1. Ретроспективний аналіз становлення хорового мистецтва і системи підготовки керівників хорових колективів в Україні та Китаї

Музичне, хорове мистецтва − важлива складова духовного буття суспільства, невід'ємна частка світової культури й цивілізації. Попри загальні закони суспільного цивілізаційного, культурного, мистецького розвитку, особливості перебігу цього процесу залежать від сполучення об'єктивних та суб'єктивних факторів, які впливають на напрямок, форму розвитку, локалізуючись у часі й просторі, відбивають ментальні, філософські, релігійні, моральні уявлення частки людства, пануючі в той або інший історичний період, у певному національно-культурному середовищі, про що свідчать роботи таких науковців минулого та сучасності, як С. Аверинцев [4], Є. Бистрицький [24], Є. Межуєв [132], А. Перотті [152], Ю. Пучко-Колесник [161], Ю. Семьонов [178], П. Сімуш [182], О. Февр [210].

Філософи, культурологи, мистецтвознавці – В. Андрущенко [8], М. Бахтін [17], О. Бердяєв [20], В. Біблер [26], Бу Цзиньчжи [253], Г. Драч [62], Є. Завадська [71], М. Каган [83], Н. Кирабаєв [90], Б. Кузик [112], О. Реброва [163], О. Рудницька [168] та ін., відзначають, що в різні епохи, в різних країнах цей процес розвивається як самобутній та неповторний процес. Ця закономірність знайшла своє визначення в поняттях «локальна цивілізація», «культура епохи», «культурне поле країни», які відбивають уяву про унікальність певних цивілізацій як цілісних систем, утворених на засадах взаємозалежності й взаємозв'язку економічної, політичної, соціальної та духовної підсистем

Одним із найбільш зовнішнє виявлених та виразних способів прояву цієї унікальності вчені визнають сферу культури, зокрема – музичного мистецтва, в якому, завдяки розмаїттю жанрів, форм, художніх образів та засобів їх

матеріального втілення, відбиваються менталітет, історія, дух народу, його світосприйняття, ціннісне ставлення до дійсності (Є. Бистрицький [24], І. Гулеско [52], В. Дряпіка [61], Є. Кучменко [114], І. Ляшенко [127], В. Межуєв [132], А. Сохор [193], Р. Тельчарова [201], Фань Вень-лань [209], Цуй Хунхай [218]).

Сьогодні, в умовах глобалізації світового простору, епохи стрімкого збагачення інформаційно-комунікативних можливостей людства, в розвинених країнах посилюється тенденція до діалогу культур, активізуються інтеграційні процеси, налагоджується діалог між Західною і Східною Цивілізаціями, взаємний обмін та збагачення культурного простору. Цим питанням приділяють увагу такі науковці, як В. Біблер [26], Ю. Борєв [35], Б. Вульфсон [41], Дін Сінь [57], Є. Завадська [71], Н. Кирабаєв [90], Б. Кузик [112], Д. Редер [164], О. Черкесова [222], які розглядають особливості прояву Західного та Східного архетипів культури, виявляють загальні та різні аспекти в розвитку провідних ідей, особливостях їх втілення у філософському осмисленні буття, релігійних уявленнях, художніх, мистецьких феноменах на протязі багатьох тисячоліть

У дослідженнях, присвячених порівнянню різних Цивілізацій, властивим їм культур, визначається, що їх особливості проявляються і в ідеалах суспільного та родинного укладу, і в різних типах світосприйняття, ментальності, відбиваючись у художніх, естетичних формах прояву особистого світосприйняття, самосвідомості. Так, у музикознавстві загальновизнаним є, що в розвитку західноєвропейського музичного мистецтва в період Середньовіччя провідну роль відіграє сакральне мистецтво, музичне оформлення літургії: слугуючи засобом поглиблення духовного життя, відчуття єдності з божественним світовим устроєм, його моральними законами, музичне мистецтво з найбільшою повнотою реалізується в хорових і органних жанрах поліфонічного стилю. У епоху французької революції музичне мистецтво, відбиваючи дух революційної боротьби, з найбільшою повнотою реалізується в сонатній формі, в ідеї боротьби тези й антитези, набутті небувалої динаміки розвитку (Б. Асаф'єв [13], В. Медушевський [131], А. Сокол [190], А. Сохор [193], С. Шип [228], О. Щолокова [232]).

У цьому ракурсі важливими для нас є праці Г. Виноградова [40], Р. Грубера [51], Гун Лі [54], М. Ісаєвої [82], Фань Вень-Лань [209], Г. Шнеєрсона [230], присвячені розвитку китайського мистецтва, в яких відзначається вплив на його формування філософії конфуціанства, з типовими для неї ідеями споглядальності, перевагою пасторальних образів Не меншого значення набули і праці науковців, які докладно розглянуті жанрові, стилістичні особливості розвитку китайського музичного мистецтва – панування пентатоніки, тобто ладів, в яких відсутні «загострені», дисонуючі мелодійні ходи, тембровою різнобарвністю, особливості мелодики, ритміки, тембрової багатомірності тощо (Ф. Арзаманов [12], В Вакулішіна [38], Лінь Хай [117], Лю Да-цзюнь [124], Ма Гешунь [278], Сунь Цуньінь [281], У Ген-Ір [205], Чан Ліїн [219], Ян Сяо Сюй [241]).

Порівнюючи різні типи музичної культури Сходу й Заходу, зокрема – українського та китайського музичного мистецтва, науковці докладно висвітлюють, що різниця між ними, породжена різними типами світосприйняття й ментальності, художніми ідеалами і традиціями, особливостями художнього мислення й творчих устремлінь, яскраво проявляється на всіх рівнях – на рівні стилю, жанру, форми, в якості та своєрідності художніх образів, у специфіці інтонаційно-звукового матеріалу, принципах формотворчості, способах розвитку тематизму тощо [40, 51, 205].

Суттєву увагу вчені приділяються питанням збереження унікальності й своєрідності мистецтва кожної нації, досягнення рівноваги з процесом взаємного впливу, збагачення в умовах діалогу культур, глобалізації, стрімкого розширення міжконтинентальних, міжнаціональних зв’язків, обміну інформацією й мистецьким досвідом. Як відзначає А. Садохін, культурний плюралізм являє собою адаптацію людини до іншої культури без відмови від власної, що передбачає опанування людиною цінностей ще однієї культури без ушкодження цінностей своєї, добровільне набуття представниками однієї культури звичок і традицій іншої, що в результаті збагачує власну культуру [170].

Отже, на цьому шляху суттєвим для національно визначеного мистецтва є не простий набір конкретних зовнішніх ознак (національний костюм, володіння

мовою, знання пісень), а вираження ментальності, духовності, національного духу даного етносу. З цього робимо висновок: за умов дотримання ментальності, особливостей світосприйняття, художніх ідеалів, властивих народу, зберігається і своєрідність його мистецтва, і чим вище художньо-естетична цінність твору, тим вище його інтернаціональний, глобалізаційний потенціал.

Ю. Борєв у зв'язку з цим зазначає: «Розуміння загальнолюдської цінності історично і національно обумовлено. І чим більш самобутнім є національне бачення, тим більше воно несе в собі дорогоцінної, неповторно загальнозначущої художньої інформації і досвіду відносин. Саме в поєднанні інтернаціонального і національного − умова загальносвітового звучання твору. Інтернаціональне в мистецтві − це ціннісні зв'язку художника і його творів із сучасним людством» [35, 27].

Таким чином, віками накопичений соціальний досвід нації, формуючись і в народному мистецтві, і у професійній творчості національних митців, означає не консервування найбільш яскравих рис, а їх вільне, творче вдосконалення й набуття інтернаціонального забарвлення через переймання досвіду інших народів, через навчання майстерності один у одного, на що й має бути спрямована підготовка фахівців з музичного мистецтва в умовах полікультурного середовища й освіти.

Розглянемо ретроспективу хорового мистецтва і традицій керівництва діяльністю хорових колективів в Україні та Китаї з метою становлення їх своєрідності, а також рис, які їх споріднюють.

З досліджень, присвячених історії українського музичного мистецтва, впроваджених О. Бенч-Шокало [19], Н. Горюхіною [49], В. Івановим [78], Я. Ісаєвичем [81], В. Коротя-Ковальською [103], А. Лащенко [118], О. Скопцовою [185].та ін., ясно, що впродовж багатьох століть сольний та гуртовий багатоголосний спів були улюбленою формою народного музикування, тому хорове виконавство й підготовка керівників хору в Україні мають давні традиції. Ці співочі прояви заклади основу художніх і національних особливості української народнопісенної творчості, ладо-інтонаційні особливостях

українського фольклорного мелосу, характерних особливостей звукоутворення, виражених у специфічному тембрі «народних» голосів, традиції імпровізаційності в гуртовому співі, а також форми керівництва фольклорним колективним співом, яке зазвичай здійснювалося кращими виконавцями – заспівувачами, що відбирались стихійно, за практичними критеріями ефективності, художньої яскравості й можливостей того чи іншого співака.

Звернення до аналізу їх інтонаційної основи показує, що процес розвитку традицій хорового співу відбувався відповідно філогенезу музичного мистецтва: від поспівок старовинного, архаїчного складу, що виконувались у межах невеликого діапазону, на ладових зворотах ангемитонних тетрахордів та пентатонічних будов, до використання елементів октавного унісону, бурдонного басу, які й стали основою зародження співацького багатоголосся, що пізніше розвинулись у багатоголосся гармонічного, гомофонно-гармонічного та поліфонічного складу.

Таким чином, у цьому фольклорному середовищі зародилися і розвивалися головні народнопісенні жанри, що обіймали обрядово-календарні та родинно-побутові напрями, вміщували архаїчне одноголосся та народне багатоголосся, характеризувалися специфічним виконавським тембром. [38, 124, 267].

З кінця Х століття в історії українського хорового співу розпочався новий етап, зумовлений введенням християнства і специфічного музичного оформлення церковної літургії, яка супроводжувалась хоровим чоловічим (пізніше – і юнацьким) співом. Впроваджені Н. Герасимовою-Персидською [45], Л. Корній [88], Л. Кречківським [108] та ін. науковцями дослідження показали, що, сприйнявши християнство в його візантійській формі, церква Київської Русі на перших порах відтворювала його традиції богослужебних обрядів з відповідним музичним оформленням – знаменним розспівом, інтонаційну основу якого складала мелодика, далека від народнопісенний традицій. Натомість поступово, завдяки усній формі їх передачі та досвіду народного музикування хорових співаків, знаменний розспів набув певних змін, які надали йому своєрідності та певної спорідненості з народнопісенною культурою.

Засвоєння повного комплексу наспівів укладеного в систему осьмоголосся, відсутність системи точної нотної фіксації, приблизність запису мелодії «крюками» (знаменами), складність системи гласів та погласиць, різноманітність чисельних літургічних розспівів, а також навчання на основі усної передачі та засвоєння мелодійних зворотів, без підтримки інструменту, виключно в а'капельному виконанні, – все це потребувало при підготовці хористів значних зусиль та часу. Тому при головних храмах і монастирях з самого початку їхнього існування почали організовуватися школи церковного співу, які готували майстрів – «розспівщиків» і керівників церковного хору – доместиків.

Це пояснює і той факт, що до навчання залучались як правило, діти, підлітки та юнаки з яскравими природними музичними, вокальними завдатками і воно продовжувалось довгими роками. Виходячи з цього, науковці, зокрема – Р. Грубер [51], А. Мартинюк [129], Н. Селезнева [177], слушно вважають, що завдяки цьому у православній церкві вже на ранніх етапах її існування в надрах сакрального хорового мистецтва виникають перші форми професійного хорового мистецтва та складається традиція навчання хористів і підготовки керівників церковного хору.

Аналіз розвитку української народнопісенної культури, здійснений В. Івановим [78], А. Ольховським [144], О. Скопцовою [185], Л. Слесарєвою [187], Л. Хлєбніковою [215], О.Шреєр-Ткаченко [231], показав, що в 14-16-х століттях вона доповнилася новими жанрами: ліричними, героїко-епічними, історичними піснями, думами, баладами. Відзначається, що вони набувають більшої розвиненості, збагачуються багатоголоссям, виробленням типових форм чергування імпровізаційного заспіву солістів – «виводчиків» з колективним співом. Відповідним чином сформувались і збагатились виконавські особливості народного музикування, які виразились у насиченому співацькому тембрі “народних” голосів, особливому, «горловому» характері звукоутворення в обмеженому співочому діапазоні, використанні специфічних виконавських прийомів – глісандо, “під’їздів”, форшлагів, розспіву складів та голосних, обриві звуків, фраз, їхньому повторенні тощо.

Отже, гуртовий спів пронизував все життя населення: працю, відпочинок, свята, головні родинні події. Пізніше ця традиція втілилась в діяльності ансамблів і хорів народного спрямування аматорського, напів-професійного, а згодом − професійного типу.

Набуття все більшого значення багатоголосного співу в народнопісенній творчості більшість науковців вважає головним чинником введення практики багатоголосного співу в церковну музику, − в літургію та релігійно-побутове музикування. Інші науковці головним витоком церковного багатоголосся вважають проникнення через Польщу на українські землі західноєвропейської жанру канту, а з ним − і традицій триголосного гомофонно-гармонічного співу [51, 80].

Уявляться, що всі ці фактори відіграли суттєву роль і, відповідаючи на потреби часу в демократизації музично-церковного стилю, забезпечили введення наприкінці XV − всередині XVI віку в церковну практику багатоголосся, а з цим − і вдосконалення системи підготовки керівників церковного хору, які мали ним керувати.

Зауважимо, що відповідним чином була перебудована і система підготовки керівників літургійного співу. За думкою Н. Селезневої, цей тип хормейстерського професіоналізму відповідає поняттю реґентування, а його важливими функціями стають контроль за ритмічним і звуковисотним узгодженням голосів, турбота про рівне і естетично привабливе звучання хорових груп і всього ансамблю в цілому, досягнення ясної просодії текстів, вибір музичних творів і визначення характеру їхнього виконання. Саме ці завдання, з погляду авторки, стимулювали розвиток техніки керування хором та підвищували значення художнього смаку регента, його відповідальність за художньо-образну інтерпретацію музичних фрагментів Богослужіння. [177].

Аналіз літературних джерел, зокрема – праць А. Ольховського [143], В. Черкасова [222], показує, що на той час діяло досить широке коло різноманітних духовних навчальних закладів, в яких зокрема, навчали й церковному співу. Найбільш значущу роль серед них відігравали Острозька

Академія, відкрита в 1580 р., братські та дяківсько-парафіяльні школи, що діяли в Острозі, Перемишлі, Львові, Луцьку, Києві та інших культурних осередках, мережа шкіл на Запорізькій Січі, монастирські школи, де навчали читанню, письму і співу, нарешті − відкриття Києво-Могилянської академії.

Характеризуючи діяльність цієї установи, сучасники пишуть, що цей навчальний заклад за змістом програм і рівнем викладання відповідав вимогам європейської вищої школи, а музика займала важливе місце в навчальному процесі як одна з «семи вільних наук». Не менш цікаво. що, характеризуючи хор Києво-Могилянської Академії, сучасники називали його «перлиною» серед усіх хорів того часу, тобто хором з надзвичайно високим рівнем виконавської майстерності. Тому не випадково з Академії вийшли такі видатні діячі українського хорового мистецтва й культури, як Олександр Березовський, Артемій Ведель, Йосип Молов, Семен Сербжинський, Василь Лобовський, Іван Несторович [80, 108, 222].

Як бачимо, хорове мистецтво середньовіччя відігравало важливе місце у мистецькому житті українського народу як у фольклорних, так і в релігійних формах музикування. На протязі цього періоду склалися і розвинена та стала система підготовки хорових співаків, практика підготовки найбільш талановитих музикантів до керівництва хоровим виконавством.

У цьому процесі значиму роль відіграло синтезування слов’яно-греко-латинських традицій в галузі музичної педагогіки з досягненнями провідних мислителів і музикантів українського походження. Відзначимо головні досягнення української музичної педагогіки того часу, серед яких − розробка методика навчання музичній грамоті, відома як «київська азбука», яка дозволяла залучати до хорового співу всіх учнів і здійснювати масове музичне виховання; розроблені в XVII ст. фундатором української музичної теорії та педагогіки Миколою Дилецьким підручники, зокрема − «Граматика мусикійська», яка заклала міцну базу навчання музиці та стала цінним посібником з теорії музики і техніки багатоголосного хорового письма, методика моделюючого навчання,

викладена в «Партесній азбуці» Г. Головні, розробка М. С. Березовським ідей а’капельного співу на релятивній основі [78].

Науковці відзначають, що суттєву роль у розвитку хорового мистецтва відіграв партесний спів, який наприкінці 19-го століття перетворився в партесний концерт – розгорнутий а’капельний одночасний багатоголосний твір кількість партій якому доходила до 48 голосів. Так, Н. Герасимова-Персидська, яка присвятила дослідженню цього жанру фундаментальне дослідження, відзначає, що партесний концерт на Україні того часу став своєрідною заміною симфонічного жанру, будуючись на поєднанні гомофонно-гармонічного та поліфонічного стилів, контрастності й виразності образних сфер, фактури, розвиненій акордово-поліфонічній фактурі. Партесний концерт у творчості Бортнянського, Березовського, Веделя та інших композиторів того часу досяг високих професійних вершин, яскравої емоційності та стильової довершеності, завдяки чому вийшов за межі літургії і став виконуватися в концертній формі, виступаючи важливим чинником загального розвитку українського хорового мистецтва.

Перехід до багатоголосся, до партесного співу науковці вважають і важливим чинником зростання диригентської майстерності. Так, А. Мартинюк, порівнюючи завдання, що вирішувались під час виконання ранніх зразків партесного двох- трьохголосого співу та виконання зрілого духовного концерту, дійшов висновку, що задля керівництва їх виконанням потребується не тільки довершена мануальна техніка, а й збагачена емоційно-чуттєва сфера, більш розвинуті професійні навички організації виконавського процесу [129].

За нашою думкою, виконання партесних концертів підіймало планку і перед музичною підготовкою хорового диригента, який мав оволодіти розвиненими навичками розподілу слухової уваги, слухом, почуттям гармонічного строю, технікою управління багатоголосним співом. Помітимо також, що з виконанням духовних концертів поза літургією, збагатились і соціально-функціональні обов’язки регента. Отже, у змісті діяльності керівника хорового колективу відбуваються певні зміни, пов’язані із стрімким розвитком культурного буття

суспільства, потреб і можливостей інформаційно-комунікативного середовища, збагаченням шляхів розповсюдження та популяризації музичного, хорового мистецтва, новими умовами розвитку і діяльності мистецьких колективів. Таким чином, у надрах сакрального хорового співу відбувається активне становлення професійно-хорового мистецтва, української національної композиторської школи, формування системи музично-хорової освіти та професійної техніки диригування.

Ю. Ольховський звертає увагу на те, що певний внесок забезпечило й поширення в цей період кріпацьких хорових капел і театрів, основу репертуару яких становили старовинні народні хороводи, колядні ігри, весільні дійства, відтворювані в народно-ансамблевій та гуртковій формі [143].

Новим, надзвичайно важливим для становлення хорового мистецтва етапом науковці вважають організацію аматорських хорових колективів, що відбулися наприкінці XIX – на початку XX століття. Відзначимо видатну роль у цьому процесі так званого народного «охматівського» хору, який був створений на базі народного хорового музикування видатним хормейстером та композитором П. Демуцьким [118]. Успішна діяльність цього колективу дала поштовх організації різноманітних світських колективів, які поспіль заснували українські музичні діячі – О. Кошиць, К. Стеценко, М. Леонтович та ін. [80, 88, 120]. У числі таких гуртів були аматорські фольклорні хори, ансамблі автентичного співу, хори-ланки, співацькі артілі; їх організація підтримувалась державою. Основу репертуару цих колективів складали народні пісні та авторські обробки, створені в народному дусі, як правило – три-чотириголосного складу.

У другій половині XIX століття, із створенням системи державної професійної освіти музикантів, відбулось і становлення підготовки хорових диригентів в Україні. Визначну роль у цьому процесі відіграла діяльність музикантів-практиків, які нерідко поєднували композиторську і виконавсько-диригентську діяльність. у їх числі – вже згадувані вище П. Димуцький, О. Кошиць, М. Леонтович Ф. Колесса, а також їх послідовники – П. Козицький,

Г. Давидовський, С. Людкевич, Д. Січинський, П. Сокальський, В.Верховинець та інші [88, 107].

Велику користь привнесла і організація музичної організації «Спілка співацьких і музичних товариств», навколо якої об'єднались українські прогресивні діячі й митці.

Отже, в цей період формується українська виконавсько-хорова школа, яка спирається на здобутки західноєвропейської педагогіки, традиції вітчизняної музично-освітньої системи, досвід навчання у братських школах і Київській академії. Закладаються в цей час і основи самостійної педагогічної концепції, спрямованої на розвиток національної музичної культури, національно-хорової творчості.

Науковці вважають, що сучасних рис система хорової освіти в Україні набула в 40-х − 50-х роках XX століття: саме тоді були сформовані кафедри хорового диригування в консерваторіях Києва, Одеси, Львова, Харкова, склалося теоретичне підґрунтя української системи музичної, зокрема – хормейстерської освіти: у працях Б. Яворського, К. Пігрова, М. Колесси, З. Заграничного, накопичується практичний і методичний досвід, розкривається талант хорових диригентів – Г. Верьовки, В. Іконнікова, Е. Скрипчинської, М. Вериківського та інших. Визначається також, що підвищенню рівня підготовки хорових диригентів сприяло вдосконалення методики формування диригентсько-мануальної техніки, співочо-хорових навичок, інтонаційного слуху, збагачення знань у галузі історії хорового мистецтва та виконавства, творчість плеяди талановитих хорових диригентів, серед яких – А. Авдієвський, В. Верменич, Д. Загрецький, К. Ольхов, К. Пігров, А. Марахлевський, П. Чесноков, В. Шип; здійснюється наукове обґрунтування психолого-педагогічних основ підготовки хорових диригентів, уточнюються структура, методи, організаційні форми занять з майбутніми хоровими диригентами (Л. Бочкарьов [36], А. Козир [94], А. Лащенко [118], А. Мартинюк [129], В. Черкасов [222] та ін.).

У результаті узагальнення виконавсько-хорового, викладацького досвіду і наукових досліджень була створена цілісна система підготовки хорових

диригентів. Її досягнення науковці пов'язують із системністю організації навчального процесу, заснованого на єдності мети і засобів фахової освіти; з розробкою комплексу програм з дисциплін музично-теоретичного, диригентсько-хорового, виконавчого та методичного циклів відповідно до вимог ECTS; удосконаленням програмного, навчально-організаційного та методичного забезпечення навчального процесу на основі державних стандартів; впровадженням модульної організації в освітній процес; втіленням у навчальному процесі науково обґрунтованих методів психолого-педагогічної, професійно-музичної та диригентсько-професійної підготовки майбутнього фахівця; застосуванням інноваційних педагогічних технологій тощо. [86, 96, 104, 118, 215].

Сьогодні Україна по праву називається одною з самих «співочих» країн, у якій на високому рівні розвинуто музичну культуру та освіту. На цей час, за даними Міністерства культури, на Україні діє більше 30000 хорових колективів, щорічно десятки хорів беруть участь у міжнародних конкурсах, отримують престижні нагороди. У значній мірі ці успіхи стають можливими завдяки тому, що на цей час у країні створена ефективна методика роботи із співаками та хоровими диригентами. Все це забезпечило значні творчі досягнення хорового мистецтва та світове визнання українського хорового виконавства як у минулому, так і за наших часів.

Таким чином, українське хорове мистецтво пройшло довгий шлях становлення в різних формах його прояву − від фольклорного сольного, одноголосного та багатоголосного гуртового співу до утворення народних хорів, від церковного знаменного розспіву до багатоголосної літургії, партесного концерту та сучасного духовно-концертного репертуару, від виникнення національної професійно-композиторської школи до розмаїття форм концертно-хорової діяльності сьогодення.

Починаючи з середньовіччя, з виникненням потреби в керівництві церковним співом, починає складатися система підготовки хорових співаків та керівників церковними хорами; з подальшим розвитком сакрального мистецтва та розвитком світських форм хорового виконавства, з організацією спеціалізованих

навчальних закладів, на Україні склалася й плідно діє система підготовки хорових співаків та фахівців з керівництва хоровими колективами.

Відрізняється своїми багатими співочими традиціями і музичне мистецтво Китаю. Тисячолітня історія китайської вокальної культури була пов'язана з розвитком одноголосних пісенних жанрів. Науковці − С. Бішоф [244], В. Виноградов [40], Р. Грубер [51], Шнеєрсон Г. [210], Цзинь Чжунмін [254], Чжоу І [258] та інші, пояснюють таку перевагу із особливим значенням висотного інтонування вербального тексту (як відомо, в китайській мові від пониження або підвищення інтонування змінюється смисл слова), а також з пентатонічною основою, що складає основу китайської музичної системи [245, 248].

У зв’язку з цим відзначимо, що музичне мистецтво Китаю не є однорідним: китайський народ складається з 56 етнічних груп, які говорять на власних діалектах, а музика яких має свої власні відмінності.

Так, за даними дослідників з історії китайської музичної культури, у первинних формах ритуальної китайської музики, зокрема − в деяких наспівах «Шицзина» (VI–I ст. до н. е.) та в північній мелодиці «байцюй», поряд з пентатонічними мелодіями, написаними в пентатоніці, є й пісні, які включають, і VII ступінь, що наближає їх звучання до лідійського та дорійського ладів. Це дало підстави науковцям відмовитися від європейсько-центристського розгляду пентатонічних ладів як передісторії ладового мислення на шляху утворення діатоніки та тим самим довести самоцінність й досконалість китайської музичної системи, побудованої відповідно національним особливостям світосприйняття та художніх уявлень [54, 55].

Надзвичайно цінними для розуміння становлення хорового співу в Китаї, вважаємо праці Ф. Арзаманова, який дослідив джерела багатоголосся в китайській хоровій культурі. Такими елементами стали: гетерофонія 2-голосие (просте дублювання), яке, за спостереженнями автора, переростає в межах одного твору часто в розвинену підголоскову тканину, а також найпростіший прийом остінато, який переростає в поліфонічний голос контрастного характеру. Автор зазначає, що ці явища виникли як результат імпровізаційно-варіаційного розвитку в

багатьох пісенних і танцювальних жанрах і, головне, що ці елементи зустрічаються в хоровій музиці численних національностей Китаю (особливо південних), а також національностей, що населяють Тайвань, Тибет, Сіньцзян [12].

Ці дані підтверджують науковці Китаю − Гун Лі [54], Лянь Лю [125], Чан Ліін [219], які свідчать, що на півдні Китаю, а саме − у провінціях Гуйчжоу, Хунань, Гансі, хоровий спів з елементами багатоголосся є досить розповсюдженим і унікальним для китайського мистецтва явищем. Він являє собою виконання декількох версій мелодійної лінії та вважається архаїчним джерелом зародження багатоголосся. Цікаво, що ці традиції збереглися до цього часу: існують виконавці, які демонструють китайське двоголосся в концертах та у відеозапису.

У довідкових джерелах також визначається роль колективного, власне − унісонного хорового співу, який існував, починаючи з династій Юань і Мін (13-14 століття) у драмі Dong − так званій Тібетській опері, Пекінській опері та інших видах драми. Цікавими з цього погляду є дані, представлені Ян Сяо Сюй, щодо існування пісенно-ансамблевих жанрів, зокрема – жанру «сян-хеге» (相和歌), як форми колективного виконання одноголосних танцювальних мелодій одноразово з танцювальними рухами [40, 241].

Отже, в китайській пісенній традиції переважало одноголосся, натомість досить поширеною була практика ансамблевого, гуртового співу. Цікаво, що ця традиція існувала і в сакральному мистецтві, і у придворній церемоніальній музиці, і у практиці групового співу з танцювальними рухами, і в пісенно-фольклорному музикуванні. Додамо, що мелодійне одноголосся при цьому нерідко збагачувалося інструментально-поліфонічним супроводом, який являв собою темброво та ритмічно різнобарвний ансамбль. На нашу думку, всі ці форми колективного виконавства в певній мірі закладали основу ансамблевих традицій, формуючи у його учасників уявлення про колективну узгодженість звучання, налаштовуючи їх на виконання на основі творчої єдності.

Як показують історичні джерела, перший досвід сприйняття багатоголосого хорового співу європейського типу відбувся в Китаї в середині XIX століття,

завдяки місіонерській діяльності християнської конфесії та супроводу літургії хоровим співом католицького, протестантсько-англіканського і православного зразка. Як свідчать сучасники, цей фактор зумовив в китайському суспільстві значний інтерес до нового, багатоголосого хорового звучання; в результаті чого виникли й перші китайські хорові колективи. Так, за даними Гун Лі, ще в другій половині XVIII в. у Китаї було створено перший хоровий колектив, який виступав виключно в імператорському палаці [256].

Гун Лі зазначає, що важливу роль у розвитку хорової музики в цей період відіграє видання нотно-музичних збірників «Шен шань се ге» (Псалми), «Шен ши пу» (Духовні пісні), «Сяо шен ши цзи» (Нотний альбом маленьких псалмів), «Цзань мей ши» (Ода Богу), що включають у себе протестантські псалми, гімни, хорові пісні, поліфонічні духовні хорові твори європейських авторів, нотовані і китайськими ієрогліфами (з фонетичною латинською транскрипцією), і засобами звичайної європейської нотації.

Починаючи з 40-х років 19-го століття, представниками різних релігійних конфесій – католицьких. лютеранських, православних, практика професійно спрямованого церковного співу, розповсюджується більш активно, в результаті чого започатковується виконання світських хорових творів в університетах. Вводиться хоровий спів і в шкільну практику; саме з цим китайські науковці зв’язують створення перших хорових творів китайських авторів та своєрідного хорового жанру «Сює тан ює ге» [55, 261].

У перших десятиріччях 20-го століття, як відзначає М. Ісаєва, в становленні професійної музичної освіти розпочалася нова тенденція, пов'язана з національно-визвольним рухом: прагнення революційно налаштованої молоді внести в китайське суспільство знання європейської, зокрема – музичної – культури. З цими тенденціями, вірогідно, було пов’язане і отримання музичної освіти творчою молоддю в Європі, а також створення (за ініціативи композитора Сяо Юмей) у Пекінському університеті музичного відділення, заняття в якому проводилися за європейським зразком [84, 262].

За даними Лю Да-цзюнь [124], у цей період у Китаї, під впливом зростаючого комуністичного руху, виникає нова масова пісенна та хорова культура, ознаками якої стають створення та виконання патріотичних пісень. Їх основою стають популярні народні мелодії на тексти з старовинної китайської поезії, твори таких композиторів, як Чи Нье Ер, автор «Маршу добровольців», який став гімном КНР, Тянь Хань, Чжан Шу, Ань Е, Мен Бо, Ша Мей та інші. Характеризується цей період китайськими та іноземними науковцями і як час виникнення широкого просвітницького руху у всіх областях культури, початок викладання музики в навчальних закладах, які стали, за нашою думкою, першими паростками національної професійної музичної освіти [125, 230, 244, 254, 258].

З цим періодом науковці пов’язують і становлення національної системи професійного диригентсько-хорової освіти, зокрема – відкриття диригентських факультетів, у яких викладали як зарубіжні, так і китайські фахівці, фундатори національної школи хорового диригування − Жень Це і Чжан Міньцюань Важливим кроком на шляху становлення музичної освіти стало також засновування наприкінці 20-х років консерваторії, симфонічного оркестру, введення нової системи нотації замість вживаної на той час старовинної, що використовувалась ще з X століття, з періоду «Тан» [255, 257].

Дослідники історії китайського хорового мистецтва наголошують на провідній ролі перших китайських композиторів у цьому процесі, зокрема − «піонерів» створення 2-х та 3-х голосних хорів з супроводом − Лі Шутуна та Шень Сіньгуна, а також Хуана Цзі, який написав перший багатоголосний твір a cappella «Му Лянь, який врятував свою матір» (目连救母): цих композиторів вважають фундаторами китайського репертуару для багатоголосних хорових колективів [265, 268].

Визнається також значущість плідної організаційної та творчої діяльності Цай Юань-Пея і Сяо Ю-Мея, під керівництвом яких, за свідченнями В. Виноградова, в Китаї вперше прозвучали видатні хорові твори європейських композиторів: меса Г. Ф. Генделя «Мессія», «Німецький реквієм» Й. Брамса [53]. Відзначається роль творчості Сянь Син Хай, видатного національного

композитора, якому належать понад 100 ліричних та масових революційних пісень і хорових творів. У їх числі й такі знакові для китайського хорового мистецтва, як 8-частинна кантата «Про річку Хуанхе» (відома також як «Жовта ріка», 黄河, тріумфальне виконання якої відбулося пізніше, на сьомому Всесвітньому молодіжному фестивалі-конкурсі. Додамо, що кантата відрізняється високою художньою якістю, вона легко сприймається слухачами, хоча й побудована на сучасному звучанні різнобарвного китайського народного мелосу, а також кантата «До 18 вересня» (九一八大合唱).

Збагаченню репертуару китайських хорів сприяло створення обробок народних ліричних та побутових пісень, таких, як-от: «Неповний місяць піднявся на небо» (半个月亮爬上来), «Ідилія» （牧歌), «Аламухань» (阿拉木汗), «Пісня в уссурійському човні» (乌苏里船歌), «Гости здалека, залишайтесь, будь ласка» (远方的客人请你留下来） та інші. Поширеними стають і хори, що мають політичну спрямованість, наприклад хор Лу Чжайї «Вітчизна, ти – любляча мати» (祖国慈祥的母亲). Усі ці твори і сьогодні не втратили популярність і входять до репертуару багатьох хорових колективів.

У розгляді подальшого процесу становлення музичної освіти, що розпочався після створення Китайської Народної Республіки, звернемося до дослідження Лю Янь. Науковець виділив у ньому чотири етапи. Перший етап (1949 – 1966 рр.) визначається як етап становлення соціалістичного китайського мистецтва, спрямований на реформування старої системи освіти. Так, зокрема, урядом приймається ряд нових законів про освіту, в них визначається місце і роль музично-естетичного напрямку у вихованні особистості [125].

Автор вказує, що в цей період у Китаї швидко поширюється інтерес до хорового багатоголосся, зростає потреба в підготовці диригентів-практиків і педагогічних кадрів, що зумовило відкриття в 1956 році на базі Китайського центрального музичного коледжу і Шанхайського музичного училища диригентських факультетів. Відповідно з цим, було створено і першу навчальну програму з диригування, в якій детально розкривався зміст занять і методика їх

проведення, розроблено прикінцеві вимоги, форми контролю знань; з'являються в цей період і перші дослідження та публікації китайських авторів – Жень Це, Чжан Міньцюань та ін., пов'язані з диригентсько-виконавським мистецтвом. Такими чином, цей етап правомірно розглядається як етап закладання фундаменту в становленні професіональної диригентсько-хорової освітньої системи.

Другий етап (1966 − 1976 р.р.) – період Культурної революції, – Лю Янь характеризує як період спаду діяльності в галузі музичного мистецтва, а також у розвитку музичної освіти, зумовлений певною політизованістю і обмеженістю розвитку всіх видів мистецтва.

У цілому цей етап характеризується як період гоніння творів зарубіжних композиторів та китайських композиторів, що були написані у попередні часи: основу репертуару складали створені колективно так звані «зразкові музичні драми» в жанрі «пекінської опери» − цзінцзюй （京剧） («Червоний ліхтар»), （大红灯笼高高挂 ） («Шацзябан»), （沙家浜）балети, а в галузі оркестрової музики була дозволена виключно діяльність оркестрів китайських національних інструментів: музичні колективи класичного спрямування були розформовані, частка музичних навчальних закладів закрилася.

Разом з тим, відмічається, що в цей період з'явилося багато хорових творів, репертуар яких складався із стародавніх китайських наспівів, при чому − і на музичній спадщині національних меншин Китаю [126].

Третій етап (1976 − 1986 рр.) розглядається як період звільнення мистецтва від керівної ролі ідеології, завдяки чому, на думку багатьох китайських дослідників, таких, як Че/сан Дін Вей, Ян Хоннянь, розпочинається період відродження професійного виконавського мистецтва та освіти. в країні, її відновлення. Так, зокрема, в Центральній консерваторії і Шанхайському музичному училищі відновлюються диригентські факультети, розробляються нові дворічні та трирічні плани навчання для педагогічних спеціальних навчальних закладів, зокрема − і у сфері хорової освіти, відновлюється втрачений досвіду викладання предметів хорового циклу (хорове виконавство, диригування). Натомість, у галузі науково-методичних і теоретичних розробок з хорового

виконавства та викладацької майстерності, за думкою Лю Яна, існував ряд проблем, пов'язаних із недостатнім досвідом науково-методичної роботи національно-викладацьких кадрів.

Четвертий етап, початком якого автор визнає 1986 рік, розглядається ним як реформатський, спрямований на становлення нової системи музичної освіти. Важливою подією на цьому шляху визнається організація Ради з хорового виконавського мистецтва, що охопила 30 провінцій, міст, адміністративних районів та складалась з 2000 осіб, представників цих регіонів. Лю Ян вважає, що значущість цієї події важко переоціни. Він пише «…створення такої організації в Китаї стало вирішальним в доданні хоровому співу домінуючої ролі в музично-виконавському мистецтві країни» [125].

Активно діють, за даними Цзинь Чжоумін, в цей період консерваторії в м.м. Пекін, Тяньцзінь, музичні інститути (м.м. Ухань, Шеньян, Сіань, Ченду), Інститут китайської народної музики (Пекін), музичні училища та музичні школи в різних містах, в яких працює когорта педагогів, музикантів та композиторів − Го Шучжень, Хо Лутін, Чжао Фен, Юй Ісюань, Мяо Тяньжуй, Лі Лін, Чень Хун, Цзен Лянінь та інш., про що свідчать дані, представлені Ван Юйхе [126] та Лю Пей [242, 260].

Важливими кроками у вдосконаленні диригентсько-хорової системи стало збільшення кількості спеціальних дисциплін, введення лекційних курсів, зростання професійно-викладацької майстерності національних кадрів, таких, як Ма Гешунь, Цю Лі, У Лінфень та інші.

Не менш важливу роль у розвитку хорового руху в цей період, за нашою думкою, відіграє й засновування чисельних хорових спілок, Китайської асоціації музикантів, Асоціації музично-виконавського мистецтва, Міжнародної спілки дитячого хорового мистецтва, а також культурно-громадська діяльність Ян Ліанкун, професора Ян Хоннянь та інших музикантів і педагогів, композиторів які плідно працювали в жанрі хорової музики: Ван Юйхе [254], Ма Гешунь [258], Мен Дапен [259], Сунь Цуньінь [252].

Значним фактором розвитку хорового руху стала організація систематичних національних та міжнародних хорових конкурсів і фестивалі, які почали проводитися в Китаї з 1992 року. А з початком нового тисячоліття Китай набуває значення як постійна арена міжнародних масштабних хорових заходів. Так, у 2006 році в м. Сямінь (південь Китаю) було проведено Всесвітню хорову зустріч, якій приділялась надзвичайна увага як з боку політиків, ЗМІ, так і з боку культурного суспільства. Достатньо зазначити, що, за даними організаторів цього заходу, на церемонії відкриття виступив спеціально організований хор послів із 80-ти країн.

Знаменним, за нашою думкою, стало доручення Міжнародної хорової асоціації «Musica mundi» («Музика Світу») в 2010-му році провести Всесвітню хорову Олімпіаду. За спостереженнями організаторів, учасників і журналістів, ця подія стала однією з найбільш видатних у світовому хоровому русі: в ній взяло участь близько 20 тисяч співаків і музикантів з понад 80 країн і регіонів світу; крім того, в рамках хорової олімпіади пройшла і низка культурних заходів, зокрема − понад 100 хорових концертів, вечори народної музики і танців світу, які активізували діяльність чисельних національних колективів і стали прекрасним стимулом для заохочення нових любителів хорового мистецтва Китаю до участі в хоровому співі.

У світовій пресі відзначається також важлива роль Міжнародних фестивалів, зокрема − шостого фестивалю, який відбувся у 2012 році в Пекіні: його учасниками стали 45 хорових колективи та біля 4000 співаків з Ізраїлю, Індонезії, Китаю, Польщі, Росії, Румунії, США, Тайваню, Японії та інших країн [250].

Всі ці масштабні міжнародні заходи затверджували загальні ідеали хорового мистецтва, ставали дієвою платформою для обміну досвідом хорового виконавства, переконливими стимулами зростання зрілості китайських хорових диригентів, колективів, композиторів, надихали їх на подальше вдосконалення хорового руху у всіх його проявах.

Повертаючись до ставлення музично-освітньої системи у сфері хорового мистецтва, помітимо, що. як показують наші спостереження, в останні десятиріччя, завдяки економічному зростанню, культурне життя в Китаї, зокрема

– у хоровому співі, стало значно більш активним. Це проявляється і в надзвичайній популярності шкільних хорів, які діють практично в кожній школі, розповсюдження дитячих музично-драматичних вистав, насичених хоровим співом. Завдяки цьому учні змалку заохочуються до хорового мистецтва і в подальшому продовжують співати в аматорських регіональних або в надзвичайно успішних університетських хорових колективах, стають професіоналами, отримуючи професійну хорову, диригентську освіту.

Не зважаючи на суттєві здобутків китайського суспільства в галузі хорового виконавства, не слід забувати, що система підготовки фахівців у країні нараховує трохи більше ста років. Тому і сьогодні, за даними китайських науковців, викладання музики, зокрема – у області хорового диригування, ще недостатньо забезпечене національними кадрами. Достатньо відзначити, що на всю величезну країну діють 9 консерваторій, у п’яти з яких існують відділення з хорового диригування (Чжан Лілі [223], Цзинь Чжунмін [264]).

Не менш важливо, що не задовольняє фахівців на цей час і якість підготовки китайських студентів − майбутніх керівників хоровими колективами. Так, наукові данні та результати опитування засвідчили, що в національній китайській системі на цей час переважає увага до формування диригентської техніки: інші аспекти підготовки хорового диригента, методиста, організатора, зокрема − їх музична ерудиція, володіння методикою формування вокально-хорових навичок, здатність до творчої інтерпретації репертуару, володіння основами мистецького менеджменту тощо, забезпечені недостатньо.

Китайські сучасні дослідники в галузі педагогічних наук, зокрема, Ей Юй Хуа [66], Ліан Мінгве [248], Сяомань Че [198], Тань Чжи Сун [199], Цзинь Чжунмін [263], Чень Ванчжен, Чен Цицзи. [266], Чжан Лілі [223], Ян Бохуа [242], Ян Хоннянь. [269] та ін., визначають потребу оптимізації педагогічної практики в розробці освітніх теорій, необхідність поєднання національних традицій та здобутків китайської освіти з досвідом передових зарубіжних країн, як шлях, який буде сприяти отриманню молоддю якісної вищої освіти та забезпеченню суспільства висококваліфікованими кадрами. Цьому сприяє і державна політика

відкритості та співробітництва, завдяки якій китайська молодь має змогу отримувати вищу освіту в інших країнах, запозичуючи і трансформуючи культурно-освітній досвід, надання значної уваги гуманітарній освіті, яка, за висловом Ей Юй Хуа, «…має бути спрямована на формування духовних цінностей особистості, її «гуманітарного духу» [66, 77].

У руслі такого співробітництва, на засадах визнання значущості культурної спадщини української диригентсько-хорової освіти, збагачуються й розвиваються і мистецько-освітні контакти Китаю та України. Статистичні дані свідчать про суттєве зростання кількості китайських студентів, які отримують підготовку до керівництва хороми колективами в українських ВНЗ, про активізацію процесу підготовки науково-педагогічних кадрів у галузі музичної, зокрема – диригентсько-хорової, – освіти. Так, за останній період від керівництвом представників сучасної музичної педагогіки України: Д. Демидової, А. Козир, Н. Кьон, Г. Падалки, О. Реброві, С. Шипа, О. Щолокової, молодими китайськими науковцями захищено дисертаційні дослідження, присвячені методичним засадам диригентсько-хорової підготовки студентів до роботи в школах Китаю і України (Лінь Хай), методичним засадам вокального навчання студентів КНР у системі музично-педагогічної освіти України (Цзінь Нань [217], Чан Ліін [219]), особливостям вокально-хорової підготовки китайських студентів, проблемам творчої комунікації диригентів з учасниками вокально-хорового колективу (Чжай Хуань [225]), розглянуто специфіку адаптації китайських студентів в умовах навчання в іноземних навчальних закладах (Дін Сінь [57], Сін Чжефу [183]).

Завдяки активній науковій співпраці відбувається активна творча взаємодія й взаємне збагачення двох музичних культур, що сприяє взаємному порозумінню та мистецькому духовному, зближенню двох талановитих народів.

Отримані в результаті ретроспективного аналізу дані дозволяють стверджувати, що в українській хоровій культурі та системі підготовки фахівців, які працюють у цій галузі, накопичено цінний досвід виконавсько-хорової, культурно-просвітницької, освітньої і науково-методичної діяльності.

Порівнюючи музичну культуру українського та китайського народу, зазначимо, що їх поєднує тісний зв'язок з традиціями, народно-художньою ментальністю, значущість музичного мистецтва в духовному житті обох суспільств як специфічні форми колективної та особистісної свідомості, способу художнього відображення емоційно-естетичного ставлення до дійсності. Спільною для двох народів є й багата історія пісенної творчості, любов до співочого мистецтва, шанобливе ставлення до фольклору, його збереження в традиціях усного виконавства.

За нашою думкою, сьогодні їх об’єднує також стремління до культурного діалогу, визнання важливої ролі музичного мистецтва, професійної освіти в розвитку духовності суспільства.

Розбіжність між розвитком музичного, хорового мистецтва України та Китаю пояснюються різними типами музичної культури Сходу й Заходу, породженими своєрідністю світосприйняття й ментальності двох народів, їх художніми ідеалами, традиціями, менталітетом, творчими устремліннями, що яскраво проявляється в художньо-образній сфері музичного мистецтва, типових жанрах, формах, інтонаційно-стильових рисах, принципах формотворчості, способах розвитку тематизму: для українській спільноті характерними є дієве, діяльнісно спрямоване сприйняття, перевага конфліктно-динамічних принципів у музичній драматургії, система ладів народної діатоніки та мажоро-мінору; китайському народу властиве світоглядно-споглядальне ставлення до дійсності, презентаційно-медитативний тип драматургії, пентатоніка, в якій відсутні загострені інтонаційні, – півтонові, тритонові, – сполуки.

Не менш важливо для становлення хорового мистецтва, що в українській співочій культурі існували розвинені традиції багатоголосного співу. У Китаї на протязі тисячоліть панувало сольне одноголосся, натомість воно виконувалось і гуртом, в унісон, – у сакральному, придворному церемоніальному музикуванні, співі з танцями, музично-драматичних спектаклях. У процесі такого музикування складались основи колективного виконавства: здатність співати в ансамблі, пристосовуючи свої особливості що загального звучання, навички слухового

самоконтролю, внутрішня творча дисципліна. Ці фактори зумовили надзвичайно швидке розповсюдження в сучасному Китаї багатоголосного, різножанрового й різностильового хорового мистецтва.

Сьогодні в Китаї активно розбудовується музично-освітня галузь, натомість підготовка хорових диригентів ще не відповідає вимогам сучасного суспільства. Налагодження контактів між українськими та китайськими діячами культури і мистецтва в галузі підготовки майбутніх керівників хорових колективів має сприяти її вдосконаленню та наданню динамізму музично-хоровій освітній системі.

1.2. Сутність поняття «керівництво хоровим колективом» та компонентна структура підготовки студентів до керівництва хором на сучасному етапі

Стрімкий розвиток мистецтва хорового співу – самого масового виду музикування – одна з важливих ознак у розвитку сучасного культурного поля. Творче життя хорового колективу значною мірою зумовлюються всебічністю професійної підготовки хорового диригента як керівника, спроможного забезпечити його активну, плідну, соціально корисну виконавську діяльність.

Стан культурного буття суспільства, збагачення можливостей інформаційно-комунікативного середовища, засобів розповсюдження й популяризації музичного, хорового мистецтва, оновлення форм і способів управління − все це відбивається і на збагаченні повноважень та обов’язків хорового диригента, розширенні його управлінських функцій, а звідси − у потребі уточнення змісту підготовки майбутнього керівника хорового колективу.

Питання сутності управлінської діяльності активно розглядається в рамках загальної теорії управління. У загальному сенсі під управлінням розуміється цілеспрямований вплив на об'єкт або на особистість задля досягнення поставлених завдань та кінцевої мети. У основу теорії управління її фундатором А. Файольом, було покладено уяву про управління як універсальний процес, що складається з взаємопов'язаних функцій передбачення-планування, організації,

розпорядництва, координації та контролю. Сучасні автори додають такої функції: мотивації, комунікації, дослідження, оцінювання [208].

Проблеми управління колективами як складними системами активно досліджуються в рамках соціологічних досліджень (В. Афанасьєв [15], Д. Бодді [33], А. Ковалев [59], С. Роджерс [251], Р. Саттон [174], Г. Тульчинский [204], А. Файоль, Г. Форд, Ф. Тейлор [208], Певна увага приділяється й питанням управління діяльністю творчих колективів. Це, зокрема, дослідження М. Тихонова «Управління діяльністю творчих колективів» [203], Л. Дороті «Пабліксіті і паблік рилейшнз» [69] та ін..

Управління творчим колективом розуміється як забезпечення ефективної діяльності, реалізації функцій і цілей, побудоване на узгодженні індивідуально-творчих інтересів його учасників, їх потреби в самореалізації у процесі колективних дій. Визначаються також головні аспекти управління творчими колективами, як-от: розробка привабливої перспективної мети діяльності та усвідомлення її суспільної значущості; формування сприятливого психологічного клімату для самореалізації й статусної визначеності кожного члена творчої групи; налагодження комунікативно-творчих стосунків між учасниками колективу; встановлення певного стилю спілкування між керівником і членами колективу, психологічна підтримка діяльності тощо (М. Тіхонов [203]).

З цього погляду, за нашою думкою, група співаків набуває ознак творчого колективу, якщо їх поєднує загальна мета – прагнення до співочо-колективної діяльності, потреба в музично-творчій самореалізації; якщо його учасники беруть участь у систематичній репетиційно-хоровій та виконавській діяльності, добровільно виконують взяті на себе обов’язки на засадах довіри до фахової компетентності диригента-керівника.

Виходячи з цього, до змісту управління хоровим колективом віднесемо вирішення не тільки музично-художніх завдань з виконання хором репертуару, а й створення належного психологічного клімату занять, здійснення виховного впливу на його учасників з метою посилення в них умотивованості, стимуляції колективної відповідальності, сприяння налагодженню особистісно-змістових

стосунків між співаками хору, постановку привабливих для них творчих цілей, на засадах чого в результаті відбувається формування колективу, налаштованого на активну творчо-хорову діяльність.

Багатофункціональність діяльності хорового диригента визначають Г. Дмитревський [60], Є. Єгоров [65], Мен Дапен [70], Г. Падалка [148], Н. Селезнева [153], Г. Стулова [177]. К. Пігров [221], які характеризують диригента хору як виконавця, педагога, музикознавця, навіть, за висловом І. Живова [70], режисера, який керує творчим процесом.

Широко застосовується в методичній літературі, зокрема — у працях М. Колесси [97], Є. Птиці [160], В. Соколова [191], П. Чеснокова [221], Чжай Хуань [225], Л. Шаміної [226] та інших, і поняття «керування хором», яке розуміється більш вузько за масштабами, сферою діяльності та відповідає уяві про здійснення процесу репетиційної, концертно-виконавської діяльності музичного колективу (хору, ансамблю) за допомогою спеціально виробленої техніки диригування. Основна увага в цих роботах присвячується підготовці диригента до власної виконавської діяльності: формуванню диригентської техніки як інструменту виявлення особливостей твору та організації сумісних виконавсько-співочих дій учасників творчого процесу − хористів і концертмейстера. Отож, поняття керування хором характеризує систему поточних дій хорового диригента, спрямованих на відтворення особливостей музичного феномену іншими суб’єктами музично-творчого процесу.

Застосовується в музичній практиці також термін «хормейстер» (від нім. Meister − майстер, керівник; нім. еквівалент Chorleiter), під яким розуміється керівник хору, хоровий диригент, що здійснює репетиційну роботу та готує хор до концертної діяльності за наявності художнього керівника та концертуючого диригента (звичайно − у професійних та напів-професійних, студентських колективах), або як фахівця, що виконує всі ці аспекти хорового керівництва (у аматорських, шкільних хорах).

Надзвичайно вдалою вважаємо встановлену І. Мусіним ієрархію типів взаємовідношень диригента з виконавцями, зазначену таким чином:

− перший рівень − рівень мануальної техніки, який забезпечується технічними навичками;

− другий рівень − рівень забезпечення диригентсько-репетиційної роботи, який потребує володіння навичками варіювання диригентських жестів, їх поєднання з вербально-навчальною, вокально-демонстраційною роботою, розвинутою методичною свідомістю;

− третій рівень − рівень сценічного втілення художньо-образного змісту хорових творів, пов'язаний з емоційною сферою, навичками саморегуляції своїх психічних станів, володінням формами сценічної поведінки, артистизму та натхненності диригента [137].

Специфіка управлінської діяльності диригента-керівника визначається тим, що відбувається управління колективом, який складається з творчо обдарованих індивідуальностей. Отже, існує внутрішнє протиріччя між тим, що диригент має проявляти максимальну повагу до виконавців − «живого інструменту», та фактично вимагати від них абсолютно точного виконання своїх вказівок. Якщо від першої умови залежить психологічній стан співаків, а звідси − й художній результат, то від готовності хористів однозначно виконувати вимоги й вказівки студентів, він здатності диригента рішуче впливати на цей процес, проявляти вольову стійкість, переконливу вимогливість, залежить досягнення цілісного, колективно створеного, художнього результату. При цьому диригент здійснює управління, на засадах персонального − за визначенням А. Ковальова, − неформального управління, власного професійного авторитету, на відміну від іншого типу управління − легітимного (посадового, формального). Звідси значна питома вага професійно-особистісних якостей майбутнього фахівця, роль його підготовки до комунікативно-керівної діяльності [91].

Близьким до уявлення про управління й керування є й поняття керівництва, натомість між ними існує суттєва розбіжність. Як свідчать науковці, специфікою керівництва є те, що керівник розуміється як «…робітник, зайнятий професійною організаторською діяльністю в органах керування фірми, установи, наділений визначеними повноваженнями» [91, 34]. Відтак, у поняття «керівництво»

вноситься уявлення про настановну діяльність, тому поняття управління за своїми функціями відповідає особливостям діяльності організатора, менеджера. Під керівництвом розуміється особлива сфера управління, яка здійснюється на засадах відповідальності за стан і діяльність певного феномену (колективу, об'єкту), прийняття й здійснення рішень, що спрямовані на забезпечення оптимального та перспективного функціонування об'єкту.

Виходячи з цього, уточнимо, що керівництво хоровим колективом, на відміну від керування й управління, означає необхідність прийняття особою, яка очолює колектив, повної відповідальності за наслідки своїх рішень і настановних дій стосовно його існування й діяльності у всіх проявах і ланках − у співочо-підготовчій, творчо-виконавській, організаційній, суспільно-громадській сферах діяльності. Єдність, взаємозалежність всіх ланок має забезпечувати ефективність культурно-просвітницької ролі творчих колективів, завдяки чому хорова діяльність перетворюється у важливий фактор суспільного, колективного та індивідуально-творчого розвитку особистостей, задовольняння художніх, естетичних, культурних інтересів та потреб суспільства.

Таким чином, під *керівництвом хоровим колективом* будемо розуміти забезпечення діяльності співаків як колективного суб'єкта виконавсько-творчої діяльності, яке полягає в організації та вихованні творчого колективу, прийнятті рішень та відповідальності за них стосовно його функціонування, розвитку, художньо-творчих досягнень і успішної самореалізації в соціально-культурному середовищі. Керівництво хоровим колективом вмішує в собі настановно-виховну, творчу художньо-виконавську, організаційно-менеджерську й керівну діяльність диригента, який приймає на себе відповідальність за рішення колективно-виконавського, формувально-виховного та соціально-мистецького характеру, забезпечує культурно-просвітницьку активність і подальший розвиток хору й співаків, їх творчу самореалізацію, художньо-комунікативну, соціально орієнтовану музично-творчу діяльність.

У останній період в галузі професійного хорового мистецтва, особливо, якщо воно здійснюється в рамках масштабної музично-творчої організації, наприклад –

оперного театру, посилюється тенденція до розподілу обов'язків, зокрема − виділення функцій диригента-хормейстера, завданнями якого є розучування твору, підготовка до виконання; функції диригента − художнього керівника, тобто інтерпретатора, що визначає репертуарну політику, розробляє виконавську концепцію твору; керівник-організатор, який виконує адміністративну функцію [65, 177].

Отже, зміст діяльності керівника хоровим колективом визначається властивими йому функціями, які уточнюються відповідно розвитку суспільства і вимогам часу.

Задля уточнення функцій керівника хору на сучасному етапі звернемося до ретроспективи їх виникнення, перетворення й збагачення − від далекого минулого до сьогодення.

Відомо, що за часів Стародавньої Греції так звані «корифеї», яких науковці вважають першими у світі диригентами, керували хором, координуючи зусилля інструменталістів й хористів стукотом ноги. З цього виходить, що головним завданням і функцією первісного «диригування» було узгодження за часом (метром) сумісно-колективних музичних дій.

Перехід до так керівництва церковним співом за допомогою системи умовних рухів рук і пальців, що забезпечували координацію дій співаків, так званої хейрономії, поширювала можливості керівника: завдяки їх більшій розгалуженості визначались не тільки темп, метр, ритм, а й «підказувалися» співакам контури мелодії, її звуковисотний малюнок. За часів Середньовіччя хейрономія увійшла в практику церковного хорового виконавства в різних формах як у католицькій, так і в православній традиціях підготовки співаків, позначаючись практиками та науковцями як реґентування [51, 80]. Функції регента були більш широкими: він відповідав не тільки за організацію і контроль за якістю хорового співу, а й за вибір музичних творів; тим самим його функції набували регуляційно-оцінного та інтерпретаційно-творчого характеру.

З розвитком світських концертних форм колективного виконавства, в 17-18 віках ведуться пошуки різним засобів керівництва колективними формами

музикування. У їх числі – координація дій провідним виконавцем-скрипалем − концертмейстером оркестру, який здійснював координаційні рухи смичком, музикантом-клавесиністом (або органістом), який мав виконувати не тільки партію генерал-басу, а й одноразово робити вказівки головою, очима, пальцем, «простукуванням» ногою нетряної пульсації. (Помітимо, що сьогодні вчителі музичного мистецтва нерідко східним чином керують співом школярів, поєднуючи одноразово функції концертмейстера і хормейстера).

Як свідчать історичні дані, активне становлення процесії диригента як особи, що керує виконавською діяльністю музичного колективу та формування специфічно-диригентської техніки сталося в першій чверті 19-го століття в інструментальних формах музикування. Саме на цьому етапі в керуванні хоровим колективом стала використовуватись диригентська схема, тобто рухи в різних геометричних фігурах, метричні схеми з дугоподібними лініями, які сьогодні є основою сучасної техніки диригування: таким чином, диригентські жести і міміка стали провідними прийомами управління колективом виконавців. Цей етап знаменував виокремлення професії диригента й вироблення норм диригування як засобу керування репетиційним процесом та виконавськими діями колективу, власне заклавши основи диригентського мистецтва. Таким чином, як відмічає Н. Селезньова, «…стихійні і примітивні рухи тіла первісних народів, хейрономія давнього періоду и епохи середньовіччя; поява батути в XVI ст.; генерал-бас и диригування за клавесином в XVII–XVIII ст. і, зрештою, виникнення нового стиля з цього високорозвиненою мовою жестів – ось основні етапи еволюції диригентського мистецтва» [182, 15].

З літературних джерел видно, що з відкриттям в Європі консерваторій, які стали осередками музично-професійної освіти, у Франції, Італії, в Росії започатковується й диригентська освіта. З цим підготовка диригентів набуває нового імпульсу: розробляються навчальні плани, комплектація фахових дисциплін, укладаються навчальні програми. накопичується досвід підготовки хорових диригентів започатковується узагальнення методики диригування [51, 185].

Із створенням системи української державної професійної освіти музикантів, відбулось і становлення підготовки хорових диригентів. Визначну роль у цьому процесі відіграла діяльність музикантів-практиків, які нерідко поєднували композиторську і виконавсько-диригентську діяльність. В їх числі – вже згадувані вище П. Димуцький, О. Кошиць, М. Леонтович, а також Ф. Колесса, Д. Січинський, П. Сокальський та інші [53, 185].

Дослідники українського хорового мистецтва визначають, що своєрідним генератором розвитку диригентсько-хорової культури в Україні стала діяльність М. Лисенка як культурно-громадського діяча та диригента. Серед вагомих чинників формування його світогляду – українська народна музика, багатовікові традиції церковного хорового співу, на засадах яких композитор, звернувшись до пісенного фольклору, створив оригінальні обробки народних пісень, підняв їх на професійний рівень [48].

Складається в цей період у творчості К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Козицького, М. Вериківського, і нова школа церковної музики, яка базується на українській пісенній мелодиці та на гармонізації прадавніх мелодій. Надзвичайної популярності набувають і створені ними високохудожні обробки фольклорних пісень, в яких відбились співучість, виразність українського мелосу, різнобарвність багатоголосся, художній менталітет народу [46, 49].

Зазначаючи, що в першій третині ХХ ст. хорове мистецтво формується під впливом радянської ідеології, науковці характеризують цей період як період зародження нових сфер музичної образності, збагачення жанрів (кантата, поема, балада, хоровий цикл), оновлення й збагачення хорових музично-мовних, виконавсько-виразних засобів, створення масштабних хорових композицій. В цілому відбувається формування фольклорного та академічного хорового співу, орієнтованих на спадщину попередників − М. Леонтовича, С. Людкевича, О. Кошиця, К. Стеценка, формування української хорової школи. Її важливими ознаками вважаємо спадкоємність світоглядних, професійних, музично-естетичних і технологічних настанов у сфері мистецько-хорової діяльності,

наступність інтонаційно-мовленнєвої основи при її оновленні й збагаченні сучасними інтонаційно-виразними засобами.

Відзначимо плідну діяльність у цьому напрямку таких композиторів, як Леся Дичко, Валентин Сільвестров, Вадим Шух, Ганна Гаврилець, Мирослав Скорик, Богдана Фільц і багато інших, які збагатили українську хорову скарбницю творами високої художньої цінності. Важливим чинником стало і зростання виконавської майстерності хорів різних типів − від студентських, аматорських, до академічних, професійних. Це такі колективи, як студентські хори навчальних установ Одеси (хор став переможцем всесвітньої студентської хорової олімпіади 1960 року), Києва, Львова, Кіровограду. Всесвітнє визнання здобули академічна капела України «Думка», народний хор України імені Верьовки, чоловіча хорова капела «Дударик» (Київ), хор «Трембіта» (Львів), Закарпатський народний хор, муніципальні хори Києва, Вінниці, Ужгороду, Кіровограду тощо.

Продовжується за радянських часів і становлення освітньо-диригентської системи в системі культури: відкриваються нові консерваторії (Харків, Донецьк), а в 60–70-ті роки в більшості культурно-освітніх осередків України відкриваються музично-педагогічні факультети, що дозволяє інтенсифікувати процес залучення до музичного, співочого мистецтва школярів. Отже, накопичується досвід підготовки науково-методичних кадрів, відбувається його теоретико-методичне узагальнення, розробляються підручники й методичні матеріали, в яких досліджуються к загальні питання, так і певні функції, властиві хоровому диригенту. Найбільш вагомі з них − це підручники К. Пігрова «Управління хором», П. Чеснокова «Хор і управління ним», А. Дмитревського «Хорознавство і керування хором». В них розкриваються питання різновидів хорових колективів та їх особливостей, технологія формування диригентсько-мануальної, виконавської майстерності, методика формування у співаків інтонаційно-виконавських навичок, характеризуються процес роботи над хоровими творами та особливості підготовки репертуару до сценічного виконання.

Сьогодні проблема підготовки фахівця до управління хоровими колективами широко досліджується в різних напрямах: хорове мистецтво стає об'єктом вивчення як культуротворчий фактор розвитку суспільства в історичному, естетичному, культурологічному, мистецтвознавчому, психолого-педагогічному аспектах (В. Андрющенко [8], Г. Ержемский [68], О. Бенч-Шокало [19], Л. Бочкарьов [36], І. Гулеско [52], М. Загайкевич [73], П. Ковалик [92], А. Козир [94], Ю. Пучко-Колесник [161], О. Щолокова [232] та ін.).

Важливим з погляду нашого дослідження є узагальнення праць, в яких аналізуються різні аспекти діяльності сучасного хорового диригента, розкриваються коло завдань, типових для керівника хорового колективу та уточнення властивих йому функцій на сучасному етапі розвитку хорового мистецтва.

Передусім, відзначимо роботи, в яких наголошується на багатофункціональності специфічної диригентської праці, зокрема − її зумовленості потребами вирішення диригентсько-виконавських, навчально-педагогічних, інтерпретаційно-творчих та організаційно-керівних завдань, зокрема − праці Є. Єгорова [65], В. Живова [70], Мен Дапен [173], Л. Сапожникової [177], Н. Селезневої [188], Т. Смирнової [225], Чжай Хуань [225], Ян Хоннянь [269] та інших.

Для нас важливим є також уточнення сутності понять хормейстер та хоровий диригент. За нашим уявленням, головною функцією фахівця-хормейстера є повсякденна робота із співаками, підготовка з хором репертуару до виконання. Отже, він має володіти навичками аналізу партитури, диригування, хорового співу, бути здатним провести розспівування (нерідко − під власний акомпанемент) тощо. У функціях диригента акцент зміщується на творчо-виконавський процес, на його експресивність, прояв творчого натхнення, комунікативно-виконавських властивостей, артистизму. Додамо, що на практиці нерідко ці функції суміщає одна особа, особливо − коли йдеться про керівництво аматорським, камерним колективом.

Основу діяльності і хормейстера, і хорового диригента складає мануальна техніка, питанням формування якої науковці, методисти і практики приділяють серйозну увагу. Детальному аналізу особливостей формування диригентсько-хорової техніки присвячені як фундаментальні праці (С. Казачков [85], М. Колесса [97], Є. Кустовський [113], К. Пігров [153], П. Чесноков [196], і багато інш.), так і детальний аналіз окремих проблем диригентсько-технічного розвитку майбутнього фахівця (А. Анісімов [10], Д. Завадинський [72], Н. Ковін [93], А. Маразлевський [130]. А. Сівізьянов [181]) та ін.

Певна увага приділяється також питанням специфіки вокально-виконавської півочої та інструментально-концертмейстерської підготовки хормейстера. Так, на специфіці співочої діяльності хорового диригента наголошують Д. Огороднов [141], Л. Орєхова [145], В. Тевліна [200], Г. Урбанович [207], питання інструментально-виконавської підготовки майбутніх фахівців висвітлюються такими авторами, як О. Абрамова [3], І. Каленик [84], А. Осипова [146], В. Федоришин [241]; питання підготовки майбутнього вчителя як концертмейстера, з погляду його комунікативно-виконавської діяльності, висвітлювалися в дослідженнях І. Каленік [84], А. Осипової [146], Фу Сяоцзін [214]; методика підготовки вчителя музики до проведення розспіву хору під власний акомпанемент висвітлені в роботах Н. Кьон [116], формування навичок самостійного створення акомпанементу до пісенного репертуару розкрито у працях С. Шипа [228].

Корисним для підготовки хормейстера є також висвітлення методики оволодіння навичками інструментально-ескізного виконання як засобу ознайомлення з новим репертуаром [111, 116]. Широко використовуються в практиці також чисельні навчальні посібники з читання хорових партитур, спрямовані на формування в майбутніх диригентів навичок їх інструментального виконання.

Отже, особливості підготовки майбутнього фахівця до специфічно-виконавських аспектів його діяльності розглядають у площинах диригентсько-

мануальної, вокально-хорової та інструментально-виконавської техніки, а їх значущість для успішної не викликає сумніву.

Надзвичайно важливими визнаються в підготовці фахівців і питання фахової ерудованості хорових диригентів їх художньо-творчого мислення й здатності до інтерпретації (Є. Білявський [25], І. Гулеско [52], В. Живов [70], Д. Загрецький [74], О. Козіна [96], Лю Пей [257]. Не викликає сумніву і значущість знань у галузі хорознавства, розкриті різними авторами (А. Дмитревський [60], Є. Єгоров [65], О. Коломієць [98], К. Пігров [153], В. Шип [229]).

Досліджуються в літературі також питання методичної підготовки майбутніх учителів музики до хорового навчання та виховання учнів (О. Кузнєцова [113], О. Ростовський [167], Г. Стулова [198], Лінь Хай [119], В. Сафонова [178].

Значна увага приділяється аналізу діяльності хормейстера в роботі з колективами різного типу (В. Горбенко [50], П. Ковалик [94], А. Мархлевський [130], Мен Дапен [259], Г. Перельштейнас [150], Е. Петєліна [151], Г. Сагайдак [169], Г. Стулова [198], Л. Шаміна [228], Ян Хоннянь [257], особливостям методики використання набутих знань і навичок в процесі практичної роботи студентів з хором (О. Диганова [67], Т. Естріна [236]).

Таким чином, визнається значущість формувально-виховної функції в діяльності керівника хору та важливість підготовки студентів до її втіленння в єдності ерудованості в галузі музичного мистецтва, хорознавства, методичної підготовки, взаємозвязку знань і практики роботи з хором.

Велику увагу приділяють науковці й стимуляції творчих можливостей хорового диригента − здатності до інтерпретації хорового репертуару, вдосконалення його виконавського, сценічного артистизму, художнього смаку. Ці питання стали предметом аналізу Г. Ержемского [68], В. Живова [73], В. Ражнікова [162], О. Реброової [163], А. Саннікової [174], Л. Сапожнікової [175], В.Соколова [193], В. Шипа [229] та ін. Базовим чинником успішної підготовки майбутніх фахівців, зокрема − і до диригентсько-творчої діяльності дослідники

вважають питання особистісної підготовки студентів, його комунікативних властивостей, навичок художньої взаємодії із колективом, особливостей творчої уваги, мислення, здатності до творчого стилю роботи із хоровим колективом. У числі таких досліджень − роботи Л. Бочкарьова [39], З. Богун і М. Кузнєцової [34], Г. Єржимського [71], З. Софроній [194], В. Тевлиної [202], Б. Теплова [204], С. Федюри [214], Чжай Хуань [227], Л. Яркіної [243] та ін.

Актуальність цих завдань свідчить про те, що керівник хорового колективу виконує такі функції, як-от:

– виконавсько-технологічну, що охоплює диригування, вокальне та інструментальне виконавство;

– формувально-виховну, в процесі якої здійснюється репетиційна робота, згуртовується творчо-виконавський колектив;

– інноваційно-творчу, яка уможливлює його індивідуальну інтерпретацію та втілення художнього образу в сумісному з хором виконавстві.

Натоміть вважаємо, що зазначені функції не охоплюють у повній мірі діяльність сучасного керівника хору. Звернемо увагу на те, що багато авторів і практиків, у числі яких − Є. Єгоров, Н. Кьон, К. Пігров, А. Сапожнікова, Н. Селезнева та інші визнають значущість у діяльності керівників хору організаційно-керівної складової,. Ряд авторів акцентує увагу на тому, що в умовах сьогодення в мистецькій, хоровій практиці суттєво зростає роль організаційного компоненту в діяльності хормейстера, зумовлена необхідністю створювати умови для успішної діяльності та розвитку хорового колективу.

Зауважимо, що його значущість пов’язують із завданням підвищення соціокультурної значущості діяльності вчителя музики та диригента-хормейстера (Б. Асафьев [13], Ю. Пучко-Колесник [161]). Окремі думки знаходимо в роботах А. Анісімова [10], Л. Бірюкової [13], З. Богун [27], С. Горбенко [31] Л. Шаміної [226], які розглядали питання управління самодіяльними хоровими колективами.

Натомість, увага в більшості випадків приділялась, в основному, проблемам творчого лідерства та питанням внутрішньо-організаційного характеру: принципу добору складу учасників, забезпеченню мінімальних матеріально-базових умов

для здійснення репетиційної роботи тощо. Значно менше значення науковці надають уваги організації соціально-культурного аспекту діяльності творчих колективів, їх самореалізації, самопрезентації, організації й підтримці культурно-просвітницького аспекту хорової діяльності.

Важливість підготовки майбутнього керівника хорового колективу до організаційної, презентаційної, комунікативно-соціальної діяльності підтверджуються й практикою. Сьогоденна ситуація показує, що виконавсько-хорова діяльність відбувається в умовах посилення конкуренції між колективами за освічених аматорів-співаків, слухацьку аудиторію; ця конкуренція відбувається також у формі творчих змагань, пошуку шляхів підвищення свого статусу завдяки перемогам у фестивалях та конкурсах, конкуренції за отримання спонсорської підтримки в хорових проектах. Відтак, сучасний керівник хору має володіти цілим комплексом організаційно-керівних вмінь, бути здатним організовувати та підтримувати зв’язки із культурною спільнотою, пресою, прогнозувати й організаційно забезпечувати розвиток хорового колективу. Все це свідчить про необхідність додати до сталих функцій керівника хорового колективу організаційно-прогностичну функцію.

Виходячи з викладеного вище, у складній та багатоплановій діяльності хорового диригента виділяємо чотири провідні функції, як-от:

– *виконавсько-технологічну* функцію, зміст якої полягає у застосуванні диригентсько-мануальної техніки, технології розучування й виконання хорової партитури на інструменті та у вокальному інтонуванні;

– *формувально-виховну* функцію, що пов’язана із здійсненням репетиційної роботи з хором та полягає у вихованні творчого колективу, формуванні вокально-хорових навичок його учасників та підготовці хору до виконавсько-сценічної діяльності;

– *організаційно-прогностичну* функцію, яка виражається у сприянні активній діяльності та успішній самореалізації хорового колективу в певних соціально-культурних умовах, визначенні стратегії розвитку колективу;

– *інноваційно-продуктивну* функцію, яка реалізується у виробленні художньо-творчих результатів у формі особистісної інтерпретації хорового твору диригентом, її натхненному сценічному втіленні, в розробці нестандартних методичних прийомів і засобів роботи з хором, у новітніх підходах до налагодження просвітницько-мистецької діяльності хору та перспектив його подальшого розвитку.

Відповідно до встановлених функцій керівника хорового колективу, визначимо структурні компоненти його підготовки, а саме:

- *підготовку до фахово-виконавської діяльності,* яка спрямована на успішне оволодіння студентів диригентсько-мануальною технікою, вокально-хоровими та інструментально-виконавськими навичками, важливими для різних форм перед-репетиційної, репетиційної і виконавсько-диригентської діяльності;
- *підготовку до методико-формувальної діяльності,* яка полягає в засвоєнні студентами навичок організації хору як творчого колективу, оволодінні практичними навичками репетиційної роботи, навчати хористів співацьким та сценічно-виконавським вмінням;
- *підготовку до лідерсько-організаційної діяльності,* спрямовану на оволодінні майбутнім фахівцем теорії та практики художньо-адміністративного, репрезентативно-менеджерського спрямування, здатності до проективно-соціального забезпечення самореалізації та розвитку хорового колективу;
- *підготовку до фахово-креативної діяльності,* яка має забезпечувати творчу активність фахівця у властивих йому діях – як хорового диригента-інтерпретатора художнього твору, як педагога-методиста, як ефективного та ініціативного організатора й менеджера.

Аналізуючи перший структурний компонент загальної підготовки до керівництва хором − фахово-виконавську підготовку, виділяємо три її складових: диригентсько-мануальну, вокально-хорову, інструментально-виконавську підготовку.

Якісним диригентсько-мануальним навичкам як засобу управлення хоровим співом фахівці надають суттєве значення. Так, один з провідних російських церковних диригентів, М. Ковін пише «…В управлінні хором одна з головних підготовчих задач − поставити руку. Образно висловлюючись, рука − це мова, за допомогою якого одна людина каже іншим, що, коли і як потрібно співати» [93, 97].

Отже, володіння диригентсько-мануальною технікою відіграє головну, системо утворюючу роль у хормейстерській діяльності. Тому природно, що на оволодінні майбутнім диригентом мануальною технікою акцентується увага науковців, методистів і практиків, утворюються різні школи, розробляються і постійно вдосконалюються методи її формування. Цим питанням присвячено чимало підручників, методичних розробок, серед яких − праці М. Колесси [97], О. Коломієць [98], Ма Гешунь [258], А. Ольхова [143], К. Птиці [160], О. Соколова [191], П. Чеснокова [221], Чжон Выйгуо [267], Я. Хонняня [269] та ін. Узагальнення цих праць та власного досвіду дозволили виділити в багатомірному диригентсько-технічному комплексі навичок і вмінь такі складові підготовки, як-от:

− довільне володіння станом диригентського апаратуру, зокрема вільною й гнучкою поставою, м'язово-руховими почуттями, координації рухів, базових навичок – жестів: увага, темп, ауфтакт, «зняття» звуку тощо;

− володіння технікою відтворення диригентських схем та їх застосування відповідно структурним і виразно-змістовим особливостям твору (фразування, динамічні, артикуляційно-штрихові, темпові зміни тощо);

− володіння комунікативно-процесуальними жестами та іншими невербальними знаками (міміка, погляд), що спрямовуються на уточнення розвитку динаміки, характер виконавської артикуляції, корекцію інтонування, вокального звукоутворення, ступеня яскравості емоцій − безпосередньо під час хорового співу.

Важливо також, що диригентські рухи хорового диригента мають відповідати особливостям хорового твору, його структури, що тісно пов’язане з

набуттям широкої ерудиції в галузі музичного, хорового мистецтва, музично-теоретичних знань, володіння технологією цілісного й диференційованого аналізу музичних творів.

Здійсненню другого виду виконавської підготовки майбутніх хорових диригентів − прищеплення вокально-виконавських навичок, також приділяється значна увага науковців і практиків. Головний акцент, як правило, робиться на вихованні сольних вокальних навичок: здатність до хорового співу розглядається при цьому як форма колективного використання співочо-сольних навичок. Специфіка їх опрацювання розуміється в більшості випадків як здатність до пристосування індивідуальних тембрових, динамічних можливостей співака до вимог ансамблевого музикування: увага концентрується на виробленні в хору інтонаційної точності, гармонічного строю, тембрової злагодженості звучання, виробленні специфічно-хорових прийомів, таких, як «ланцюгове дихання». Вважається, що оволодіння цими навичками забезпечує вокально-хорову підготовку і самого хорового диригента.

Натомість, нагадаємо, що у вокально-хоровій підготовці диригента існують специфічні завдання, в яких співоче інтонування є «робочим інструментом» фахівця: за допомогою власного інтонування хормейстер має задавати тональність хору, демонструвати співакам приклади точного, виразного інтонування, бажану якість артикуляції, звукоутворення, звуковедення, фразування. Отже, навчаючись співу, майбутній керівник хору має також набути особливого досвіду аналітично-оцінного ставлення до вокально-ансамблевої, хорової якості звучання, оволодіти «вокально-хоровим» слухом (аналогічно вокальному слуху педагога з сольного співу).

Особливого значення набуває здатність хормейстера до варіативної артикуляції, на засадах якої уможливлюється робота над іншомовним репертуаром, що є природним у навчанні в полі-культурних умовах, у роботі над репертуаром, який містить твори як української, так і загальносвітової хорової скарбниці. Акцентуємо увагу на тому, що вимова тексту вимагає, – в першу чергу від керівника, а потім – і від виконавців-співаків, оволодіння навичками

мовленнєвої та співочої орфоепії іноземних вербальних текстів, що досить часто не враховується у практиці хорового виконавства. Ці питання досить детально розроблені у вокально-методичних-працях, натомість у хоровій методичній літературі цим питанням уваги приділяється недостатньо.

Помітимо також, що у процесі сольного та колективного співу майбутній керівник має набути розвиненої співочо-рефлексивної свідомості та «вокально-хорового слуху» (аналогічно «вокальному слуху» в сольному співі), тобто − здатності до аналітично-оцінного сприйняття хорового звучання, що відіграє важливу роль на шляху формування виконавчих навичок хористів.

Таким чином, у вокально-виконавській підготовці майбутнього диригента виділимо такі навички й здатності, як-от:

− володіння основами вокального інтонування (дихання, артикуляція, звукоутворення, звуковедення, навички інтонаційно точного, темброво досконалого інтонування);

− володіння навичками вокально-виконавської виразності;

− вміння здійснювати тональне настроювання хору;

− здатність переходити з однієї хорової партії на іншу;

− володіння варіативними навичками артикуляції та прийомів звуко-будування у виконанні творів на іншомовних текстах;

− сформований вокально-хоровий слух, здатність до інтонаційного (мелодичного, гармонічного, поліфонічного) слухового контролю.

Як бачимо, підготовка майбутнього хорового диригента тісно пов’язана з його музично-слуховим розвитком, сформованими внутрішніми слуховими уявленнями, вільним, впевненим володінням навичками сольфеджування, диференційованого аналізу, навичками аналітичного сприйняття фактури, поліфонічного розвитку хорових партій тощо.

Стосовно третього різновиду виконавства – інструментального, помітимо, що потреба хорового диригента у володінні цим видом музикування необхідна, передусім, на стадії добору репертуару, ознайомлення з твором, його детальним аналізом та освоєнням хорової партитури. Не менш важливими є вміння

хормейстера акомпанувати співу у процесі роботи над формуванням співочих навичок та у процесі розспівування хористів. Нерідко саме в процесі роботи над партитурою за допомогою інструменту, фахівець опрацьовує її, здійснює методичний аналіз окремих партій обдумує різні засоби виконавської виразності тощо.

Додамо, що диригент, який володіє навичками художньо-інструментального виконавства, нерідко виконує твір перед хором з метою зацікавлення співаків, створення позитивної мотивації для роботи над ним. До такого виконання прибігали на стадії ознайомлення з новим репертуаром співаків хору А. Архангельский, Н. Данилін, М. Климов, Г. Ліознов та ін.

Особливо важлива повноцінна інструментальна підготовка для диригента-шкільного вчителя, який працює з класом як суб'єктом колективного співу без концертмейстера, має самостійно акомпанувати, і не тільки під час розспівування та інтонаційний вправ, а й у процесі розучування творів із супроводом. Таке поєднання двох функцій – диригента й концертмейстера, − потребує від майбутнього фахівця здатності до самостійного розучування інструментальної партії, її якісного виконання, вироблення координації дій − паралельною грою на інструменті та керуванням співом школярів, а також оволодіти однією з найбільш складних навичок, закладеною в державному стандарті, − здатністю грати акомпанемент одною рукою та одноразово диригувати іншою.

Узагальнюючи ці дані, визначимо головні інструментально-виконавські навички, якими має володіти майбутній хоровий диригент:

− здатність акомпанувати хору у процесі проведення розпіву, у тому числі транспонувати поспівки;
− ескізне виконання хорової партитури, пісенного репертуару, твору з акомпанементом;
− гра-аналіз хорової партитури з виділенням певного голосу;
− виконання інструментального супроводу до пісенного репертуару,
− спрощення фактури акомпанементу та її виконання;

− імпровізація акомпанементу до пісенного репертуару за функціональними позначеннями, за слуховими уявленнями.

За нашою думкою, формування всього комплексу виконавських навичок в сфері диригентської, вокально-хорової та інструментальної діяльності, оволодіння навичками музикування в різних формах, має базуватися на принципово єдиних настановах, що сприятиме формуванню узагальнених уявлень, навичок і вмінь, таких, як-от: активізація слухового контролю за якістю тембру, артикуляції, володіння навичками аналізу інтонаційних, структурних особливостей твору (синтаксичної будови, фактури, гармонічної основи тощо), вдосконалення культури фразування і т.д.

Основними факторами, що впливають на якість формування вмінь і навичок, є усвідомлення мети завдання та розуміння його змісту й способів виконання, наявність свідомого ставлення й готовності особистості до вироблення власних вмінь і навичок, стремління до якісного виконання дій, пов’язані з тим чи іншим завданням. Все це свідчить про те, що всі різновиди виконавської підготовки з необхідністю спираються на загальнозначущі складові художньо-пізнавальної діяльності − інтелектуальний, операційний, рефлексивно-коректувальний, а також особистісний, тісно пов'язаний з вдосконаленням комплексу індивідуально-психологічних властивостей фахівця, які відіграють суттєву роль у досягненні очікуваних результатів.

Отже, керівник хорового колективу має бути підготовленим до виконавства як диригент, співак та інструменталіст, володіти навичками самостійного опанування текстом твору, здатністю відображати його структуру в диригентських жестах, виконувати хорові партії, підтримувати свою диригентсько-викладацьку діяльність грою на інструменті.

Крім того, для іноземних студентів важливим є усвідомлення специфіки класичного вокалу та національно-народної манери співу, володіння навичками диригування вокально-інструментальними ансамблями, хоровим співом у супроводі ансамблю народних інструментів; специфічними є і деякі вимоги до музично-слухового розвитку китайських студентів. Це, зокрема, особлива увага

до розвитку темброво-поліфонічного слуху, здатність виділяти в багатоголосній ритмовій фактурі різні темброво-ритмові прошарки та голоси.

У змісті методико-формувальної підготовки майбутнього фахівця до із керівництва хором виділяємо такі компоненти, як-от:

− музично-мистецьку компетентність, в основі якої – знання з історії музичного мистецтва, музично-теоретична підготовка, зокрема — володіння технологією диференційованого та цілісного аналізу хорових творів;

− хорознавчо-методичну компетентність, яка вміщує в собі знання з галузі хорозавства, тобто особливостей хорового виконавства, психолого-педагогічні та методичні знання, що впливають на успішність формування хорового колективу та якість його виконавської діяльності;

− оволодіння практичними формами репетиційної роботи з хоровим колективом.

Музично-мистецька компетентність проявляється в ерудованості студентів, орієнтації в музичних стилях, жанрах і напрямках розвитку хорового мистецтва, знання творчих персоналій та хорових артефактів, зокрема − і в галузі національно-своєрідного хорового мистецтва різних етносів. Ці знання забезпечують широту кругозору фахівця, можливість проникнути в сутність художньо-образного змісту творів різних епох і стилів. Глибокі та всебічні знання стають запорукою доцільного добору репертуару, здатності усвідомлювати й інтерпретувати унікальний задум автора, розпізнавати й втілювати його у колективному виконанні.

Оволодіння музично-теоретичними знаннями й навичками складають основу формування усвідомлених музично-слухових уявлень, навичок слухового аналізу, здатності адекватно оцінювати та коректувати недоліки в хоровому інтонуванні, спроможність здійснювати цілісний аналіз явищ хорового мистецтва.

Конкретизуючи зміст хорознавчо-методичної підготовки майбутнього керівника хорового колективу, виділимо його здатність стимулювати мотивацію хористів до колективної співочої діяльності, виховувати їх як творчий колектив, володіти методикою розвитку музичних здібностей і формування вокально-

хорових навичок; бути здатним готувати колектив до сценічно-виконавської діяльності на високому художньому рівні.

Не менш важливим є оволодіння студентів навичками методичного аналізу твору та визначення доцільних методичних засобів його розучування із співаками.

Ефективність підготовки до методико-формувальної діяльності тісно зв'язана із набуттям студентами досвіду роботи із співочим колективом. Завдання практичної підготовки зумовлює важливість застосування рольових ігор, у яких моделюються реальні ситуації роботи з хором, різні форми самостійної праці студентів з вокальними ансамблями, студентськими хоровими (курсовими) колективами, в ході якої здійснюється особистісна перевірка дієвості набутих знань і вмінь, набувається впевненість, потрібна в роботі з колективом, формується педагогічно-рефлективна свідомість, здатність до самоаналізу та самооцінки своїх дій, досвід перспективного планування роботи над підготовкою твору до виконання.

Методика підготовки репертуару з хоровими колективами детально висвітлена в методичній літературі (В. Краснощоков, С. Казаков, К. Пігров, А. Козир, Л. Хлєбнікова та ін.). Узагальнюючи методичні рекомендації, помітимо, що в ньому виділяють декілька етапів. Перш за все – роботі з хором передує підготовчий (перед-репетиційний) етап, на якому відбувається ознайомлення хорового диригента з твором, художньо-смисловий, методичний аналіз, його диригентсько-виконавська інтерпретація.

Практика роботи з співаками вміщує в собі:

− ознайомлення співаків з твором, формування в них загального уявлення про емоційно-образний, інтонаційний стрій твору та мотивації щодо включення його до репертуару;

− роботу над засвоєнням музичного тексту в єдності інтонаційно-змістової точності та інтонаційно-вокальної якості техніки його відтворення;

− психологічна підготовка хористів та виконання твору на художньому рівні; в публічно-сценічних умовах.

Звернемо увагу на те, що у знанієво-теоретичній базі в підготовці фахівця діяльності важливою є його загальномузична та хорознавча компетентність, а також психолого-педагогічна підготовка, що закладає основи пізнання закономірностей музично-педагогічної діяльності й досягнення її мети.

З цього погляду методично-хормейстерська будується на засадах поєднання знань щодо особливостей хорового мистецтва і виконавства, музично-естетичних та психолого-педагогічних уявлень стосовно специфіки художньо-пізнавальної, музично-творчої діяльності, закономірностей організації художньо-педагогічної дійсності, формування музично-виконавських навичок, здатності до фахової рефлексії тощо. Не менш важливими стають для фахівця-практика і знання щодо специфіки організації та управління творчим колективом, оптимальних форм музично-педагогічного, творчого спілкування, особливостей індивідуальних та вікових особливостей сприйняття й розвитку загальних та спеціальних музичних здібностей хористів, шляхів налагодження міжособистісної комунікації між учасниками співочого колективу, стимуляції в хористів мотивації до колективної співочої діяльності, виховання їх як творчого колективу, здатного до сценічно-виконавської діяльності тощо.

Ця підготовка забезпечується цілим комплексом дисциплін психолого–педагогічного циклу, методики музичного виховання, хорознавства, диригування, постановки голосу, музично-теоретичних дисциплін, практичних занять у хоровому класі, а також у процесі педагогічної практики, що потребує, з одного боку, налагодження та актуалізації міжпредметних зв'язків, а з другого − формування у студентів здатності узагальнювати та екстраполювати набуті знання й навички на рільні форми формувально-виховного впливу на співаків.

Отже, в методико-практичній підготовці студентів до формувально-виховної діяльності провідними завданнями визначено:

− засвоєння психолого-педагогічних основ виховного впливу на співаків, зокрема − їх об’єднання у творчий колектив, підтримки мотивації до хорових занять, здійснення психологічної настройки співаків на сценічно-виконавське виконання тощо;

− хорознавчу підготовку, спрямовану на орієнтацію фахівця в багатомірному світі хорової музики та здатність добирати репертуар;

− музично-теоретичну підготовку, яка забезпечує музичну грамотність, розвиток музично-слухових здібностей і навичок оперування ними в процесі репетиційно-виконавської діяльності;

− оволодіння практичними навичками формування в хористів базових вокально-хорових навичок, розучування і підготовки репертуару до виконання у сценічних умовах.

Специфічним завданням освіти іноземних студентів − майбутніх керівників хоровими колективами є їх підготовка до майбутньої праці в умовах реальної дійсності, тобто оволодіння відповідними знаннями − історією національного хорового мистецтва, його стилістичними особливостями, типовими формами хорової діяльності. Вирішення цих завдань, забезпечується формуванням у студентів-іноземців здатності до екстраполяції набутих в процесі занять знані і вмінь на інші культурно-освітні умови, досягненням високого рівня самостійності в навчальній діяльності та спроможності самостійно засвоювати матеріал у галузі хорового мистецтва, аналізувати та оцінювати хоровий репертуару, інтерпретувати його, пристосовувати методичні знання до нових потреб, які виникають в освітній системі та хоровій практиці.

Підготовка майбутнього фахівця до виконання третьої функції − організаційно-прогностичної, тісно пов’язана з удосконаленням його особистісних − вольових, поведінкових, комунікативних, характерологічних властивостей. Її важливість не викладає сумніву, натомість у науковій та методично-хорознавчій літературі ці питання висвітлюються недостатньо.

Натомість, діяльності керівника хорового колективу охоплює цілу низку завдань, які мають спрямовуватись на організацію діяльності, сприяння самореалізації хорового колективу як художньо-мистецького феномену, на прогнозування його подальшого розвитку в певному соціально-культурному середовищі. У загальному сенсі ці завдання можна узагальнити за трьома

напрямками: художньо-адміністративним, репрезентативно-менеджерським, проективно-соціальним.

Виконання цих сфер діяльності певною мірою висвітлюється в теорії менеджменту (від лат. management − управління), менеджменту в галузі культури, менеджменту творчих колективів [89].

Менеджмент культурно-мистецької сфери розглядають як процес планування організації, мотивації, контролю та координації, спрямований на досягнення певної мети [33, 208].

Проблема організації менеджменту в галузі мистецтва молода, тому дослідження цих питань у сфері діяльності класичних творчих колективів вкрай обмежені. Відносно широко в останній період досліджуються питання менеджменту в галузі шоу-бізнесу: предметом аналізу стають питання підготовки музикантів — керівників художньо-мистецьких колективів, характеристика сфери діяльності майбутніх менеджерів та специфіки їх здійснення.

Спираючись на праці Д. Бодді [33], Д. Дороті [59], Н. Краснокутської [89], М. Мескон [133], Е. Піляліна [155], С. Роджерса [251] та ін., визначимо головні питання, актуальні для менеджменту колективу хорового типу:

− діяльність адміністративного характеру, що полягає в організації належних умов для занять (приміщення, допоміжний інвентар) і концертних виступів (костюми, транспорт тощо), контроль за дисципліною тощо;

− соціально-психологічна, пов’язана із завданням створення в колективі сприятливого морально-психологічного клімату, підтримки традицій, вирішенні виникаючих суперечок та їх запобіганні, формуванні стилю взаємовідношень та стандартів поведінки;

− стратегічно-моделююча, яка стосується майбутнього розвитку колективу, базується на аналізі його творчого стану та умов, що сприяють реалізації його потенційних можливостей;

− перспективно-планова, яка полягає в поінформованості, цілеспрямованому ознайомленні з культурними подіями в галузі хорового мистецтва та пошуку шляхів залучення до них;

− репрезентативно-громадська, яка полягає в розробці різних форм популяризації й реклами діяльності хору, здійсненні зв'язків з громадськістю, адміністративними органами, розробка PR-проектів;

− організаційно-забезпечувальна, яка полягає в обізнаності з різними типами фінансово-організаційної підтримки хорової діяльності – меценатством, спонсорингом, патронажем, оволодіння нормативними формами навичками творчого та ділового спілкування, дотримання норм етики й психології взаємодії з особистостями різного типу і характеру.

За нашою думкою, має включати в себе питання:

− специфіка хорових колективів та особливістю репетиційно-організаторських заходів;

− форми спільно-виконавської діяльності та засоби підготовки до них;

− стимуляційні засоби включення співаків у активну діяльність хорового колективу.

Втілення цих аспектів має своєрідне переломлення в роботі з хорами різних типів: професійними, напів-професійними (студентськими), аматорськими дорослими, аматорськими дитячими. Важливим завданням диригента-організатора є врахування цих особливостей. Визначимо найбільш суттєві відмінності. Так, у хорах різного типу різною є мотивація (службові обов’язки, улюблене хобі, бажання навчатись музиці, почуття колективізму творчого типу, мрії про концерті подорожі тощо). Відповідним чином вирізняються хористи і характером та ступенем відповідальності за якість власного співу, ставлення до дисципліні тощо.

По-різному в колективах професійного, дорослого аматорського та шкільного типу розподіляються і обов’язки між диригентом, адміністративними органами та сіваками. Так, у роботі з професійними хорами диригент, як правило, забезпечений всіма матеріальними умовами (місце й розклад занять, придбання нотного матеріалу, концертних костюмів, розклад концертних виступів). У рамках організації, при якій існує хор, діяльність колективу підтримується менеджерами, рекламою тощо. З цього погляду диригенту достатньо володіти основами теорії

керівництва творчим колективом та його менеджменту − з метою уточнення очікувань щодо якості й корисності діяльності відповідного персоналу стосовно організації виконавсько-творчого процесу, здійснення загального контролю.

Працюючи з аматорським хором, диригент, як правило, мусить самостійно виконувати властиві менеджеру функції, залучати до часткового їх виконання на засадах добровільності досвідчених та активних співаків хору. Завдання, які має вирішувати диригент як менеджер, включають у себе розробку рекламних матеріалів, контроль за їх якістю (естетична привабливість, яскравість, інформативність, акуратність виконання, відповідність задумки кінцевому результату і т.д.). Ясно, що при цьому музиканту-диригенту зовсім не обов'язково володіти навичками дизайну; натомість, він має мати розвинений смак, уявлення про можливості технології дизайну, чітко уявляти кінцеву мету і результат роботи, орієнтуватися в засобах сучасних способів розповсюдження хорової реклами, в тому числі − можливостях соціальної мережі.

Зрозуміло, що іноземні студенти мають орієнтувалися в культурно-мистецькому попиті свого суспільства на сучасному етапі, в особливостях налагодження рекламно-просвітницької, менеджерської діяльності керівника хорового колективу, у використанні типових інформаційно-комунікативних та цифрових технологій, основи китайського спонсорингу й менеджменту тощо.

У визначенні сутності підготовки студентів до здійснення інноваційно-продуктивної функції в діяльності керівника сучасним хоровим колективом виходимо з того, що виконавське мистецтво розуміється як мистецтво опосередкованого духовного спілкування, що втілюється у стремлінні зрозуміти, пережити та довести до слухачів глибинну сутність художнього задуму автору, відтворити його у власній інтерпретації. Нагадаємо, що ще Л. Толстой, Л. Виготський, А. Сохор, обґрунтовуючи «теорію зараження» мистецтвом, писали, що справжній витвір мистецтва знищує поділ між твором і художником, між художником і всіма людьми, які сприймають цій твір мистецтва. Таким чином, художній твір розглядається як комунікативно-психологічне явище, в мистецтво −

як один із засобів комунікації, що здійснюється між митцем (адресантом) та особою, яка сприймає твір мистецтва (адресатом).

Питання музично-виконавської інтерпретації та артистизму в діяльності виконавця розглядалися в різних ракурсах багатьма дослідниками − Л. Бочкарьовим, В. Медушевським, Г, Падалкою, О. Ростовським, Л. Сапожніковою, Б. Яворським. Специфіка хормейстерської інтерпретації музичних текстів аналізується в працях С. Казачкова, М. Канерштейна, М. Колеси, В. Краснощокова, І. Мусіна, К. Ольхова, К. Пігрова, А. Сивізьянова, П. Чеснокова та ін. Науковці зазначають, що, по-перше, у виконавстві відтворюється унікальність творчої індивідуальності виконавця через систему його культурних і духовних цінностей; по-друге – що процес сприйняття мистецького (музичного, зокрема) твору є активним актом реконструювання авторського замислу та його інтерпретації виконавцями і потребує підготовленості самих слухачів; по-третє – виконавська інтерпретація має базуватися на цілісному розумінні й охопленні всіх етапів вивчення музичного твору: від нотного тексту, створеного композитором, до виконавської концепції, що відбиває тип особистості митця. Висока активність суб'єкта, що сприймає музичний твір, визначається специфікою художньої комунікації, яка в значній мірі знімає протилежність між об'єктом (витвором мистецтва) і суб'єктом (реципієнтом).

Додамо, що специфікою виконавсько-хорової діяльності є єдність зусиль диригента та співочого колективу, тому процес комунікації ускладнюється за рахунок дії ще одної проміжної ланки: автор − диригент-інтерпретатор − співаки (як виконавсько-відтворюючий «інструмент» з усіма його можливостями та властивостями) − слухач.

Таким чином, кінцева мета − донесення диригентом сумісно з хором художнього задуму автора до слухачів шляхом відтворення емоційно-образного змісту на засадах звукотворчої волі та досягнення ефекту його сприйняття художньо-образного змісту останніми. У дослідженнях, присвячених специфіці виконавської інтерпретації, визначається, що за різних часів тандем композитор і виконавець характеризується різним співвідношенням у виразі двох характерних і

протилежних тенденцій − прагненням до злиття та потребою у самовираженні і самоствердженні − як обов'язкових умов здійснення творчої діяльності.

Актуальними для нас є думки дослідників про те, що сучасна, багатомірна й широка картина світу ставить перед виконавцем-інтерпретатором особливі вимоги: він має бути музикантом-універсалом, що опановує різностильовий репертуар, володіти сильною волею і енергетикою, артистизмом і харизматичністю, бути здатним «зачарувати» і зацікавлювати масову аудиторію [70, 77, 95].

Підготовка до освоєння й інтерпретації різностильового хорового репертуару вирішується на засадах всебічного збагачення ерудиції майбутніх фахівців у сфері мистецтва, розвитку в них асоціативного уявлення; здатності до глибокого аналізу хорових творів, оперування художньо-образними, асоціативними уявленнями; володіння механізмами попереднього (ескізного) озвучення твору в процесі розробки власного плану інтерпретації. У наступній ланці інтерпретаційно-творчого процесу, − в роботі над твором з хоровим колективом, − суттєвого значення набуває контакт керівника і виконавців, комунікативні властивості хорового диригента, його вміння налагодити взаємне порозуміння із співаками. Так, відомий диригент-симфоніст Ш. Мюнш, аналізуючи свій досвід роботи з музичними колективами, зауважує, що в кожного з них «... свій характер, свої манери. З одним відразу щось спрацьовує і є контакт. А з іншим − часом довго репетируєш і ніяк не знаходиш контакту [138, 92].

Досвідчені диригенти також зазначають, що нерідко ці відносини стають визначальними в організації уваги співаків, їх чутливості та реактивності, готовності максимально відкликатися на вимоги диригента. З цього погляду важливу роль відіграють особистісні властивості керівника хору: його авторитетність, тактовність, здатність встановлювати особистісно-ділові, творчі відносини із співаками, проявляти повагу до їх точки зору, обговорювати з колективом пропозиції щодо можливих варіантів інтерпретації тощо. Так, І. Мусін вважає, що і для диригента, і для співаків важливими є взаємні стосунки,

які базуються не на особистісній симпатії, а на професійних якостях, що є запорукою створення здорової атмосфери в музичному колективі [137].

Творчість хорового диригента, реалізуючись у сценічно-виконавській формі, проявляється в його здатності до варіювання своїх художніх намірів, прийнятті більш-менш несподіваних для співаків рішень у виборі засобів виразності – ступеня яскравості динаміки, гостроти артикуляції, темпових відхилень тощо. Можливість їх варіювання базується на психологічній єдності диригента й хористів, його здатності захопити своїм емоційним, художньо-натхненним станом, домогтися відгуку співаків на певну імпровізаційність диригентських жестів, надихаючи їх на досконале слідування своєму задуму.

Виступаючи в ролі керівника виконавсько-творчого процесу, диригент діє на засадах упередженого симультанного, слухового уявлення, постійного порівняння реального процесу звучання з його ідеальним образом, що зумовлює подальше варіювання, уточнення драматургії виконавського процесу, прикінцевий художній результат.

Досягнення творчої імпровізаційності базується на емоційній «відкритості» диригента та комунікативності співаків, про що пише, зокрема, К. Птиця, наголошуючи, що ця властивість особистості є неодмінною умовою здатності викликати відповідні емоційні почуття в хорового колективу та співпереживання слухачів. Надзвичайно важливою рахує автор також і здатність диригента до емоційно-вольової регуляції, контрольованість прояву емоційності у сценічному виконавстві, вказуючи на те, що диригент ніколи не повинен допускати, щоб його темперамент, переживання образу придушували інтелектуальний контроль виконання [160]. А відомій французькій диригент П. Тортельє схарактеризував співвідношення емоційного і раціонального компонентів у діяльності диригента таким чином: «Звичайно, техніка йде від голови. Ми годинами, днями, тижнями, місяцями, роками думаємо про музику головою. Але без expression − без почуття, відчуття − в музиці робити нічого. Не тільки в музиці − у всьому мистецтві» [252, 56].

.Крім того, ситуативна необхідність варіювати жестикуляцію, нерідко виникає і в залежності від вікових особливостей слухацької аудиторії, акустичних властивостей зали, способу розташування хору. Значення має навіть привід, з якого відбувається хоровий виступ (урочистий, святковий, сумний тощо).

Все це свідчить про важливість виховання в хорового диригента здатності до варіативно-імпровізаційного виконавства, значущість вдосконалення його комунікативних, емоційно-вольових властивостей, спроможності здійснювати саморегуляцію свого творчо-виконавського стану.

У здійсненні формувально-виховного впливу диригента на хорових співаків творчий характер його діяльності проявляється як здатність конкретизувати певні методичні засоби відповідно ситуаціям, зокрема − складу співаків, ступеню їх підготовленості, інтонаційних особливостей репертуару, актуальних завдань, які постають перед колективом тощо. Це потребує від майбутніх фахівців глибоких та всебічних знань як щодо виявлення стильових особливостей твору, так і стосовно методики формування комплексу навичок, що мають забезпечувати їх втілення, прояву мобільності й гнучкості мислення, методичної та інтонаційно-музичної винахідливості.

Відтак, методично-творча діяльність керівника хорового колективу має реалізуватись у різних формах прояву: у доборі інтонаційних вправ, відповідно поставленим завданням, конкретним умовах їх вирішення, рівню вокально-хорової підготовки співаків; у здатності пристосовувати відомі вправи довідкових, музично-освітніх властивостей співаків; у вмінні розробляти власні інтонаційні вправи, розспіви та добирати до них акомпанемент, вигадувати музично-ігрові, релаксичні вправи, потреба в яких виникає у зв'язку з перевтомою або перенапруженим психологічним станом співаків тощо.

Таким чином, головними завданнями творчого характеру, які вирішуються керівниками хорового колективу, є:

− вироблення індивідуалізованої художньо-змістової концепції твору та способів її втілення засобами виконавської інтерпретації;

− донесення до співаків як до «живого інструменту» своїх художньо-творчих намірів та його втілення у процесі репетиційної роботи з колективом;

− сценічно-творче виконання твору, спрямоване на емоційно-художній вплив на слухачів, їх «зараження» емоційно-естетичними переживаннями, донесення що них художньої ідеї твору, авторського задуму.

− забезпечення рекламно-іміджевого представництва діяльності хорового колективу;

− вирішення практичних проблем щодо меценатської, спонсорської підтримки діяльності хорового колективу, організації його концертно-просвітницької діяльності та подальшого розвитку.

У процесі творчо-фахової підготовки майбутнього керівника хорового колективу важливим є досягнення гармонічної рівноваги між його здатністю до самостійного аналітично-інтерпретаційного осмислення мистецько-хорових феноменів, єдності диригентсько-технічної підготовки та здатності до її імпровізаційно-виконавського застосування в репетиційній і виконавсько-сценічній діяльності, оволодіння методико-педагогічними знаннями здатністю до їх творчого використання в репетиційній та організаційній діяльності, а також розвиток внутрішньої активності, спрямованості особистості, її налаштування на постійний пошук нових рішень та вдосконалення своєї діяльності.

У Рис. 1. надаємо функціонально-компонентну структуру підготовки майбутнього фахівця до керівництва хоровим колективом.

Ефективність підготовки майбутнього керівника хорового колективу за до виконання властивих йому функцій забезпечується:

− спрямованістю програми занять на забезпечення когнітивно-змістового компоненту підготовки, оволодінням знаннями з відповідних галузей психології. педагогіки, історії й теорії музики, хорознавства і т.д.;

− оволодінням операційно-дієвими механізмами музично-інтелектуальної та фахово-практичної діяльності;

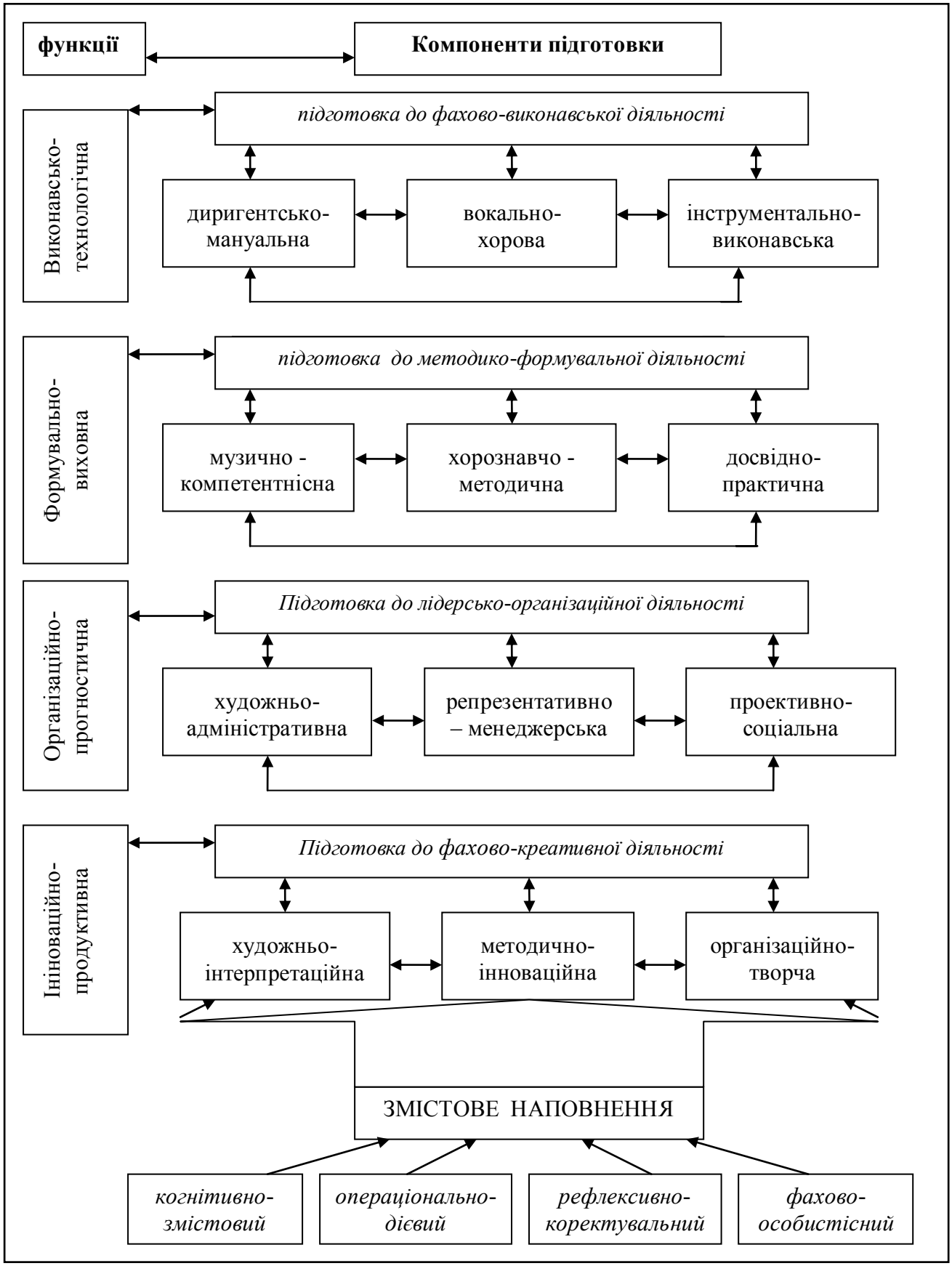


Рис. 1. Функціонально-компонентна структура підготовки до керівництва хоровим колективом

− рефлексивно-фаховою підготовкою, яка зумовлює свідоме ставлення студентів до навчального процесу, їх здатність до адекватної самооцінки та наступного корегування навчальної діяльності;

− особистісно-фаховою підготовкою, важливість якої пояснюється суттєвим впливом особистісних властивостей і характеристик майбутнього фахівця – вольових якостей, творчої активності, стилю поведінки й спілкування, на результативність його освіти.

Отже, під поняттям «керівництво хоровим колективом» розуміємо професійну діяльність хорового диригента, спрямовану на організацію і прогнозований розвиток хору, забезпечення його успішного творчого функціонування у процесі підготовки хорового репертуару та художньо-концертного виконання, включення в соціальне середовище шляхом налагодження зв'язків із громадськістю, презентації та пропаганди творчих досягнень.

Сучасний керівник хорового колективу має бути готовим працювати з усіма різновидами хорів на високому професійному рівні, бути готовим до постійного самовдосконалення, активно включатися в загальносвітовий хоровий рух.

Узагальнення праць у цій галузі дозволило встановити головні функції керівника сучасного хорового колективу, а саме: виконавсько-технологічну, формувально-виховну, організаційно-прогностичну, інноваційно-продуктивну.

Виявлення сутності й змісту цих функцій покладено в основу структури підготовки майбутнього фахівця, компонентами якої визначено фахово-виконавську, методико-формувальну, лідерсько-організаційну та фахово-креативну підготовку студентів до керівництва хоровим колективом.

Успішність навчального процесу забезпечується всебічним змістовим наповненням навчальної діяльності в сукупності когнітивно-змістової, операційно-дієвої, рефлексивно-коректувальної та фахово-особистісної підготовки. Здійснення функцій з керівництва хоровим колективом забезпечується здатністю студентів до поглибленого сприйняття художньо-образного змісту хорових творів, розробки їх власної виконавсько-змістової

інтерпретації, набуття техніки диригування, досвіду вокально-хорового та інструментального музикування, здатності здійснювати формувально-виховний вплив на хорових співаків, організовувати їх у творчий колектив та сумісно із співаками втілювати і доносити до слухачів художньо-творчі замисли, розробляти стратегію розвитку колективу і забезпечувати його успішну самореалізацію в соціально-культурному середовищі.

Висновки з першого розділу

Хорове мистецтво України та Китаю – важлива частка світової хорової культури, сучасного культурного поля. Музичне минуле цих країн має спільні риси та суттєві відмінності. Загальним для обох країн є те, що їх музичне, співоче мистецтво мають багатовікові традиції, користуються любов'ю народу, характеризуються активною участю широкого кола виконавців-аматорів у створенні інформаційно-культурного поля. Розвиваючись впродовж тисячоліть у певних матеріально-економічних, соціальних та духовних умовах, хорове мистецтво набуло відповідної художньо-образної тематики, стильових, жанрових особливостей, своєрідності музично-інтонаційного складу, виконавських традицій, які збереглися в національно-етнічних художніх уявленнях й феноменах мистецтва і розвиваються сучасним поколінням.

Суттєва різниця, що існує у традиціях хорового співу двох народів, зумовлена різними шляхами їх розвитку, своєрідністю інтонаційно-мовленнєвої, художньо-образної сфер: для українського хорового мистецтва традиційним є як фольклорне багатоголосся, так і багатоголосся сакрального, професійного хорового мистецтва.

У китайському суспільстві склалася висока культура одноголосного сольного співу, хоча досить поширеним було і унісонно-ансамблеве виконання мелодій. Ці фактори зумовили стрімке розповсюдження хорового багатоголосся в музичній практиці китайського суспільства, починаючи з кінця 19-го віку, та надзвичайну популярність його в сучасному Китаї.

Зростання інтересу до хорового мистецтва, яке переживає сучасне китайське суспільство, потребує кількісного і якісного вдосконалення системи підготовки відповідних фахівців. Натомість, відсутність у Китаї давніх освітньо-хорових традицій, недостатня кількість навчальних закладів, у яких готують фахівців з хорового мистецтва, свідчать про важливість на цьому етапі навчання студентської молоді у країнах із сталою та успішною освітньо-диригентською системою, до яких належить і Україна.

Діяльність керівника хорового колективу багатопрофільна, вона характеризується суміщенням різних функцій. Головними функціями визначено виконавсько-технологічну, формувально-виховну, організаційно-прогностичну та інноваційно-продуктивну функції, які у своїй сукупності уможливлюють адекватне сприйняття та втілення в диригентських жестах художньо-образного змісту хорових феноменів, здатність досягти певного рівня хорового виконавства у процесі репетиційної роботи з хором, у виконавсько-сценічному втіленні, забезпечення умов для розвитку й успішної просвітницької діяльності хорового колективу.

Важливість виконання цих функцій зумовила визначення відповідних структурних компонентів підготовки майбутніх фахівців, а саме: фахово-виконавського, методико-формувального, лідерсько-організаційного та фахово-креативного. Освіта майбутніх фахівців – керівників хорових колективів має забезпечувати повний комплекс навичок і вмінь музично-професійного, організаційно-керівного, особистісного спрямування, які становлять базу для успішного керівництва хором як суб’єктом колективної музично-творчої діяльності, сприяють його перспективного розвитку. Успішність підготовки студентів забезпечується всебічним змістовим наповненням зазначених компонентів підготовки: знанієво-інтелектуальним, операційно-дієвим, рефлексивно-коректувальним, фахово-особистісним.

Підготовка фахівців цього профілю в сучасному Китаї недостатньо розвинена і всебічна, що проявляється в концентрації педагогічної уваги на формуванні мануально-диригентської техніки, в недостатньому рівні музично-

теоретичної освіти майбутніх фахівців, у певній обмеженості завдань, які вирішуються у процесі підготовки керівників хорових колективів.

Стала система підготовки хорових диригентів в Україні характеризується цілісністю, всебічністю, послідовністю, натомість недостатньо враховує завдання, породжені сучасною дійсністю, як саме – необхідність підготовки майбутнього фахівця до здійснення організаційно-прогностичних функцій, властивих керівнику хорового колективу, засвоєння ним навичок презентаційно-менеджерського, проективно-соціального спрямування.

У підготовці іноземних студентів до керівництва хоровими колективами в Україні важливо забезпечувати формування всіх структурних компонентів діяльності сучасного керівника хору, враховувати специфіку сприйняття інформації в полікультурних умовах та готувати майбутніх фахівців до подальшого самостійного вдосконалення якості керівництва хоровими колективами.

РОЗДІЛ ІІ
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ ДО КЕРІВНИЦТВА ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ

2.1. Педагогічні принципи та педагогічні умови підвищення ефективності підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами

У обґрунтуванні педагогічних принципів навчання та ефективних педагогічних умов, що уможливлюють їх реалізацію, виходимо з факторів, які виступають рушійною силою процесу вдосконалення підготовки студентів-іноземців до керівництва хоровими колективами.

Головними факторами, що мають враховуватися у процесі розробки методичних засобів підготовки китайських студентів, з нашого погляду, є стан актуальної загально-музичної, фахової, спеціальної диригентсько-хорової та мовленнєвої підготовки; специфіка їх національної, зокрема – художньої ментальності; суб'єктивно-особистісна мета освіти майбутніх випускників, яка полягає в підготовці до майбутньої професійної діяльності в інших, відмінних від українських, соціально-культурних та національно-освітніх умовах.

Врахування цих факторів, а також здобутків сучасної педагогічної науки й практики визначило пріоритетні наукові підходи, покладені в основу визначення методичних засад підготовки студентів-іноземців до керівництва хоровими колективами, а саме: гуманістичний, особистісно-орієнтований, полікультурний, компаративістський, системний, компетентнісний. Обираючи ці методологічні підходи як настановні, ми керувались аргументами, викладеними нижче.

Гуманістичний підхід є важливим досягненням Цивілізації, яке проявляється в педагогічній сфері в тому, що індивід, який навчається, визнається не об'єктом педагогічного впливу, а активним суб'єктом освітнього процесу: саме такий підхід зумовлює всебічний розвиток його потенційних можливостей, інтересів і потреб, індивідуального стилю діяльності та спілкування (І. Бех, А. Бодальов, Е.Зеєр, І.Зязюн, І. Сумченко, І. Якиманська, П. Якобсон [22, 32, 76, 77, 197, 237, 238]).

Гуманістична парадигма освіти передбачає акцентування уваги в навчальному процесі не на засвоєнні змісту дисциплін, а на фахово-особистісному зростанні студента [109, 110, 157, 159, 183, 184]).

У галузі мистецької педагогіки проблемам гуманістичного підходу значну увагу приділили Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, З. Софроній, О. Щолокова [128, 142, 147, 166, 168, 192, 232]. Гуманістична спрямованість навчального процесу визнається платформою для перетворення здобутків світового мистецтва в особистісний естетичний досвід майбутнього фахівця, цілеспрямованого впливу художньо-виховних властивостей мистецтва на збагачення його духовного світу й моральності.

У процесі підготовки керівника хорового колективу гуманістичний підхід яскраво проявляється у врахуванні художньої ментальності майбутнього фахівця, його професійно спрямованих інтересів, мотивів і потреб та відповідній організації процесу здобуття ним освіти. Важливу роль у цьому відіграє усвідомлення педагогом мовленнєвих проблем студентів, дотримання демократично-діалогічного стилю спілкування та організація навчання на засадах співтворчості, прояв поваги та персональної зацікавленості в успіхах кожного з них, незалежно від національності, рівня сформованості загальних та фахових здібностей, темпу просування в навчанні, відмова від безперечної переваги власної точки зору викладача тощо.

Гуманістичний підхід має проявлятись і у вихованні відповідних взаємовідносинах між студентами різних національностей і культурних традицій, їх готовності до полілогу, порозуміння в колективних формах музикування й творчого співробітництва [11, 86].

Специфічного значення гуманістичний підхід набуває і у зв’язку з тим, що початок освіти у ВНЗ є складним періодом у житті кожного студента: він пов'язаний із зміною власного статусу, переходом до нових способів і форм пізнавальної особливості їх художнього менталітету, культурних, мистецьких пріоритетів, попередньої фахової підготовки, набутого досвіду діяльності у сфері музичного сприйняття, хорового мистецтва і вокального інтонування, тобто

складністю навчання у країні, яка суттєво відрізняється за властивостями музичного мистецтва та музично-освітньою системою [37].

Отже, гуманістичний підхід відіграє велику роль у організації навчання іноземних-студентів, проявляючись у педагогічній і студентській толерантності, врахуванні особливостей їх художнього менталітету, прояву інтересу та поваги до багатовимірності й самобутності національної культури, традицій і духовних цінностей, мистецького досвіду студентів.

Особистісно-орієнтований підхід з цього погляду виступає засобом конкретизації гуманістичного підходу в процесі підготовки майбутнього фахівця, способом його суб'єктної форми реалізації.

Особистісно-орієнтований підхід спрямовується на виявлення, розкриття всіх можливостей індивіду, становлення його самосвідомості, відповідальності за власну самореалізацію, на усвідомлення себе як особистості (Ш. Амонашвілі, Г. Балл, І. Бех, Є. Бондаревська, Е. Зеєр, А. Маслоу, К. Роджерс, І Якіманська та ін. [6, 16, 22, 34, 76, 248, 249, 237]).

Значущість особистісно-орієнтованого підходу в аспекті підготовки майбутнього керівника хорового колективу випливає і з визнання того, що фахівець, який здійснює художнє, навчально-виховне, організаційне керівництво творчим колективом художньо обдарованих особистостей, сам має бути яскравою, всебічно підготовленою та вольовою особистістю, спроможною надихати хоровий колектив на досягнення творчих здобутків, здійснювати художній впливати на слухачів, переконувати суспільство в значущості хорового мистецтва та важливості його всебічної підтримки.

Додамо, що в історії диригентського мистецтва існують чисельні підтвердження того, що творче керівництво музичним колективом, з одного боку, висуває високі вимоги до особистості, а з другої – розкриває перед нею нові горизонти. Так, нерідко видатні музиканти, зокрема – Антоніо Вівальді і Артем Ведель, Сергій Рахманінов і Мстислав Ростропович, Володимир Федосєєв і Геннадій Проваторов, поряд з освоєнням певного музичного фаху, стали визнаними у всьому світі і як диригенти. Їх успіхи зумовлювались не тільки

якісною загально-музичною, професійною підготовкою, талановитістю, а й особистісно-керівними якостями, здатністю повести за собою колектив досвідчених музикантів, надихати їх на втілення музично-художніх ідей [9, 51]. Отже, побудований на засадах особистісно-орієнтованого підходу, навчальний процес дозволяє стимулювати художньо-фаховий розвиток студентів, створювати умови для розкриття їх потенційних можливостей, творчої активності, формування індивідуального стилю діяльності, тобто всебічної підготовки до керівництва хоровим колективом.

З реалізацією гуманістично- та особистісно-орієнтованих підходів у навчанні студентів-іноземців тісно зв'язаний і *полікультурний підхід. З*начущість останнього зумовлена тим, що китайські студенти навчаються в умовах полікультурного спілкування, тобто − перехрещення декількох національно-мистецьких впливів, музичних вражень з різних епох, художніх течій, культур різних культурно-освітніх систем, тобто мають набувати чутливості й здатності стосовно їх сприйняття. Основу поняття полікультурної особистості закладено вже в працях Я. А. Коменського, в яких йдеться про необхідність формування в учнів уміння жити в злагоді з іншими та поважати їх.

У руслі гуманістичної педагогіки полікультура розглядається як культура міжособистісного спілкування особистостей, їх духовного збагачення та входження в культуру іншого типу (Б. Ананьєв, А. Бодальов, Б. Вульфсон, Г. Драч, Н. Крилова, В. Кудін В. Б. Лихачов, О. Рудницька та ін. [9, 32, 41, 62, 109, 110, 121, 167]). Важливим з цього погляду є те, що поняття полікультури нерозривно зв'язане з уявленням про неповторність та унікальність духовних здобутків кожного народу, з проявом поваги та інтересу до кожного них.

Мистецтво, зокрема – музика, з цього погляду розглядаються як високодуховна сфера опосередкованого, полікультурного спілкування, в якому відбувається творча взаємодія між автором і інтерпретатором, між виконавцями і слухачами як творцями, споживачами, носіями культури. Природним для музичного мистецтва є те, що нерідко учасники цих процесів є представниками культури різних художніх течій, стильових прошарків; національних традицій,

натомість вони легко досягають порозуміння (В. Афанасьев, М. Бахтін, Н. Бердяєв, В. Біблер, В. Медушевський [15, 17, 20, 26, 131]).

У визначенні шляхів полікультурної взаємодії велике значення надається способу спілкування, досягненню взаєморозуміння між особистостями, а передумовами їх здійснення − здатність до діалогу, готовність пізнати й зрозуміти явища іншої культури, застосовувати нові знання для збагачення свого культурного розвитку (С. Виготський, М. Каган, В. Кудин, О. Леонтьєв, П. Сімуш, О. Сохор [43, 83, 110, 119, 182, 193]).

З огляду на те, що музичне, вокально-хормейстерське навчання в українських навчальних закладах здійснюється на репертуарі, який належить різним музичним культурам, − слов'янським, італійським, французьким, німецьким і т. і., це положення є особливо актуальним для роботи з хором. Повноцінне оволодіння розмаїттям репертуару, в якому відбиваються своєрідність національно-образної, мовленнєво-інтонаційної сфери, творча індивідуальність, художня ментальність композитора, потребує формування у студентів-іноземців готовності до їх сприйняття, здатності погрузитися в художню атмосферу, відмінну від власних естетичних, мистецьких традицій.

При цьому, як показано в дослідженнях О. Реброової, студенти-іноземці відчувають весь спектр суперечливих впливів: від специфічних музично-мовних (семантично-ладових, інтонаційно-тембральних: європейські лади − пентатоніка) до виконавсько-інтерпретаційних (стильових, образних: художньо-аналітичних), інтерпретаційних (споглядальне ставлення до образів та їх дієве втілення у виконавстві) [163].

Отже, тільки набуваючи здатності сприймати суб'єктивно нові явища культури, художньо-образний зміст творів різних типів музичної культури, оволодіваючи незнайомими формами музичного мислення та палітрою музично-виконавських можливостей, студенти збагачують свою національно-культурну самосвідомість, усвідомлюють себе як суб'єктів полілогу культур та міжкультурних контактів. Все це зумовлює важливість полікультурного підходу

в розробці методичних засобів підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами.

У виявленні специфіки підготовки іноземних студентів та врахуванні особливостей їх сприйняття, зумовлених своєрідністю освітньо-культурної підготовки, в аналізі мистецьких здобутків як універсалій загальносвітової культури − з одного боку, та національно-культурної самобутності − з іншого, дієвим стає механізм порівняльного аналізу, тобто *компаративістський підхід*.

Застосування компаративістського підходу в сучасній педагогічній, музично-педагогічній науці широко використовується задля виявлення загальних тенденцій у розвитку тих чи інших явищ у світовому просторі, більш глибокого усвідомлення своєрідності культур, освітніх систем та існуючих між ними розбіжностей. Дані, отримані на засадах порівняльного аналізу, дозволяють враховувати їх у змісті та методах підготовки іноземних студентів до майбутньої фахової діяльності, стають основою певної взаємодії та взаємовпливів (О. Галич, Г. Ніколаї [140]).

Компаративістський підхід, з погляду завдань даного дослідження, закладає міцну базу щодо виявленні особливостей різних національних систем підготовки керівників хорових колективів, усвідомлення проблем, які мають вирішуватись впродовж навчання іноземних студентів в українських ВНЗ, вдосконалення змісту і методів навчання з урахуванням індивідуально-типологічних особливостей їх сприйняття, художнього мислення, менталітету.

Складність, багатовекторність підготовки майбутніх керівників хорових колективів зумовлює необхідність застосування *системного підходу. С*аме такий підхід науковці вважають найбільш продуктивним для педагогіки, пояснюючи це тим, що він спрямований на виявлення компонентної структури явищ та суттєвих закономірностей взаємодії окремих елементів, на аналіз і зіставлення, виявлення подібності та відмінності, протиріч і сполучних характеристик, пріоритету одних елементів по відношенню до інших, встановлення динаміки розвитку кожного елемента та всієї системи в цілому, визначення умов, за яких відбувається

об'єднання в цілісну структуру та досягнення нової, більш високої якості його функціонування.

В. Афанасьєв стверджує, що необхідність системного підходу диктується самим життям, високим ступенем інтеграції суспільних процесів, де, як ніде раніше, «все пов'язано з усім», коли рішення однієї проблеми залежить від рішення безлічі інших, коли самі проблеми набувають системного, комплексного характеру [15]. Отже, навчальному процесу, побудованому на засадах системності й цілісності, притаманні цілеспрямованість, діалектична єдність всіх компонентів на різних рівнях організації та діяльності, ієрархічність структури, функціональність, відкритість, динамізм, адаптивність.

Головними ознаками системного підходу та закономірностям його прояву стосовно завдань нашого дослідження, відповідно працям І. Блауберга, В. Садовського, Л. Сидельнікова та ін., визначено: забезпечення цілісності навчального процесу; його структуризація та ієрархізація з погляду внеску дисциплін навчального плану в підготовку майбутніх керівників хорових колективів; визначення форм та засобів актуалізації взаємної залежності й взаємозв'язку окремих змістових компонентів, їх загальної спрямованості на досягнення мети навчання [28, 186, 171].

Важливим аспектом системного підходу до організації педагогічного процесу є також надання множинності й варіативності методичному забезпеченню як способу врахування ситуативних факторів реальної дійсності, стимуляції самостійності та індивідуалізованої творчої активності майбутнього фахівця. Все це забезпечує спроможність фахівця діяти в різних соціально-культурних, музично-творчих умовах, уможливлює досягнення нового, більш високого рівня підготовки майбутніх керівників хорових колективів [27, 117].

З цього погляду, системність зумовлює важливість орієнтації на *компетентнісний підхід,* тобто орієнтованість на кореляцію змісту й форм навчання із змістом майбутньої фахової діяльності, на стимуляцію здатності іноземних студентів до екстраполяції набутих ЗУН у майбутню реальну практику,

з її розмаїттям культурно-соціальних потреб і соціально-культурного замовлення (М. Михаськова, А. Хуторською [136, 216]).

У рамках дослідження, компетентнісний підхід полягає в прищепленні студентам властивих керівнику хорового колективу функцій через засвоєння системи ключових компетенцій, тобто таких, які є визначальними для майбутньої фахової діяльності, для формування здатності самостійно, гнучко і творчо їх застосовувати в мінливих реаліях дійсності. Відповідно до встановлених вище функцій та компонентів підготовки майбутнього фахівця, у структурі ключових компетенцій керівника хорового колективу виділяємо компетенції фахово-технологічного, методико-формувального, прогностично-організаційного, інноваційно-продуктивного спрямування.

Як бачимо, ключові компетенції, сутність яких залежить від реалій майбутньої діяльності, носять узагальнений характер, а їх формування відбувається на різних дисциплінах навчального циклу ВНЗ, при чому – на різних дисциплінах формуються, відповідно їх специфіці, як певні аспекти, елементи ключових компетентностей, так і конкретні, визначальні для майбутньої діяльності фахові компетентності, наприклад – концертмейстерська компетентність вчителя та хорового диригента, здатного грати з мінімальним зоровим контролем за виконавськими діями, клавіатурою, реконструювати фактуру по цифровому запису гармонічного супроводу, транспонувати тощо.

З цього виходить, що, по перше, стосовно формування ключових компетенцій – існує потреба в їх формуванні на засадах інтеграції та узагальнення завдань різних дисциплін, що потребує удосконалення міжпредметних зв’язків у даному напрямку; по-друге що дає підстави виділити в кожній дисципліні коло завдань, спрямованих на формування загальнопредметних компетенцій та компетенцій, які безпосередньо зв’язані з майбутньою фаховою діяльністю студентів, які розуміються як практико-орієнтовані компетенції [121, 216].

Встановлення співвідношення ключових компетенцій майбутньої фахової діяльності та навчально-предметних – узагальнених і практико-орієнованих, –

слугує основою спрямованості змісту навчання на досягнення освітньої мети – підготовку студентів до керівництва хоровими колективами у повноті всіх властивих цьому виду діяльності змісті та функціях.

У доборі головних принципів, які відіграють особливо важливу роль у галузі мистецької освіти, враховувались положення Національної доктрини розвитку освіти України в XXI столітті, зокрема – зміст освітніх галузей «Мистецтво» та «Естетична культура», Державні стандарти вищої освіти, в яких наголошується, що провідного значення на сучасному етапі розвитку суспільства набуває втілення принципів гуманізації навчального процесу, його цілісності, індивідуалізації, демократизації. При цьому ми усвідомлювали, що на сучасному етапі розвитку педагогіки необхідно, за висловом Г. Падалки, здійснювати перегляд і наповнення відомих принципів «…новим змістом з метою конструктивного використання в змінених умовах, притаманних суспільним потребам та здобуткам сучасної педагогічної науки й практики» [148, 24].

Отже, загальнопедагогічні принципи слугують підґрунтям у визначенні принципів мистецької освіти. Останні, за визначенням Г. Падалки, є тими положеннями, що визначають сутність, зміст, провідні вимоги до взаємодії викладача і його вихованців, зумовлені рівнем розвитку педагогічної науки, особливостями суспільного і розвитку художньої культури в певний історичний період та слугують першоджерелом, вихідним пунктом теорії і практики, спрямовуючи розробку провідних понять і законів мистецького навчання [148].

Головними з них, за думкою авторки, є принципи цілісності; культуровідповідності; естетичної спрямованості; індивідуалізації; рефлексії. У інших дослідженнях до таких принципів віднесено також принципи реалізації системного, цілісного, індивідуально-диференційованого підходів; структурування змісту навчально-виховного матеріалу; зв'язку музичного навчання з життям; систематичного включення суб’єктів навчання в самостійну (творчо-виконавчу) діяльність; принцип оптимізації процесу навчання відповідно поставленим завданням.

Їх врахування зіграло роль настановних у розробці конкретно-педагогічних принципів, на засадах яких підготовка майбутніх керівників хорових колективів має відбуватися ефективно й успішно.

Розглянемо, яким чином загальнонаукові принципи набувають своєї специфіки, впливаючи на добір організаційних форм і методів підготовки студентів до керівництва хоровими колективами.

Одним з провідних у мистецькій освіті визначають принцип культуровідповідності. На думку Н. Крилової, він проявляється в різноманітній палітрі культури суспільства, в концепції діалогу «ціннісних світів», діалогу культур (М. Бахтін, В. Біблер); сприяючи культурній ідентифікації молодого покоління, закладає основу полікультури освіти, особистісній реалізації кожного суб'єкта в культуротворчому процесі [106, 109].

Застосування цього принципу в рамках дослідження втілюється як *принцип художньо-музичної толерантності,* тобто готовності до розуміння традиційних цінностей і особливостей хорового мистецтва іншокультурного походження, їх співіснування в навчальному процесі.

У процесі фахової підготовки іноземних студентів – майбутніх керівників хорових колективів принцип музично-художньої толерантності реалізується на засадах спонукання зацікавленого ставлення студентів до музичної культури представників інших національностей; здійсненні полікультурної репертуарної політики, З цього погляду, у процесі підготовки іноземних студентів як керівників хорового колективу важливою стає спрямованість навчального процесу на формування в них адекватної ціннісної орієнтації в широкому розмаїтті історичних, національних, індивідуально-творчих напрямків, жанрів і форм хорового мистецтва – з одного боку, та усвідомлення своєрідних, типових рис власного національного музичного, хорового мистецтва, здатність збагатити його досвід, не втрачаючи самобутності, а збагачуючи її новими можливостями, творчими ідеями – з іншого боку.

Отже, основою музично-професійної підготовки майбутніх фахівців стає культурологічна парадигма, реалізована в ідеях культурного співіснування й

діалогу різнорідних за історією, особливостями художніх ідеалів, формотворчості, мистецького матеріалу культур, розімкнутості, відкритості та динамічності мистецько-освітньої системи.

На важливості втілення наступного загальнопедагогічного принципу – зв'язку змісту навчання з життям у процесі мистецької діяльності наголошував відомий психолог Л. Виготський, зауважуючи, що останню неможливо забезпечити через «мале коло» особистого життя: мистецька діяльність, за його висловом, потребує зв’язку із «великим колом» життя соціального [42].

Відповідно завданням, на вирішення яких спрямований зміст дослідження, цей принцип втілюється у *принципі спрямованості змісту підготовки майбутнього фахівця на задоволення музично-духовних потреб суспільства.* Коло цих потреб визначається ступенем зацікавленості спільноти хоровим мистецтвом, потребою в діяльності компетентних керівників хорових колективів, що впливає на мету та зміст їх підготовки до певного роду компетентної діяльності майбутнього фахівця.

Утілення принципу спрямованості змісту підготовки майбутнього фахівця на задоволення музично-духовних потреб суспільства є важливим і з точки зору аналізу культурно-потребової ситуації; цей принцип слугує підґрунтям у визначенні орієнтирів щодо уточнення функцій, властивих майбутнім керівникам хорових колективів, компетенцій, якими вони мають оволодіти, досягаючи конкурентоспроможності та успішності [6, 11].

Сполучною ланкою при цьому стає посилення практичної спрямованості змісту фахової освіти та переконання в дієвості отриманих ЗУН у ході педагогічної практики: саме у процесі практично-викладацької діяльності студентів відбувається перевірка стану їх підготовленості в галузі диригентсько-хорової, організаційно-виховної роботи, а звідси – й усвідомлення існуючих недоліків їх розвитку, визначення актуальних методичних проблем та знаходження шляхів і методів їх подолання.

Принцип спрямованості змісту підготовки майбутнього фахівця на задоволення музично-духовних потреб суспільства в навчанні студентів-

іноземців реалізується через доповнення типового змісту занять артефактами національної музичної, хорової культури, комплексом національно-специфічних знань і навичок; наближенням поза-навчальних форм культурно-розважальної діяльності студентів до реалій майбутньої фахової діяльності.

Значущість цього принципу пояснюється й тим, що включення студентів у такі форми фахової діяльності сприяє усвідомленню ними корисності набутих знань і навичок, впливаючи на зміцнення мотивації їх засвоєння. Крім того, в результаті орієнтації на національний хоровий репертуар, елементи специфічної китайської методики, іноземні студенти більш чітко усвідомлюють доцільність самостійного засвоєння ними додаткового змісту навчання, пов’язаного з історією власної музичної культури, хорового мистецтва.

Наступний загальнопедагогічний принцип – принцип активності суб’єкту, набуває своєї специфіки у підготовці компетентного керівника хорового колективу, як *принцип стимуляції самостійності та творчої ініціативи фахівця.*

Відомий психолог М. Бернштейн довів, що сутність активності полягає у визначальній ролі внутрішньої програми життєдіяльності індивіду, у здійсненні так званих «довільних» актів, в яких ініціатива реалізується відповідно внутрішній програмі людини. При цьому зовнішні стимули тільки «запускають програму» прийняття рішення та наступних за ними дій [21, 123].

Вчені також наголошують на тому, що всяка особистість є суб'єктом активності, і від того, в якій сфері проявляється його ініціативність, на чому сконцентровані інтереси індивіду, чому віддається перевага, у значній мірі залежить якість та результативність його діяльності у відповідній площині. З цього стає ясно, що творча активність студентів у сфері підготовки до діяльності керівника хорового колективу у значній мірі залежить від сформованості спонукальних мотивів, особистісної готовності до прояву ініціативи, від накопичення знань та досвіду музично-творчого характеру. Фахово-творча активність особистості стає запорукою оптимального засвоєння та застосування засвоєної інформації, накопичених навичок і вмінь, а з цим – і основою подальшої самоосвіти фахівця [29, 105, 122].

Специфіка прояву творчої ініціативи майбутніми керівниками хорових колективів визначається низкою чинників, до яких відносять особливості художнього типу пізнання та творчості, значущість естетичних, гедоністичних мотивів у музично-навчальній діяльності, пов'язаних із сприйняттям та втіленням художньо-образного змісту музичних творів. Форми прояву творчої ініціативи й активності майбутніх фахівців залежать також від індивідуально-особистісних властивостей суб'єктів навчання – їх емоційно-афективної, вольової сфери, сили прояву всіх видів спонукань: мотивів, потреб, інтересів, прагнень, цілей, ідеалів, уявлень про майбутнє.

Отже, загальнонауковий принцип активності суб'єкту втілюється в навчальному процесі як принцип стимулювання творчої ініціативи студентів у різних формах самостійно-навчальної та творчо-інтерпретаційної діяльності, в процесі їх залучення до фрагментарного управління вокально-хоровими гуртами, колективами. Відтак, активна позиція студентів, прояв ними творчої ініціативи виступають рушійною силою не тільки пізнавально-навчальної та навчально-творчої діяльності, а й діяльності в організаційно-методичній та лідерсько-керівній сферах. Це свідчить про принципову важливість всебічної стимуляції творчої ініціативи майбутніх фахівців, удосконалення відповідних особистісних властивостей, мотивів і спонукань.

Принцип індивідуалізації в педагогічній науці конкретизує шляхи втілення особистісного підходу і нерідко визначається як такий, застосування якого є природним – з врахуванням специфіки музичної, диригентсько-хорової освіти, її індивідуальної форми. Особливо важливо це для музичної діяльності, яка завжди є своєрідним відбитком індивідуально-мистецького досвіду учасників музичного процесу: автора, музиканта-виконавця, слухача, заціплює (за О. Леонтьевим [119]) всі прошарки підсвідомості, свідомості й «надсвідомості» музиканта, формується музично-суб'єктивним досвідом.

Чи означає це, що навчально-музичний освітній процес автоматично здійснюється в індивідуалізованій формі? Аналіз психолого-педагогічних досліджень та спостереження за педагогічною дійсністю показують, що навіть за

умов індивідуальних занять індивідуально-особистісний підхід здійснюється далеко не завжди і не в повній мірі. Таке становище пояснюється науковцями тим, що, з одного боку, методика виявлення особливих рис студентів та їх розвитку недосить досліджені, а з іншого – недостатнім є і володінням педагогів відомими механізмами втілення принципів індивідуального навчання, зокрема – методами розвитку індивідуальних музичних здібностей, особистісно-спрямованими засобами формування диригентської техніки, здатності до поглибленого аналізу та інтерпретації хорових творів, критично-оцінного сприйняття хорового виконавства, прояву особистісних властивостей: художніх емоцій, артистизму, вольових, комунікативних, організаційно-ділових якостей тощо. Крім того, зазначимо, що індивідуалізація в підготовці керівника хорового колективу має стосуватись всіх аспектів його професійної діяльності: виконавсько-творчої, методично-формувальної, організаційно-прогностичної та всіх рівнів прояву професійних якостей і властивостей,

Отже, загальнонауковий принцип індивідуалізації навчального процесу втілюється в мистецькі освіті як *принцип цілеспрямованого удосконалення індивідуально-фахових властивостей особистості,* на засадах чого розробляються особистісно-виховні настанови, забезпечується всебічний розвиток індивідуальних спеціальних здібностей, формуються художньо-виконавчі, музично-творчі, організаційні, лідерські якості майбутнього керівника хоровим колективом.

Загально-педагогічний принцип цілісності навчального процесу є результатом усвідомлення останнього як складного системного явища. Нагадаємо, що під цілісністю розуміється сукупність елементів певного роду, взаємопов'язаних і взаємодіючих між собою; завдяки цьому утворюється нова якість, продуктивність якої є завжди більшою, чим у сукупності відносно самостійних елементів. При цьому кожен елемент системи стає часткою її структури і набуває у процесі взаємодії з іншими її елементами свого функціонального значення.

Важливою ознакою цілісності та засобом її досягнення науковці визначають підкорення зв’язку всіх елементів єдиній меті, що є закономірністю, властивою всякій складній системі. У музично-освітньому процесі, спрямованому на підготовку майбутнього керівника хорових колективів, цей принцип розкривається як *принцип системного підпорядкування змісту хормейстерсько-фахової освіти підготовці компетентного фахівця,* спроможного забезпечувати діяльність хорових колективів різного типу, досягати суспільно значущих художніх результатів, збагачувати й вдосконалювати свої навички та вміння відповідно вимогам мінливої дійсності.

Цілеспрямованість та взаємодія всіх компонентів навчального процесу потребує, у свою чергу, зміцнення міждисциплінарних зв'язків різного рівня й типу, на засадах чого сформовані навички та вміння набувають узагальненого характеру і суб’єкт навчання набуває здатності їх гнучко та варіативно застосовувати в різних професійних контекстах [18, 69].

У результаті його реалізації уможливлюється залучення педагогічного потенціалу всього комплексу музичних дисциплін, їх навчально-методична інтеграція, яка передбачає цілеспрямоване застосування методів, знань та виконавських завдань однієї дисципліни під час викладання іншої.

Все це дозволяє досягти більш високого рівня та якості діяльності завдяки налагодження зв’язків змістового, методичного, організаційно-керівного характеру на різних ієрархічних рівнях їх прояву, підпорядкування навчального процесу поставленій меті, сприяння формуванню фахової компетентності, узагальнених, гнучких знань і навичок, здатності студента використовувати їх на високому рівні самостійності, адаптувати й гнучко, варіативно застосовувати в своїй майбутньої діяльності відповідно до реальних вимог і актуальних соціальних, культурно-мистецьких завдань.

Таким чином, загальнонауковий принцип цілісності, втілюючись в мистецькі освіті як принцип освітньо-системної цілеспрямованості, відіграє важливу роль, забезпечуючи спрямованість навчального процесу на досягнення поставленої мети навчання, поступовість, систематичність, послідовність,

взаємозв'язок всіх його ланок та компонентів, його існування як відкритої системи, що корелює з потребами суспільства.

Розглядаючи наступний загальнопедагогічний принцип науковості, трактуємо його як *принцип відповідності змісту підготовки актуальним здобуткам педагогічної науки і музичного мистецтва*. При цьому ми враховуємо, що стрімкий і невпинний розвиток інформаційного простору, широкі можливості обміну знаннями та досвідом, забезпечені новітніми комунікаційними засобами, активна науково-дослідна діяльність музикантів, досягнення в галузі музично-технічного та матеріального забезпечення зумовлюють необхідність застосування новітніх методик, засобів навчання, оволодіння ефективними можливостями організації навчального процесу, стимуляції самостійності, творчої активності студентів, виховання в них цінних особистісних якостей.

Отже, принцип змісту підготовки актуальним здобуткам педагогічної науки і музичного мистецтва є настановним у підготовці майбутнього фахівця, розумінні ним глибинних чинників та механізмів підготовки до здійснення функцій педагога, вихователя, лідера творчого колективу, організатора його діяльності. Не меншого значення набуває і усвідомлення наукових основ удосконалення та самовдосконалення фахово-значущих особистісних якостей, оволодіння спеціальними навичками і уміннями.

В рамках дослідження принцип демократизації освіти реалізується як *принцип творчої взаємодії суб'єктів музично-освітнього процесу*, який втілюється на засадах ідей педагогіки співробітництва, організації навчання в умовах доброзичливого психологічного клімату, поваги до точки зору кожного учасника навчального процесу, реалізується в колективному обговоренні добору репертуару, плануванні репетиційної, концертно-творчої діяльності виконавських колективів, у сумісному уточненні викладачем та студентом стратегії його власної підготовки.

Отже, головними конкретно-педагогічними принципами, які відіграють настановну роль у розробці змістової частини підготовки майбутнього керівника хорових колективів, визначено принципи:

– художньо-музичної толерантності;

– спрямованості змісту підготовки майбутнього фахівця на задовольняння музично-духовних потреб суспільства;

– стимуляції самостійності та творчої ініціативи фахівця. принцип цілеспрямованого удосконалення індивідуально-фахових властивостей особистості;

– системного підпорядкування змісту хормейстерсько-фахової освіти підготовці компетентного фахівця;

– відповідності змісту підготовки актуальним здобуткам педагогічної науки і музичного мистецтва;

– творчої взаємодії суб'єктів музично-освітнього процесу.

Застосування цих принципів у процесі підготовки майбутніх керівників хорових колективів потребує створення певних педагогічних умов задля їх успішної реалізації

Першою умовою ефективної підготовки іноземних студентів до фахової діяльності зазначимо *забезпечення психолого-педагогічного супроводу їх адаптації,* спрямованого на подолання ланцюга тих проблем, які виникають у сфері навчання й спілкування, що відповідає принципу гуманістичного спрямування професійної підготовки студентської молоді.

Створення режиму сприяння адаптації китайських студентів особливо важливе на початковому етапі їхньої професійної освіти, воно стає важливим чинником подолання труднощів у період пристосування до нових умов навчання. У науковій думці проблемам адаптації приділяється значна увага. Адаптація розглядається психологами як складний і багатофакторний процес, який зачіплює основні психологічні функції та механізми їх регулювання, відбиваючись на всіх рівнях прояву особистості: на його соціальній свідомості, психічному стані, навчальній діяльності (Б. Ананьєв [7]). Під адаптацією особистості розуміють форму пристосувальної поведінки людини, її індивідуальних і особистісних якостей до життя і діяльності в змінених умовах існування (А. Сіомічев [184]).

Суттєва увага надається питанням пристосування особистості в період переходу від шкільного навчання до професійної освіти, вступу в складну фазу перебудови внутрішніх процесів, Під адаптацією студента розуміють процес приведення основних параметрів його соціальних і особистісних характеристик у стан динамічної рівноваги з новими умовами вузівського середовища як зовнішнього фактора по відношенню до студентів. Здійснення адаптивного процесу в студентський період пов'язані як з досягненням нового статусу, так і з тим, що нові проблеми, які виникають у зв'язку з цим, суб'єкт має вирішувати самостійно [50, 56, 102,]).

Зрозуміло, що особливо це відчутно для тих студентів, які знаходяться далеко від родини, близьких, друзів, тому адаптивним процесам у навчанні іноземних студентів надається особливе значення. Так, питання академічної адаптації іноземних студентів у процесі навчання в зарубіжній вищій школі розглянуто Л. Булатовою, Т. Довгодько, Т. Кузнєцова, Л. Рибаченко та ін. [37, 58, 111, 165].

Особливості навчання китайських студентів у іноземних ВНЗ дослідили, Дін Сінь, Сін Чжефу [57, 183]. Ці вчені зазначають, що потреба в адаптації виникає не тільки У процесі навчання студентства, а і в інших сферах їхньої діяльності – у побутовому спілкуванні, міжособистісних стосунках, пристосуванні до нових умов і режиму життя у студентських гуртожитках, форм прояву сучасної «студентської» культури, можливостей використання вільного часу. У коло проблемних питань входить і пристосування до нового типу навчального колективу, його звичаїв і традицій, засвоєння нових видів пізнавальної, творчої та наукової діяльності, незвичних форм оцінки, прийомів самостійної роботи, нових типів міжособистісно-пізнавальної комунікації і т.д.

Значна увага приділяється і проблемі мовленнєвої адаптації та підготовки іноземних студентів до навчання з врахуванням висхідного рівня їхньої підготовки, зокрема – етнометодичним аспектам оволодіння китайців іноземною мовою [102, 183].

У багатьох дослідженнях доведено, що ступінь адаптованості студентів впливає і на академічні досягнення, і на соціально-культурну активність, і на прояв психічних процесів – стабілізацію уваги, пам'яті, мислення, на суб'єктивний стан та коло цінностей особистості, відбиваючись на ставленні до занять, а звідси – і на якість навчання, ступені задоволеності його результатами тощо.

Все це дозволяє виділити в адаптивному процесі, який переживають іноземні студенти, фахово-освітню та соціально-комунікативну сфери. У галузі музичної освіти ці напрямки адаптації реалізуються в конкретних формах художньо-навчальної діяльності – мистецько-пізнавальній, виконавсько-практичній, музично-творчій. Сферами, які потребують спеціально організованого психолого-педагогічного супроводу, стають орієнтація студентів-іноземців у новому мистецько-культурному середовищі, орієнтація на дещо інший, у зрівнянні з попередньою музично-фаховою підготовкою, зміст музично-теоретичної освіти, здатність до адекватної інтерпретації музичного твору.

Виходячи з цього, здійснення психолого-педагогічного супроводу як засобу сприяння успішній адаптації іноземних студентів визнається важливою умовою їхньої підготовки до фахової діяльності, а сферами, в яких має здійснюватися в першу чергу адаптація, мають стати такі напрямки, як створення належного психологічно-комфортного клімату на заняттях, сприяння орієнтації іноземних студентів у особливостях музично-освітньої системи та українських мистецько-культурних традицій, цінностей і здобутків, сприяння мовленнєвій адаптації шляхом цілеспрямованого включення в комунікативно-мовленнєві контексти та залучення до участі в поза-навчальних студентських культурно-масових заходах, включення їх у самостійні диригентсько-практичні форми діяльності.

У обґрунтуванні *другої умови* успішної підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами, ми виходили з уявлення про формувальний характер змісту та форм навчального процесу, його зв'язок з метою навчання та очікуваними результатами. Зважаючи на це, важливою педагогічною умовою

ефективної підготовки іноземних студентів як керівників хорових колективів було визнано вдосконалення організаційно-методичного забезпечення навчального процесу з врахуванням специфіки їх попередньої фахової освіти та відповідності отримуваної підготовки випускників-іноземців тим очікуванням, які зумовили їх навчання в українських ВНЗ.

Важливими аспектами такого вдосконалення вважаємо уточнення змісту навчання, спрямованого на:

− врахування особливостей художнього менталітету, стану фахової освіти, готовності до сприйняття іноземними студентами змісту навчання, яке має відбиватися у спеціально розробленому організаційно-методичному забезпеченні, як-от: робочі програми, навчальний репертуар, база посилань і т. і.;

− збагачення змісту навчання, спрямованого на підготовку студентів до виконання всіх функцій, властивих сучасному керівнику хорового колективу, зокрема – засвоєння основ культурного менеджменту, керівництва творчим колективом, здійснення рекламно-просвітницької діяльності тощо;

− посилення практичної спрямованості змісту й форм навчальної діяльності на засадах компетентністного підходу;

− забезпечення високого рівня самостійності володіння фаховими навичками, творчої активності студентів, варіативності та гнучкості набутих ними ЗУН з метою їх екстраполяції в різні умови застосування;

− організацію самостійної навчальної діяльності китайських студентів, спрямованої на засвоєння ними додаткового обсягу знань, набуття здатності до подальшого самовдосконалення. важливі для їх майбутньої фахової діяльності на Батьківщині.

У обґрунтуванні наступної педагогічної умови – *цілеспрямованого застосування в навчальному процесі комплексу сучасних ТЗН та інформаційно-комунікаційних засобів*, — ми виходили з того, що сучасна молодь повсякденно користується інноваційними технологіями, при чому нерідко – у негативних формах активності (гра в комп’ютерні ігри, безцільне проводження часу в соціальних мережах тощо). Залучення студентів до використання Інтернету з

пізнавально-навчальною метою слугує важливим засобом доповнення й збагачення знань, самоосвіти, спрямованої на заповнення прогалин у попередній фаховій підготовці, шляхом наближення до процесів, які відбуваються в культурно-освітній сфері, у світовому мистецтві, в рідній країні тощо.

Застосуванню новітніх технологій у музично-навчальній та творчій діяльності присвячено значну кількість наукових досліджень і практичних винаходів. Це, зокрема, виявлення перспектив використання інформаційних технологій у освітянському просторі (М. Абдуразаков [2], О. Смолянинова [189], їх можливостей у реалізації стандарту вищої освіти за спеціальністю «музична освіта», дослідження форм і методик, заснованих на використанні комп'ютерних технологій у музичній освіті [М. Дьяченко, І. Котляревський, Н. Кьон [5, 116, 159].

Зауважимо також, що в діяльності музикантів та аматорів все більшого поширення набуває застосування цифрових технологій, нотно-графічних комп’ютерних програм, на засадах яких здійснюється обробка музичного звуку, тиражування музичної інформації. Широко використовується в музичній сері також мережа Інтернет, зокрема – демонстрація відео-кліпів у програмі You Tube, контактна соціальна мережа, з поширеними в них формами презентації творчих здобутків, педагогічних надбань та досвіду, інформація щодо впроваджених фестивалів, конкурсів, спільних хорових заходів і думок щодо їх результативності у світовому хоровому мистецтві.

Перспективним є і використання аудіо- та відео-техніки з метою активізації рефлексивно-оцінного осмислення студентами своєї навчальної, творчої діяльності, як засобу формування навичок самоконтролю, подальшої корекції навчальної та фахової діяльності.

Оволодіння навичками застосування сучасних інформаційно-комунікативних засобів, комп’ютерних, цифрових технологій також є дієвим засобом організації пошуково-інформаційної діяльності, налагодження ділових і творчих контактів, актуалізації концертної діяльності колективу, її популяризації.

Суттєвим для вирішення зазначених завдань є ступінь оволодіння студентами сучасних ТЗН та ІКТ, типових для музичної діяльності і художньої освіти. Їх втілення в навчальний процес має спрямовуватись на вдосконалення навичок самостійно-пізнавальної, художньо-творчої, організаційно-керівної діяльності майбутнього фахівця, забезпечувати успішне здійснення функцій керівника хорового колективу в умовах сучасності, оволодіння навичками застосування сучасних інформаційно-комунікативних засобів, комп'ютерних, цифрових технологій, за допомогою яких здійснюється пошуково-інформаційна діяльність, актуалізуються ділові та творчі контакти, налагоджується концертна діяльність колективу тощо.

Володіння сучасними ТЗН та інформаційно-комунікативними засобами дозволяє активізувати навчальний процес, збагатити його елементами дистанційної освіти, застосовувати сучасні форми само-презентації, прогнозування та пропаганди діяльності творчого колективу. Актуалізуються і способи формування навичок фахової рефлексії, освоєння світового прогресивного виконавсько-хорового, диригентського та музично-педагогічного досвіду.

Таким чином, цілеспрямоване застосування в навчальному процесі сучасних ТЗН та інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), типових для музичної діяльності й художньої освіти, має забезпечити формування навичок, важливих у музично-пізнавальній, виконавсько-творчій, організаційно-керівній діяльності. Їх цілеспрямоване та різноманітне втілення складає важливу умову успішної підготовки майбутніх фахівців до керівництва хоровим колективом в умовах сучасності,

У обґрунтуванні наступної педагогічної умови ми враховували, що специфіка діяльності хорового диригента нерозривно пов'язана з проявом його особистісних емоційно-вольових, комунікативно-сугестивних властивостей, творчо-лідерських, організаційно-керівних властивостей. Їх багатомірність пояснюється змістом та характером репетиційної діяльності хормейстера, значущістю кропіткої роботи з хором, важливістю встановлення з його

учасниками творчих контактів. Не менш важливою є особистісна підготовка хорового диригента до сценічно-творчої діяльності, яка потребує особливої концентрації уваги та самоконтролю, навичок саморегуляції емоційно-вольової сфери, керованого прояву емоційності, перетворення почуття стресу в творче натхнення, активізації уявлення, артистизму, екстравертності. Ще один аспект особистісних проявів фахівця зумовлений завданням виведення діяльності колективу на рівень соціально-громадської значущості, що потребує від керівника хору креативності, прояву особистої ініціативи, впевненості в своїх можливостях, здатності бути переконливим у міжсуб'єктних контактах .

Таким чином, ми дійшли висновку, що багатовекторність сфер діяльності майбутнього керівника хорового колективу, яка реалізується в репетиційній, публічно-концертній, прогностичній, організаційно-керівній діяльності, базується на сформованому комплексу ділових, комунікативних, емоційно-вольових, творчих, організаційних, лідерських якостей, потребує вдосконалення у різноманітних напрямах. До них віднесено комплекси:

1) особистісно-фахових якостей, важливих для діяльності хорового диригента як керівника колективним творчим процесом. Це, зокрема, лідерські якості, здатність до концентрації та розподілу уваги, достатній рівень сформованості загальних та спеціальних музичних здібностей, на засадах яких здійснюється репетиційна та виконавська діяльність хорового диригента;
2) особистісних суб'єкт-суб'єктних властивостей (комунікативних, емоційно-вольових, лідерських), важливих для виховання творчого колективу та його підготовки до виконавсько-сценічної діяльності;
3) особистісно-творчих властивостей, які слугують основою диригентської діяльності як мистецтва інтерпретації авторського замислу в сумісному з хором виконавстві – художньо-пізнавальної, пошуково-продуктивної активності, здатності до творчого уявлення, самостійності й гнучкості мислення, розвинення артистизму, творчої уяви, яскравості у прояву натхнення;

4) ділових якостей, які закладають основу успішності фахової самопідготовки та самовдосконалення майбутнього керівника хорового колективу, виконання ним організаційно-керівних, прогностично-менеджерських, соціально-презентаційних функцій.

Зазначена сукупність особистісних властивостей хорового диригента відіграє суттєву роль в організації діяльності хору, заохоченні співаків (школярів та дорослих), до участі в аматорському співі, популяризації хорового виконавства, забезпеченні перспектив у самореалізації й творчому розвитку колективу.

Отже, в основу обґрунтування методичних засад підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва як керівників хорових колективів було покладено гуманістичний, особистісно-орієнтований, полікультурний, компетентнісний та системний підходи.

Головними в організації підготовки студентів-іноземців до керівництва хоровими колективами визнано загально педагогічні принципи культуровідповідності; зв'язку змісту освіти з життям; активності суб'єкту навчання; індивідуалізації, цілісності навчального процесу, науковості.

Набуваючи своєї специфічності, продиктованої художньою спрямованістю мистецької освіти та завданням підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами, ці настанови набули конкретно-педагогічного втілення у принципах художньо-музичної толерантності; спрямованості змісту підготовки майбутнього фахівця на задовольняння музично-духовних потреб суспільства; стимуляції самостійності та творчої ініціативи майбутніх фахівців; удосконалення індивідуально-фахових властивостей особистості; системного підпорядкування змісту освіти досягненню мети – підготовці компетентного фахівця; відповідності змісту підготовки актуальним здобуткам педагогічної науки і музичного мистецтва; творчої взаємодії суб'єктів музично-освітнього процесу.

Ефективність втілення означених принципів у навчальний процес пов'язується із забезпеченням комплексу педагогічних умов, а саме:

− організацією психолого-педагогічного супроводу адаптації студентів-іноземців до нових соціально-культурних умов навчання;

− вдосконаленням організаційно-методичного забезпечення навчального процесу з врахуванням специфіки сприйняття змісту навчання студентами-іноземцями, а також їх очікувань щодо підготовки до фахової діяльності в українських ВНЗ;

− застосуванням у навчальному процесі комплексу сучасних ТЗН та ІКТ, які відповідають актуальним науково-педагогічним і музично-практичним здобуткам у галузі хорового мистецтва;

− формуванням особистісних якостей майбутнього керівника хорового колективу в єдності лідерських, комунікативних, емоційно-вольових, виконавсько-творчих властивостей.

2.2. Обґрунтування організаційних форм та методів підготовки майбутнього керівника хорових колективів

У визначенні організаційних форм та методів ефективної підготовки майбутнього керівника хорових колективів ми виходимо з розуміння феномену керівництва хоровими колективами та хорової діяльності як важливого явища соціокультурної системи, що діє у взаємозв'язку трьох суб'єктів діяльності – диригента-хормейстера, співаків хору та суспільства. З цього погляду керівництво хоровим колективом розуміється як діяльність, що здійснюється в чотирьох площинах:

− в управлінні процесом репетиційно-навчальної роботи й формування у співаків комплексу вокально-хорових, ансамблевих, виразно-виконавських навичок, підготовці до виконання хорових творів;

– у сумісній виконавсько-творчій діяльності диригента і хорового колективу, яка полягає у донесенні до слухачів творчого замислу автору;

– у вихованні творчо-співацького колективу як суб'єкту виконавсько-художньої діяльності;

– у керівництві творчою, виконавсько-просвітницькою діяльністю хорового колективу як соціально значущого феномену художньої культури.

У доборі організаційних форм і методів, які мають застосовуватися у процесі диригентсько-хорової освіти майбутніх вчителів музики, ми виходили також із зазначених у попередньому розділі функцій керівника − виконавсько-технологічної, формувально-виховної, організаційно-прогностичної, фахово-креативної, спираючись на обґрунтовані вище наукові підходи та педагогічні принципи, що відіграють у цьому процесі найбільш суттєву роль.

Обрання певних організаційних форм та методів підготовки студентів визначається також завданням забезпечити комплекс педагогічних умов, які уможливлюють, за нашою думкою, ефективну підготовку китайських студентів до керівництва хоровими колективами.

Дієвими способами сприяння адаптації студентів-іноземців до нових життєвих та освітніх умов вважаємо розробку спеціального комплексу організаційно-методичних заходів. У їх числі – багатоваріантність освітньо-комунікативних контактів, у які включаються студенти в результаті занять у мононаціональних та багатонаціональних групах у ковзному та мобільному режимі; залучення до колективних форм діяльності (хоровий спів, лекційні заняття), навчання в малокомплектних групах (семінарські заняття, музично-теоретичні дисципліни), «спарені» форми навчальної діяльності (вокальний ансамбль, заняття у класі з концертмейстерства), завдяки чому стає можливим використання переваг навчання в кожній із них. Так, заняття студента-іноземця у групі співвітчизників створюють сприятливі умови для подолання в них почуття самотності, розгубленості, стресу, які нерідко виникають на початковому етапі навчання, уможливлюють «психологічний перепочинок» від потреби постійно долати мовленнєвий бар’єр, знімають певною мірою надмірну напруженість уваги. Крім того, за даними психологів, однотипність сприйняття та засвоєння слугує регулятором психологічного самопочуття й відносин у навчальній аудиторії, детермінує норми поведінки, навчальної дисципліни особистості [172].

Важливим підґрунтям доцільності об’єднання іноземних студентів у мононаціональні групи є й те, що це уможливлює застосування спеціального організаційно-методичного забезпечення навчального процесу, зокрема – адаптованих до особливостей сприйняття іншомовного контенту робочих програм, включення до питань з семінарських та практичних занять додаткових, специфічно-національних тем, застосування відповідного комплексу завдань для колективної аудиторної та самостійної роботи тощо.

Особливу роль у полегшенні адаптації та подоланні мовленнєвого бар’єру має відігравати розробка спеціальних, фахово-спрямованих словників-довідників, використання яких буде сприяти збагаченню мовленнєвого тезаурусу, посиленню впевненості студентів, більш глибокому усвідомленню сутності методичних матеріалів та навчальних завдань, а в цілому – зняттю надмірної психологічної напруженості.

Позитивний вплив на психологічне самопочуття іноземних студентів мають забезпечуватись завдяки використанню в хоровому, сольному (диригентському, інструментальному, вокальному) репертуарі творів китайських композиторів, організації національно-однорідних музичних колективів – як у формах, передбачених навчальним планом (виконання дуетів, ансамблеве музикування), так і на засадах організації самодіяльних студентських гуртів. Задіяння таких форм свідчить студентам про визнання самоцінності їх культури, їхнього художнього менталітету. Додамо, що поєднання китайських студентів у єдину групу підвищує ефективність кураторської роботи з ними, надання консультацій щодо вирішення навчально-організаційних питань, налагодження, за необхідністю, взаємодопомоги, що також сприяє зниженню рівня тривожності, характерного для більшості іноземних студентів.

Отже, заняття в мононаціональній групі мають сприяти згуртуванню студентського колективу, заснованому на спільних традиціях і стереотипах спілкування, більш швидкій адаптації іноземних студентів до незвичних умов навчання, полегшувати засвоєння навчального матеріалу та всебічну підготовку до керівництва хоровими колективами.

Включення у спільну навчальну, музично-творчу діяльність у складі багатонаціональної групи стимулює пристосування іноземних студентів до нових соціально-культурних умов, закладає підґрунтя для складання навчально-ділових, творчих, дружніх стосунків з іншомовними студентами. Важливими формами організації навчально-комунікативних ситуацій, у яких беруть участь студенти різних країн, є також розробка завдань різних типів, які відрізняються за кількістю учасників та змістом їх сумісної діяльності. Це, зокрема, завдання, які передбачають колективно-виконавську навчальну діяльність (хоровий спів, рольові ігри методико-педагогічного спрямування, диспути); виконання завдань у малих групах (розробка творчих проектів на семінарських заняттях, участь у інтернаціональному вокальному ансамблі); завдання, розраховані на парну взаємодію (спів у дуеті, взаємна оцінка-обговорення процесу й результатів навчальної та творчо-виконавської діяльності, взаємодія концертмейстера й соліста, розробка творчих міні-проектів тощо).

Ефективними формами адаптації студентів-іноземців є також залучення їх у поза-навчальні форми музично-розважальної діяльності: спільну підготовку й проведення свят, участь у музичних фестивалях, конкурсах, особливо, якщо в їх процесі виконуються твори з національної скарбниці китайського народу.

Важливим чинником адаптації іноземних студентів має слугувати і посилення їх мотивації до занять, інтенсифікація пізнавальної, творчої, самодіяльної активності: досягнення успіху в навчанні, задоволення студентів його результатами, що, як показують дослідження науковців, відіграє значущу роль у формуванні в них емоційно позитивного стану. Про це свідчить, зокрема, й теорія так званого «закону позитивного ефекту» та «підкріплення», витоки якої знаходимо в роботах І. Бехтерєва, в яких показано, що якість дій зростає, якщо вони призводять до позитивного результату [23 : 219].

За нашою думкою, особливого значення у складній структурі мотивації маємо надавати аксіологічним та гедоністичним мотивам, як таким, що в найбільшій мірі відповідають принципам культуровідповідності, специфіці художньо-пізнавальної діяльності, а також мотивам досягнення успіху в навчанні,

прояву здорового честолюбства, побудованого на бажанні досягти якісних індивідуалізовано-творчих результатів.

Не менш важливо для іноземних студентів вдосконалювати здатність до адекватного сприйняття художньо цінних творів всього світового хорового мистецтва, збагачення досвіду виконання хорових творів різних епох, стилів, інтонаційно-жанрових типів, зокрема – здобутків української хорової культури. Наголосимо на значущості останнього фактору, який сприяє вирішенню важливого педагогічного завдання – прилученню іноземних студентів до українських музичних, хорових надбань, посилення в них шанобливого ставлення до тих культурних умов, в яких відбувається їх фахова освіта. Додамо, що з цією метою доцільно організовувати також поза-навчальні культурно-просвітницькі заходи: сумісні екскурсії до краєзнавчих музеїв, музеїв живопису, прогулянки по історичних місцях, перегляд відео-кліпів з краєвидами, відвідування музичних вистав, концертів, музичних театрів.

Таким чином, посилення мотивації до набуття диригентсько-керівної підготовки, цілеспрямоване комбінування занять різного типу, активна поза-навчальна діяльність у ситуаціях ділового, творчого спілкування, включення в різні форми художньо-пізнавального, виконавського типу створюють умови для налагодження міжособистісних зв’язків, подолання студентами-іноземцями мовленнєвого бар’єру, досягнення психологічної впевненості.

Втілення особистісно-орієнтованого підходу, пов’язане з визнанням цінності та всебічного розвитку індивідуальності майбутнього фахівця, врахуванням його природних властивостей і здібностей. Важливим завданням і основою індивідуального підходу є виявлення актуального рівня сформованості всіх складових фахової компетентності майбутніх фахівців, їх сильних і слабких сторін, забезпечення вдосконалення перших та цілеспрямованого впливу на другі, менш розвинені аспекти.

Зрозуміло, що в основу такого підходу має бути покладене максимально об’єктивне визначення висхідного рівня сформованості головних компонентів компетентності керівника хору, воно має стосуватись всіх аспектів його

професійної діяльності: виконавсько-технологічної, виконавсько-творчої, методично-формувальної, організаційно-керівної. З цього погляду доцільною стає розробка ефективних (в умовах повсякденного навчання) механізмів, форм і способів самоспостереження студентів, навичок самоконтролю процесу формування власної фахової компетентності.

У доборі організаційних форм, спрямованих на посилення системності та надання цілісності підготовці керівників хорових колективів, маємо враховувати, що головними засобами їх досягнення є відповідність всіх складових навчального процесу поставленим меті й завданням, а також забезпечення взаємозв'язку його структурних компонентів на засадах оновлення змісту міжпредметних зв'язків.

За думкою науковців В. Бевз, М. Михаськової, З. Курлянд, Р. Хмелюк, О. Реброві, організація навчання на засадах міжпредметних зв'язків сприяє формуванню узагальнених ЗУН та здатності студентів варіативно застосовувати їх у різних контекстах, дозволяє посилити ефективність навчального процесу, здійснювати його на засадах загальних настанов, які в музичні й освіті реалізуються в розподілі франції певних дисциплін щодо формування ключових компетенцій, у єдиних принципах добору навчально-музичного матеріалу, виробленні загальних критеріїв оцінювання навчально-виконавських дій студентів тощо [18, 136, 149, 163]. При цьому, за нашою думкою, ці ключові (фахові) компетенції являються настановними для визначення предметних компетенцій, тобто компетенцій, які формуються на тих чи інших навчальних дисциплінах.

Нижче (Рис. 2.1.) наводимо модель формування виконавсько-диригентської компетентності, зміст та форми її прояву. Додамо, що у схемі дисципліни, які відіграють роль підготовчих, позначені курсивом, додаткові дисципліни – напівжирним курсивом.

Отже, головними організаційними й організаційно-методичними формами вдосконалення підготовки майбутніх керівників хорових колективів встановлено:

– удосконалення методичного забезпечення з врахуванням мовленнєвих можливостей та особливостей попередньої фахової підготовки студентів-



Рис. 2.1. Модель формування виконавсько-диригентської компетентності на засадах міжпредметного зв'язку

іноземців, зокрема – робочих програм, методичних рекомендацій, індивідуалізованих навчальних завдань з самостійної роботи, збагачення репертуару музичними творами з китайської національної скарбниці; вдосконалення навчального процесу на засадах виявлення загальнопредметних та спеціальних компетенцій;

– комбінування комунікативно-навчальних ситуацій, в які включається студент, зокрема – в моно- та інтернаціональні групи; загальнокурсові, групові (в складі академічної групи), міні-групові та індивідуально-діалогічні заняття; залучення їх до самодіяльних студентських гуртків, поза-навчальних форм концертної, музично-просвітницької та музично-розважальної діяльності;

– втілення в навчальний процес засобів самоконтролю й самооцінки студентами результатів навчальної діяльності, спрямованої на свідому самооцінку рівня власної фахової компетентності, посилення мотивації до самовдосконалення у процесі підготовки до керівництва хоровими колективами.

– залучення до сучасних інформаційно-комунікативних засобів та організаційних форм, що сприяють підвищенню культурно-соціальної ролі хорового мистецтва, активізації мистецької, особистісно-виховної та просвітницької значущості діяльності хорового колективу;

– широке застосування сучасних ТЗН та інформаційно-комунікативних технологій у навчальній, поза-навчальній та самостійній роботі студентів-іноземців, у завданнях індивідуального та колективного типу;

– актуалізація міжпредметних та внутрішньо-предметних зв’язків, спрямованих на формування у студентів ЗУН узагальненого типу, здатність гнучко й творчо застосовувати набуті знання й навички на різних дисциплінах, у різних навчальних ситуаціях, у самостійній роботі.

Розглянемо, які методи в найбільшій мірі відповідають всебічній та ефективній підготовці іноземних студентів до керівництва хоровими колективами. У їх розмаїтті визначимо комплекси методів, що забезпечують підготовку студентів до фахово-виконавської, методико-формувальної, лідерсько-організаційної та фахово-креативної діяльності, забезпечують

формування музично-виконавських та музично-творчих навичок студентів, активізують когнітивно-пізнавальну діяльність у сфері музичного мистецтва, методики роботи з хоровим колективом, сприяють удосконаленню особистісних властивостей, важливих для виконання розмаїття функціональних обов'язків майбутнього фахівця.

У основі формування музично-виконавських, диригентсько-технологічних навичок найбільш ефективними мають стати методики, в основі яких лежать ідеї пов'язані з втіленням наукові ідеї О. Бернштейна, який показав, що основа процесу формування практично-виконавських навичок полягає у відпрацюванні точних рухових дій на засадах уявленої мети (в даному випадку — інтонаційно-слухового образу), позбавлення дії залишкових рухів, їх коректування на засадах зворотного зв'язку, самоконтролю та виправлення виявлених недоліків, надання навичкам усталеності [21].

Що стосується здатності їх застосовувати в різних формах пізнавальної, репетиційної творчої діяльності хорового диригента, спираємось на теорію поетапного формування розумових дій, розроблену Я. Гальперіним, Л. Венгеровим, В. Давидовим, В. Занковим та іншими науковцями, на засадах яких уможливлюється їх варіативне, творче застосування. Відповідно цій теорії, процес формування виконавських умінь майбутнього хорового диригента має пройти певні стадії – ознайомлення, формування первинних уявлень та слухових образів, які виникають (або мають бути створені) на засадах даного навику, досягнення здатності виконувати їх автоматизовано, без свідомого самоконтролю, на засадах чого виникає можливість самостійного, варіативно-творчого застосування [39, 44, 53].

Важливість втілення методики поетапного формування виконавських умінь керівника хору пояснюється також завданням цілеспрямованого зростання самостійності студентів як послідовного переходу від репродуктивно-наслідувальних і репродуктивно-самостійних дій до здатності їх самостійного-інтерпретаційного та продуктивно-творчого втілення.

Схарактеризуємо головні особливості цих етапів відповідно специфіці виконавсько-фахової підготовки керівника хору, та методи, що забезпечують досягнення фахово-виконавської компетентності як прикінцевої мети кожного з них. Так, на репродуктивно-наслідувальному етапі оволодіння навичками диригентського, співочого, інструментального виконавства відбувається на засадах наслідування прикладам та вказівкам викладача, зокрема — оволодіння диригентськими схемами, технікою вокального інтонування, навичками виконання хорової партитури з виділенням провідного голосу тощо.

Процес засвоєння навичок на цьому етапі являє собою багаторазове повторення і доведення дій до автоматизму. Науковці зазначають, що, з одного боку – цей етап є необхідним на початкових стадіях навчання (нагадаємо, що наслідування великим майстрам завжди було основою набуття власної майстерності митців). Доцільним на цьому шляху вважаємо і застосування аутогенно-тренувального методу, в основі якого – уявлене здійснення рухів, який застосовують досвідчені музиканти, «проглядаючи» подумки виконавський план та повторення тих чи інших дій. Важливою при цьому стає здатність діяти на засадах сформованих внутрішніх слухових уявлень музичних образів, які й відтворюються в уявлених рухах [21].

Крім того, не менш важливим є паралельне формування здатності студентів до самостійності мислення, рефлексії, самооцінки. Особливо важливо забезпечити зростання самосвідомості студентів, враховуючи, що в практиці музичної освіти, в першу чергу – на індивідуальних заняттях – з диригентсько-хорової, інструментальної та вокальної підготовки, досить типовим є навчання на засадах так званого «натаскування», тобто занадто активного втручання викладача в процес виконавчих дій студента, здійснення покрокового постійного контролю, оцінювання недоліків та визначення способів їх виправлення.

На етапі репродуктивно-самостійного засвоєння навчального матеріалу студент набуває здатності до аналізу та самостійного опанування текстом твору, розумінням його структури, особливостей диригентсько-мануальної техніки відтворення хорової фактури. спроможності втілювати художньо-образний зміст

твору, орієнтуючись на сталі взірці, здійснювати його реалізацію на основі методичних вказівок педагога, сумісного з ним аналізу й виправлення недоліків. Досягненнями студента на даному етапі стають здатність самостійно осмислити та засвоїти вказівки педагога, використовуючи набуті знання й навички.

У діяльності цього рівня студент має спиратися на широку художню, музичну ерудованість, на засвоєні навички диригування, знання основ методики формування вокально-хорових навичок та засобів музично-виконавської виразності, на здатність аналізувати своїх дії, самостійно робити висновки, планувати й вдосконалювати самостійну навчальну діяльність. З цього погляду важливу роль відіграють методики, спрямовані на вдосконалення навичок самоаналізу навчальних та виконавських дій, зокрема – запис фрагментів занять та їх відсторонений аналіз, організація самоспостереження, самоаналізу. Активізації самостійності студентів сприяє також застосування інтерактивних методів, зокрема – впровадження доповідей з їх наступним обговоренням, проведення репетиційних занять з їх записом та самоаналізом, колективне обговорення якості самостійної роботи студентів та результатів концертно-диригентських виступів.

Таким чином, на цьому етапі у студентів формується здатність організовувати свою навчальну діяльність без безпосередньої допомоги викладача, використовувати набуті знання і навички в різноманітних навчальних завданнях, аналізувати результати діяльності та адекватно їх оцінювати.

Наступний етап формування виконавських навичок студентів розглядаємо як інтерпретаційно-самостійний, пов'язаний з можливістю індивідуалізовано-особистого осмислення художнього замислу композитора, здатністю гнучко та варіативно застосовувати набуті знання і навички, відповідно різним ситуативним контекстам.

Поглибленому сприйняттю здатності до створення власної інтерпретації можуть слугувати такі методи, як порівняльно-аналітичний, спрямований на виявлення особливостей стилю, художньої ідеї хорового твору; метод творчих завдань, в яких студент має реалізувати свої уявлення, результати пошукових дій,

методика поетапного формування практичних навичок – від їх репродуктивного засвоєння до здатності доцільно, гнучко й творчо їх застосовувати в різноманітних навчальних та фахово-практичних ситуаціях.

У репетиційній роботі на цьому етапі особливого значення набуває вдосконалення виконавсько-творчої волі студентів, її спрямування на втілення художнього задуму, свідоме ставлення до методичної обґрунтованості практичних дій, пошук нових варіантів досягнення бажаного результату.

У концертно-виконавській ситуації, де, за даними виконавців та спостереженнями науковців, зокрема – Л. Бочкарьова, В. Ражнікова, А. Саннікової, далеко не все залежить від музиканта, важливість удосконалення творчої волі диригента стає ще більш явною: від його здатності до самовладання, саморегуляції свого психічного стану, спроможності діяти відповідно розробленому внутрішнього плану дій і в той же час – бути готовим до варіювання диригентсько-керівних дій, відповідно реальній ситуації, залежить яскравість створеного виконавського образу, ступінь художнього впливу на слухачів [36, 162, 172].

За нашою думкою, одною з найбільш ефективних методик удосконаленні виконавсько-творчих можливостей музиканта є запропонована В. Ражніковим методика створення суб'єктивно-емоційного плану виконавських дій. Утримання подумки цього плану закладає передумови для концентрації творчої уваги та цілеспрямованих виконавсько-регулятивних, творчо-керівних дій хорового диригента.

Непередбачуваність виконавсько-творчого процесу, значущість максимальної емоційно-вольової концентрації та одноразово досягнення внутрішньої свободи зумовлює значущість застосування у виконавсько-творчій підготовці майбутнього керівника хорового колективу також методів, розроблених у галузі театральної педагогіки, зокрема – прийому м'язового та психологічного розкріпачення К. Станіславського, ідей «Театру імпровізації».

Являючи собою комплекс імпровізаційно-комунікативних етюдів, вправ на фізичну та психологічну розкутість і позбавлення затисків, ці методики сприяють

вдосконаленню концентрації уваги у виконавському процесі, здатності до швидкого реагування й корекції диригентсько-керівних дій. Не менш значущою є і метода музично-творчих завдань-імпровізацій: диригентсько-виконавських, комунікативно-керівних, завдяки яким у студентів вдосконалюється емоційна відкритість, художньо-комунікативна воля, комунікативно-сугестивні здібності майбутнього керівника хорового колективу, його сценічний артистизм, здатність досягати бажаного результату, виступаючи в ролі менеджера, пропагандиста хорового мистецтва [173, 174, 195].

Відтак, виконавсько-фахова підготовка хорового диригента як публічного артиста, пов'язана із збагаченням його технологічної оснащеності у властивих йому видах виконавства, музично-художнього мислення й уявлення, вдосконалення особистісних властивостей – емоційних, вольових, здатності перетворювати відчуття психологічного перенапруження, стресу в творче натхнення, здійснювати емоційно-сугестивний вплив на співаків та сумісно з ними – на слухачів.

Отже, головними методами фахово-виконавської підготовки студентів визнано: методику поетапного формування виконавських навичок, порівняльно-аналітичний метод; методику розробки суб'єктивно-емоційного плану виконавських дій, методику творчих завдань; методики непрямого впливу – аутотренінги, метод стимуляції спонтанно-поведінкових дій, розроблений на засадах ідей театральної педагогіки та прийомів, розроблених у рамках «театру імпровізації».

Підготовка студентів до методико-формувальної діяльності вміщує у собі завдання засвоєння музикознавчих, хорознавчо-методичних знань та готовності їх застосовувати у практичній формі.

У вирішенні завдань першого типу природним є застосування комплексу методів теоретичного пізнання: пояснювально-вербального, наочно-ілюстративного (слухового та зорового), проблемного, самостійно-пошукового, інформаційно-інноваційного, на засаді яких студенти засвоюють сукупність знань та набувають здатності їх самостійно й творчо застосовувати.

У систематизації методів когнітивно-пізнавальної спрямованості виходимо з їх класифікації за типом пізнавальної діяльності, обґрунтованими у психолого-педагогічній науці. Відповідно цій класифікації, виділяються групи методів, які дозволяють застосовувати певний тип пізнання та рівень самостійності, розумової і творчої активності.

У екстраполяції на музично-навчальну галузь освіти ці групи методів набувають своєї специфіки. Так, особливість пояснювально-вербального методу виражається в тому, що зміст пояснень стосується виконавських завдань, зв'язаних з усвідомленням художньо-виконавських завдань, аналізом власних м'язових почуттів.

Інформаційно-ілюстративний метод розкривається як музично-слуховий (сприйняття музичних взірців), музично-аналітичний (слуховий аналіз якості виконання), зорово-слуховий (слуховий аналіз озвучення нотного запису), схематично-моделювальний (схематичне відтворення форми, структури музичного твору, виконавського плану, засобів виразності); проблемно-пізнавальний (постановка музично-творчих завдань); пошуково-творчий (пошук засобів вокального інтонування, найбільш виразних диригентських рухів, розробка плану власної інтерпретації, обробка музичного матеріалу) [116].

Не меншого значення набувають і методи виховного впливу: колективні та індивідуальні бесіди, переконання, навіювання, які мають забезпечувати почуття колективізму, духовної єдності, взаємної відповідальності, вимогливості до себе.

Набуття досвіду практичної діяльності керівника хорового колективу пов'язано із застосуванням репродуктивно-наслідувальних, пошуково-практичних методів, на засадах яких студенти навчаються працювати з колективом; методу поетапного наближення навчальних, репродуктивно-наслідувальних дій до реальної ситуації, які створюються спочатку в рольових іграх, завданнях творчо-імпровізаційного характеру, а потім втілюються в процесі занять із школярами в ході педагогічної практики, в роботі зі студентським хоровим колективом; групи методів, спрямовані на формування рефлексивно-фахової свідомості майбутніх фахівців – методів самоаналізу та

«відстроченого самоаналізу» (аналіз зафіксованих у запису дій студента), методи перехресного аналізу (студенти оцінюють одного) та колективного обговорення тощо.

Таким чином, поєднання навчально-пізнавальних та практично-дієвих методів стає основою засвоєння студентами музично-мистецьких, хорознавчих. методичних знань, їх перетворення у вміння самостійно і творчо застосовувати у процесі роботи з хоровим колективом, здійснювати виховний вплив на співаків, згуртовувати їх у творчий колектив, впливати на їх комунікативні властивості, мотивацію, художні переконання, удосконалювати психологічні якості хористів — їх увагу, емоційність, навички колективного сценічного виконавства.

У підготовці майбутнього керівника хорового колективу до лідерсько-організаційної діяльності головну роль відіграють методи, які забезпечують удосконалення особистісних властивостей, потрібних лідеру й організатору, засвоєння нових знань у галузі теорії менеджменту та психолого-педагогічних основ керівництва творчими колективами, а також набуття практичних навичок, на засадах яких здійснюється презентаційно-рекламна діяльність, офіційні контакти, проведення перемов з потенційними спонсорами, організується конкретно-просвітницька діяльність колективу тощо.

Відтак, невід’ємною частиною цієї підготовки є вже згадувані рольові ігри, елементи театральної педагогіки; методи, спрямовані на активізацію лідерських, особистісно-комунікативних властивостей майбутнього фахівця, стимуляція його ініціативності, впевненості, здатності бути переконливим.

Основну роль у процесі вдосконалення особистісних якостей мають відігравати такі методи, як бесіда-переконання, метод самонавіювань, психолого-практичні тренінги та аутотренінги, театралізовані імпровізаційно-ситуативні завдання, які сприяють позбавленню психологічних затисків, вдосконаленню лідерських якостей, комунікативності, впевненості, здатності майбутнього фахівця бути переконливим.

У числі сучасних технологій, якими має оволодівати студент — музично-інформаційні ТЗН, новітні інформаційно-комунікативні, цифрові технології

розробки рекламної продукції та інших форм презентації діяльності колективу, презентаційні програми типу «PowerPoint», «Publischer» комп'ютерно-графічні програми, різні засоби аудіо-, відео-фіксації хорових феноменів тощо.

Узагальнюючи, зазначимо, що добір методів визначається особливостями змісту й характеру навчальної роботи. Так, для сфери пізнавально-теоретичної, методичної підготовки найбільшої значущості набувають пояснювальний, інформаційно-ілюстративний, інформаційно-накопичувальний (розробка портфоліо, бази електронних посилань), проблемний метод.

У рис. 2.2. подано модель структури запропонованих методичних засобів підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами – в єдності наукових підходів, педагогічних принципів та умов, організаційних форм і методів, на засадах яких уможливлюється адаптація іноземних студентів, посилення їхньої життєвої, навчальної активності, цілеспрямоване удосконалення освітньої, практично-дієвої та особистісної підготовки до здійснення майбутньої фахової діяльності.

Отже, у виконавсько-практичній підготовці доцільними є застосування метод наслідування, метод поетапного формування, практично-пошуковий, рефлексивний, самостійно-пошуковий метод. У підготовці до організаційно-керівної діяльності суттєвого значення набувають інтерактивні методи, як-от: диспут, метод позитивного підкріплення, аутотренінг, навіювання, рольова гра, гра-змагання, організація ситуативного спілкування. Задля підготовки студентів до фахово-продуктивної діяльності поряд із зазначеними вище рольовими іграми, психотренінгами, методом позитивного підкріплення, важливо – застосовувати творчі завдання (інтерпретаційного, методичного, презентаційно-просвітницького характеру), методи, засновані на інформаційно-комунікативних технологіях і технічних засобах, типових для музичної та музично-навчальної діяльності.

Відтак, підготовка іноземних студентів до керівництва хоровими колективами забезпечується комплексом організаційний форм та методів, на засадах яких відбувається адаптація іноземних студентів, засвоєння ними знань, музично-практичних навичок, удосконалення особистісних властивостей,

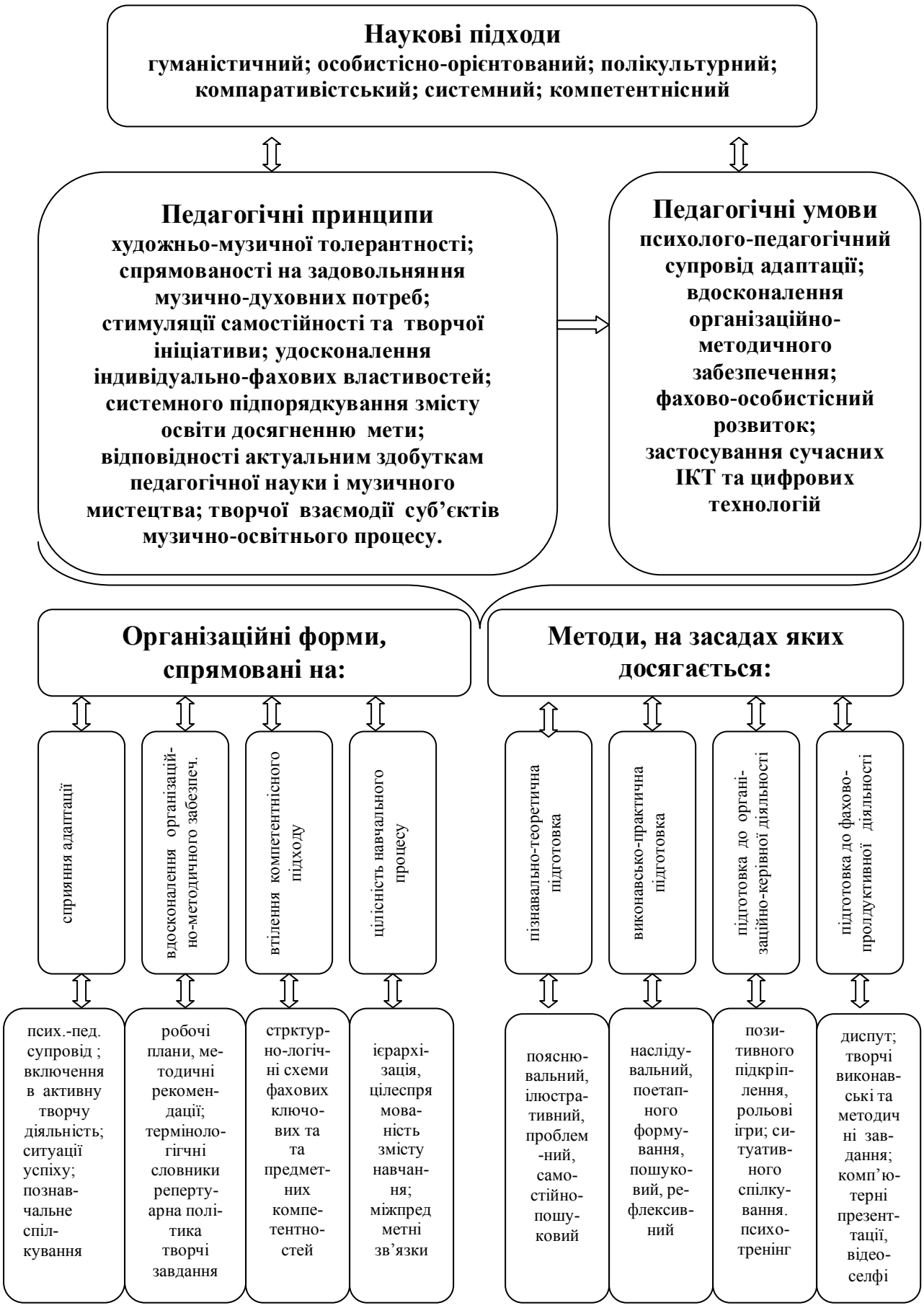


Рис. 2.2. Модель методичних засобів підвищення ефективності підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами

спеціальних здібностей, рефлексивної свідомості. У числі пропонованих організаційних форм сприяння підготовці іноземних методичного забезпечення навчального процесу та музичного репертуару на засадах врахування індивідуального фахово-освітнього цензу та художнього менталітету студентів-іноземців; варіювання вкладу академічних груп (моно- національні, багатонаціональні) та комунікативно-навчальних ситуацій, у які включаються іншомовні студенти; залучення їх до різноманітних форм поза-навчальної гра-змагання, організація ситуативного спілкування. Задля підготовки студентів до фахово-продуктивної діяльності поряд із зазначеними вище рольовими іграми, психотренінгами, методом позитивного підкріплення, важливо – застосовувати творчі завдання (інтерпретаційного, методичного, презентаційно-просвітницького характеру), методи, засновані на інформаційно-комунікативних технологіях і технічних засобах, типових для музичної та музично-навчальної діяльності.Відтак, підготовка іноземних студентів до керівництва хоровими колективами забезпечується комплексом організаційний форм та методів, на засадах яких відбувається адаптація іноземних студентів, засвоєння ними знань, музично-практичних навичок, удосконалення особистісних властивостей, спеціальних здібностей, рефлексивної свідомості. виконавсько-просвітницької, культурно-розважальної, концертної діяльності; організація навчально-пошукової та музично-творчої, диригентсько-хорової практики.

Висновки з другого розділу

Врахування особливостей попередньої професійної освіти іноземних студентів, мовленнєвих проблем та потреби врахування завдань адаптаційного етапу їх навчання, дозволило встановити комплекс наукових підходів, педагогічних принципів та педагогічних умов, на яких має ґрунтуватись організація педагогічного процесу.

Виходячи із специфіки предмету засвоєння, особливостей навчальної ситуації і сприйняття контенту, дієвими науковими підходами було обрано

гуманістичний, особистісно-орієнтований., полікультурний; компаративістський; системний; компетентнісний.

У визначенні конкретно-педагогічних принципів, на засадах яких процес підготовки майбутніх фахівців має відбуватися найбільш ефективно, враховувались особливості втілення загально педагогічних принципів у мистецькій практиці, в підготовці іноземних студентів до керівництва хоровими колективами. Головними з них було встановлено принципи: художньо-музичної толерантності; спрямованості змісту підготовки майбутнього фахівця на задоволення музично-духовних потреб суспільства; стимуляції самостійності та творчої ініціативи майбутніх фахівців; удосконалення індивідуально-фахових властивостей особистості; системного підпорядкування змісту освіти підготовці компетентного фахівця; відповідності змісту підготовки актуальним здобуткам педагогічної науки і музичного мистецтва; принципу творчої взаємодії суб'єктів музично-освітнього процесу.

Педагогічними умовами успішної підготовки студентів-іноземців до керівництва хоровими колективами було встановлено: організацію психолого-педагогічного супроводу їх адаптації до нових соціально-культурних умов навчання; вдосконалення організаційно-методичного забезпечення навчального процесу з врахуванням особливостей попередньої фахової підготовки іноземних студентів та їх можливостей стосовно їх підготовки до керівництва хоровими колективами; навчання на високому рівні оснащеності сучасними методиками та інноваційними технологіями, комплексом сучасних ТЗН та інформаційно-комунікаційних засобів, на засадах використання яких досягаються ефективність використання досягнень сучасної педагогічної науки та музично-творчої практики; цілеспрямоване вдосконалення індивідуально-особистісних властивостей майбутнього керівника хорового колективу, необхідних для успішного виконання властивих йому виконавсько-технологічних, методично-формувальних, організаційно-прогностичних та фахово-творчих функцій.

Втілення зазначених умов сприяння успішній підготовці майбутніх фахівців було покладено в основу добору організаційних форм, які мають забезпечувати

психолого-педагогічний супровід процесу їх адаптації, зокрема — сприяння їх культурної та соціально-особистісної адаптації; варіювання складу академічних груп, актуалізацію міжпредметних зв'язків; залучення до занять-тренігів, спрямованих на вдосконалення особистісних, професійно значущих якостей; набуття системи знань і практичних вмінь, організацію занять на засадах ідей педагогіки театральної імпровізації, спрямованих на позбавлення психологічної скутості; активізацію комунікативності, самостійності, творчої ініціативи; включення у поза-навчальні форми концертно-просвітницької діяльності,

У розробці методів, спрямованих на підготовку майбутніх фахівців до керівництва хоровими колективами, враховувалось завдання підготовки їх до виконання фахових функцій: виконавсько-технологічної, формувально-виховної, організаційно-прогностичної, інноваційно-продуктивної, засвоєння ними комплексу знань, музично-практичних, методично-формувальних, фахово-творчих навичок, удосконалення особистісних властивостей, рефлексивної свідомості, важливих для діяльності керівника хорового колективу. У їх числі гра-змагання, організація ситуативного спілкування. Задля підготовки студентів до фахово-продуктивної діяльності поряд із зазначеними вище рольовими іграми, психотренінгами, методом позитивного підкріплення, важливо – застосовувати творчі завдання (інтерпретаційного, методичного, презентаційно-просвітницького характеру), методи, засновані на інформаційно-комунікативних технологіях і технічних засобах, типових для музичної та музично-навчальної діяльності.

Відтак, підготовка іноземних студентів до керівництва хоровими колективами забезпечується комплексом організаційний форм та методів, на засадах яких відбувається адаптація іноземних студентів, засвоєння ними знань, музично-практичних навичок, удосконалення особистісних властивостей, спеціальних здібностей, рефлексивної свідомості. комплекс методів, що забезпечують засвоєння знань та вмінь (наслідувальний, пояснювальний, інформаційно-ілюстративний, поетапного формування практичних навичок); методи, спрямовані на вдосконалення рефлексивної свідомості студентів (аудіо-реєстрація самостійних занять, «відео-селфі», відстрочений аналіз та самоаналіз,

перехресний аналіз); методи стимуляції активності й самостійності студентів (самонавіювання, диспут, рольова гра, гра-змагання, аутотренінг, методи позитивного підкріплення та ситуативного спілкування); методи стимулювання творчої діяльності майбутніх фахівців (проектний метод, метод творчих завдань, зокрема гра-змагання, організація ситуативного спілкування. Задля підготовки студентів до фахово-продуктивної діяльності поряд із зазначеними вище рольовими іграми, психотренінгами, методом позитивного підкріплення, важливо застосовувати творчі завдання (інтерпретаційного, методичного, презентаційно-просвітницького характеру), методи, засновані на інформаційно-комунікативних технологіях і технічних засобах, типових для музично-навчальної діяльності.

Відтак, підготовка іноземних студентів до керівництва хоровими колективами забезпечується комплексом організаційний форм та методів, на засадах яких відбувається адаптація іноземних студентів, засвоєння ними знань, музично-практичних навичок, удосконалення особистісних властивостей, спеціальних здібностей, рефлексивної свідомості, розробка власної інтерпретації твору та анотації до нього), в яких широко застосовувалися інформаційно-комунікативні, комп'ютерні та цифрові технології, залучення до сучасних інформаційно-комунікативних засобів та організаційних форм, що сприяють підвищенню культурно-соціальної ролі хорового мистецтва, активізації мистецької, особистісно-виховної та просвітницької значущості їх діяльності.

Таким чином, висвітлені організаційні форми й методи передбачають всебічну підготовку іноземних студентів до фахово-виконавської, формувально-виховної, організаційно-прогностичної та інноваційно-продуктивної діяльності, вирішення ними завдань когнітивно-змістового, операційно-дієвого, рефлексивно-коректувального та особистісно-фахового спрямування.

Відтак, обґрунтовані вище методичні засади підготовки майбутніх фахівців має забезпечити успішну підготовку іноземних студентів до керівництва хоровими колективами.

РОЗДІЛ ІІІ
ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОЦЕСУ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ДО КЕРІВНИЦТВА ХОРОВИМИ КОЛЕКТИВАМИ

3.1. Діагностика якості підготовки майбутніх фахівців − іноземних студентів до керівництва хором

Організація дослідження. Експериментальна частина дослідженні проводилась на протязі 2010-2014-х років. В ній взяли участь студенти Інституту мистецтв Державного навчального закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, Уманьского педагогічного університету імені Павла Тичини.

Масив дослідження складав 302 студенти вищих музично-педагогічних та музично-мистецьких навчальних закладів та 36 викладачів вищих навчальних закладів України і Китаю, тобто загальна кількість досліджуваних дорівнювала 338 респондентам. У основній частині дослідної роботи взяло участь 77 студентів-іноземців 3-4 курсів та 12 викладачів з диригентсько-хорової, вокальної, музично-інструментальної й музично-теоретичної підготовки.

Дослідження охоплювало три етапи науково-педагогічного пошуку. На першому етапі (2010-2011 навчальні роки) було опрацьовано науково-методичну літературу, державні стандарти, що діють в українській системі музично-педагогічної освіти; проаналізовано структуру навчального плану та зміст нормативних програм з фахових дисциплін, існуючі підручники і навчальні посібники; проаналізовано педагогічний досвід диригентсько-хорової підготовки у ВНЗ закладах України та Китаю, узагальнено отримані дані щодо усвідомлення українськими та китайськими викладачами проблем, пов’язаних з підготовкою студентів керівництва хоровими колективами у сучасному суспільстві.

На другому етапі (2011 – 2012 рр.) було визначено критерії й показники оцінювання її якості та методи діагностики та здійснено констатувальний

експеримент, узагальнено виявлені недоліки в підготовці іноземних студентів; обґрунтовано структуру підготовки до діяльності керівника хорового колективу, педагогічні принципи й педагогічні умови підвищення якості підготовки студентів-іноземців до оволодіння професією керівника хорового колективу; розроблено методично-організаційні документи – варіативні програми, методичні матеріали, призначені для самостійного опрацювання студентами-іноземцями; здійснено експериментальну перевірку дієвості організаційних форм і методів підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами.

На третьому етапі (2012 − 2014 роки) було впроваджено підготовку іноземних студентів до керівництва хоровими колективами на засадах розроблених організаційних форм та методів, здійснено прикінцеву діагностику, систематизовано і узагальнено отримані результати, сформульовано висновки дослідження.

Констатувальний експеримент здійснювався на основі виробленої методики діагностики ступеня підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами, в основу якого було покладено дані функціонально-структурного аналізу діяльності майбутнього фахівця, отримані в попередніх розділах дослідження.

Критеріями підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами було визначено:

1) виконавсько-технологічну підготовленість до роботи з хором;
2) підготовленість до методично-формувальної роботи з хором;
3) підготовленість до організаційно-керівної діяльності;
4) підготовленість до фахово-творчої діяльності.

Показниками першого критерію − «виконавсько-технологічна підготовленість студентів до майбутньої фахової діяльності» слугували:

− диригентсько-мануальна підготовка, яка свідчила про володіння студентів основами диригентської постави та технічними прийомами організації процесу колективного співу;

− інструментально-виконавська підготовка, що характеризувала ступінь володіння майбутнього диригента навичками озвучення хорової партитури на фортепіано;

− вокально-хорова підготовка, яка демонструвала володіння студентів співацькими навичками, потрібними в опрацюванні хорової партитури та в роботі з хором.

Критерій «методико-практична підготовленість до роботи з хором» досліджувався за показниками:

− навички диригентсько-виконавського аналізу хорового твору;

− якість навичок слухового аналізу хорового співу;

− ерудиція в галузі методики роботи з хором.

Показниками критерію «підготовленість до лідерсько-організаційної діяльності» слугували:

− особистісно-ділові якості, властиві майбутньому керівнику творчого колективу;

− здатність сприяти культурно-соціальній самореалізації хорового колективу;

− володіння сучасними інформаційно-комунікаційними технологіями, яке уможливлює активізацію культурно-просвітницької, менеджерсько-організаційної діяльності майбутнього фахівця.

Критій «підготовленість до фахово-творчої діяльності» вивчався за показниками:

− здатність до диригентсько-творчої діяльності;

− здатність до творчості в галузі методики роботи з хоровим колективом;

− креативність у організаційно-керівній сфері діяльності.

Методами діагностики виступили узагальнення даних незалежних експертів, включене спостереження, опитування, бесіда, анкетування, педагогічне тестування, спрямовані на виявлення знань та навичок у галузі хорового мистецтва, документування (фотографія, аудіо-, відео-зйомка), аналіз творчих завдань респондентів, за допомогою чого виявлялись ступінь підготовленості

студентів до самостійної роботи, здатність інтерпретувати твір, здійснювати самоаналіз адекватну самооцінку й корекцію власної діяльності.

У констатувальному експерименті взяли участь 39 іноземних студентів, що входили до експериментальної групи та навчались на засадах пропонованих методичних засобів, а також 38 студентів, що склали контрольну групу та навчались за традиційною методикою.

Процедура діагностики за першим критерієм – виконавсько-технологічна підготовленість − включала випробовування, які дозволяли встановити ступінь володіння студентів основами диригентсько-мануальної техніки та здатність до опанування хоровою партитурою в інструментальних і вокальних формах музикування.

Задля встановлення ступеня сформованості у студентів основ диригентсько-мануальної техніки було організовано два випробовування. У першому завданні студентам пропонувалось диригувати чотирма фрагментами творів (періодами) різного ступеня складності: у розмірі 4/4, з простим ритмом, хоральною фактурою, в помірному темпі; у тому ж розмірі 4/4, з завданням – показувати почерговий вступ голосів. Третій фрагмент твору мав перемінний розмір (4/4 – 3/4). Четвертий фрагмент, що пропонувався для диригування, був у аналогічному перемінному розмірі, але із завданням − показувати почерговий вступ голосів. Відповідно до того, приклади якого рівня складності студент був здатен впевнено та безпомилково диригувати з дотриманням основних вимог – постави, ясності, точності та невимушеності жестів, він отримував від 1 до 4 позитивних оцінки.

У другому випробовуванні здійснювалась перевірка якості диригування респондентом заздалегідь підготовленої за допомогою викладача і концертмейстера хорової партитури дитячого хорового твору «Світанкова» Е. Бриліна, а саме: володіння базовими навичками «увага», «ауфтакт і початок співу», «фразування (ведіння звуку)», «зняття звуку». Перед випробовуванням студенти отримували інструкцію: диригувати, уявляючи перед собою дитячий хор. Експертами реєструвались: якість та темпова відповідність ауфтакту;

адекватність жестів характеру твору; вміння фразувати, тобто змінювати амплітуду й активність жестів, відповідно кульмінації музичної структури; «знімати» звук. Відповідно цим вимогам, студенти також могли отримати від 1 до 4 позитивних оцінювань.

Узагальнення отриманих результатів дозволило розподілити студентів у чотири групи таким чином: до 2-х позитивних оцінок – 1 бал, 3-4 позитивних оцінки − 2 бали, 5-6 – 3 бали і 7-8 позитивних оцінок − 4 бали.

Володіння навиками інструментального виконання хорової партитури також здійснювалось на засадах тестування. Студентам пропонувалось зіграти з одноголосну народну пісню «Налетіли журавлі», двохголосну українську пісню «Женчичок-бренчичок», фрагмент (період) з трьохголосного твору В.Макарова «Ангел вопияши» та з чотирьоголосного твору хорального складу Ф. Шуберта ”Zum Sanktus”.

Кожен студент міг отримати позитивну оцінку за складність виконаного твору (від 1 до 4) та за якість володіння інструментальною технікою за ознаками: якість звуковисотної точності тексту, ритмової точності тексту, якість артикуляції й звукодобування (деташе), логічність аплікатури. Отже. за сумою двох завдань студенти оцінювалися також за 4-бальною шкалою та розподілялися в чотири групи, відповідно сумі отриманих балів.

Задля виявлення ступеня володіння студентів вокально-хоровими навичками, вони мали виконати вокальні завдання на матеріалі хорової партитури, засвоєної на попередніх заняттях з диригування чотириголосного твору Ф. Шуберта «Zum Sanktus». Студенти мали сольфеджувати альтову та тенорової партії, переходити з партії в партію по фразах, інтонувати гармонічну фактуру хору «за вертикаллю». Кожне тестове завдання оцінювалось двічі. Перша оцінка відбивала здатність респондента чисто інтонувати та оцінювалась за 4-бальною шкалою за ознаками: безпомилковість; незначні недоліки, суттєві недоліки, нездатність виконати одне або більше з пропонованих завдань. Друга оцінка стосувалась якості вокальних навичок, які аналізувались за ознаками: володіння вокальним диханням, співоча артикуляція, висока вокальна позиція,

якість вокального фразування, що також характеризувалось експертами за 4-рівневою шкалою. Якщо за сумою двох випробовувань студент отримував до 2 –х позитивних оцінок, він оцінювався 1 балом, 3-4 позитивних оцінки дорівнювали 2-м балам, 5-6 – 3 балам і 7-8 позитивних оцінок − 4 балам. Отже, і за цим показником студенти розподілялись у 4 групи за сукупністю набраних балів – від 1 до 4. Результати діагностики викладено в таблиці 3.1.

Таблиця 3.1.

Дані констатувального зрізу за критерієм «виконавсько-технологічна підготовленість до роботи з хором»

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Диригентсько-мануальна підготовка				Інструментально-виконавська підготовка				Вокально-хорова підготовка					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	%	%
4	2	5,1	2	5,3	1	2,6	3	7,9	3	7,7	2	2,6	5,1	5,3
3	11	28,2	10	26,3	9	23,1	10	26,3	10	25,6	10	26,3	25,6	26,3
2	15	38,5	12	36,8	16	41,0	15	36,8	14	35,9	15	39,5	38,5	37,7
1	11	28,2	12	31,6	13	33,3	10	28,9	12	30,8	10	31,6	30,8	30,7

З наведених даних видно, що за першим показником, що стосувався володіння диригентсько-мануальною технікою, в експериментальній групі (ЕГ) більше третини студентів (33,3%) отримали високі та достатні бали. Задовільним балом − 2, було оцінено 38,5% студентів, а низьким – 22,2% випробовуваних. У контрольній групі (КГ) результати були декілька вищими: 4 бали отримало 5,3%, 3 бали – 26,3%, що у сукупності склало 37,7%.

Найбільш недосконалими в диригентській підготовці студентів виявились постава, координація рухів у завданнях на показ вступу голосів, особливо – у сполуці з перемінним розміром; багатьом студентам були властиві м'язова скутість, механічність жестів, зокрема – в ауфтактах та наприкінці фраз (жест «зняти звук»), а також невміння переходити від однієї схеми до іншої у прикладах з перемінним розміром.

Результати, отримані у ЕГ за другим показником, були більш низькими: 1 бал отримало 33,3% респондентів ЕГ, 41,0% – 2 бали; 23,1% – 3 бали та високим балом – 4 – було оцінено 2,6% досліджуваних. Відносно кращими були дані, отримані в діагностиці студентів КГ: 1 бал отримало 28,9% досліджуваних, 36,8% – 2 бали, 26,3% були оцінені у 2 бали та 7,9% – у 4 бали.

Головними недоліками, виявленими у студентів, були: невміння виконувати триголосні та чотириголосні твори; низький рівень слухового контролю у грі на інструменті (типовим недоліком була гра на утриманій педалі); невміння фразувати, виконуючи музичні приклади, в тому числі – й одноголосні; незадовільний стан розвитку гармонічного слуху; невміння переходити з голосу на голос у вокальному виконанні партій хорового твору.

Декілька вищі за значеннями результати продемонстрували респонденти ЕГ за третім показником – «володіння вокально-хоровими навичками». Так, низьку оцінку – 1 бал – в цій групі отримало 30,8% студентів; 2 бали – 38,5%; 3 бали – 25,6% випробовуваних та 7,7% – продемонстрували високі результати і отримали 4 бали. У КГ в 1 бал було оцінено 31,6% студентів, 39,5% респондентів – у 2 бали; 26,3% з них отримало 3 бали, 2,6% – 4 бали.

При цьому відносно високі бали студенти отримували за володіння базовими вокальними навичками і значно гіршою була оцінка за вокальну якість виконання елементів хорових творів, зокрема – у переході з голосу на голос, інтонуванні фрагменту партитури «за вертикаллю»; типовими недоліками значної частки випробовуваних були невміння утримувати тональність, співати у високій вокальній позиції, активно артикулювати, що закономірно приводило до незадовільного інтонування.

За середнім арифметичним результатів діагностики за першим критерієм в ЕГ 5,1% та в КГ 5,3% отримали найвищий бал; 3 бали – 25,6% студентів ЕГ та 26,3% з КГ; 2 бали в ЕГ отримало 25,6%, у КГ — 26,3%, а 1 бал в ЕГ – 5,1% та в КГ – 5,3%. Таким чином, було виявлено, що ступінь підготовленості студентів за музично-виконавським компонентом фахової діяльності була близькою за значеннями та недостатньою за якістю в обох групах. У студентів ЕГ декілька кращою була вокальна підготовка, а у студентів з КГ – інструментально-виконавська.

За другим критерієм «методико-практична підготовленість до роботи з хором» здійснювалась за показниками:

– навички диригентсько-виконавського аналізу хорового твору;

– розвинення навичок слухового аналізу хорового співу;

– ерудиція в галузі методики роботи з хором.

Ступінь володіння студентів навичками диригентсько-виконавського аналізу хорового твору перевірялася в завданні на характеристику хорового твору – обробки української народної пісні О. Кошицем «На Івана Купала». Студенти мали можливість прослухати її в запису, аналізувати за нотним текстом. Після цього вони виконували завдання, наведені нижче:

1. підкреслите, які з цих визначень відповідають характеру твору, добираючи декілька характеристик з таких визначень: ліричний, танцювальний героїчний, жартівливий, патетичний, зворушливий, войовничий, невпинний, мрійливий, енергійний, журливий, лагідний, серйозний (кількість підкреслювань необмежена);
2. визначте, як розкривається емоційно-образний змісту твору: одноманітно; поступово-динамічно; хвилеподібно-динамічно; контрастно-динамічно;
3. визначте найбільш складні інтонаційно мелодичні фрагменти в хорових партіях;
4. визначте найбільш складні метро-ритмові завдання цього твору;
5. визначте найбільш складні за гармонією фрагменти хору;

6. визначте знаком |↗ місця, в яких важливо показати хору (хоровій партії) диригентським жестом вступ окремого голосу;
7. виділіть провідні хорові партії в другому куплеті пісні;
8. визначте фрагменти, які доцільно, за Вашою думкою, виконувати на ланцюговому диханні.

Діагностика за другим показником стосувалася визначення якості аналітично-слухового сприйняття студентів. Вимірювання здійснювалося у формі оцінки студентами якості хорового співу у прослуханому відеозапису хорового виступу, в результаті чого вони мали визначити:

– точність виконання тексту (в запису містилось чотири похибки в інтонуванні);

– співацьку позицію (низька; висока; нестабільна);

– якість утворення звуку (далеке; близьке; нестабільне);

– якість інтонації (завжди чиста; переважно чиста, суттєво фальшива);

—співоче дихання (ключично-мішане; поверхове; реберно-діафрагматичне);

– якість артикуляції хорового звуку (активна, мінлива, пасивна);

– наявність суттєвих тембрових недоліків (носовий призвук, «далекий» звук, відсутність тембрового ансамблю);

Аналогічні оцінки надавали музичні експерти. Якщо збігалось до 90% оцінок, студент отримував позивний бал. Збіг оцінок до 75% оцінювався в 3 бали, від 50% до 74 % – у 2 бали, менше 50% – у 1 бал.

Таким чином, якщо студент за сумою двох випробовувань отримував 7-8 позитивних оцінок, його зусилля оцінювались у 4 бали, 6-5 позитивних оцінок відповідали 3 балам, 4-3 характеризувались у 2 бали, 2 позитивні оцінки – у 1 бал.

Діагностика студентів за третім показником «ерудиція в галузі методики роботи з хором» здійснювалась за допомогою тестування, розробленого кафедрою теорії музики і вокалу Інституту мистецтв ПНПУ ім. К.Д. Ушинського. Тест містив 20 запитань, спрямованих на виявлення знань в галузі методики формування базових співацьких навичок – вокального дихання, артикуляції; звукоутворення; формування специфічно-хорових навичок – тембрового,

динамічного ансамблю; способів подолання типових недоліків, закономірностей диригентсько-виразного керівництва тощо.

Наведемо два приклади запитань тесту (повний перелік тестових запитань наведено в Додатку А):

1. У аналізі художньо-образного змісту хорового твору важливо визначити:

а) особливості показу схеми диригування

б) характер жестів диригента, відповідно художньо-образного змісту твору

в) інтонаційні, художньо-виразні, формотворчі особливості хорової п'єси

г) вимоги до виконання даної хорової партитури на інструменті

2. У роботі над вдосконаленням звучання хорових партій важливо, щоб:

а) звук був чітким, голосним, на міцній опорі

б) досягалась активна атака звуку

в) звучання було тихим задля вдосконалення почуття ансамблю в партії

г) досягалась однорідність формування голосних і темброва злитність звучання і т.п.

19 – 20 вірних відповідей оцінювались вищим балом 4; за 16 – 18 позитивних результатів респонденти отримували 3 бали; за 12 – 15 вірних відповідей – 2 бали; якщо кількість правильних відповідей була менше 12, студент оцінювався у 1 бал.

Таким чином, за другим критерієм студенти могли в сукупності отримати від 3 до 12 балів, що давало змогу розподілити їх результати за чотирма групами – найвищою, достатньою, посередньою та низкою.

Дані за цим критерієм підготовленості студентів до керівництва хоровими колективами подано в таблиці 3.2.

З наведених даних видно, що за першим показником, який характеризував готовність студентів до аналізу хорових творів, 1 бал отримало 33,3% респондентів у ЕГ та 31,6% у КГ, тобто на 2,7% менше; у 2 бали у ЕГ також було оцінено 33,3%, а у КГ 36,8%, отже різниця між результатами на користь студентів КГ складала 3,5%; відповідно 3 бали в ЕГ отримало 25,6%, а у КГ – 23,7%.

Таблиця 3.2.

Дані констатувального зрізу за критерієм «методико-практична підготовленість до роботи з хором»

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Навички диригентсько-виконавського аналізу хорового твору				Аналітично-слухове сприйняття хорового звучання				Знання в галузі методики формування вокально-хорових навичок.					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст.	%	ст	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%		
4	3	7,7	3	7,9	2	5,1	3	7,9	3	7,7	4	5,3	6,8	7,0
3	10	25,6	11	23,7	8	20,5	9	23,7	10	25,6	10	23,7	23,9	23,7
2	13	33,3	11	36,8	15	38,5	13	34,2	13	33,3	12	34,2	35,0	35,1
1	13	33,3	13	31,6	14	35,9	13	34,2	13	33,3	12	36,8	34,2	34,2

У 4 бали було оцінено приблизно однакову кількість респондентів: 7,7% та 7,9%, тобто – з різницею у 0,2%. Типовими для досліджуваних були помилки в аналізі гармонічної структури твору, невміння створити узагальнену схему тонального розвитку; значна частка респондентів не вміла самостійно визначали головні голоси задля виявлення елементів поліфонії в фактурі твору. За другим показником, який виявляв ступінь розвитку аналітично-слухових можливостей студентів, були отримані найбільш низькі результати. Так, 35,9% студентів ЕГ та 34,2% отримали найнижчу оцінку, не виконавши значну більшість діагностичних завдань; зусилля 38,5% в ЕГ та 34,2% в КГ були оцінені в 2 бали, і тільки 20,5% в ЕГ та 23,7% в КГ отримали 3 бали та 5,1% в ЕГ і 7,9% в КГ – високий бал – 4.

Найбільш складними для респондентів були завдання, пов'язані з визначенням інтонаційних похибок, недоліками в артикуляції та у вокальній позиції хорових співаків.

Дані за третім показником, що характеризували знання студентів у галузі методики роботи з хором, показали, що їх якість незадовільна у 33,3% досліджуваних з ЕГ та у 36,8% – з КГ; ще 33,33% респондентів ЕГ та 34,2% у КГ отримали 2 бали; 25,6% в ЕГ були оцінені у 3 бали та 23,7% у КГ; 7,7% студентів ЕГ та 5,3% у КГ отримали вищий бал – 4, що свідчить про те, що теоретичні знання в галузі методики хорової роботи знаходиться на більш високому рівні, чим конкретні навички та вміння, які уможливлюють якісну практичну діяльність майбутнього хорового диригента.

Узагальнені дані за другим критерієм підготовленості студентів до керівництва хоровими колективами показали, що більша частка студентів – 34,2% і в експериментальній, і в контрольній групі було оцінено в 1 бал; у 2 бали було оцінено відповідно 35% та 35,1% респондентів. 3 бали отримало у ЕГ 23,9%, у КГ – 23,7%. Тільки 6,8% студентів з ЕГ та 7,0% з КГ отримали найвищий бал. Отже, в цій галузі підготовка респондентів була однаково недостатньою.

Діагностування ступеня підготовленості іноземних студентів до лідерсько-організаційної діяльності майбутнього керівника хорового колективу, що характеризувались їх особистісно-діловими якостями, здатністю до прогнозування і планування перспективи розвитку й діяльності хору, володінням сучасними інформаційно-комунікаційними технологіями, важливими для менеджерсько-організаційної, спрямованої на популяризацію хорового мистецтва й діяльності хору,

Ознаками прояву першого показника – особистісно-ділових якостей, властивих керівнику творчого колективу, виступили: вольова усталеність, психологічна витримка, відповідальність, організованість, які проявлялись у студентів у процесі випробовувань та заняттях різного типу. Задля діагностики вольового потенціалу особистості застосовувалась експрес-методика, розроблена

в галузі соціальної психології, яка дозволяла встановити рівень сформованості вольових якостей, досліджуваних на засадах аналізу їх самозвіту [213].

Їх результати доповнювались даними, отриманими у процесі включеного спостереження та бесід, а також на засадах аналізу результатів самостійної і творчої діяльності студентів, аналізу їх ставлення до занять, регулярності та цілеспрямованості у виконанні самостійної роботи.

Постійний і яскравий прояв повного комплексу позитивних особистісних якостей, високий рівень сформованості вольових властивостей за методикою самозвіту, оцінювалися в 4 бали; студенти, в яких відповідні якості проявлялися недостатньо систематично, а рівень сформованості вольових властивостей був визначений як достатній, оцінювались у 3 бали, неповнота позитивних якостей та несистематичний прояв ознак, доповнені незадовільним станом вивих властивостей, дорівнювали 2-м балам, їх фрагментарний та неповний прояв при незадовільному стані волі респондентів оцінювався в 1 бал.

У оцінці другого показника – здатності респондентів сприяти культурно-соціальній самореалізації хорового колективу, досліджувались їх ділова комунікативність та орієнтація в засобах мотивації співаків до занять хоровим співом.

Задля оцінки творчо-виробничої комунікативності студентів застосовувалось включене спостереження за характером спілкування з викладачами, студентами, учнями школи педпрактики. Ознаками оцінювання слугували: частота контактів, які здійснювалися за їх особистою ініціативною, стиль спілкування (відкритість, доброзичливість, врівноваженість), вміння ясно і лаконічно доводити свою думку, досягати порозуміння у спілкуванні з оточенням.

Усвідомленість значущості мотивації хористів та здатності майбутнього керівника хору стимулювати її, перевірялась на засадах тестування, яке містило 4 запитання. Відповіді на них оцінювались експертом позитивно або негативно. Наведемо ці запитання:

1. Хористи будуть активно відвідувати хорові заняття, якщо:

а) нерегулярність відвідування занять буде каратись прилюдно осуджуватись;

б) регулярне відвідування буде прилюдно заохочуватись.

2. Заняття хоровим співом будуть подобатись учасникам колективу, якщо:

а) якщо в репертуарі хору будуть легкі для виконання твори;

б) якщо в репертуарі хору будуть художньо привабливі твори.

3. Відношення між співаками:

а) не мають значення для зацікавленості членів хору заняттями хоровим співом;

б) впливають на ступінь зацікавленості членів хору заняттями хоровим співом.

4. Відношення між хоровим диригентом та співаком:

а) не мають значення для зацікавленості членів хору заняттями хоровим співом;

б) впливають на ступінь зацікавленості членів хору заняттями хоровим співом.

Сукупність оцінки за цим показником за всіма ознаками визначалась таким чином: позитивна оцінка комунікативності та адекватного ставлення до мотивації хористів за 7 – 8 ознаками дорівнювала вищому балу – 4, якщо позитивно цінувались 5 – 6 ознак, студент отримував 3 бали. Від 3-х до 4-х позитивних оцінок дорівнювали 2-м балам, відповідно 1 – 2 позитивні оцінки – 1 балу.

Перевірка якості підготовки студентів за третім показником – володіння сучасними інформаційно-комунікаційними технологіями, відбувалась на засадах виконання двох завдань, типових для діяльності керівника колективу, а саме – демонстрації вміння працювати з комп'ютером як з нотно-розмножувальною технікою (копіювання, сканування, робота в нотно-графічних редакторах), завдання на запис хорового заняття з використанням аудіо- та відеотехніки). Студенти, які самостійно володіли цими технологіями та проявляли зацікавленість щодо засвоєння інших програм, отримували 4 бали; вміння працювати з зазначеними технічними засобами, яке потребувало незначних консультацій, оцінювалося у 3 бали; якщо студент міг діяти, тільки отримуючи детальну, покрокову інструкцію, від отримував 2 бали. Невміння самостійно виконати завдання, незважаючи на всебічну допомогу експериментатора та неодноразове повторення інструкцій, оцінювалося в 1 бал.

Результати діагностики викладено в таблиці 3.3.

Таблиця 3.3.

Дані констатувального зрізу за критерієм «підготовленість до організаційно-керівної діяльності майбутнього керівника хорового колективу»

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Особистісно-ділові якості				Сприяння організації та самореалізації творчого колективу				Володіння сучасними ІКТ					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст..	%	ст.	%	ст.	%		
4	3	7,7	3	7,9	2	5,1	2	5,3	4	10,3	4	10,5	7,7	7,9
3	10	25,6	10	26,3	10	25,6	10	26,3	11	28,2	11	26,3	26,5	26,3
2	15	38,5	14	34,2	15	38,5	13	36,8	14	35,9	12	34,2	37,6	35,1
1	11	28,2	11	31,6	12	30,8	12	31,6	10	25,6	11	28,9	28,2	30,7

З поданих даних бачимо, що за першим показником 7,7% респондентів з ЕГ та 7,9% у КГ були оцінені в 4 бали, 25,6% у ЕГ та 26,3% з КГ – у 3 бали. Ці студенти відрізнялись дисциплінованістю, відповідальністю, сконцентрованістю уваги, систематичністю виконання завдань. Найбільша кількість студенів – 38,5% у ЕГ та 34,2% у КГ отримали 2 бали, а 28,2% та 31,6% у 1 бал в ЕГ та КГ відповідно.

Вимір показника, що характеризував ступінь готовності студентів здійснювати керівництво організацією та діяльністю творчого колективу, продемонстрував найбільш низькі за цим критерієм оцінки: тільки 5,1% респондентів з ЕГ та 5,3% з КГ отримали високій бал, 3 бали – 25,6% та 26,3% в

ЕГ та КГ, відповідно у 2 бали було оцінено 38,5% та 36,8% респондентів цих груп, а у 1 бал – 30,8% та 31,6%.

За показником що відбивав ступінь володіння студентів сучасними ІКТ, були отримані найбільш високі результати: в ЕГ 10,3% респондентів отримало 4 бали, 28,2% – 3 бали; 2 балами було оцінено 35,9% респондентів та 25,6% – 1 балом. У КГ ці дані були близькими за значеннями: 4 бали отримало 10,5% респондентів, 2 бали – 26,3%, 34,2% з них отримало 2 бали та 31,6% – 1 бал.

Отже, за узагальненими даними, що відбивали ступінь підготовленості студентів до лідерсько-організаційної діяльності, в обох групах були виявлені східні результати: 7,7% студентів у ЕГ та 7,9% в КГ отримали високий бал – 4; 25,6% у ЕГ та 26,3% з КГ отримали 3 бали, 37,6% респондентів з ЕГ та 35,1% з КГ було оцінено у 2 бали, а 28,2% у ЕГ та 30,7% випробовуваних з КГ отримало найнижчий бал – 1.

Ці дані свідчать про незначну різницю в рівні підготовленості студентів до лідерсько-організаційної діяльності. Головними недоліками респондентів за цим критерієм були недостатньо розвинені ділові якості – відповідальність, цілеспрямованість та мобільність студентів, низький рівень їх комунікативної активності, що значною мірою пояснюється, на наш погляд, недостатньою мовленнєвою підготовкою та адаптованістю респондентів.

Четвертий критерій, який відбивав ступінь підготовленості студентів до фахово-творчої діяльності, досліджувався за допомогою анкетування, аналізу завдань, що потребували самостійності й творчого підходу що їх виконання.

Показниками даного критерію слугували:

− здатність до диригентсько-творчої діяльності;

− здатність до творчості в галузі методики роботи з хоровим колективом;

− креативність у організаційно-керівній сфері.

Перший показник – здатність випробовуваних до диригентсько-творчої діяльності досліджувався на засадах аналізу самостійної інтерпретації студентами хорового твору. Вони мали розробити та обґрунтувати виконавський плану Р. Шумана «Мрії» (а”капельну хорову обробку інструментального твору без

вербального тексту). Респондентам пропонувалося на протязі години самостійно ознайомитись з «обіленим» варіантом тексту, тобто без темпових, динамічних, артикуляційних позначень. В результаті вони мали визначити характер твору, опираючись на аналіз інтонаційного матеріалу та особливості фактури музичного тексту, позначити засоби музичної та хорової виразності, які, на їх думку, забезпечують створення відповідного художньо-образного змісту (Додаток Б).

Оцінювання проводилося у формі усної бесіди, за результатами якої експерти оцінювали надану студентом характеристику твору та пропонований ним виконавський план і добір засобів вокально-хорової виразності; увага експертів зверталася на стремління студентів досягти цілісності, виконавчого динамізму, знаходження виконавських засобів вираження кульмінації твору. Допускались також допоміжні запитання експертів, спрямовані на уточнення ступеня обґрунтованості пропозицій респондентів.

Якщо висловлювання респондентів носили самостійний, обґрунтований характер, включали в себе визначення романтичного стилю твору, відповідали його характеру, а рекомендовані засоби виразності були спрямовані на втілення мрійливого, співучого характеру, співу на ланцюговому диханні, плинність мелодійного руху на помірній динаміці, студент отримував вищий бал – 4. Респонденти, які в цілому вірно обирали засоби виразності, але не зв’язували їх з поняттями стилю, оцінювалися в 3 бали. Якщо коло схарактеризованих студентами засобів виконавської виразності було неповним, не завжди адекватним, він отримував 2 бали. Невпевнена, не повністю адекватна характеристика характеру твору та засобів виразності оцінювалася в 1 бал.

Діагностика за другим показником, що характеризував ступінь творчої активності респондентів в галузі методики хорової роботи, відбувалась на засадах завдання на самостійну підготовку студентами вправи для хорового розспівування. Виконанню завдання передувала інструкція: враховуючи особливості обраного експериментаторами твору з репертуару студента, придумати 2 – 3 вправи, які мають сприяти засвоєнню найбільш складних

інтонаційних завдань, які мають вирішуватись у процесі розучування даного твору співацьким колективом.

На засадах аналізу цих вправ студенти отримували оцінки за критеріями: інтонаційна відповідність складному епізоду; лаконічність, зручність для опрацювання; потенційна ефективність пропонованого мелодійного звороту, кількість пропонованих (якісних) вправ. Якщо за всіма критеріями вправа оцінювалась позитивно, студент отримував вищий бал – 4. Якщо за одним критерієм результати оцінювались негативно, оцінка дорівнювалася 3 балам; дві негативні оцінки дорівнювали 2 балам, три – 1 балу.

Діагностування респондентів за третім показником, що відбивав ступінь володіння студентів сучасними технічними засобами та ІКТ, перевірявся в завданні на розробку змістового плану інформаційно-рекламного листа у стандартній комп'ютерній програмі «PowerPoint», який мав призначатись для характеристики хорового колективу. Обсяг презентації був необмеженим. Робота могла подаватись у вигляді пропозицій для дизайнера, – у схематичній формі. (Рис. 3.1.) або безпосередньо у вигляді слайдів.

1 стор.:	Заголовний текст зверху: ____ Розміщення фото за тематикою Пояснювальний текст (збоку, знизу) ____
2 стор. – інформація, фото, пропозиції, контактні дані тощо.	

Рис. 3.1. Схема інформаційного буклету хорового колективу

Крім того, з учасниками експерименту в ході бесіди та опитування встановлювалось, на що вони спиралися у процесі виконання цього завдання (на відомі їм приклади, на інформацію з отриману з мережі Інтернет, посібників, на відомості, отримані у процесі порад з друзями, консультацій викладачів, спирались тільки на свою фантазію тощо.

Експерти оцінювали форму подачі пропозицій, їх змістовність, доцільність, лаконічність та ємкість викладу змісту, доступність і привабливість форми подачі матеріалу (можливо – елементи жарту) та зіставляли їх з результати опитування. За сукупністю цих ознак експерти оцінювали зусилля студентів за 4-бальною шкалою. Отримані дані за цим критерієм містяться в таблиці 3.4.

Як бачимо, за першим показником – здатність до інтерпретації хорового твору, високий бал не вдалось отримати ні одному студенту з ЕГ та КГ. У 3 бали було оцінено 28,2% у ЕГ та 31,6% у КГ; основний масив випробовуваних отримав низькі та незадовільні оцінки: 35,9% у ЕГ та 36,8% у КГ було оцінено в 2 бали, біля третини випробовуваних: – 30,8% у ЕГ та 31,6% у КГ – в 1 бал.

Дані, отримані за другим показником, що характеризував здатність студентів до творчості в галузі методики занять із хором, були такими: в 1 бал було оцінено у ЕГ 38,5% респондентів та 36,8% у КГ; 2 бали отримали у ЕГ 30,8% та на 0,8,% менше в КГ (28,9%); у 3 бали було оцінено 28,2% у КГ та 31,6% 4 бали отримало в обох групах по 2,6% студентів.

Діагностика ступеня креативності студентів-іноземців, що реалізується в організаційно-керівній сфері діяльності, дозволила встановити, що за цим критерієм результати були дещо вищими, чим у попередніх. Так, 4 бали отримало 5,1% у ЕГ та 5,3% у КГ; 3 бали у ЕГ отримало 30,8% та в КГ – 28,9%. У 2 бали було оцінено у ЕГ 33,3% та 34,2% – у КГ; 1 бал у ЕГ отримало 30,8%, а в КГ – 31,6%.

За усередненими даними високий бал за цим критерієм отримало в обох групах по 2,6% респондентів; у 3 бали було оцінено біля третини – 29,1% у ЕГ та на 1,6% більше в КГ (30,7%); 2 і 1 бал отримало і у ЕГ, і в КГ по 33,3%.

Найбільш складним для студентів виявилось встановлення зв'язку між результатами аналізу твору та засобами хорової виразності, розробка власного варіанту динамічного розвитку твору. Недостатньо усвідомлювала більшість респондентів також значущість культури фразування, навичок різноманітної артикуляції як засобів надання художньому образу певної характерності, виразності. Цікаво, що завдання на створення інтонаційної вправи частка

студентів просто відмовилась виконувати, обґрунтовуючи це відсутністю досвіду такого роду.

Таблиця 3.4.

Дані констатувального зрізу за критерієм «підготовленість до фахово-творчої діяльності»

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Здатність до інтерпретації хорової твору				Здатність до методично-хорової творчості				Креативність у організаційно-керівній сфері					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст....	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%		
4	0	0,0	0	0,0	1	2,6	1	2,6	2	5,1	3	5,3	2,6	2,6
3	11	28,2	12	31,6	11	28,2	12	31,6	12	30,8	14	28,9	29,1	30,7
2	14	35,9	14	36,8	12	30,8	11	28,9	13	33,3	13	34,2	33,3	33,3
1	12	30,8	12	31,6	15	38,5	14	36,8	12	30,8	8	31,6	33,3	33,3

Узагальнення результатів за всіма критеріями дозволило встановити чотири якісних рівні підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами – наслідувально-фрагментарний, наслідувально-репродуктивний, самостійно-продуктивний, творчо-ініціативний.

Ці дані подано в таблиці 3.5, з якої видно, що біля третини студентів – 31,6% у ЕГ та 32,2% з КГ було віднесено до нижчого, наслідувально-фрагментарного рівня їх підготовленості до керівництва хоровими колективами.

Якісний аналіз показав, що ці досліджувані володіли окремими навичками диригентського, інструментального виконавства, натомість робили помилки в диригентській схемі, були нездатні зіграти без помилок партитуру навіть у відносно легких прикладах; вони також відрізнялись несформованими

вокальними навичками дихання. артикуляції, звукоутворення, нестійкою співочою інтонацією.

Таблиця 3.5.

Рівні підготовленості студентів до керівництва хоровими колективами

Рівні	Критерії								$\bar{x}$ (у %)	
	виконавсько-технологічна підготовленість		методико-практична підготовленість		підготовленість до організаційно-керівної діяльності		підготовленість до фахово-творчої діяльності			
	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ
Творчо-ініціативний	5,1	5,3	6,8	7,0	7,7	7,9	2,6	2,6	5,6	5,7
Самостійно-продуктивний	25,6	26,3	23,9	23,7	26,5	26,3	29,1	30,7	26,3	26,8
Наслідувально-репродуктивий	38,5	37,7	35,0	35,1	37,6	35,1	33,3	33,3	36,1	35,3
Наслідувально-фрагментарний	30,8	30,7	34,2	34,2	28,2	30,7	33,3	33,3	31,6	32,2

Знання в галузі методики, музичної історії, музичної теорії у студентів цієї групи носили фрагментарний характер, що яскраво проявилося у процесі аналізу хорових творів, виконання тестів з методики музичного виховання. У завданнях на слуховий аналіз студенти цієї групи могли визначити тільки окремі елементи; аналіз музичного тексту здійснювався ними у відриві від художньо-образного змісту твору. Крім того, ці респонденти, як правило, не володіли сучасними засобами пізнавальної діяльності та не були здатні самостійно виконувати творчі

завдання, появляючи безпорадність у самостійній інтерпретації хорових творів, розробці інтонаційних вправ, створенні просвітницько-рекламних матеріалів.

Наслідувально-репродуктивного рівня досягало 36,1% респондентів з ЕГ та 35,3% з КГ. Для них типовим було володіння базовими навичками постави, диригування, гри хорових партитур, натомість їм бракувало пластичності, виразності, гнучкості й варіативності. У сфері вокальної підготовки ці студенти дотримувались норм співацького дихання та звукоутворення у виконанні вже вивчених творів; натомість у співі нових прикладів (хорових партій) артикуляція, вокальна позиція та інтонація були нестійкими. Респонденти цієї групи володіли головними знаннями в галузі музичної та методичної освіти, слуховий аналіз носив «механічно-констатувальний», поверховий характер, визначення помилок у хоровому співі було неповним, аналіз музичного тексту робився у відриві від художньо-образного змісту твору, не забезпечував його всебічне самостійно-адекватне оцінювання. Спроби студентів цієї групи інтерпретувати твір, придумати інтонаційну вправу, виражалися у практичному повторенні відомих їм варіантів, а в розробці просвітницько-рекламних матеріалів вони намагалися копіювати приклади з популярних сайтів або буклетів.

Самостійно-репродуктивного рівня досягло 26,3% респондентів з ЕГ та 26,8% з КГ. Респонденти цієї групи достатньо якісно володіли навичками диригування, гри на інструменті та співу, проявляли здатність до самостійної навчальної діяльності та вдосконалення власних умінь, були достатньо активними в комунікаційних ситуаціях, володіли технологією цілісного аналізу музичного твору; в аналізі хорового співу ці студенти адекватно визначали помилки та методичні засоби подолання визначених недоліків. Натомість у завданнях, що потребували творчої ініціативи та гнучкості в застосуванні набутих знань і навичок, ці досліджувані часто губились, демонстрували невпевненість та показували недостатні результати. Так, в інтерпретації твору переважало наслідування відомими зразкам, вони були нездатні створити власну вправу для роботи з хором, у застосуванні інформаційно-комунікативних засобів обмежувались добре відомими прийомами, не проявляли ініціативи щодо їх

збагачення та засвоєння нових засобів використання; у виконанні завдання нового типу (розробка змісту інформаційно-рекламного листа) потребували постійних консультацій та порад.

Творчо-продуктивного, найбільш високого рівня підготовленості до керівництва хоровими колективами, досягло всього 5,6% студентів з ЕГ та 5,7% досліджуваних у КГ. Респонденти цієї групи демонстрували впевнене володіння диригентськими, інструментальними та вокально-виконавськими навичками, всебічно і змістовно аналізували хорові твори, були здатні самостійно опановувати музичним текстом, диригувати творами, варіативно застосовуючи засоби рухово-мануальної виразності. Респонденти цієї групи адекватно визначали головні помилки у вокально-хоровому інтонуванні та виконавсько-стильових рисах звучання хору, пропонували адекватні шляхи й методи їх виправлення. Вони також проявили здатність гнучко використовувати знання, накопичені у всьому комплексі навчальних дисциплін у вирішенні типових та навчально-творчих завдань, вміли користатись сучасними інформаційно-комунікативними засобами та ТЗН, із задоволенням застосовували їх у процесі виконання діагностичних завдань, прагнули оволодівати новими, невідомими їм знаннями і технологіями.

Таким чином, здійснена діагностика дозволила дійти висновку, що в значної кількості студентів-іноземців у обох групах стан підготовленості до керівництва хоровими колективами не відповідає в повній мірі навчальній меті та потребам сучасної дійсності.

Відтак, результати констатувальної діагностики підтвердили значущість та необхідність розробки і впровадження методичних засобів, які б сприяли підвищенню якості підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами.

3.2. Досвід експериментальної роботи з підготовки іноземних студентів - майбутніх керівників хорових колективів

Організація експериментальної роботи здійснювалась на засадах втілення в навчальний процес обґрунтованих у попередніх розділах дослідження педагогічних умов, за яких підготовка іноземних студентів до майбутньої професійної діяльності буде найбільш успішною. Такими умовами було встановлено: організацію психолого-педагогічного супроводу адаптації студентів-іноземців до нових соціально-культурних умов навчання; вдосконалення організаційно-методичного забезпечення навчального процесу, розробки комплексу методів навчання, побудованих на інноваційних технологіях та сучасних інформаційно-комунікативних і технічних засобах навчання; здійснення цілеспрямованого впливу на вдосконалення особистісних, фахово-значущих властивостей майбутніх керівників хорового колективу. Крім того, враховувались і питання підготовки керівника хорового колективу до виконання властивих йому функцій, відповідно структурі фахової діяльності та зростанню рівня самостійності й творчої активності.

Виходячи з цих настанов, дослідна робота здійснювалась за такими етапами:

– пілотний – розвідувально-пропедевтичний експеримент;

– формувальний експеримент, здійснюваний у 4 етапи, а саме:

1) адаптивно-мотиваційний;
2) формувально-наслідувальний;
3) формувально-самостійний;
4) творчо-ініціативний.

На стадії пілотного, *розвідувально-пропедевтичного експерименту* враховувались результати діагностичного дослідження, здійснювалось методичне й практичне забезпечення формульної частини експерименту. З цією метою було проведено опитування й анкетування 36-ти викладачів українських та китайських навчальних закладів, яке спрямовувалось на виявлення особливостей методики підготовки студентів до керівництва хоровими колективами, особливості

хорового руху в країні, на аналіз оцінки педагогами характеру досліджуваних проблем.

Наводимо запитання, на які відповідали викладачі:

1. Чи вважаєте Ви обов'язковою допомогу іноземним студентам у їх адаптації на початкову етапі навчання в іншій країні? Так; скоріше так, чим ні; вважаю необов'язковою.

2. Чи доцільно включати твори китайських композиторів у репертуар студентів, які навчаються в іншій країни? Недоцільно; скоріше так, чим ні; вважаю, що не доцільно.

3. Чи потрібно у методичному забезпеченні ВНЗ враховувати специфіку роботи з іноземними студентами? Так; скоріше так, чим ні; ні, студенти самі мають пристосовуватися до вимог навчального закладу..

4. Між якими дисципліни важливо здійснювати, за Вашою, думкою, міжпредметний зв'язок у процесі підготовки студентів до керівництва хором? — між всіма дисциплінами навального плану; між предметами фахового блоку; між окремими фаховими дисциплінами (вибрати: постановка голосу, хоровий спів, диригування, хорознавство, методика музичного виховання, педагогічна практика)

5. Чи вважаєте Ви, що навчальний процес має забезпечувати всебічний вплив на особистісну підготовку майбутніх керівників хорових колективів? Так; скоріше так, чим ні; ні, цей вплив є недостатнім.

6. Чи володієте Ви сучасними технічними засобами навчання? Володію впевнено; володію, але недостатньо впевнено; майже не володію.

7. Чи вважаєте Ви, що майбутній керівник хорового колективу потребує знань у галузі культурного менеджменту та керівництва творчими колективами? Це надзвичайно актуально; вірогідно; ні, це неважливо для його майбутньої діяльності.

8. На яких дисциплінах у Вашому ВНЗ у студентів ставляться завдання формувати в студентів здатність до самостійної інтерпретації творів (_____перелікувати).

9. Чи достатньо приділяється в процесі підготовки студентів увага цілеспрямованому вдосконаленню їх комунікативних властивостей? Так, скоріше так, чим ні, ні, недостатньо.

Аналіз відповідей викладачів на перше запитання засвідчив, що тільки 8,3% респондентів наголошує на важливості надання допомоги іноземним студентам у процесі їх адаптації до навчання, 33,3% вважають цю допомогу скоріше важливою, чим неважливою, 58,3% викладачів не визначилось.

Доцільність включення творів китайських композиторів у репертуар студентів, які навчаються в іншій країні, підкреслили 41,7%, викладачів, 50,0% респондентів у цілому позитивно ставляться до цієї ідеї і тільки 1 викладач (8,3 %) оцінив її негативно.

Потребу враховувати специфіку роботи з іноземними студентами, розробляючи відповідне методичне, позитивно оцінило 50,0% респондентів, скоріше так, чим ні – відповіло 33,3% викладачів, що студенти масі мають пристосовуватися до вимог навчального закладу, стверджувало 16,7% досліджуваних педагогів.

Важливість реалізувати міжпредметні зв'язки між всіма дисциплінами навального плану позитивно оцінило 66,7% викладачів, між предметами фахового блоку – 58,3 %, між «безпосередньо формувальними» (постановка голосу, хоровий спів, диригування, хорознавство, методика музичного виховання, педагогічна практика) – 75,0%. Як бачимо, зв'язок процесу підготовки студентів до керівництва хоровою діяльністю зв’язку із змістом навчання на музично-теоретичних, історичних, інструментальних та психолого-педагогічних дисциплінах усвідомлюється недостатньо.

На запитання щодо здійснення в навчальному процесі всебічного виховного впливу навчання на особистісну підготовку майбутніх керівників хорових колективів позитивно відповіло 8,3%, «скоріше так, чим ні» – 41,7 %; негативно оцінку надало 50,0% .

Найбільш високі результати показало опитування щодо володіння сучасними технічними засобами навчання: 61,6% оцінили його як впевнене;

недостатньо впевнене – 30,6%, негативну відповідь було отримано від 8,3% респондентів.

Значущість засвоєння студентами знань у галузі культурного менеджменту та керівництва творчими колективами позитивно оцінило 33,3 % викладачів, 25,0% були невпевнені в їх актуальності; 33,3% респондентів вважали ці знання неважливими для їх майбутньої діяльності.

У визначенні дисциплін, на яких у студентів формується здатність студентів до самостійної інтерпретації творів, переважна кількість – 63,9% визначили один-два предмети, 13,9% – три-чотири предмети, 22,2% вважали, що такі здатності у студентів їхнього навчального закладу не формуються

Цікаві результати були отримані стосовно цілеспрямованого формування комунікативних властивостей майбутніх керівників хорових колективів: 66,7% респондентів відповіли негативно, 25% – скоріше так,чим ні, і тільки 8,3% надали позитивну відповідь.

Отримані данні, на наш погляд, засвідчили. що у викладачів досить різні уявлення щодо тих змін, які відбуваються в сфері діяльності керівника хорового колективу в сьогоденних умовах, завдань, які вони мають виконувати в реальній дійсності, досягаючи успіху в діяльності й самоосвіті в майбутньому.

Наступним важливим завданням розвідувально-пропедевтичного етапу став аналіз навчальних програм та методичного забезпечення з дисциплін навчального плану, який засвідчив, що у проаналізованих програмних розробках передбачені міжпредметні зв'язки між фаховими дисциплінами, розроблені рекомендацій щодо формування у студентів навичок самостійної навчальної діяльності та самоорганізації. Натомість опитування китайських студентів довело, що вони майже не користуються цими матеріалами, що пояснювалось певною складністю текстів для їхнього розуміння. Аналіз рекомендованого в програмах репертуару також показав, що в ньому відсутні твори китайських композиторів. Винятком слугував репертуар, обраний для китайського вокального колективу, що цілком природно витікало із специфіки його діяльності.

Відтак, аналіз чинних навчального плану та програм з музично-фахових дисциплін показав, що при всіх їх позитивних характеристиках, для забезпечення успішної освіти іноземних студентів потребується доопрацювання, в якому буде враховано особливості мовленнєвої та попередньої фахової підготовки респондентів, а також специфіку їхньої майбутньої діяльності як керівників хоровими колективами. Тому, сумісно з викладачами О. М. Калюжною, Н. Г. Кьон, В. Г. Мельниченко було розроблено робочі програми з музично-історичних та музично-теоретичних дисциплін, визначено додаткові теми семінарів з історії музики та аналізу музичних творів для іноземних студентів; сумісно з викладачами з диригентсько-хорових дисциплін та постановки голосу було розроблено репертуарний список з творів китайських композиторів.

Проводились на цьому етапі також систематичні педагогічні наради з викладачами, які мали брати участь у формувальному експерименті: на них обговорювались мета, сутність експериментальної роботи, способи сприяння адаптації іноземних студентів, засоби посилення міжпредметних зв'язків, використання сучасних ІКТ у навчальному процесі, шляхи залучення студентів до поза-навчальної музично-розважальної, концертно-творчої діяльності тощо. Крім того, викладачів-експериментаторів знайомили з результатами констатувального експерименту, які враховувались ними в індивідуальних робочих планах студентів.

Основна, формувальна частина дослідження здійснювалася за чотирма етапами, які спрямовувалися на перевірку ступеня ефективності певної педагогічної умови досягнення успішності в підготовці студентів-іноземців до керівництва хоровими колективами.

Перший, адаптивно-мотиваційний етап формувального експерименту спрямовувався на підвищення якості психологічно-педагогічного супроводу адаптації китайських студентів, зміцнення їх мотивації до оволодіння фахом керівника хорового колективу, зокрема – включення в активне студентське життя.

Зауважимо, що з метою полегшення адаптації студентів-іноземців, особливо – на перших кроках навчання, навчальні заклади традиційно призначають

відповідального (куратора), який допомагає їм у вирішення всіх організаційно-навчальних питань. В рамках експерименту ми вважали суттєвим призначення кураторів з числа фахівців, ознайомлених з основами китайської культури, музики, особливостями менталітету студентів-іноземців, що мало сприяти, на нашу думку, налагодженню взаєморозуміння та ефективності виховного впливу на адаптивній процес, посилення мотивації та успішність навчання.

Важливим фактором сприяння адаптації студентів-іноземців слугував і стиль педагогічного спілкування, толерантність викладачів у вирішенні питань усвідомлення навчального матеріалу, пов'язаних із різним ступенем їх мовленнєвої підготовки, готовність вживати прості синтаксичні форми, пояснювати складну фахову термінологію, орієнтуватися в роботі на спеціально розроблений словник музичних термінів і понять (Додаток В).

Його структура складалась з таких розділів: музичні поняття загального типу; музично-теоретичні поняття; музична форма; структура твору; фактура; жанри вокального та хорового мистецтва; склад виконавців; форма твору; структура твору; засоби музичної виразності; виконавської-хорова термінологія; специфічно-диригентська термінологія. З метою доповнення змісту словника, уточнення термінологічних визначень та сутності понять на російській і китайській мовах, до участі в його вдосконаленні залучались китайські та українські студенти. Таким чином, його створення стало результатом колективної праці і слугувало не тільки збагаченню знань, а й налагодженню між всіма студентами ділових та особистісних контактів, мотивації їх пізнавально-пошукової діяльності.

Дієвою організаційною формою полегшення адаптивного процесу китайських студентів став принцип їх розподілу на різних дисциплінах за двома типами: мононаціональним та багатонаціональним. Таке варіювання дозволяло використовувати в адаптивних цілях певні переваги, властиві кожному з них. Так, на практичних заняттях з музично-теоретичних дисциплін іноземних студентів поєднували в однорідні групи, в результаті чого виникали сприятливі умови для налагодження в них міжособистісних контактів, позбавлення відчуття стресу,

здійснення взаємодопомоги. особливо – у складних мовленнєвих ситуаціях. Крім того, заняття в однорідних групах дозволяли більш повно враховувати особливості розвитку їх музичних здібностей (мелодичного, гармонічного, поліфонічного слуху), цілеспрямовано працювати над навичками інтонування, здатністю до слухового аналізу вертикалі (гармонії, поліфонії) в хорових партитурах, особливостей фактурного викладу твору тощо.

Додамо, що навчання іноземних студентів у мононаціональних групах уможливлювало застосування розробленого з врахуванням особливостей їх попередньої фахової підготовки організаційно-методичного забезпечення навчального процесу, зокрема – варіативних робочих програм, навчальних посібників, комплексу загальновідомих та специфічних методичних засобів формування тих чи інших фахових знань і умінь, завдань для самостійної роботи, в яких враховувались особливості їх сприйняття та навчання.

Включення іноземних студентів у загальні, багатонаціональні групи, здійснювалось, переважно, на лекційних та семінарські заняттях з історії музики, світової художньої культури, методики музичного виховання. Навчання в таких групах закладало підґрунтя для налагодження міжособистісних стосунків, взаємного порозуміння між усіма студентами, полегшувало їх включення в сумісно-колективні форми навчальної діяльності. Це, наприклад, завдання, що потребували парної або колективної сумісної співпраці, зокрема – навчально-рольові ігри художнього, методико-педагогічного спрямування, підготовка концертно-ансамблевих номерів, здійснення консультативної допомоги українськими студентами студентам-іноземцям тощо.

Суттєва увага надавалась і подоланню мовленнєвого порогу, який відчувала більшість китайських студентів. З цією метою застосовувався вже згадуваний словник – перекладач, а також словник-довідник хорового диригента, в якому типові поняття й вимоги не тільки перекладались, а й пояснювались, що полегшувало їх засвоєння китайськими студентами (див. ДОДАТОК ґ).

Важливе значення на цьому шляху надавалось зв’язку занять російською мовою із специфікою освіти вокаліста. Так, у роботі із китайськими студентами-

музикантами особлива увага приділялась оволодінню ними норм орфоепії – артикуляції та вимови, особливо – фонем, відсутніх у китайській мові («р», «щ», «ж») тощо. Аналогічні вправи на вдосконалення технології їх артикуляції застосувались і на заняттях з постановки голосу, хорового диригування, де вони відпрацьовувались у вимові поетичних текстів та у співі в засвоюваних студентами вокальних і хорових творах.

Сприяли адаптації та посиленню мотивації до навчання іноземних студентів також їх заохочення до участі в концерті-знайомстві нового студентства з усім колективом навчального закладу (факультету), який традиційно відбувався на початку навчального року. У подальшому студенти залучалися до участі в різних формах творчої поза-навчальної діяльності, зокрема — до співу в самодіяльних вокальних ансамблях, що складалися з китайських студентів. На заняттях з індивідуальних дисциплін також організовувалась «інтернаціональна» творча співпраця у формі ансамблевого співу в класі постановки голосу, в курсових вокально-хорових ансамблях, гра або спів-ілюстрація у класі з концертмейстерства, студенти залучались до сумісної концертної, виконавсько-конкурсної діяльності тощо.

Опитування іноземних студентів показало, що 86% респондентів отримали задоволення від зацікавленого, толерантного й доброзичливого ставлення оточення до їх виступів, 89,2% – від своєї активної культурно-розважальної та концертної діяльності, 96,5% – від можливості презентували власне національне мистецтво. Спостереження за їх настроєм та поведінкою показали, що участь у цих заходах сприяла зниженню порогу тривожності, посилювало мотивацію до оволодіння навичками виконавства та сценічно-творчої діяльності.

Відтак, створений психологічний клімат та вживані організаційні форми сприяли налагодженню довірливих відносин та міжособистісних контактів між викладачами й іноземними студентами, адаптації останніх та підвищенню їх мотивації до оволодіння змістом навчання.

Організація експериментальної роботи на *формувально-наслідувальному етапі* полягала в засвоєнні студентами базових основ виконавсько-

репродуктивної компетентності майбутнього керівника хорового колективу в диригуванні, у грі на інструменті, співі. Всі ці навички застоювалися на засадах наслідування діям викладача, аналізу записів видатних музикантів – хорових диригентів, хорових колективів та солістів. Крім того, респонденти мали освоювати навички диференційованого і цілісного аналізу хорової партитури; а також оволодівати засобами роботи з інформаційно-комунікативними технологіями, елементами техніки самоспостереження, релаксації, самоаналізу.

Увага експериментаторів зосереджувалась на вирішенні таких питань:

− формування початкових навичок володіння м'язовим станом, поставою, координації рухів, диханням, основними диригентськими жестами й схемами,

– засвоєння типових диригентсько-керівних жестів: увага, дихання (ауфтакт), «зняття» звуку, темп тощо;
– оволодіння навичками координації диригентських рухів, відповідно ритмовим та фактурним особливостям твору;
– оволодіння студентів загальними принципами формування практичних (рухових) навичок на засадах екстраполяції психолого-педагогічних знань на специфіку виконавських (диригентських, інструментальних, вокальних) дій;
– формування здатності узагальнювати знання з галузі мистецтвознавства, історії музики з метою вдосконалення музичного сприйняття, почуття стилю, проникнення в художньо-образну сферу хорових творів;
– оволодіння знаннями з хорознавства, музичної теорії, аналізу музичних творів, які уможливлюють всебічний аналіз хорової партитури, її інтонаційно-структурних особливостей (гармонії, ритміки, мелодики, фактури), здатність до музично-слухового аналізу та оцінки якості хорового співу;
– засвоєнню базових навичок використання в навчальному процесі технічних засобів та інформаційно-комунікативних технологій;
– оволодінню елементами техніки релаксації, рухового самоаналізу та виконавського самоконтролю.

Формування основ диригентсько-мануальної техніки відбувалось на засадах наслідування вказівкам та показу викладача за традиційною методикою, досить детально описаною в підручниках та навчальних посібниках [10, 65, 85, 93, 96]. Певну відмінність складало те, що особлива увага надавалась експериментаторами підготовчому етапу формування рухово-м'язових відчуттів та основ диригентської техніки.

Ми звернули увагу на те, що більшість студентів, незважаючи на попередній досвід навчання диригуванню в китайських навчальних закладах, мала надмірно напружений стан м'язів; рухи рук були недостатньо координовані та пластичні, «незграбні». Не володіла більшість випробовуваних і стрункою поставою, пластикою, відчуттям пружності рухів.

Задля вдосконалення психофізіологічної бази диригентських техніки використовувався комплекс спеціальних вправ, елементи зарядки «цігун», на координацію дихання й рухів рук, корпусу, ніг, на виразність та пластику жестів, на самоконтроль студентів за виразом свого обличчя та подолання емоційної скутості. Особлива увага надавалась вдосконаленню свободи рухів рук, їх гнучкості, пластичності, пружності, керованості та координації, що зумовлювало їх точність та потенційну виразність.

Значну роль у цьому процесі відігравало застосування завдань такого роду на інших дисциплінах виконавського спрямування: на заняттях з гри на музичному інструменті, у класі постановки голосу, в хоровому співі. Постійне звертання уваги студентів на відчуття напруженості та довільної м'язової свободи, пружності й невимушеності постави, здатності контролювати свій стан, досягати гнучкості, пластичності жестів, забезпечувало більш швидке формування базових відчуттів, автоматизованих навичок. Сприяла цьому процесу і орієнтація студентів на самоконтроль та самоаналіз у всіх видах музично-рухової та побутової активності, зокрема – на заняттях з фізичної культури, в танцях, вправи на дихання та досягнення рухової пластики за технікою гімнастики «цігун» тощо [87, 179, 224].

Включення у тренінги та спеціальні завдання на релаксацію, застосування методик, побудованих за засадах аутогенного самозаглиблення, спрямовувалися на засвоєння студентами техніки розслаблення, м'язового самоконтролю, самоаналізу стану окремих м’язів та їх координації, здатність здійснювати мануально-диригентські вправи подумки, що мало сприяти прискореному та більш якісному утворенню рухових навичок.

Другою групою завдань були вправи на «самонавіяння», які дозволяли прищеплювати студентам здатність до психологічного розслаблення, входження в певний емоційний стан, досягати його керованості.

Третя група завдань полягала у вдосконаленні у студентів готовності до зорових контактів, здатність до психологічного «спілкування» без слів. (Нагадаємо, що встановлення зорового контакту, потрібного диригенту в роботі з хором, становить певну проблему для китайських студентів, вихованих у традиціях запобігання таких контактів за виключенням особливо близьких йому осіб).

Всі ці вправи здійснювалися в ігровій формі, на фоні музичного супроводу, що посилювало їх вплив на психологічний стан респондентів на рівні підсвідомості. Самозвіти студентів та спостереження за їх темпом просування свідчили про те, що ці заняття сприяли оволодінню ними диригентсько-рухових навичок, концентрації уваги, керованості й збагаченню емоційних станів, настрою на певні моделі поведінки та полегшення спілкування.

Удосконалення інструментально-виконавських навичок керівника хору – акомпаніатора хорового співу класу або аматорського колективу, потреба в якому нерідко виникає під час розучування пісенного репертуару, відбувалось на засадах організації міжпредметних зв'язків. Останні спрямовувались на формування самостійності й гнучкості володіння навичками узагальненого типу та специфічно-інструментальних навичок, якими мають володіти фахівці даного профілю. До навичок першого типу було віднесено орієнтацію в топографії інструменту, розвинені ритмові та ладово-інтонаційні уявлення, виконавство на основі перцепції, тобто упередженого внутрішньо-слухового уявлення музичних

образів. З цією метою студенти залучались до ігрових дій (гра з зв’язаними очима, гра-змагання), до вправ на оперування ритмовими блоками, запам’ятовування мелодій за нотним текстом без інструменту з наступним співом на пам'ять, до їх транспонування.

Зазначимо, що ці вправи сприяли актуалізації у студентів музично-теоретичних знань та навичок, були корисними і для розвитку музично-слухових здібностей та музичного мислення, для формування в них загальних навичок гри по нотах «з листа».

До навичок специфічного типу було віднесено: вміння грати акомпанемент та одноразово приділяти увагу колективному учнівському співу; розпочинати гру акомпанементу одноразово із показом співацького дихання хористам; виконувати акомпанемент одною рукою і паралельно диригувати іншою, керуючи співом. З метою формування цих вмінь, на заняттях з інструментального музикування було застосовано спеціальні вправи на складну координацію рухів рук, голови, очей; вправи на гру без зорового контакту з клавіатурою з одночасним співом, з одночасним диригуванням; рольові ігри, в яких студенти грали акомпанемент та навчались здійснювати зоровий і мімічний контакт із членами експериментальної групи – умовними хористами; навчались виконувати акомпанемент одною рукою і диригувати другою рукою, керуючи їх співом.

Стосовно вокально-виконавських навичок, важливим було вдосконалення в респондентів навичок вокального дихання, артикуляції, звукоутворення з врахуванням вимог хорового співу, тобто – співу без вібрації, з постійним контролем за тембром, силою звучання. Особливо важливим було досягнення точного інтонування в півтонових співвідношеннях – діатонічних, альтерованих, хроматичних півтонах, у відхиленнях та модуляціях. З цією метою на заняттях співом, як у класі з постановки голосу, так і в хоровому класі, застосовувались, крім спеціалізованих, однотипні загальні вправи на розспівування, що сприяло більш швидкому формуванню та вдосконаленню слухових уявлень студентів, точності інтонування, виробленню вокальної техніки.

Задля формування аналітико-теоретичних та аналітико-слухових навичок було розроблено методику використання аудіо- та відеозапису хорового співу для слухового аналізу, дібрано комплект прикладів, до яких входили такі твори, як українські народні пісні в обробці М.Леонтовича «Грицю, Грицю», «Налетіли журавлі» «Зайчику», «Дударик», «Пойду й, да выйду ль я, да!», а також такі китайські твори, як-от: «Різне сідло», «Неповний місяць піднявся на небо»та ін.

Завдання формулювались таким чином:

1. Прослухайте 3 твори. Визначте національні стилі (український; китайський, російський, інше _____).

2. Визначте характер твору; ліричний; жартівливий; патетичний, інше ____.

3. Визначте склад хору (жіночий, чоловічий, дитячий, мішаний).

4. Визначте кількість голосів (1; 2; 3; 4; більше).

5. Схарактеризуйте якість хорового виконання за 4-бальною шкалою (відмінно. добре, посередньо, погано) за критеріями: виразність ___, тембровий ансамбль ___, ритмовий ансамбль ___, точність інтонування ___.

6. Визначте, якими, на Ваш погляд, є основні достоїнства у виконанні хорового твору.

7. Визначте, якими, на Ваш погляд, є основні недоліки у виконанні хорового твору.

Увага респондентів зверталась на те, що цей процес тісно зв’язаний з їх ерудицією в галузі історії музичного мистецтва, обізнаністю із стилем епохи, типовою для неї виконавською манерою, характерним комплексом засобів вокально-хорової виразності, розумінням індивідуальності автора та системи художньо-образних ідей, закладених в конкретному творі. Тим самим створювались умови для посилення мотивації в студентів більш глибокого пізнання музичного, хорового мистецтва.

Отже, в завданнях цього етапу в майбутніх фахівців закладалась основа виконавсько-технологічних вмінь, базових знань музично-теоретичного, мистецтвознавчого та хорознавчого змісту, формувались навички свідомого ставлення до хорового співу, здатність до слухової уваги, цілісної характеристики

хорового звучання та диференційованого аналізу елементів музичної мови, аналітичного сприйняття й мислення.

На формувально-самостійному етапі експерименту головна роль відводилась удосконаленню самостійно-пізнавальної та самостійно-виконавської діяльності студентів. Головними завданнями були формування здатності студентів самостійно працювати з музичним матеріалом хорового твору, здійснювати його інтонаційно-структурний аналіз; диригентська та методична підготовка студентів до репетиційної роботи з співаками, оволодіння початковими елементами диригентсько-хорового керівництва в процесі рольових ігор і занять із студентськими ансамблями академічного та самодіяльного типу, вміння самостійно працювати з комп'ютерними програмами та технічними засобами.

Особлива увага приділялась оволодінню студентів такими навичками, як розспівування хору, настроювання на повне коло тональностей за камертоном, здатність адекватно оцінити та виправити інтонацію виконавця, вміння співати багатоголосний приклад з переходити з однієї партії на іншу тощо.

Помітимо, що всі підготовча робота з формування цих навичок у студентів здійснювалась на дисциплінах з сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аранжування, в класі з концертмейстерства, наприклад, в завданнях на транспонування інтонаційних вправ з акомпанементом та в грі модуляційних секвенцій, – відповідно програмам з підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. У процесі експериментального навчання ці навички вдосконалювались на практичних заняттях з методики музичного виховання. Тому для іноземних студентів, які навчались за іншими програмами, була поставлене завдання – опанувати цими навичками самостійно, орієнтуючись на методичні рекомендації, консультації викладачів та кращих українських студентів і магістрантів, що спеціалізуються на викладанні музично-теоретичних дисциплін.

Більш високого рівня самостійності набували студенти і в роботі з хоровою партитурою. Так, у аналізі творів та їх опануванні акцент ставився на формування в них навичок цілісного аналізу та здатності «охоплювати» твір та утримувати

деталізовані внутрішні слухові уявлення, «перед-почуття», на засадах яких здійснюється диригентське керівництво.

Враховуючи мовленнєві труднощі, студентам пропонувалось надавати загальну характеристику твору, опираючись на запитальник «відкритого типу», який розроблювався відповідно конкретному твору. Наведемо декілька прикладів:

− характер твору ліричний, жартівливий, танцювальний, урочистий, задумливий, інше _____;

− музичний твір вирізняється: одноплановістю, наявністю контрастів, вмішує декілька яскраво контрастних розділів, інше _____;

− диригентські жести для цього твору мають бути: стриманими; максимально енергійними; активними _____;

− як будуть змінюватись ваші жести, щоб співаки досягли визначної автором динаміки? _____ і т. п.

Як бачимо, завдання полягало в самостійному встановленні респондентами причинно-наслідувальних зв’язків між художньо-образним змістом, інтонаційно-структурними характеристиками твору та засобами виконавської виразності, в усвідомленні ними головних вимог до своїх диригентських дій, у посиленні їх керівного спрямування.

З метою вдосконалення здатності до цілісного, симультанного охоплення тексту твору, його усвідомленого запам'ятовування, у студентів вироблялись навички його моделювання у структурних схемах, що відбивали форму, тонально-гармонічний план, фактурні особливості твору. Наводимо приклад схематичного відображення хорового твору китайського композитора Ма Шунь, виконаний студентом Я.Ц., в якому, відповідно завданню, потрібно було відобразити загальний план співвідношення голосів, динаміку їх вступу та виключення в Рис. 3.1. Текст твору подано в Додатку Д.

Таким чином, процесу підготовки твору до роботи з хором передував етап його теоретичного й слухового засвоєння студентами, вироблення загальних уявлень про його художню ідею та структуру.

Задля переконання студентів у доцільності та ефективності пропонованих приймів, організовувалась гра-змагання: «хто швидше запам'ятає твір», у якій брали участь студенти експериментальної та звичайної груп. Відчутна перевага першої «команди» слугувала переконливим доказом дієвості пропонованого прийому.

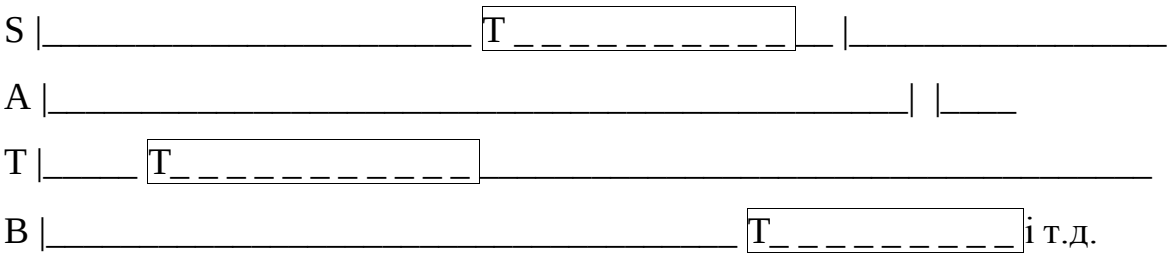


Рис. 3.1.

Схема вступу голосів та співвідношення в них тематичного матеріалу

Отже, розробка таких схем-моделей позитивно впливала на розвиток музичного мислення та уявлення студентів, сприяла більш швидкому засвоєнню музичного матеріалу творів. Надалі аналіз тонально-гармонічної структури творів виконувався студентами і в інших видах навчально-виконавської діяльності – вокальній, інструментальній.

Подальше вдосконалення самостійної роботи студентів над творами, формування в них навичок самоорганізації, містилось у виробленні сумісно із студентами певного алгоритму роботи, в результаті якого була встановлена татка послідовність дій:

− прослухати твір, визначити його стиль, емоційно-образний зміст, особливості вербального тексту;

− грати на фортепіано та аналізувати хорову партитуру, визначити її структурні та інтонаційно-мовленнєві особливості;

− прочитати окремо вербальний текст, визначити проблеми його співочого виконання;

− скласти схему тонально-модуляційного плану та співвідношення голосів, усвідомити й впевнено уявляти звучання твору;

− визначити ауфтакти, характер розподілу уваги між голосами, моменти показу вступу хоровим партіям, засоби «зняття» звуку особливо – у творах з елементами поліфонічної фактури;

− визначити фрагменти твору, складні для хору за інтонаційно-виконавськими завданнями, навчитись їх самому виконувати;

− співати всю партитуру, переходячи з голосу на голос;

− визначити фрагменти, складні для диригування та окремо опрацювати їх;

− диригувати твір по нотах;

− диригувати твір напам'ять перед уявленим колективом.

Отже, на цьому етапі особлива увага приділялась таким аспектам підготовки, як

– здатність до самостійного аналізу структури твору;

– опрацювання нотного тексту та його запам'ятовування;

– диригування більш складних за ритмікою, фактурою творів;

– підготовка елементів роботи з хором (розспівування хору, вміння давати тональність за камертоном; здатність переходити у співі з партії на партію у виконанні хорових партій).

Надання особливої уваги навичкам аналізу та узагальненого уявлення структури твору, єдність всіх форм його опрацювання (інструментальна, співоча, теоретична, внутрішньо-слухова) сприяли формуванню здатності у студентів розробляти внутрішній план дій, утримувати симультанний образ твору в пам'яті, бути готовим до цілеспрямованого виконання послідовності диригентсько-хорових дій.

Враховуючи потребу іноземних випускників у застосуванні отриманої освіти в інших національно-культурних умовах, їм пропонувалось створити банк посилань на китайські сайти, літературу, в яких містився матеріал з історії китайського музичного, вокального, хорового мистецтва, висвітлювались окремі питання з методики хорової роботи диригентів КНР, творчості провідних композиторів, кращих співочих колективів, інформація щодо різновидів

китайських хорових колективів, зокрема – шкільних, юнацьких, фольклорних хорів, поради щодо добору репертуару тощо.

Цей матеріал засовувався китайськими студентами самостійно; на його базі вони готували доповіді та презентації, з якими виступали на семінарських заняттях, що викликало значний інтерес як у китайських, так і в українських студентів. Так, надзвичайно вдалими стали виступи студентів І. М. та П. Я., які зробили доповіді за темами: «Сучасне хорове мистецтво китайського народу». «Всесвітня хорова олімпіада 2012 року в Китаї». Цікавими були й презентації, присвячені видатному китайському хоровому диригенту Яну Хоннаню, який плідно працює з дитячим хорами. Ці доповіді супроводжувались відеозаписами хорових концертів, посиланнями на сайти з додатковою інформацією тощо.

З метою узагальнення та систематизації знань, обміном цінною для них інформацією, китайські студенти залучались до колективного створення «портфоліо керівника хорового колективу» та поступово доповнювали його новим матеріалом. У результаті, сумісними зусиллями китайські студенти розробили портфоліо, в якому містились:

− посилання на сайти з історії китайської хорової музики;

− посилання на літературні джерела (на китайській та українській мовах);

− посилання на відеозаписи китайських хорів різного типу (з перекладом назви хору та його керівника на українську мову);

− репертуарний список для хорів різного типу (на китайській та українській мовах).

Суттєвим на даному етапі експериментальної роботи було вдосконалення у студентів особистісних рис, які сприяють здійсненню навичок самоконтролю й самооцінки, їх оволодіння навичками самоорганізації в самостійній навчальній діяльності, самоконтролю. та самооцінки. При цьому використовувались ігрові елементи з застосуванням темничних засобів, зокрема – «відео-селфі», тобто само запис свого диригування. Це дозволяло студентам здійснювати «відстрочений» самоаналіз, навчатись надавати об’єктивну оцінку якості своїх диригентських жестів, усвідомлювати недоліки та шукати засоби їх виправлення.

Велику роль відігравало також колективне обговорення результатів самостійної виконаних завдань, їх «перехресна» оцінка по черзі – одним одного. Важливим при цьому було також засвоєння ними стилю критики, зокрема – правила «трьох зірок», відповідно якому перед висловленням одного критичного зауваження необхідно зазначити мінімально три позитивних моменти.

Успішною формою самоорганізації стало й ведення в телефонному записнику «щоденника», в якому визначались перелік завдань, термін їх виконання та помітка про результати виконання перспективного плану самовдосконалення.

Весь комплекс заходів мав забезпечувати формування у студентів здатності до самостійного опанування хоровою партитурою, її свідомого диригування на засадах внутрішніх слухових уявлень та впевненої орієнтації у структурі твору, навички самостійного розучуванням твору із співаками, прояв самокритичності, вимогливість до себе, само організованості та готовності до фахового самовдосконалення.

На четвертому, творчо-ініціативному етапі експериментальної роботи, головна увага надавалась стимуляції особистісних властивостей, що забезпечують творчу активність студентів, їх впевненість, художню уяву, сприяючи формуванню в них здатності до особистісно-індивідуалізованої інтерпретації художньо-образного змісту твору, спроможність проявляти творчу ініціативу у процесі репетиційної та сценічно-виконавської діяльності, налагоджувати оригінальні форми організаційно-менеджерської та рекламно-просвітницької діяльності.

Стимуляція творчої активності студентів відбувалася у різних аспектах діяльності майбутнього керівника хорового колективу: у розробці власної інтерпретації хорового твору, в умінні розробляти інтонаційні вправи, будувати план роботи над репертуаром, у вдосконаленні власного виконавсько-сценічного артистизму, в оволодінні навичками менеджерського та організаційно-керівного спрямування.

У роботі з хоровою партитурою головним на цьому етапі стало вироблення власного варіанту інтерпретації твору. Задля стимуляції творчого уявлення студентів, їх залучали до прослуховування різноманітних за стилем, епохою, хорових творів та їх обговорення й порівняння; організовувались відвідування концертів хорової музики та хорових фестивалі і конкурсів з наступним обговоренням вражень і спостережень студентів. Ці завдання сприяли не тільки збагаченню ерудиції, активізації творчої уяви, а й розвитку смакових оцінок, самостійності суджень студентів, їх орієнтації щодо рівнів виконавської майстерності диригентів і співаків, у стильових відмінностях тощо.

Так, порівняння хорових творів Палестріни, Джезуальдо, К. Монтеверді з хоровою творчістю Г. Шютца, Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя привело випробовуваних М.Л., Ю.Ц., І.М. до висновків, що у виконанні творів епохи ренесансу важливо досягти світлого, дещо «інструментального звучання», а у творах бароко важливо досягати динамічних контрастів, більш повного звучання. Узагальнення вражень від звучання хорової музики Ф. Мендельссона-Бартольді, А. Брукнера, Й. Брамса привело до розуміння того, що в романтичному мистецтві звук має бути емоційно-виразним, дещо «темнішим» за фарбами. Прослухування творів Дмитра Шостаковича, Валентина Сільвестрова, Лесі Дичко дозволило дійти висновку, що сучасна музика потребує володіння контрастною динамікою, різними прийомами – глісандо, хорового скандування, утримання кластерів, часом — позаладової (інтервальної) орієнтації тощо.

Важливе значення надавалось також самостійній розробці студентами альтернативного інтерпретаційного плану твору та добору відповідних засобів співочо-хорової виразності. Ефективною формою стимуляції у студентів розробки альтернативних виконавських планів стало проведення конкурсу на кращу інтерпретацію твору. Кожен учасник змагань отримував хорову партитуру, позбавлену редакторських зазначень (так званий «обілений» текст) та мав розробити свій варіант його інтерпретації.

Критеріями визначення переможця в конкурсі були художня переконливість пропонованого варіанту та здатність «автора» захистити

(обґрунтувати) свій «проект». Переможцям надавалась можливість втілити свій варіант інтерпретації твору в роботі з вокально-хоровим колективом і виступити в якості диригента на студентському концерті.

З метою підвищення творчої активності й самостійності методичного мислення респондентів, широко застосовувались проблемні методи організації навчального процесу, постановка актуальних для практики та невирішених на цей час проблем. Задля цього студенти залучались до обговорень, дискусій з методичних питань, до рольових ігор, ігор-змагань, виконання творчих завдань – індивідуально та в малий групах; до розробки анотацій-презентацій, розрахованих на певний склад слухачів.

Наведемо приклад проведення гри-дискусії щодо обґрунтування корисності або шкідливості хорового студенти розподілились на дві групи, які мали доводити тезу щодо корисності або шкідливості хорового співу для виховання співака-соліста.

У групі «за корисність» головними аргументами слугували виявлення спільних елементів у співацькій техніці соліста й хорового співака (студенти У. Ц., Я. Ш.). В групі «проти» увага учасників гри акцентувалась на різних підходах до виховання співацького голосу на заняттях с постановки голосу та хорового співу (І. В., Д. Л.).

У процесі обговорення були вироблені узагальнені підходи до поставленої проблеми, а саме:

– між хоровим і сольним співом немає непорушної межі;

− техніка сольного і хорового співу спирається на єдині закони звукобудування, артикуляції, дихання;

− технічні прийоми сольного і хорового співу вирізняються в деяких моментах, а саме: в міцності, наповненості звучання голосу, виявленні індивідуального тембру, спрямованості слухового контролю співака, ступені його виконавської самостійності;

− участь співака у хорі недоцільна, якщо він не володіє технікою варіювання сили голосу, не вміє співати без вібрації, не здатний здійснювати темброво-слуховий самоконтроль.

Головним результатом диспуту став висновок, до якого прийшли студенти: навички співу в хорі не збіднюють, а збагачують виконавські можливості співака, хоча є й винятки з загального правила для особливо обдарованих співаків, які націлені на сольну кар'єру та не здатні оволодіти іншими видами вокальної техніки.

Підсумовуючи результати диспуту-гри, студентка Л.Ш звернула увагу на те, що ця проблема є вельми актуальною, піднімається час від часу в стінах ВНЗ, розглядається на сторінках веб-сайтів, педагогічних форумів, стає предметом дискусії студентів та викладачів. В результаті було висунуто пропозицію – створити банк даних, знайомство з якими буде сприяти розширенню ерудованості в галузі актуальних проблем музичного виховання та хорового мистецтва, надасть можливість дистанційного спілкування з фахівцями з тих чи інших питань.

Обговорювались та дискутувались також такі проблемні питання, як застосування на заняттях з хору та у сольному співі комплексу дихальних і рухових вправ, запозичених з техніки «цігун», ігрових методик, корисних у роботі з дітьми, порівнювались різновиди інтонаційних вправ на розспівування в роботі з різними типами хорів тощо.

Узагальнення накопичених на попередніх етапах вмінь та знань втілювалося на новому рівні в завданнях на створення анотації-супроводу просвітницького спрямування; головною метою якого було зацікавлення слухачів твором, настроювання їхньої уваги на сприйняття «вузлових» елементів художньо-образної ідеї.

З метою стимуляції інтересу студентів до цього виду діяльності організовувались конкурси на кращу характеристику твору, яка оцінювалась за критеріями: лаконічність (від 3 до 5 хвилин), адекватність (особливостям твору й завдання); художньо-педагогічна впливовість (ефективність).

Оцінка у таких конкурсах здійснювалась членами журі, до складу якого входили і викладачі, і студенти − учасники за допомогою SMS-голосування. Таким чином, паралельно вирішувалося завдання виховання критичного мислення майбутніх керівників хорових колективів, їх оволодіння навичками оцінювання.

Творча активність та самостійність мислення студентів активізувались також у завданнях методичного характеру, зокрема – у завданнях на створення інтонаційних вправ на розспів хору, в яких враховується необхідність підготувати хор до розучування певного репертуару. Так, студентам пропонувалось розробити комплекс вправ-розспівувань до китайської народної пісні «Природа розквітає» з активним рухом по акордових звуках, української народної пісні «Ой, ходить сон» (запис мелодії О. Барвінського, обробка О. Кошиця, складність — виконання стакато закритим ротом), до твору Дж. Гершвіна «Гострий ритм» з пунктирним ритмом, до першої частини з Меси сі мінор Й.С. Баха «Кугіе» (оспівування звуків з інтонуванням зменшеної терції) тощо.

Крім того, було систематизовано комплекс розспівів на формування високої вокальної позиції, вузької артикуляції голосних, зняття звуку наприкінці «м'яких». «жіночих» завершень мелодії, вправи на підготовку до виконання широких стрибків у мелодії, хроматичних послідовностей; завдання на формування певних виразно-хорових прийомів (техніка виконання портаменто, стакато, ланцюгового дихання тощо). Ці завдання стимулювали творче мислення студентів, сприяли поглибленню в них сутності методичних проблем та виробляли самостійність у пошуку способів їх вирішення.

Суттєва увага приділялась на цьому етапі і вдосконаленню особистісних властивостей студентів, важливих у реалізації творчих можливостей студентів. У здійсненні експериментальної роботи в цьому напрямку увага концентрувалась на чотирьох групах особистісних властивостей, як-от:

− особистісно-фахові (спеціальні музичні здібності, особливості музичного сприйняття, розподіл слухової уваги тощо);

− фахово-творчі (розвинена музична уява, потреба в самореалізації та самовдосконаленні, внутрішня активність);

− особистісно-ділові (комунікативність, відповідальність, працездатність, навички самоорганізації, здатність до самокритичності, адекватної самооцінки);

− організаційно-керівні (впевненість, переконливість, відкритість, мобільність, здатність до емоційно-вольової саморегуляції).

У вдосконаленні творчих можливостей студентів увага приділялась, по-перше, активізації їх особистісних якостей: розкутості, активності, мобільності, впевненості, що важливо в діяльності керівника творчого колективу. У їх числі були так звані «вправи на самоствердження», на сюжетну уяву, які позитивно впливають на процес подолання підвищеного відчуття відповідальності, зниження порогу тривожності, невпевненості в собі, формування лідерських якостей, здатності до саморегуляції в психологічно складних умовах, зокрема – в умовах сценічного виступу. З цією метою були розроблені інструкції та проведені тренувальні заняття. Наведемо приклад такої вправи.

Прийнявши зручну позицію, студенти мали занурюватися у свої думки та уявляти ситуацію, яка їх турбує (наприклад – перед репетицією-спілкуванням з хоровим колективом, виходом на сцену тощо); пережити цей процес з позитивними результатами та емоціями. Ці уявлені дії мали здійснюватись з почуттям впевненості, внутрішнього спокою, з налаштуванням на успіх. Такі вправи студенти назвали «репетицією успіху».

Студентам також надавалась рекомендація: продовжувати виконувати аналогічну вправу, перебуваючи у стані розслабленості, наприклад зразу після сну, у процесі відпочинку, посилюючи їх частоту та інтенсивність по мірі наближення дня події.

Ці вправи підкріплювались завданнями, побудованими на модифікованій методиці В. Ражнікова (створення суб'єктивної емоційної програми твору): в експерименті студенти мали розробляти суб'єктивну програму художньо-диригентських дій. З цією метою спочатку студент самостійно готував свої пропозиції щодо розвитку емоційних станів у творі, потім відбувалося

обговорення його думок, виявлялись висунуті ним підґрунтя, аналізувалися засоби втілення пропонованого розвитку, нерідко викладач застосовував прийом висування контрастних пропозицій. Задля вибору прикінцевого варіанту студенти виконували твір у декількох інтерпретаційних варіантах, записували їх, порівнювали та приймали рішення.

Таким чином експериментатор намагався виховати у респондентів уяву про багатоваріантність виконавського плану і важливість свідомого ставлення до його вироблення, а на цих засадах – вміння цілеспрямовано дотримуватись обраного варіанту під час роботи над твором та його виконанням. У результаті завдяки комплексу наведених завдань у випробовуваних відбувалось зрушення уваги з операційно-технологічного компоненту виконавського процесу на її концентрацію, спрямовану на дотримання плану виконавських дій. Завдяки цьому більшості студентів вдавалося позбавитися свого надміру напруженого стану, досягти впевненості як в процесі роботи над твором, так і у його сценічному втіленні. Самозвіт студентів та спостереження за їх діями засвідчили, що в результаті зосередження уваги на творчих задачах, відносно безладний хід думок змінявся їх цілеспрямованою та рівною течією, спрямованою на виконання поставлених завдань.

Корисними були і застосовані у цьому руслі методики, запозичені з театральної педагогіки, ідей методики «театру спонтанності» (за Т. Морено), які сприяли вихованню почуття внутрішньої свободи студентів, їх творчої впевненості та артистизму. Серед ігор-вправ були, наприклад, «розмова поглядами» (двоє перебувають у «вільному русі», стикаючись − зустрічаються поглядами, виражають зовнішнім виразом певні почуття); імпровізація-діалог на швидкість реагування (імпровізується зміна почуттів відповідно «прочитаним» емоціям на обличчі іншого учасника, здатність реагувати на їх погляди й рухи, імпровізувати поведінкові сценки, діалоги на задану тему, навіть співочі імпровізації − діалоги.

Важливим компонентом ігор-імпровізацій було навіювання студентам відсутності стразу «зробити щось не так»: включення у імпровізацію давало їм

змогу навчатись «виходити з усякого положення», почуваючи себе впевнено: головним завданням було досягнення рішучості, впевненості у тому, що іншим присутнім (слухачам) невідомі їх наміри, тому вони можуть їх певним чином варіювати і це не буле вважатись недоліком.

Завдяки участі в іграх та вправах подібного змісту студенти навчались не тільки бути природними, довіряти своєму інстинктивному прояву емоцій, рухів, співацьких умінь та мелодійного чуття, а й почувати себе більш впевнено в ситуаціях спілкування з колективом, регулювати свій емоційний стан, спілкуватись, беручи на себе функції ведучого, емоційно впливати на партнера по спілкуванню. У результаті студенти визначили, що їм стало легше надавати своїм діям та висловлюванням комунікативного сенсу, емоційно-експресивних відтінків, а диригентським жестам, поставі, рухам, міміці – виразності, вольової ініціативи як важелів емоційно-опосередкованого впливу на процес виконавської діяльності хорового колективу. Особливо важливим було те, що в таких завданнях у багатьох студентів зміцнювалось почуття впевненості, вдосконалювались ледарські якості, готовність до прояву ініціативи.

На засадах ідей, розроблених К. Станіславським та його послідовниками, застосовувались методики позбавлення м'язових затисків та «визволення емоцій», надання психологічному стану, а звідси − й діям − свободи й виразності. Ці завдання стали продовженням роботи над вдосконаленням м’язово-рухової системи, поєднуючись на цьому етапі із здатністю до емоційно наповненої рухової, фрагментарно – мовленнєвої співочої, імпровізації.

У формуванні особистісно-ділових якостей було визначено коло напрямків, перший з яких розумівся як формування властивостей, що реалізуються в процесі самовдосконалення, зокрема – комунікативність, відповідальність, зібраність, цілеспрямованість, працездатність, наполегливість, акуратність, логічність мислення й дій тощо.

Другий тип прояву особистісно-ділових якостей майбутнього керівника хорових колективів зв'язувався з їх проявом у суб’єктно-суб’єктних відносинах, а

саме: тактовністю, емоційністю, безпосередністю, правдивістю, чуйністю, витримкою, самоволодінням тощо.

Третій напрям стосувався вдосконалення організаційно-ділових якостей, важливих у діяльності менеджерського типу, зокрема – ініціативність, контактність, рішучість, енергійність та мобільність, відповідальність, гнучкість мислення тощо.

Четвертий напрям пов'язувався з властивостями, що проявляються в лідерських якостях – рішучість, впевненість у собі, вміти розподіляти увагу, здатність бути вольовим, наполегливим, зрозумілим та переконливим,

Робота з удосконалення цих якостей розпочиналася з заповнення студентами анкети, яка містила такі запитання:

1) зв’язки з культурною громадськістю для успішної діяльності хорового колективу є (необхідне підкреслити): а) надзвичайно важливими; б) важливими; в) необов’язковими, г) неважливими;

2) залучення засобів масової інформації до популяризації творчості хорового колективу: а) надзвичайно актуальне; б) актуальне; в) необов’язкове; г) марнування часу;

3) вміння працювати з презентаційними програмами для керівника хорового колективу а) надзвичайно важливе; б) важливе; в) необов’язкове, г) неважливе;

5) використання засобів мережі Інтернет задля популяризації та реклами хорової діяльності а) надзвичайно актуальне; б) актуальне; в) необов’язкове; г) марнування часу;

6) створення банку даних у збагаченні можливостей хорового творчого життя а) відкриває нові можливості; скоріше актуальне, чим ; б) актуальне; в) необов’язкове; г) марнування часу.

На наступному етапі проводились обговорення результатів анкетування та диспут, на якому розглядались питання доцільності та способів оволодіння елементами само-менеджменту. Ці напрямки експериментальної роботи були тісно пов’язані з формуванням навичок керівника, авторитетного лідера колективу. У результаті обговорень у студентів складались уявлення про те, що

вдосконаленні лідерських якостей нерозривно пов’язане з проявом волі, здатністю особистості свідомо регулювати свої дії, поведінку, переборювати внутрішні і зовнішні перешкоди на шляху досягнення мети. Крім того, в них формувались уявлення про те, що момент, у який з’являється необхідність «перебороти» себе, є вирішальним для розвитку вольових якостей, а також установка не те, що вольові якості є важливими для досягнення переконливості, здатності стати лідером, авторитетним керівником навчально-творчого процесу.

Формування цих навичок зв’язувалось також з набуттям навичок вербальної та поведінкової комунікації, загальний фон до якої створювався у згадуваних вище вправах на поведінкову імпровізацію. На цих засадах у студентів формувалось уявлення про те, що диригентський жест є засобом постійного зворотного зв’язку між керівником і колективом, тому він мусить оволодіти вміннями використовувати їх варіативно та ситуативно-контекстно, надавати жестам корекційно-інтонаційного смислу.

З цією метою студенти навчались диригувати студентською групою, яка мала виконувати одну й ту ж мелодію в різних, заданих диригентом, темпах, динаміці, характері. Таким чином вдосконаленню підлягали як здатність хористів до концентрації виконавської уваги, так і спроможність диригента варіювати свої хормейстерські дії.

Крім того, у студентів формувалася техніка коректування диригентськими рухами помилок у хоровому (гуртовому) інтонуванні, наприклад – оволодіння жестами, що акцентували увагу співаків на вокальній позиції, готували їх до інтонування складного елементу, як-от: широкий стрибок у мелодії, хроматизм тощо. Відтак, у студентів складалось уявлення про диригентську техніку як систему рухів, завданнями якої є концентрація колективної уваги, донесення до хористів інформації про свої наміри, як засобу корекції співочих дій. Завдяки цьому навички диригування формувались у студентів в єдності логічно осмислених, емоційно наповнених, а не автоматично рефлекторних жестів: їх кінцевою метою ставало створення і донесення хоровим диригентом до співаків, а звідси – і до слухачів своїх намірів щодо втілення художньої ідеї твору.

Отже, в результаті, у респондентів формувалось уявлення про диригентську техніку як гнучкий інструмент спілкування, в якому відбиваються миттєві зміни процесу хорового виконавства, здійснюється корекція виконавської артикуляції, інтонування, динаміки, ступінь яскравості вираження емоцій співаків безпосередньо під час хорового співу.

Не менш важливим було і усвідомлення респондентами того, що диригентський жест забезпечує зв'язок між керівником і колективом тільки за умов прийняття співаками творчо-керівних дій диригента і на особистісному, і на професійному рівні, тому так важливо, з одного боку, налагоджувати відносини, проявляти свою доброзичливість, повагу до хористів, досягати психологічної чуйності у спілкуванні із співаками, а з другого – проявляти широку освіченість, демонструвати захопленість хоровим мистецтвом та всебічну професійну підготовку.

У формуванні творчих навичок фахівця як майбутнього менеджера, студенти мали усвідомлювати, що хормейстеру не потрібно обов'язково оволодівати навичками дизайнера або писати як копірайтер: головне – чітко уявляти собі кінцевий результат роботи, розуміти, чого конкретно потрібно досягти в результаті виконання завдання та мати власне уявлення про різні форми втілення хорової реклами, розвинений смак. Натомість, з метою виховання у майбутніх фахівців смаку та свідомого ставлення до проблем презентаційно-рекламного характеру, вони залучались до розробки афіші, буклету, проектів-презентацій, присвячених творчості видатних хорових діячів, колективів, діяльності власного колективу (Додаток Ж).

Демонстрація презентації супроводжувались коментаріями студентів з подальшим обговореннями, в ході яких вникав обмін думками, інколи – і дискусія.

Велику зацікавленість і в українських, і у китайських студентів викликали яскраві, насичені музичними фрагментами, видовищними ілюстраціями, репродукціями, презентації «Хорові диригенти Китаю», «Знані дитячі хори», «Китайська народна пісня» тощо.

Отже, в процесі експериментальної роботи впроваджувались:

- методики інтерактивного характеру (диспути, рольові ігри, «мозковий штурм», «захист» методичних анотацій, елементи проблемного навчання у постановці навчальних та творчих завдань);
- організація ситуацій спілкування у процесі музично-навчальної та виконавчої діяльності, у тому числі – в іграх-змаганнях, умовно-концертних виступах, захистах та обговоренні методичних проектів, у сумісній концертній діяльності студентів різних національностей;
- включення студентів до тренінгів, спрямованих на зняття перенапруження й затисків, стабілізацію самопочуття, самоконтролю та саморегуляцію емоційно-психічних станів у стресових ситуаціях, стимуляцію комунікативних властивостей, посилення впевненості у своїх можливостях, здатності до лідерства тощо;
- сучасні інформаційно-комунікативні технології, які сприяли збагаченню фахової ерудиції, налагодженню ефективних комунікаційно-інформаційних форм професійного спілкування, формуванню навичок творчої діяльності;
- творчі завдання методично-інноваційного та інтерпретаційно-виконавського характеру.

Формульній експеримент з підготовки майбутніх керівників хорових колективів здійснювався на засадах забезпечення психолого-педагогічного супроводу їх адаптації, врахування в навчально-організаційних формах та методичних матеріалах художнього менталітету, фахово-освітнього цензу та мети навчання китайських студентів в українських ВНЗ, застосування комплексу ТЗН та ІКТ, інтерактивних методик, спрямованих на вдосконалення їх особистісних властивостей, виконавської, методико-практичної, лідерсько-організаційної, фахово-творчої діяльності.

3.3. Аналіз результатів діагностики прикінцевого зрізу експериментального дослідження з підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами

На заключному етапі впровадження експериментальної роботи було здійснено прикінцевий діагностичний зріз та порівняльний аналіз результатів з даними констатувального експерименту, спрямований на виявлення динаміки змін у підготовці майбутніх керівників хорових колективів.

Отримані за першим критерієм дані викладено в таблиці 3.6.

Таблиця 3.6.

Дані прикінцевого зрізу за критерієм «виконавсько-технологічна підготовленість майбутнього керівника хорового колективу»

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Диригентсько-технологічна підготовка				Інструментально-виконавська підготовка				Вокально-хорова підготовка					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст..	%	ст.	%		
4	9	23,1	7	18,4	6	15,4	2	5,3	12	30,8	4	10,5	23,1	11,4
3	19	48,7	12	31,6	19	48,7	9	23,7	17	43,6	13	34,2	47,0	29,8
2	10	25,6	10	26,3	11	28,2	18	47,4	9	23,1	13	34,2	25,6	36,0
1	1	2,6	7	18,4	3	7,7	9	23,7	1	2,6	8	21,1	4,3	21,1

З наведених даних видно, що за окремими показниками були отримані різні на якістю результати. Так, у володінні технікою диригування результати були відносно східні у двох групах: 23,1% у ЕГ та 18,3% у КГ отримали вищий бал, тобто різниця між ними складала 4,7%. Суттєву різницю склало і число студентів,

оцінених у 3 бали: їх було на 17,1% більше в ЕГ, чим у КГ. 2 бали отримала приблизно однакова кількість студентів – 26,6% у ЕГ та 26,3% – у КГ. Натомість низький бал отримало в ЕГ тільки 2,6% респондентів, а в КГ – 26,3%, тобто на 15,9% більше.

За іншими показниками результати, отримані досліджуваними двох груп, вирізнялись ще більш яскраво. Так, у володінні інструментально-виконавськими навичками в ЕГ було на 10% більше студентів, які отримали 4 бали, на 25% більше − 3 бали, з двома балами в ЕГ залишилось 28,2%, а в КГ – 47,4%, тобто − на 19% більше; 1 бал в ЕГ отримало 7,7% респондентів, а в КГ − 23,7%, що більше на 16%.

Дані, отримані респондентами за третім показником, що характеризував вокально-виконавську підготовку студентів, були найбільш виразними: в ЕГ 4 бали отримало 30,8%, тобто майже третина респондентів, що на 20,2% більше, чим у КГ. У 3 бали було оцінено в ЕГ на 9,4% студентів більше, чим у КГ. Відповідно, 2 бали у ЕГ отримав 23,1% досліджуваних, а в КГ – 34,2%, тобто на 11,1% більше, а різниця між кількістю студентів, що отримали 1 бал, склала 18,5% (4,3% у ЕГ проти 21,1%).

У цілому за цим критерієм у ЕГ процент студентів, які отримали найвищий бал – 4, збільшився в порівнянні з констатувальним зрізом на 18,0% (з 5,1% зріс до 23,1%), у той час, як у КГ він став дорівнювати 11,4%, тобто зріс тільки на 6,%. У 3 бали у прикінцевому зрізі було оцінено 47,0% респондентів з ЕГ, а в КГ – 29,8 %, що складає різницю між цими даними в 17,2%. Досліджуваних, які були оцінені в прикінцевій діагностиці у 2 бали, у ЕГ залишилось на 10,3% менше, чим у КГ, у 1 бал – менше на 16,8%.

Дані за другим критерієм, що характеризував ступінь підготовленості студентів до навчально-формувальної роботи з хором», подано в таблиці 3.7.

Цікавими виявились порівняльні дані за окремими показниками даного критерію. Так, 20,5% студентів ЕГ отримали 4 бали, продемонструвавши оволодінні навичками виконавського аналізу хорового твору, основний масив

досліджуваних отримав 3 бали (38,5%), 28,2% отримали 2 бали, і тільки 2 студенти (що склало 5,1%) не змогли покращити свої результати.

Таблиця 3.7.

Дані прикінцевого зрізу за критерієм «методико-практична підготовленість до роботи з хором майбутнього керівника зорового колективу »

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Навички диригентсько-виконавського аналізу хорового твору				Аналітично-слухове сприйняття хорового звучання				Знання в галузі методики формування вокально-хорових навичок.					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%		
4	8	20,5	4	10,5	10	25,6	5	13,2	11	28,2	4	10,5	24,8	13,2
3	17	43,6	12	31,6	15	38,5	11	28,9	19	48,7	13	34,2	43,6	32,5
2	12	30,8	14	36,8	11	28,2	13	34,2	8	20,5	13	34,2	26,5	34,2
1	2	5,1	8	21,1	3	7,7	9	23,7	1	2,6	8	21,1	5,1	20,2

Оцінки за вміння здійснити диригентсько-слуховий аналіз творів та оцінити якість його виконання розподілились таким чином: 4 бали у ЕГ отримало 25,6% та 13,2% в КГ, 3 бали – 38,5% у ЕГ та 28,90% у КГ, у 2 бали в ЕГ було оцінено 28,2%, а в КГ – 34,2%. Не змогли покращити свої результати за цим показником у ЕГ 7,7% (3 студенти з 39-ти), а в КГ – 23,7% (9 студентів з 38-ми).

За третім показником, який характеризував методичну підготовку студентів, 4 бали в ЕГ отримало 28,2%, а в КГ 10,5%, 3 бали – відповідно 48,7% в ЕГ та 34,2% в КГ. Не покращили свої результати в ЕГ 5,1% (що на 30,8% менше у порівнянні з даними констатувального зрізу та 21,1% в КГ, тобто тільки на 15,8 % більше попередніх даних.

Отже, за другим критерієм у експериментальній групі вищий бал отримало 25,6% респондентів, тобто на 17,9% більше, чим у констатувальному зрізі, 3 бали – 38,5% студентів, що свідчить про збільшення їх кількості на 19,7%; у 2 бали було оцінено 28,2%, – на 8,5% менше, чим в першому зрізі, та 7,7% студентів отримали 1 бал, з чого видно, що 29,1% студентів цієї групи покращили свої результати.

У контрольній групі 4 бали в прикінцевому зрізі отримало 13,2%, що на 4,4% більше, чим у констатувальному зрізі; в 3 бали було оцінено 32,5%студентів, тобто на 6,1% більше, 2 бали отримало 34,2% студентів, тобто покращили свої результати 11,1% студентів, .а 1 бал отримало у порівнянні з констатувальною діагностикою на 13,2% . менше респондентів.

У таблиці 3.8. подано результати прикінцевого зрізу за третім критерієм. Як бачимо, за першим показником, що характеризував ступінь сформованості особистісно-ділових якостей студентів, у ЕГ вищий бал отримало 17,9%, що на 12,6% більше, чим у ЕГ, 3 бали – 41,0%, тобто на 8,4% більше, чим у КГ, відповідним чином, у 2 бали було оцінено 38,5%, тобто на 14,2% менше, чим у КГ; респондентів, які залишились з 1-м балом, було виявлено 2,6%, що на 16,2% менше, чим у КГ. Звертає на себе увагу той факт, що загальна кількість респондентів, оцінених позитивно (у 3 та 4 бали) більш низька у порівнянні з даними за попередніми критеріями, що пояснюється, на нашу думку, складністю внутрішньої перебудови, змін особистісних властивостей індивіду та потребує більш значного часу, чим було відведено на формувальний експеримент.

Найбільш виразна динаміка зростання результатів у ЕГ була виявлена за другим показником, який продемонстрував оволодіння студентів сучасними ІКТ як засобами навчально-виховної та організаційно-керівної, менеджерської діяльності. Так, 4 бали в цій групі отримала найбільша кількість студентів – 30,8%, 41,0% були оцінені в 3 бали і тільки 23,1% студентів отримало 2 бали та 5,1% – 1 бал.

Таблиця 3.8.

Дані прикінцевого зрізу за критерієм «підготовленість до організаційно-керівної діяльності майбутнього керівника хорового колективу»

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Особистісно-ділові якості				Сприяння організації та самореалізації творчого колективу				Володіння сучасними ІКТ					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%		
4	7	17,9	2	5,3	9	23,1	2	5,3	12	30,8	3	7,9	23,9	6,1
3	16	41,0	12	31,6	17	43,6	15	39,5	16	41,0	14	36,8	41,9	36,0
2	15	38,5	17	44,7	11	28,2	14	36,8	9	23,1	15	39,5	29,9	40,4
1	1	2,6	7	18,4	2	5,1	7	18,4	2	5,1	6	15,8	4,3	17,5

Достатньо виразною була різниця в отриманих результатах і за третім показником, який характеризував здатність майбутніх фахівців здійснювати керівну, рекламну, організаційно-просвітницьку діяльність. Так, вищий балом було оцінено у прикінцевому зрізі на 16,8% респондентів більше, 3 бали отримало на 4,1% більше. не покращило свої результати в КГ на 10,7% респондентів більше, чим в ЕГ.

У цілому за третім критерієм кількість студентів ЕГ, що отримала позитивні оцінки (4 і 3 бали) перевищувала аналогічні дані в КГ, на 23,7%.

Найбільш суттєва різниця між результатами діагностики в ЕГ та КГ була встановлена за четвертим критерієм, що характеризував ступінь підготовленості

студентів до творчого компоненту в діяльності майбутнього керівника хорового колективу. Наводимо результати прикінцевого зрізу в таблиці 3.9.

З поданих у таблиці даних видно, що за першим показником, відповідно завданням якого студенти мали продемонструвати здатність до інтерпретації хорового твору, в ЕГ 32,1% отримали вищий бал, 48,7 — 3 бали, 25,6% — 2 бали і тільки 2,6% (1 студент) — 1 бал. У той же час, у КГ високого результату досягло тільки 13,2%, 3 бали отримало 31,6% студентів, а переважна більшість була оцінена в 2 та 1 бали (26,3% та 28,9% відповідно).

Таблиця 3.9.

Дані прикінцевого зрізу за критерієм «володіння технологіями, що дозволяють творчо організовувати менеджерську та просвітницько-презентаційну роботу»

Бали	Показники												$\bar{x}$	
	Здатність до інтерпретації хорової твору				Здатність до методично-хорової творчості				Креативність у організаційно-керівній сфері					
	ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ		КГ		ЕГ	КГ
	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%	ст.	%		
4	9	23,1	5	13,2	6	15,4	2	5,3	12	30,8	2	5,3	23,1	7,9
3	19	48,7	12	31,6	19	48,7	10	26,3	17	43,6	12	31,6	47,0	29,8
2	10	25,6	10	26,3	11	28,2	13	34,2	9	23,1	11	28,9	25,6	29,8
1	1	2,6	11	28,9	3	7,7	13	34,2	1	2,6	13	34,2	4,3	32,5

Більш низькими були результати за другим показником. Натомість і тут перевага студентів, що навчалися за експериментальною методикою, була досить відчутна. Так, 4 бали в ЕГ отримало 15,4% респондентів, а в ЕГ – 5,3%. Основний масив досліджуваних у ЕГ (48,7%) було оцінено у 3 бали, а в КГ — тільки 31,6%; 2 бали отримало в ЕГ 25,6% респондентів, у КГ — 26,3%. Суттєва різниця була

виявлена щодо студентів, які отримали 1 бал: у ЕГ таких респондентів було 2,6%, у КГ — 28,9%.

Виразною була й різниця в досягненнях майбутніх фахівців у організаційно-керівній сфері діяльності: на 25,5% більше студентів опанували запропонованими технологіями та способами її здійснення в ЕГ у порівнянні із студентами КГ, на 12,0% студентів ЕГ отримало за цим показником 3 бали, 1 бал у ЕГ отримав один студент (2,6%), а в КГ – 13 студентів (34,2%).

У таблиці 3.10. містяться порівняльні дані рівнів підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами у ЕГ та КГ.

Таблиця 3.10.

Рівні сформованості готовності іноземних студентів до керівництва хоровим колективом на прикінцевому етапі експерименту

Рівні	Критерії								$\bar{x}$ (у %)	
	виконавсько-технологічна підготовленість до роботи з хором		підготовленість до методично-формувальної роботи з хором		підготовленість до організаційно-керівної діяльності		підготовленість до фахово-продуктивної діяльності			
	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ	КГ
Творчо-продуктивний	23,1	11,4	24,8	13,2	23,9	6,1	24,8	7,9	24,1	9,6
Самостійно-продуктивний	47,0	29,8	43,6	32,5	41,9	36,0	44,4	29,8	44,2	32,0
Наслідувально-репродуктивий	25,6	36,0	26,5	34,2	29,9	40,4	24,8	29,8	26,7	35,1
Насідувально-фрагментарний	4,3	21,1	5,1	20,2	4,3	17,5	6,0	32,5	4,9	22,8

Як бачимо, за середньоарифметичним кількість студентів ЕГ, що досягли найвищого, творчо-продуктивного рівня підготовленості до керівництва хоровими колективами, досягла 24,1%, що на 17,5,% більше, чим у констатувальному зрізі, тоді як у КГ цей відсоток збільшився тільки до 9,6%, тобто зріс на 3,0%. Відповідним чином, кількість респондентів, що досягла самостійно-продуктивного рівня, у ЕГ зросла на 20,7%, а в КГ – на 3,%.

Особливо помітною була різниця між кількістю респондентів, що залишились на нижчому щаблі підготовленості до керівництва хоровими колективами. Так, якщо в ЕГ таких студентів залишилось 4,9%, то в КГ їх кількість досягала 22,8%, тобто тільки на 2% менше, чим у констатувальному зрізі.

Відтак, порівняльний аналіз показав, що у студентів ЕГ, які взяли участь у формувальному експерименті. проявилась відчутна перевага над студентами КГ, що навчалися за звичайною методикою.

У гістограмі (Рис. 3.2.) подано порівняльні дані констатувального та прикінцевого діагностичних зрізів у наочній формі. Подані на гістограмі дані підтверджують, що динаміка підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами в ЕГ виражена більш яскраво, ніж у КГ. Так, кількість випробовуваних, що досягли творчо-ініціативного рівня, в ЕГ зросла на 18,6% і на 3,9% – у студентів КГ. Самостійно-продуктивного рівня на прикінцевому етапі діагностики в ЕГ досягло на 17,9% студентів більше, чим у констатувальному, а у КГ – на 5,3%. Кількість респондентів, що залишилася на репродуктивно-наслідувальному та наслідувально-фрагментарному рівнях, у випробовуваних з ЕГ зменшилась відповідно на 8,8% та 27,4%, у той час, як у КГ ці зміни дорівнювали 0,2% та 9,4%.

Перевага випробовуваних з експериментальної групи проявлялась і в тому, що в ЕГ основний масив студентів перейшов до творчо-ініціативного та самостійно-репродуктивного рівнів, у той час, як у КГ значно більше випробовуваних залишилось на самостійно-репродуктивному та репродуктивно-наслідувальному рівнях, а кількість студентів, що недостатньо виразно

покращила свої результати і залишилась на наслідувально-фрагментарному рівні, склала 17,9%.

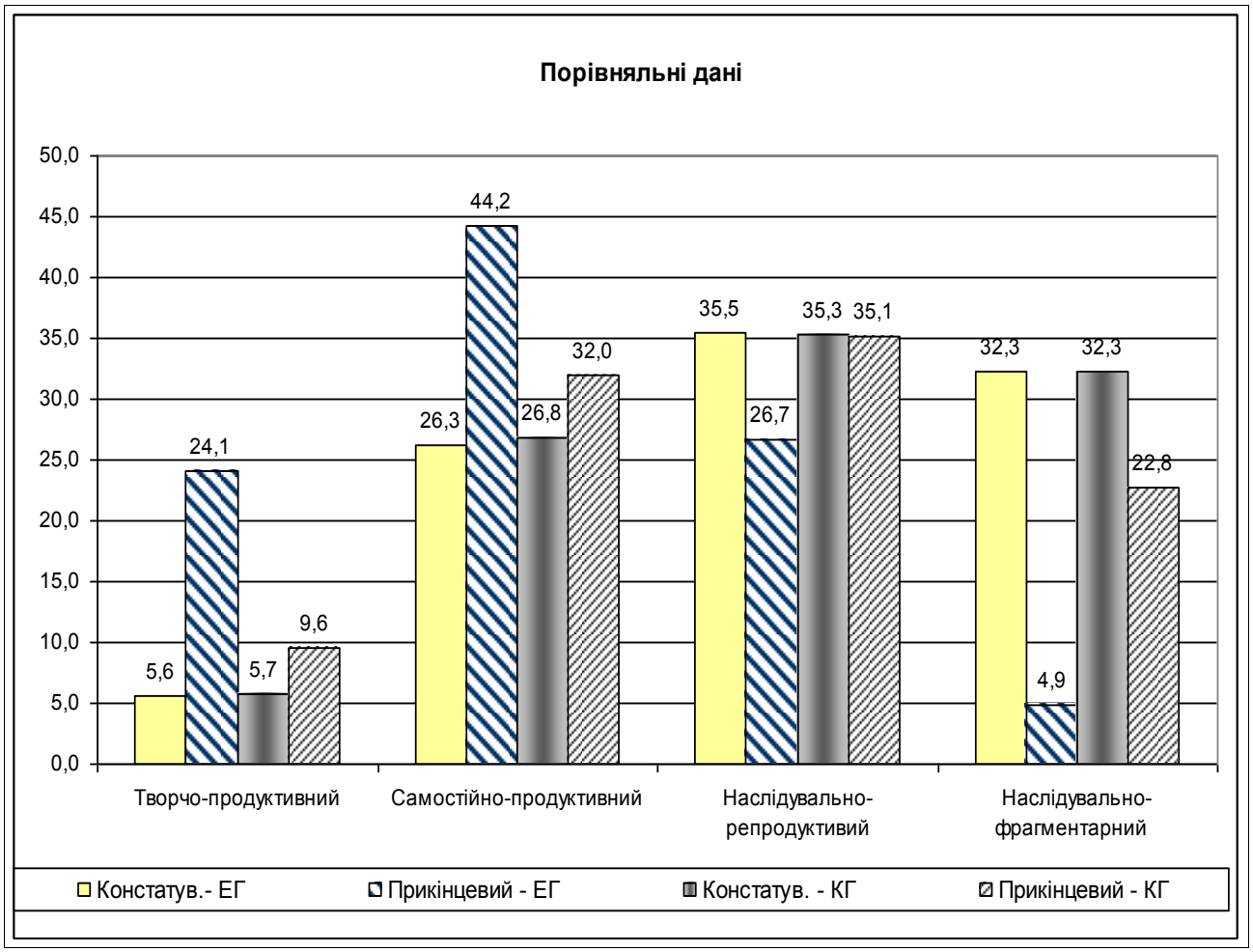


Рис. 3.2. Гістограма порівняльних даних констатувального та прикінцевого діагностичних зрізів ЕГ і КГ з ступеня підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами

Якісний порівняльний аналіз даних констатуючого та прикінцевого діагностичних зрізів показав, що в підготовці іноземних студентів експериментальної групи до керівництва хоровими колективами відбулися істотні зрушення: вдосконалилась їхня музична ерудиція та методична грамотність, збагатились навички практичної діяльності в роботі над вокально-хоровими вміннями співаків. Студенти набули здатності самостійно інтерпретувати твори, усвідомлювати шляхи втілення структурно-інтонаційних особливостей та художньо-образного змісту творів. Респонденти визначали, що значну цінність для них представляє і оволодіння сучасними ІКТ та технологіями

рекламно-просвітницької діяльності, яка в умовах сьогодення є важливим аспектом популяризації хорового мистецтва, діяльності хорових колективів, організації їх творчого життя й розвитку.

Довести статистичну вартісність розбіжності між показниками в експериментальній та контрольній групах наприкінці формувального експерименту ми вирішили за допомогою багатофункціонального критерію φ^* Фішера (кутового перетворення Фішера), оскільки: 1) у дослідженні брали участь дві групи студентів (ЕГ, КГ); 2) кількість студентів у групах була більшою, ніж 5 осіб. Ми використовували критерій Фішера для зіставлення експериментальної та контрольної груп експерименту за кількісною визначеною ознакою.

Для доведення статистичної вартісності було сформульовано такі гіпотези:

H_0 : частка осіб із низьким ступенем підготовленості до керівництва хоровими колективами в ЕГ наприкінці формувального експерименту значно не відрізняється від показників у КГ;

H_1 : частка осіб із низьким ступенем підготовленості до керівництва хоровими колективами в ЕГ наприкінці формувального експерименту значно менша, ніж у КГ.

Значення емпіричних частот за двома ознаками запропоновані в таблиці 3.11.

Таблиця 3.11.

Значення емпіричних частот за двома ознаками

Групи	Творчо-ініціативний, самостійно-репродуктивний, репродуктивно-наслідувальний рівні підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами		Наслідувально-фрагментарний рівень підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами		Разом
	Кількість студентів	Частка	Кількість студентів	Частка	
ЕГ	37	94,9%	2	5,1%	39
КГ	29	76,3%	9	23,7%	38

За таблицею величин кутів φ для різних відсоткових часток ми визначили величини, що відповідали відсотковим часткам у кожній з двох груп.

$\varphi_1 = \varphi(23{,}7\%) = 1{,}017$

$\varphi_2 = \varphi(5{,}1\%) = 0{,}456$

Ми підрахували емпіричне значення φ* за формулою $\varphi^*_{емп} = (\varphi_1 - \varphi_2)\sqrt{\frac{n_1 \cdot n_2}{n_1 + n_2}}$,

де $n_1 = 39; n_2 = 38$; $\varphi^*_{емп} = (1{,}017 - 0{,}456) \cdot \sqrt{\frac{39 \cdot 38}{39 + 38}} = 0{,}561 \cdot 4{,}387 = 2{,}46$.

У нашому випадку $\varphi^*_{емп} = 2{,}46$. Отже, $\varphi^*_{емп} > \varphi^*_{крит}$.

Побудована нами «вісь вартісності» для величин кутів φ.подана на рисунку 3.3.

Отриманий результат належить до зони значущості. Отже, існує статистична розбіжність між показниками експериментальної та контрольної груп наприкінці формувального експерименту, тому приймається гіпотеза H_1: частка осіб із низьким ступенем підготовленості до керівництва хоровими колективами в ЕГ наприкінці формувального експерименту значно менша, ніж у КГ.

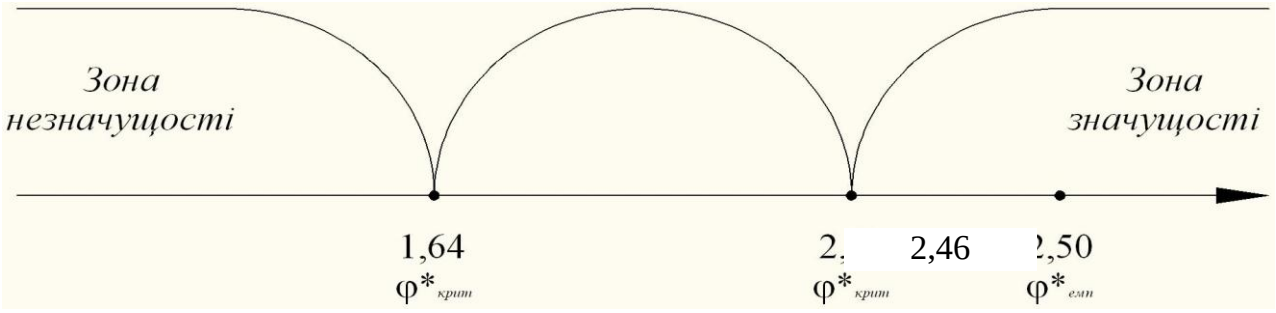


Рис. 3.3. Статистична розбіжність між показниками експериментальної та контрольної груп згідно зони значущості

Таким чином доведено, що отриманий результат належить до зони значущості і засвідчує, що існує статистична розбіжність між показниками експериментальної та контрольної груп.

Отже, отримані дані на всіх етапах дослідження свідчать про те, що розроблена методика, спрямована на підготовку іноземних студентів до

керівництва хоровими колективами, забезпечила суттєве підвищення якості всіх компонентів досліджуваного феномену та в цілому їх підготовки до керівництва хоровими колективами.

Висновки з ІІІ розділу

Дослідно-експериментальна частина дослідження складалась з констатувальної діагностики, формувального експерименту та прикінцевого діагностування, спрямованого на виявлення динаміки змін у ступені підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами. Результати, отримані в констатувальному зрізі, дозволили виявити певні прогалини в їх підготовці, зокрема — недостатню відповідність попереднього етапу музично-теоретичної, виконавської, диригентсько-фахової освіти поставленим завданням, а також встановити фактори, які ускладнюють навчання студентів-іноземців у полікультурних умовах, з окрема – недостатню адаптованість до соціально-культурних умов навчання, обмеженість мистецького досвіду та мовленнєвого тезаурусу.

Формувальний експеримент здійснювалось за 4-ма етапами. На першому, адаптивно-мотиваційному етапі забезпечувалась психолого-педагогічна підтримка адаптації студентів-іноземців до нових культурно-освітніх умов, активізація в них позитивної мотивації за рахунок включення майбутніх фахівців у академічні групи моноетнічного та інтернаціонального складу, залучення до різних форм спілкування в процесі культурно-розважальної та концертно-просвітницької діяльності, розширення їх музично-термінологічного тезаурусу й комунікативно-мовленнєвого досвіду, включення у тренінги, спрямовані на подолання фізичної, психологічної та емоційної скутості.

На другому, наслідувально-формувальному етапі зміцнювалась знаннєва база студентів галузі історій й теорії музики, хорознавства; удосконалювались фундаментальні практичні навички з диригування, співу, гри на інструменті, формувались елементарні навички організаційно-керівної діяльності, основи застосування сучасних ІКТ та ТЗН. Головними методами на цьому етапі

слугували наслідування діям і вказівкам викладача, поетапне формування навичок практичного музикування, узагальнення досвіду видатних майстрів хорового співу й диригування, слуховий аналіз хорового звучання.

Третій етап експерименту спрямовувався на підготовку майбутніх фахівців до самостійної навчальної діяльності та вироблення навичок самостійного застосування набутих ЗУН у процесі самостійної роботи над хоровою партитурою, репетиційною роботою із співаками в індивідуальній формі та в малих ансамблях. Важливу роль в організації навчального процесу відігравало посилення ознак його системності на засадах вдосконалення міжпредметних зв'язків між дисциплінами різних циклів, що сприяло виробленню навичок і умінь узагальненого типу, включення у тренінги, спрямовані на формування навичок самоконтролю та самооцінки у специфічних музично-виконавських видах діяльності.

Головним завданням четвертого етапу експериментального навчання слугувало залучення студентів до творчих видів діяльності, стимуляція їх ініціативи, активності, виконавського та педагогічного артистизму. На цьому етапі студенти включалися в рольові та театралізовані ігри, розробляли інтерпретаційний план хорового твору та самостійно його втілювали у процесі роботи з курсовим хором іноземних студентів, із самодіяльними студентськими групами й шкільними вокальними ансамблями на педагогічній практиці; залучались до пошуково-продуктивної роботи в розробці презентаційних проектів методично-творчого і рекламно-просвітницького спрямування, в яких широко використовувались сучасні ІКТ та ТЗН.

Порівняння даних констатувальної та прикінцевої діагностики продемонструвало ефективність експериментальної методики: в експериментальній групі вищого, творчо-ініціативного рівня досягло на 14,7% респондентів більше, чим у контрольній, самостійно-продуктивного рівня – більше на 12,6%; кількість респондентів, що залишилася на репродуктивно-наслідувальному та наслідувально-фрагментарному рівнях, у випробовуваних

зменшилася в експериментальній групі порівняно з їх кількістю в контрольній групі на 8,2% та 17,0%.

Відтак, отримані дані підтверджують, що активна навчально-творча діяльність студентів сприяла їх адаптації до нових соціально-культурних умов, вдосконаленню особистісних властивостей – лідерсько-керівних, ділових, комунікативних, стимулювала їх самостійність та ініціативність, здатність що гнучкого застосування змісту набутої освіти відповідно актуальному культурно-соціальному замовленню.

Отже, результати порівняльного аналізу дозволили встановити, що запропоновані методичні засоби є ефективними, сприяють підвищенню рівня підготовленості іноземних студентів до керівництва хоровими колективами, здатності самостійно, творчо й мобільно застосовувати набуті знання й уміння в майбутній фаховій діяльності.

ВИСНОВКИ

Ретроспективний аналіз становлення хорового мистецтва й системи підготовки студентів до керівництва хоровими колективами в Україні та Китаї дозволив виявити, що, попри всі розбіжності, зумовлені історико-культурними чинниками, особливостями світосприйняття, художнього менталітету, інтонаційно-мовленнєвої музичної системи, між співочими традиціями цих країн існує багато спільного. Східними є провідна роль співочого мистецтва в історії і житті народів, дбайливе ставлення до традицій і джерел народної творчості, розмаїття жанрів, форм та способів вокального музикування, їх широке застосування в різних сферах життєдіяльності: побутовій, офіційній, релігійній, святковій, давні традиції навчально-музичної, співочої підготовки.

Визначено, що на цей час хорове мистецтво, набувши у китайського народу широкої популярності на протязі короткого історичного періоду, стало одним з найбільш поширених та улюблених. Доведено, що підґрунтя стрімкого зростання інтересу суспільства до хорового багатоголосся європейського типу склали тисячолітні традиції колективного, гуртового виконання церемоніальних, релігійних одноголосних творів, навички фольклорно-гуртового унісонного співу, властиві музичній культурі Китаю.

Показано важливість змін, які відбулися в культурно-політичному житті китайського народу наприкінці 19 − на початку 20-го століть, завдяки яким європейська музична культура стала доступною широким верствам китайського суспільства, а музиканти отримали можливість фахової освіти в країнах з високою музичною, хоровою культурою, що в сукупності сприяло підготовці талановитих національних китайських кадрів, розквіту композиторської хорової творчості, стрімкому зростанню чисельності хорових колективів та потреби у керівниках сучасних хорових колективів.

Визначено функції, які має реалізувати сучасний керівник хорового колективу. До їх кола, поряд з традиційними (виконавсько-технологічною, методико-формувальною), віднесено організаційно-прогностичну та інноваційно-

продуктивну функції, як такі, що відповідають сучасним завданням і вимогам суспільства. Розширення сфери фахової відповідальності майбутніх керівників хору пояснюється зростанням соціальної значущості хорової діяльності у світовому культурному просторі, потребою у посиленні культурно-просвітницької ролі хорового мистецтва, підвищенням вимог до конкурентоспроможності хорових колективів та їх керівників.

Узагальнення доробку в галузі хорового мистецтва дозволило уточнити сутність поняття «керівництво хоровим колективом», під яким розуміється забезпечення диригентом об’єднання співаків як колективного суб’єкта виконавсько-співочої діяльності, виховання й навчання хорових співаків, підготовки репертуару до технічно досконалого та натхненного виконання, прийняття особистої відповідальності за успішність функціонування хору, досягнення ним художньо-творчих здобутків, успішної виконавсько-просвітницької діяльності в конкретному соціально-культурному середовищі.

Розширення сфери фахової відповідальності майбутніх керівників хору пояснюється зростанням соціальної значущості хорової діяльності у світовому культурному просторі, потребує посилення культурно-просвітницької ролі хорового мистецтва, підвищення вимог до конкурентоспроможності хорових колективів та їх керівників.

Виявлення сутності й змісту функцій і специфіки діяльності керівника хору було покладено в основу встановлення структури підготовки студентів до керівництва хоровим колективом та її змістового наповнення. До структурних компонентів віднесено підготовку до фахово-виконавської, методико-формувальної, лідерсько-організаційної та фахово-креативної діяльності.

Обґрунтовано методичні засади вдосконалення підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами, які забезпечують удосконалення їх підготовки до керівництва хоровими колективами у взаємозв'язку когнітивно-змістових, операціонально-дієвих, рефлексивно-коректувальних та фахово-особистісних аспектів, на засадах чого досягається

успішність самореалізації майбутнього фахівця в мінливих умовах сучасної дійсності.

Визначено конкретно-мистецькі принципи підготовки студентів до керівництва хоровими колективами, до яких віднесено такі принципи:

- художньо-музичної толерантності;
- спрямованості змісту підготовки майбутнього фахівця на задовольняння музично-духовних потреб суспільства;
- стимуляції самостійності та творчої ініціативи фахівця;
- системного підпорядкування змісту хормейстерсько-фахової освіти підготовці компетентного фахівця;
- відповідності змісту підготовки актуальним здобуткам педагогічної науки і музичного мистецтва;
- принцип творчої взаємодії суб'єктів музично-освітнього процесу.

Педагогічними умовами успішної підготовки студентів-іноземців до керівництва хоровими колективами визначено:

− організацію психолого-педагогічного супроводу адаптації майбутніх фахівців до нових соціально-культурних умов навчання;

− удосконаленням організаційно-методичного забезпечення навчального процесу з врахуванням особливостей їх попередньої підготовки. специфіки художнього менталітету студентів-іноземців та відповідності змісту навчання очікуванням щодо підготовки до фахової діяльності в українських ВНЗ;

− оснащення навчального процесу інноваційними технологіями, комплексом сучасних ТЗН та інформаційно-комунікаційних засобів, що відповідають актуальним науково-педагогічним і музично-практичним здобуткам у галузі хорового мистецтва;

− цілеспрямоване вдосконалення індивідуально-особистісних властивостей майбутнього керівника хорового колективу, необхідних для успішного виконання всього комплексу диригентсько-виконавських, педагогічно-хорових, організаційно-керівних та фахово-творчих дій.

.

Провідними організаційними формами підготовки майбутніх фахівців до керівництва хоровими колективами було обрано: варіювання складу академічних груп (мононаціональні, багатонаціональні) та комунікативно-навчальних ситуацій, розробку інваріантного методичного забезпечення навчального процесу, доповнення музичного репертуару на засадах врахування індивідуального фахово-освітнього цензу, художнього менталітету іноземних студентів; стимуляція навчально-пошукової та музично-творчої навчальної активності студентів, залучення до різноманітних форм поза-навчальної − пізнавально-просвітницької, культурно-розважальної, концертної діяльності; до диригентсько-репетиційної практики в заняттях з національними вокальними ансамблями.

Головними методами, спрямованими на підготовку майбутніх фахівців до керівництва хоровими колективами були обрані такі, що забезпечували:

– засвоєння знань у вмінь на основі репродуктивно-навчальної діяльності (наслідувальний, рефлексивний, пояснювальний, інформаційно-ілюстративний, поетапного формування практичних навичок, прийоми дихально-рухової гімнастики «цігун»);

– методи, в яких стимулювались активність та самостійність студентів (методи позитивного підкріплення, аутотренінгу, ситуативного спілкування, колективного укладання словника-перекладача, словника-довідника, включення у диспути);

– методи, спрямовані на вдосконалення рефлексивної свідомості (аудіо-реєстрація самостійних занять, «відео-селфі», відстрочений аналіз та самоаналіз, перехресний аналіз, виконання музичних завдань «подумки»);

– методи, на засадах яких удосконалювались емоційно-вольові та комунікативні властивості майбутніх фахівців, запозичені з театральної педагогіки (імпровізаційно-рухові вправи на рухове та емоційне розкріпачення, вправи на встановлення контакту й психологічного порозуміння);

– методи творчих завдань, зокрема рольові ігри, ігри-змагання, розробка власної інтерпретації творів, анотацій до них, створення власних інтонаційних вправ, прикладів на роспівування;

– методи, в яких широко застосовувалися інформаційно-комунікативні, комп'ютерні та цифрові технології (дистанційне спілкування, проектний метод, розробка презентацій, просвітницько-рекламних матеріалів, виконання творчих завдань з використанням нотно-графічних комп'ютерних програм).

Виявлення стану підготовленості студентів до керівництва хоровими колективами здійснювалось на основі розроблених критеріїв та показників, якими слугували: ступінь виконавсько-технологічної підготовленості до роботи з хоровими колективами згідно показників: диригентсько-мануальна, вокально-хорова, інструментальна підготовка; міра підготовленості до методико-виховної роботи з хором за показниками: навички диригентсько-виконавського аналізу хорового твору, навички слухового аналізу хорового співу, ерудованість у галузі методики роботи з хором; ступінь підготовленості до організаційно-керівної діяльності за показниками: сформованість особистісно-ділових якостей майбутнього керівника творчого колективу, здатність сприяти організації хору як творчого колективу та його культурно-соціальній самореалізації, володіння інформаційно-комунікаційними технологіями, які забезпечують здійснення менеджерсько-організаційної, культурно-просвітницької, комунікативно-рекламної діяльності майбутнього фахівця; міра підготовленості до фахово-творчої діяльності керівника хорового колективу згідно показників: здатність до диригентсько-творчої діяльності, здатність до творчості в галузі методики роботи з хоровим колективом, здатність до творчої організаційно-менеджерської та прогностично-керівної діяльності.

Обґрунтовані в дослідженні методичні засади підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами у ВНЗ України уможливили розробку спеціальної методики підготовки майбутніх учителів до зазначеного виду діяльності, що передбачала послідовність проведення педагогічної роботи

згідно адаптивно-мотиваційного, формувально-наслідувального, формувально-самостійного, творчо-ініціативного етапів.

Експериментальна перевірка ефективності розробленої методики та порівняння результатів, отриманих у ЕГ та КГ за рівнями підготовленості студентів до керівництва хоровими колективами на констатувальному й прикінцевому етапах експерименту засвідчили, що у студентів, які навчалися за експериментальною методикою, відбулися значні позитивні зрушення. На прикінцевому етапі 24,1% студентів з ЕГ досягли творчо-продуктивного рівня (у КГ – 9,6%), самостійно-продуктивного рівня досягло 44,2% майбутніх фахівців (у КГ таких студентів було виявлено 32,0%); наслідувально-репродуктивний рівень засвідчили 26,7% респондентів з ЕГ (у КГ їх кількість дорівнювала 35,1%), і на наслідувально-фрагментарному рівні залишилося 4,9% студентів (у КГ було виявлено таких студентів 22,8%).

Отже, отримані результати дослідження свідчать про те, що розроблена методика підготовки іноземних студентів до керівництва хоровими колективами була ефективною і сприяла підвищенню рівня підготовленості їх до керівництва хоровими колективами, формуванню в них здатності самостійно, творчо й мобільно застосовувати набуті знання й уміння у фаховій діяльності.

Дослідження не вичерпує розглянуту проблему: заслуговують подальшого аналізу питання цілеспрямованого виховання диригентського артистизму, підготовки фахівців до Public relations (зв’язків з громадськістю), навчання менеджменту в сфері класичного (хорового) мистецтва. Перспективним уявляється виявлення пролонгованого впливу навчально-експериментальної методики на якість фахової діяльності іноземних студентів як керівників хорових колективів у різних соціально-культурних умовах.

.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Тести на виявлення рівня сформованості хорознавчої та методичної підготовленості студентів

Розробники тестів:
Кьон Н.Г., Толстова Н.М.

1. У аналізі художньо-образного змісту хорового твору важливо визначити:

а) особливості показу схеми диригування

б) характер жестів диригента, відповідно художньо-образного змісту твору

в) інтонаційні, художньо-виразні, формотворчі особливості хорової п’єси

г) вимоги до виконання даної хорової партитури на інструменті

2. У роботі над вдосконаленням звучання хорових партій важливо, щоб:

а) звук був чітким, голосним, на міцній опорі

б) досягалась активна атака звуку

в) звучання було тихим задля вдосконалення почуття ансамблю в партії

г) досягалась однорідність формування голосних і темброва злитність звучання

3. У роботі з хором над штрихом довгого legato важливо

а) досягати метро-ритмового ансамблю у звучанні кожної партії

б) вдосконалювати вміння хористів співати в різній динаміці

в) формувати у співаків навички «ланцюгового дихання»

г) працювати над вмінням утримувати високу вокальну позицію

4. Який з цих розмірів є складним та диригується за дводольною схемою?

а) 6/2; б) 6/8; в) 3/2; г) 9/8

5. Ауфтакт – це

а) знак уваги для хористів

б) знак хористам для сумісного вдихання перед початком співу

в) знак, яким диригент показує співакам початок дихання та готує хор до виконання твору в певному темпі, динаміці, характері.

г) це інформація для хористів про темп, динамику, характер твору, який буде виконуватись;

6. У розробці художньо-виконавського плану хорового твору диригент може варіювати

а) ритмічну основу твору

б) метричну основу твору

в) поетичний текст

г) характер звуковедення

7. За чотиридольною схемою диригується такий розмір:

а) 12/8; б) 9/8; в) 6/8; г) 2/2

8. Задля досягнення кульмінації твору диригент має:

а) прискорити темп

б) наблизитись на один крок що хору

в) відзначити кульмінацію в тексті партитури кожного співака

г) посилити активність жестів

9. Чистота інтонування в хорі досягається завдяки:

а) цілеспрямованому формуванню у спваків вокально-хорових навичок

б) постійному звертанню на це уваги хористів

в) розвиненому слуху диригента

г) тривалому розспівуванню хору

10. Висока вокальна позиція важлива

а) для солістів хору

б) для виконання кантилени

в) як основа чистого інтонування

г) для виконання творів, рухливих за темпом

11.Формування диригентської техніки неможливе, якщо:

а) студент не вміє грати на одному з музичних інструментів

б) не досягнута доцільна розкутість м'яз диригентського апарату

в) якщо кожен день не диригувати свій репертуар

г) якщо студент не може проспівати кожен голос партитури

12. Під час складання заліку з диригування твору під фортепіано важливо:

а) прислухуватись до темпу, за яким концертмейстер виконує партитуру

б) звернути увагу на розташування хору

в) досягти здатності концертмейстера грати в темпі, заданому диригентом

г) знати напам'ять партитуру

13. У інтерпретації твору диригент має враховувати:

а) вказівки автора хорового твору

б) можливості хорового колективу

в) особливості залу, в якому буде виконуватись твір

г) вказівки автора, можливості хору, особливості залу, в якому буде виконуватись твір

14. Досягнення якісного ансамбля у звучання хору можливе за умов:

а) досягнення ритмової та інтонаційної точності, єдності динаміки і тембру в голосах

б) виконання з хором вправ на римоване скандування тексту твору;

в) максимально точного жесту диригента

г) постійної роботи над зміною динаміки і темпу

15. За тридольною схемою диригується розмір:

а) 6/8; б) 9/8; в) 4/8; г) 6/4

16. Недоліки дикції в хорових партіях усуваються за умов:

а) постійних вправ на артикуляцію окремих звуків, складів, слів, фраз

б) постійного звертання уваги співаків на якість артикуляції в процесі хорових занять

в) систематизованих вправ на артикуляцію та роботу над вокальною вимовою у окремних фрагментах творів з репертуару

г) виразної міміки та чіткої дикції диригента

17. Під час мутації

а) питання можливості участі в хоровому співі вирішується індивідуально — у залежності від стану співацького апарату юнака;

б) юнаки мають співати чітко голосно, впевнено, на диханні;

в) юнаки мають відвідувати заняття хору, але співати тільки подумки;

г) юнаки мають співати легким, ненапруженим звуком у обмеженому діапазоні;

18. «Гудошниками» називають учнів:

а) які на даний час не координують звучання свого голосу слуховими враженнями

а). співають «гудучим» звуком

б). ніколи не навчаться співати, тому що не здатні координувати голос із слуховими враженнями

в). у співі наслідують грі на духовому інструменті

19. **Тип голосу хориста визначається:**

а). за діапазоном, у якому хорист може співати

б) за тембром голосу

в). за крайніми звуками, властивими голосу співака

г) за перехідними нотами

20. Запобігти пониженню інтонування в роботі над хоровим твором можна:

а) якщо його почати співати на пів тону вище;

б) якщо відпрацювати інтонування всіх складних фрагментів твору;

в) якщо диригент буде постійно показувати хору напрям інтонування – вище чи нижче;

г) якщо ті хористи, які співають фальшиво, будуть своєчасно замовкати

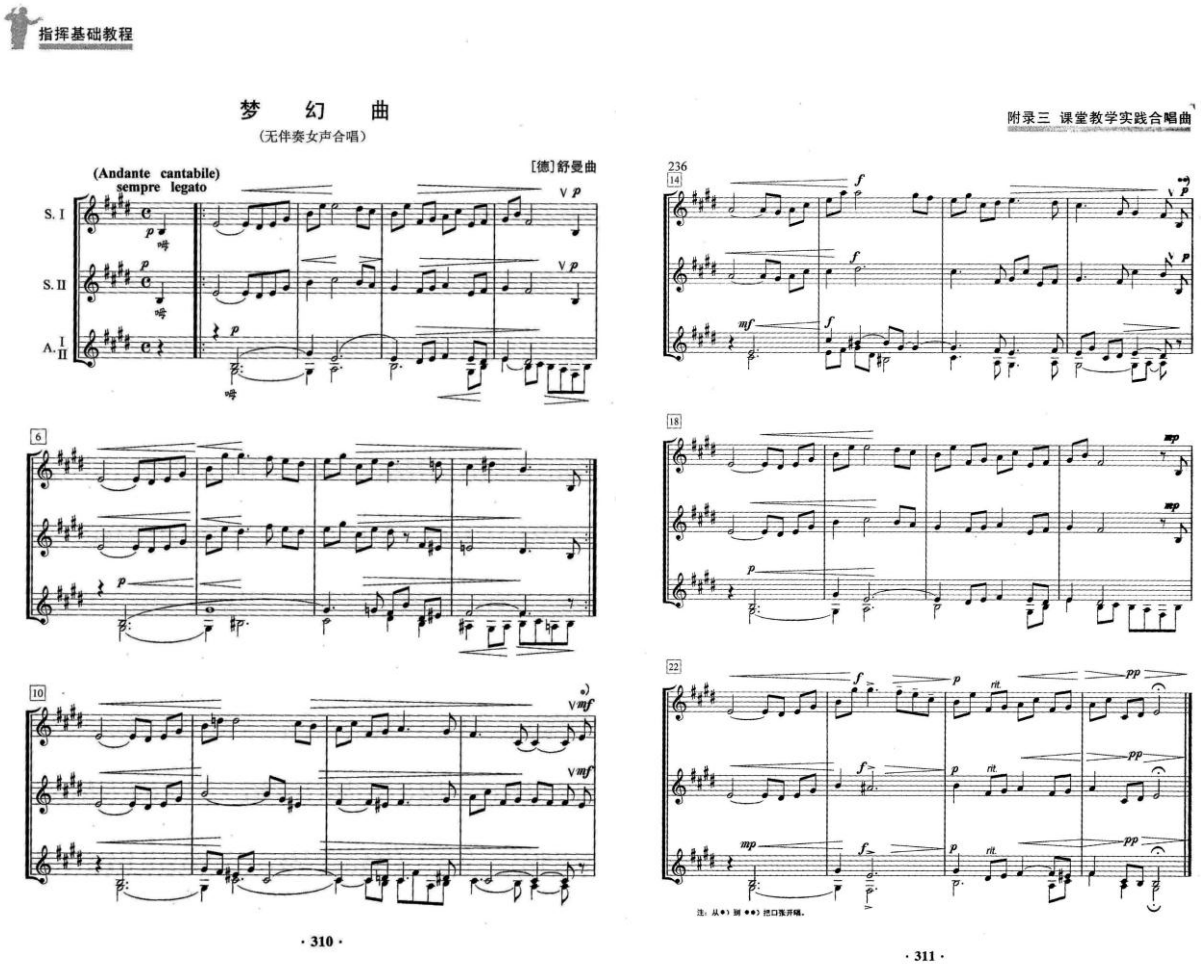
Ключі до тестів

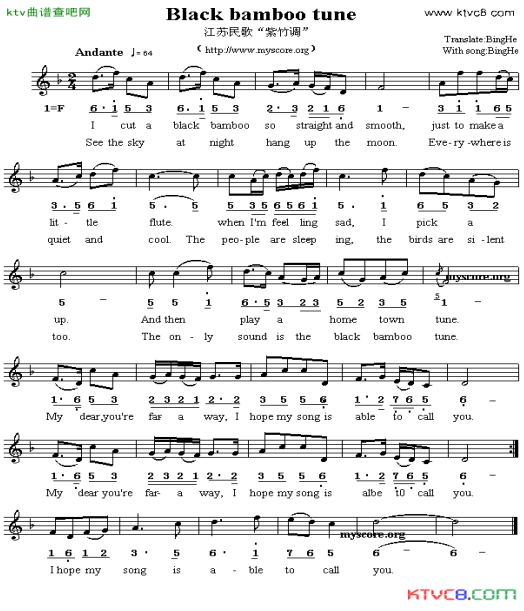
1.- б); 2.- г); 3.- в); 4. - б); 5. - в); 6. - г); 7. - а); 8. - г); 9. - а); 10. - в);
11. - б); 12. – в); 13.- г); 14. –а); 15. – б); 16. – в); 17. – а); 18. – а); 19.- а); 20.-б)

ДОДАТОК Б

Нотні приклади творів, на матеріалі яких здійснювалась діагностика.

Р. Шуман. Мрія





ДОДАТОК В. СЛОВНИК МУЗИЧНИХ ТЕРМІНІВ І ПОНЯТЬ

1.	**Музыкальные понятия общего типа**	音乐概念种类
2.	Дирижер	指挥
3.	Дирижер хора, оркестра	指挥
4.	Жанр	体裁
5.	исполнитель	表演者
6.	Композитор	作曲家
7.	концерт	音乐会
8.	Либретто	歌剧脚本
9.	Мелодия	旋律
10.	музыкальная форма	音乐形式
11.	музыкальное искусство	音乐艺术
12.	произведение	作品
13.	слушатель	听众
14.	солист	独奏\独唱
15.	стиль	风格
16.	хоровое искусство	合唱艺术
17.	художественно-образное содержание	艺术形象内容
18.	художественные эмоции	艺术情感
19.	эпоха	时期
20.	**Музыкально-теоретические понятия**	音乐理论知识
21.	**Звуковыстность**	
22.	Гамма	射线
23.	гармония	和声、和弦
24.	Звукоряд	音列
25.	Лад	1）调式、调子 2）弦乐器指板上的品
26.	мажорный, минорный лад	大调、小调
27.	Модуляция	转调
28.	одноименный лад	同名调性
29.	Отклонение	偏差、偏移
30.	ступени лада	音级
31.	тоника	主音、主和弦
32.	тональность	调（性）
33.	**Темп. Метр. Ритм.**	速度，节拍，时值
34.	Быстро	快

35.	Дуоль	拍
36.	Квартоль	四连音
37.	Квинтоль	五连音
38.	медленно	慢
39.	медленно, не затягивая	慢，不紧缩
40.	метр	时值
41.	не очень быстро	不是非常快
42.	не очень медленно	不是非常慢
43.	несимметричный метр (сложный)	复合节拍
44.	очень быстро	非常快
45.	очень медленно	非常慢
46.	Подвижно	活动
47.	пунктирный ритм	点的节奏
48.	размер (такта)	小节
49.	Ритм	节奏
50.	с движением	带律动
51.	Свободно	自由
52.	Септоль	七连音
53.	сильные и слабые доли	强拍和弱拍
54.	синкопа	切分音
55.	Спокойно	放松
56.	строго ритмично	严谨的节奏
57.	Темп	速度
58.	Триоль	三连音
59.	Умеренно	适当的
60.	**Интервалы**	音程
61.	гармонические и мелодические	和声音程、旋律音程
62.	диссонансы	不谐和
63.	консонасы	谐和
64.	характерные интервалы	个性音程
65.	**Гармонический язык**	和声语言
66.	долго длящиеся аккорды	持久的和弦
67.	красочная гаромния	美妙的和弦
68.	мягкая, спокойная гармония	柔软的和弦
69.	обостренная, напряженная гармония	紧张的和弦
70.	остинатная гармония	固定音型和弦
71.	**Полифония**	**复调**
72.	вариационно-подголосочная полифония	变奏复调
73.	имитационная полифония	模仿复调

74.	Имитация	模仿
75.	Канон	卡农
76.	контрастная полифония	对比复调
77.	ритмическая полифония	节奏复调
78.	тембровая полифония	音色复调
79.	Фуга	赋格
80.	Фугато	赋格
81.	**Музыкальная форма**	音乐形式
82.	вариационная форма	变奏形式
83.	двухчастная форма	两乐章形式
84.	куплетная форма	乐段形式
85.	одночастная форма	单乐章形式
86.	Сонатная форма	奏鸣曲式
87.	сцена сквозного развития	通过发展阶段
88.	трехчастная форма	三乐章形式
89.	хоровая сюита	合唱组曲
90.	хор как часть произведения	曲目中的合唱
91.	хор как часть произведения (в симфонии)	曲目中的合唱
92.	хоровая сюита	合唱组曲
93.	**Структура произведения**	作品结构
94.	динамическая реприза	力度重复
95.	Кода	尾声
96.	каданс	韵律
97.	кульминация	高潮
98.	Мотив	动机
99.	Неточная реприза	再现，不完全再现
100.	период	乐段
101.	Предложение	语句
102.	Развитие темы	主题发展
103.	Реприза	重复、再现
104.	симметрия, а"симметрия	对称
105.	тема (основная мелодия)	主题
106.	фраза, музыкальная фраза	语句、音乐语句
107.	цезура	休止
108.	часть произведения	作品章节
109.	**Фактура (способ изложения)**	手法
110.	гомофонно-гармоническая фактура	和声手法
111.	мелодия и аккорды	旋律和和弦

112.	фактура смешанного типа	混合手法
113.	хоральная фактура	合唱手法
114.	**Виды хорового пения (жанры)**	合唱曲目种类
115.	ариозо	咏叹调
116.	Ария	独唱曲、咏叹调
117.	Вокализ	练声曲
118.	вокальный ансамбль	声乐重唱
119.	детская песня	儿童歌曲
120.	инструментальное сопровождение	乐器的（交响乐）
121.	канон	卡农的
122.	кантата	康塔塔
123.	концерт для голоса, для хора	声乐音乐会、合唱音乐会
124.	народная песня	民族歌曲
125.	оратория	清唱剧
126.	Песня	歌曲
127.	Распевка	唱起来
128.	речитатив	宣叙调
129.	Романс	浪漫曲
130.	фортепианное сопровождение	钢琴伴奏
131.	хор а"капелла	无伴奏合唱
132.	хор без сопровождения	无伴奏合唱
133.	хор в оперном спектакле	在歌剧中的合唱
134.	хор с солистом	合唱加独唱
135.	хор с сопровождением	有伴奏的合唱
136.	хоровая миниатюра	小型合唱作品
137.	хоровой ансамбль	合唱
138.	хоровой речитатив	合唱的宣叙调
139.	школьная песня	校园歌曲
140.	**Состав исполнителей**	表演结构
141.	вокальный ансамбль	声乐重唱
142.	Двухголосие	二声部
143.	детский хор	同声合唱
144.	джазовый хор	爵士合唱
145.	дивизи в партии	分奏
146.	женский хор	女声合唱
147.	камерный хор	室内乐合唱
148.	любительский (самодеятельный) хор	爱好者合唱
149.	Многоголосие	多声部
150.	Молодежный	青年合唱

151.	Мужской	男声合唱
152.	Одноголосие	一声部
153.	одноголосие, хоровой унисон	同音合唱
154.	Оперный хор	歌剧合唱
155.	певцы хора	合唱的歌唱家
156.	профессиональный хор	职业合唱
157.	смешанний хор	混声合唱
158.	солист хора	合唱的独唱者
159.	спиричуэлс (вид хора)	灵歌合唱
160.	студенческий	学生合唱
161.	Терхголосие	三声部
162.	фольклорный хор (народный)	民族合唱
163.	хор девочек	少女合唱
164.	хор мальчиков	少年合唱
165.	хор пожилых людей	民族合唱
166.	церковный хор	宗教合唱
167.	Четырехголосие	四声部
168.	школьный хор	学校合唱
169.	эстрадный хор	通俗合唱
170.	**Форма произведения**	作品形式
171.	Вариационная	变奏的
172.	Двухчастная	两个乐章的
173.	Куплетная	段落的
174.	одночастная	一个乐章的
175.	Сонатная	奏鸣曲的
176.	сцена сквозного развития	通过发展阶段
177.	трехчастная	三个乐章的
178.	хор как часть произведения (в симфонии)	曲目中的合唱
179.	хоровая сюита	合唱组曲
180.	**Структура произведения**	作品结构
181.	Дыхание в цезуре	休止中的呼吸
182.	каданс	韵律
183.	Кода	尾声
184.	мягко снять звук в конце фразы	乐句最后轻轻结束
185.	Предложение	语句
186.	реприза, неточная реприза	再现，不完全再现
187.	фраза, музыкальная фраза	语句、音乐语句
188.	часть произведения	作品章节

189.	**Средства музыкальной выразительности**	音乐表现手法
190.	ансамбль в партии	合奏
191.	высокая вокальная позиция	歌唱的高位置
192.	громко, тихо,	大声、小声
193.	громче, тише	大声点、小声点
194.	зажатые мышцы	肌肉夹紧
195.	низкое интонирование	低的发声
196.	носовой призвук	鼻音
197.	слишком высокое интонирование	太高的发声
198.	тембр	音色
199.	филирование звука	分析的声音
200.	характер произвдения	作品特性
201.	**Исполнительско-хоровая терминология**	合唱表演专业术语
202.	Акцент	重音
203.	вокальное дыхание	声乐气息
204.	говорком	口音
205.	дыхание	气息
206.	импровиация	即兴
207.	легато	连音
208.	Легко	轻轻的
209.	маркато	强调，着重音
210.	нон-легато	不连音
211.	окончание фразы на слабом времени	在自由的时间中结束
212.	отрывисто	不久
213.	пение на опоре	歌唱支撑
214.	портаменто	滑音
215.	стаккато	跳音
216.	Тяжело	重的
217.	фразировка	措辞
218.	цепное дыхание	呼吸连接
219.	чистая (точная) интонация	准确音程
220.	Шёпотом	耳语
221.	**Специфическая хоровая терминология**	特别的专业术语
222.	Активные губы	积极的嘴唇
223.	«Активные" согласные	积极的辅音
224.	Активный, но бесушмный вдох	积极的，但不要杂音的气息

225.	Ансамбль в партии	合奏
226.	Артикуляция	清晰度
227.	Близко з верхним зубам	接近上齿
228.	Близкое (острое) интонирование	临近的音程
229.	Вдыхайте быстро (ртом)	快速吸气
230.	Внимание!	注音！
231.	Воодушевленно	活跃的
232.	Вопросительно	疑问的
233.	Все вместе (в ансамбле)	全部在一起
234.	выразительное, эмоциональное пение	有变现力的，有表情的歌唱
235.	Высокая вокальная позиция	高的歌唱位置
236.	Вялое, пассивное звучание	呆滞、消极的声音
237.	Гомогенное (однородное) звучание	均匀的声音
238.	Грациозно	优雅的
239.	Носовой призвук	鼻音
240.	Задумчиво	反思的
241.	Замедляя	渐慢
242.	Затухая	渐弱
243.	Звукообразование	声音建立
244.	Изящно	优雅的
245.	Контраст	对比
246.	Лирично	抒情的
247.	Мечтательно	朦胧的
248.	Мощно	勇敢的
249.	Мягко	轻轻的
250.	Мягкое небо	软腭
251.	Напряженное звучание	强烈的、有力的声音
252.	Начало не в ансамбле (не вместе)	一开始没有在一起
253.	Не поднимая плечи	不提高肩部
254.	Нежно	温柔的
255.	Низкая вокальная позиция	低的歌唱位置
256.	Активная артикуляция	清晰度、发音动作
257.	Округлое звучание	圆润的声音
258.	Закрытым ртом, на гласную, на слог	唱闭口音，唱元音，唱辅音
259.	Пение по нотам	唱音高
260.	Печально	印象的
261.	Повторим еще раз	重复再一次
262.	Подготовить вокальную позицию	准备好歌唱位置
263.	Пойте более точно, более четко	再确定点

264.	Пене на опоре	在歌剧中唱
265.	Пение наизусть (напамять)	背谱
266.	Пение по нотам	看谱唱
267.	Постепенно ослабляя звучание	渐弱的声音
268.	Постепенно усиливая звук	渐强的声音
269.	Радостно	高兴地
270.	Распевка	唱起来
271.	Растворяясь в тишине	融入沉静
272.	Резкое, грубое звучание	尖锐、粗的声音
273.	Репетиция	排练
274.	Робко	腼腆的
275.	С движением (к кульминации)	向高潮
276.	С теплотой	温暖的
277.	Светло	亮的
278.	Свободно	自由的
279.	Сдержанно	内容
280.	Сочинение композитора….	作曲家的作品
281.	Таинственно	神秘的
282.	Текст на слова поэта …	歌词用诗人的试词
283.	Торжественно	伟大的，庄严的
284.	Трогательно	动人的
285.	хоровая партитура	合唱总谱
286.	Широко	拉宽
287.	Энергично	力量的

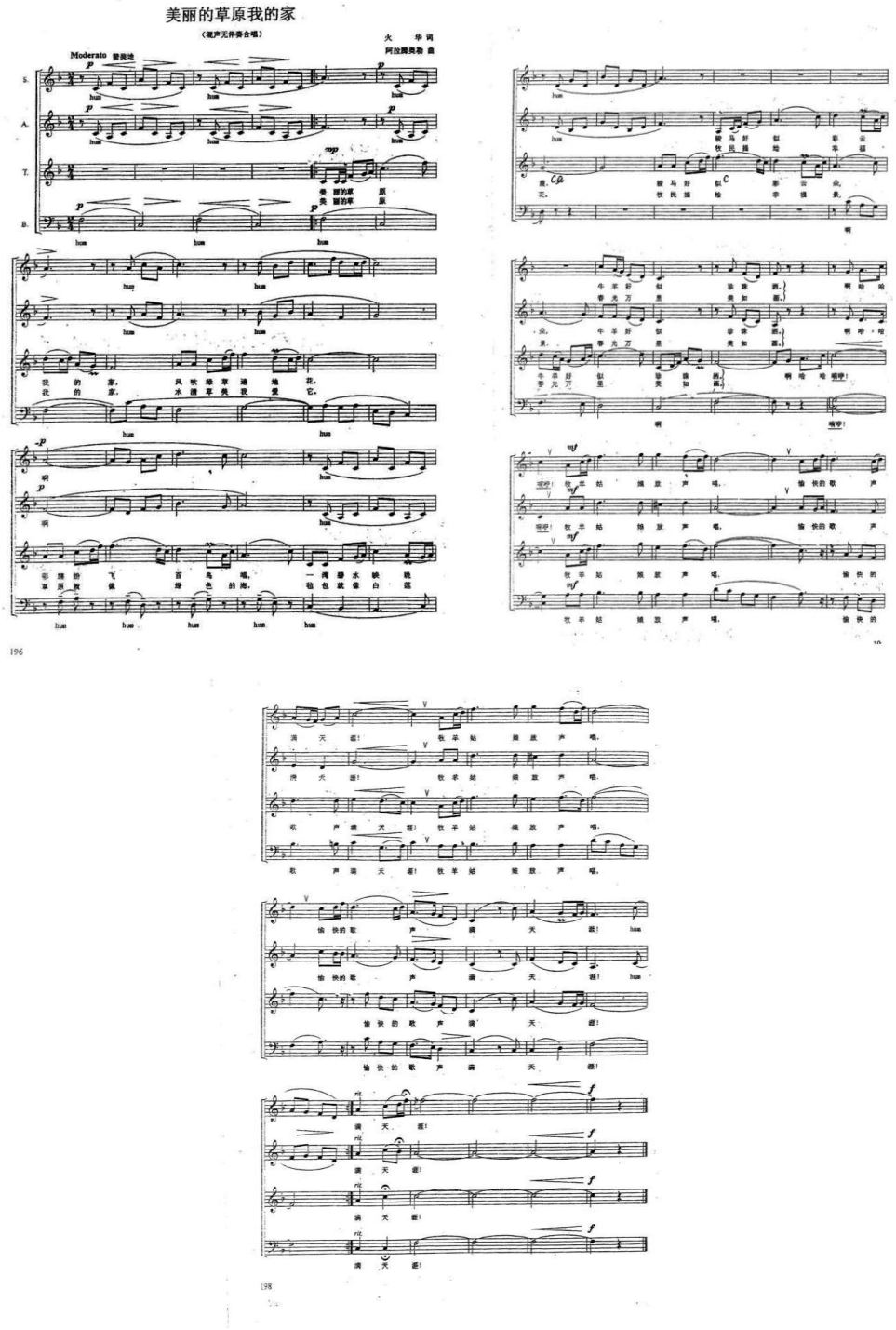
ДОДАТОК Ґ. СЛОВНИК-ДОВІДНИК

1.	Фраза, музыкальная фраза	语句、音乐语句	Культура фразировки – основа стиля и выразительности 乐句处理艺术—表现力和风格的基础
2.	Вокальное, хоровое дыхание	声乐气息	Вокальное пение требует пение на опоре. Развивается в специальных упражнениях. Опору надо удерживать до последнего звука. 声乐气息要求唱歌用饱满的气息。专门的练声。气息需要坚持到最后一个音。
3.	Активный, но бесшумный вдох	积极的，但不要杂音的气息	Используются: дыхание носом (медленно), ртом (быстро), наиболее часто – смешанное. 运用：鼻子吸气（慢），口腔吸气（快），常用—混合呼吸
4.	Цепное дыхание	呼吸连接	Берется по очереди и незаметно - во время пения долгих звуков, фраз. 在长句中使用流动气息和不渐慢
5.	Пение в высокой вокальной позиции	歌唱的高位置	Пение с подтянутым, упругим нёбом, точка образования звука находится близко к верхним зубам 歌曲中的高位置在教育点收缩肚子，弹性上颚
6.	"Узкие" и "широкие" гласные	窄和宽的元音	Узкий звук достигается «собранными» губами при свободной нижней челюсти. Основа чистой интонации , округлого звука и красивого тембра 窄的声音是绷直嘴唇让下颌处于放松状态。纯净语调的基础，圆润声音和优美音色。
7.	"Активные" согласные, ясная артикуляция текста	积极的辅音	Необходимы для чистой интонации, красивого тембра и понимания смысла слов (текста) 纯正的语调，必需有漂亮的音色和理解歌词的思想。
8.	Упругие, активные язык, губы	弹性、积极的舌头，嘴唇	Артикуляция достигается согласованной работой всего певческого аппарата (дыхание, звукообразование) 发声法将被获得从所有歌唱者的器官的一致合作（气息，声音教育）
9.	Свободные, расслабленные мышцы лица, шеи, плеч	放松面部，颈部肌肉	излишнее напряжение корпуса и разных мышц мешает пению 过度紧张的躯干和肌肉会影响歌唱

10.	Свободное движение нижней челюсти	放松下颌骨的运动	Наиболее частый недостаток: зажатые мышцы лица, челюсти. Необходимо применить специальные (игровые и вокальные) упражнения для его преодоления. 最大不足的地方：夹着面部肌肉和颌骨。应该运用专业（比赛，游戏和声乐）练习来克服。
11.	Вялое, пассивное звучание	呆滞、消极的声音	Типично при плохом владении вокальным дыханием и артикуляцией 典型不好的掌握声乐气息和发声法
12.	Звучит очень низко (слишком высоко)	低的发声	Точность интонации зависит от дыхания, вокальной позиции, артикуляции, знания музыкального текста. 精确的语调取决于气息，声乐的位置，发声法，音乐理论知识
13.	Есть носовой призвук	鼻音	Преодолевается упражнениями в пении на у, ю, о с вытянутыми вперед губами, в упражнениях на стаккато 克服鼻音的练习用跳音练习，并使用伸长及靠前的嘴巴咬 Y.U.O.C 元音。
14.	Звучит однообразно	单调	Преодолевается благодаря работе над штрихами, динамикой, темпом, акцентами и другими средствами выразительности 解决单调可以使用丰富的特点，力度，节奏，发声法和其他方法来表现
15.	Выразительное, эмоциональное, вдохновение пение	有变现力的，有表情的歌唱	Внешний вид хористов помогает передать художественный образ 合唱团员从外在形态帮忙传递艺术形式
16.	Окончание фразы на слабом времени	在自由的时间中结束	мягко снимаем звук в конце фразы, филируем звук 乐句最后轻轻结束融入沉静

ДОДАТОК Д

Приклад хорового твору, призначений для аналізу



Додаток Ж

Слайди презентації

Хорове мистецтво сучасного Китаю



Разновидности хоровых коллективов в Китае



Хор с солистами - сцена из оперы композитора Гуань Ся «Мулан» (о девушке-воине)



Хоровой праздник в честь государственной даты

Жанры вокально-хорового искусства



Коллективный танец с песней в унисон



Вокальный ансамбль «Восемь глаз»



Детский хор, исполняющий репертуар без дирижера



Старинная двухголосная песня

ДОДАТОК З

Приклади афіш





СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. —М; СПб. : Университетская книга, 1998. — 445 с.
2. Абдуразаков М. М. Новые информационные технологии как фактор качества профессиональной подготовки учителя / М. М. Абдуразаков, Ю. С. Инякин, М. М. Ниматулаев // Дополнительное образование. — №6. — 2004. — С. 58-60.
3. Абрамова О. А. Некторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении / О.А. Абрамова. // Державинские чтения. Искусствоведение. Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. — Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. —С. 71-72.
4. Аверинцев С. Древние цивилизации / С. С. Аверинцев, В. П. Алексеев, В. Г. Ардзинба и др.// Под общ. ред. Г. М. Бонгард-Левина. — М.: Мысль, 1989. — 479 с.
5. Актуальні проблеми музичної освіти // Зб. статей / Укладачі : І. А. Котляревський, Ю. А. Полянський. — К., : Музична Україна, 1986. — 128 с.
6. Амонашвили Ш.А. Личностно-гуманная основа педагогического процесса / Ш.А. Амонашвили. — Мн. : Университетское, 1990. — 560 с.
7. Ананьев Б.Г. О человеке как объекте и субъекте воспитания / Б.Г. Ананьев // Избранные психологические труды: в 2 т. — М. : Педагогика, 1980. — Т. 2. — 127 с.
8. Андрущенко В. Соціальна філософія. Історія, теорія, методологія: Підручник / В. Андрущенко, Л. Губерський, М. Михальченко. — К. : Генеза, 2006. — 656 с..

9. Андрющенко В.П. Педагогічні умови формування готовності майбутніх вчителів до музично-естетичної діяльності : автореф. дис. …канд.. пед. наук. 13.00.04 / В.П.Андрющенко. — Одеса, 2000. — 20 с.
10. Анисимов А. Дирижер-хормейстер / А. Анисимов. — Л. : Музыка, 1976. — 159 с.
11. Анисимов О. С. Акмеология и методология: проблемы психотехники и мыслетехники / О. С. Анисимов. — М. : Экономика, 1998. — 772 с.
12. Арзаманов Ф. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке./ Ф. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки. — Вып. 5. — М ., 1987. — С. 235-268.
13. Асафьєв Б. В. Хоровое пение в школе / Б. В. Асафьєв // О хоровом искусстве. — Л. : Музыка, 1980. — С. 162-166.
14. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс // Б. В. Асафьев. Избранные труды. — Т. 5. — М., 1957. — 378 с.
15. Афанасьев В. Г. Общество: системность, познание и управление В. Г. Афанасьев. — М. : Политиздат, 198I. — 432 с.
16. Балл Г.О. Гуманізація загальної та професійної освіти, суспільна актуальність: психолого-педагогічні орієнтири / Неперервна професійна освіта: проблеми, пошуки, перспективи: Монографія / За ред. І.А. Зязюна. — Київ: Вид-во Віпол, 2000. — 636 с.
17. Бахтин М. М. Парадоксы диалога / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1993. — 129 с.
18. Бевз В. Г. Міжпредметні зв’язки як необхідний елемент предметної системи навчання // Математика в школі / В. Г. Бевз. — 2003. — № 6. — С. 11–15.
19. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навчальний посібник / О. Г. Бенч-Шокало // Український світ / — К., 2002. — 440 с.
20. Бердяев Н. О назначении человека. Париж: Современные записки / Н. О. Бердяев. — Париж, 1931. — 320 с.

21.Бернштейн Н.А. Очередные задачи в свете современной теории биологической активности. / Н.А. Бернштейн // Вопросы психологии. 1966. — № 4. — С. 30-39.

22.Бех І. Д. Особистісно зорієнтоване виховання / І.Д. Бех. — К. : ІЗМН, 1998. — 204 с.

23.Бехтерев В.Ф. Активность личности: психолого-педагогический аспекты воспитании в современных условиях: Учеб. пособие. / В.Ф. Бехтерев. — Красноярск, 1996. —140 с.

24.Бистрицький Є. Національна ідентичність і громадянське суспільство./ Є. Бистрицький, О. Білий, Р. Зимовець, Р. Кобець, С. Лозниця, С. Пролеєв. — К.: Дух і літера, 2015. — 452 с.

25.Білявський Є. Г. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі / Є. Г. Білявський. — К. : Музична Україна, 1984. — 40 с.

26.Біблер В. С. Школа диалога культур : основы программы / В. С. Библер. — Кемерово : Алеф, 1992. — 93 с.

27.Бірюкова Л. А. Психолого-педагогічні умови підготовки керівника хору в системі вищої музично-педагогічної освіти. Дис… канд. пед. наук: 13.00.02. / Л. А. Бірюкова. —К., 2007. — 268 с.

28.Блауберг И. В. Философский принцип системности и системный подход / И. В.Блауберг, В.Н.Садовский, Б.Г.Юдин // Вопросы философии. 1978. − №8. — С.29 – 52.

29.Блинова М. С. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / Блинова М. С. — Л., 1974. — 144 с.

30.Блэк Сэм. Паблик рилейшнз. Что это такое?/ Сэм Блэк. Пер. с англ. —М.: Новости, 1990. — 240 с.

31.Богун З. Інноваційні форми та методи роботи в хоровому колективі / З. Богун, М. Кузнєцова // Початкова школа. — 2011. — № 6. — С. 24-26.

32.Бодалев А.А. Личность и общение. / А.А Бодалев. — М.: Международная пед. академия, 1995. — 328 с.

33.Бодди Д. Основы менеджмента: / Д. Бодди, Р. Пэйтон. [Пер. с англ. Под ред. Ю.Н. Каптуревского]. — СПб. : Питер, 1999. —165 с.

34.Бондаревська Є.В. Гуманістична парадигма особистісно-орієнтованої освіти / Є.В.Бондаревська // Педагогіка. — 1997. — № 4. — С. 11-17.

35.Борев Ю. Ю. Вопросы эстетики / Ю. Б. Борев, В.В. Ванслов, В. К. Скатерщиков, И.Ф. Смолянинов. — М. : Госполитзидат, 1956. — 376 с.

36.Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. — М. : Институт психологии РАН, 1997. — 352 с.

37.Булатова Л.А. Профессиональная адаптация студентов в процессе педагогической практики (На материале музыкальных факультетов) / Л.А.Булатова : автореф. дис.... канд. пед. наук : 13.00.01. — К., 1991. — 16 с.

38.Вакулишина В. В поисках истоков китайской хоровой культуры. [Електронний ресурс]. Режим доступу : ww.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum /Mmik/2008.../Vakylishina.htm-Cached

39.Венгер Л. А. Генезис сенсорных способностей / Л. А. Венгер. – М., 1976. – 127 с.

40.Виноградов В. Музыка в Китайской Народной Республике / В. Виноградов. — М., 1959. — 86 с.

41.Вульфсон Б. Л. Мировое образовательное пространство на рубеже XX и XXI вв / Б. Л. Вульфсон // Педагогика. — 2002. — № 10. — С. 3-14.

42.Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский ; под ред. В. В. Давыдова. — М. : Педагогика, 1991. — 480 с.

43. Галузинський М.Б. Педагогіка: теорія та історія. Навч. посібник / В. М. Галузинський, М. Б. Євтух. — К. : Вища школа, 1995. — 237 с.

44.Гальперин П. Я. Введение в психологию: Учебное пособие для вузов. / П. Я. Гальперин. — М. : Книжный дом «Университет», 1999. — 332 с.

45.Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII - XVIII ст. / Н. Герасимова-Персидська. — К. : Музична Україна, 1978. —180 с.

46.Гончаренко С. У. Український педагогічний словник / С. Гончаренко. —К. : Либідь, 1997. — 374 с.

47.Горбенко С. С. Дитяче хорове виховання в Україні. Навчально-методич-ний посібник / С. С. Горбенко. — К. : ІЗМН, 1999. — 253 с.

48.Гордійчук М. М. Микола Лисенко і відродження української культури / М. М. Гордійчук. // Народна творчість та етнографія. — 1992. —№2. — С. 5-12.

49.Горюхіна Н. А. Методика аналізу національного стилю // Очерки по вопросам музыкального стиля и формы / Н.А. Горюхина. — К. : Музична Україна, 1985. — С. 81-100.

50.Гришанов Л.К. Социологические проблемы адаптации студентов младших курсов / Л.К. Гришанов. — Кишинев, 1990. — 276 с.

51.Грубер Р. И. Всеобщая история музыки / Р. И. Грубер. — Ч. 1. — М., 1965. — 488 с.

52.Гулеско І. І. Національний хоровий стиль: Навчальний посібник / І. І. Гулеско. — Харків : ХДІК. 1994. — 108 с.

53.Гуменюк А. І. Український народний хор / А. І. Гуменюк. — К.,1948. —150 с.

54.Гун Ли. Традиции хорового пения в Китае. [Електронний ресурс]. Режим доступу **:** http://www.newtemper.com/ kultura/muzyka/voprosy_metodologii_ i_metodiki_ muzykalnogo_ obrazovaniya

55. Гун Ли. Анализ ладогармонических особенностей в переложениях китайских народных песен для хора a cappella / Гун Ли // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов : 2006-2015. [Електронний ресурс]. Режим доступу **:** http://jurnal.org/articles/2012/iskus9.html.

56.Давыдов В. В. Проблемы развивающего обучения / В. В. Давыдов. — М., 1986. — 240 с.

57.Дін Сінь. Психологічний супровід соціальної адаптації китайських студентів в Україні : автореф. …канд. психол. наук : 19.00.07 / Дін Сін. — Одеса, 2009. — 20 с.

58.Довгодько Т. Особливості пропедевтичної підготовки студентів-іноземців та їх психолого-педагогічна адаптація у науковому середовищ вищих навчальних закладів // Реализация традиционных методов и поиск инноваций в процессе подготовки иностранных студентов в современном высшем

учебном заведении : материалы международной научно-методической конференции. — Харьков : НТУ "ХП", 2008. — 36 с.

59. Дороти Д. Паблисити и паблик рилейшнз / Доти Дороти. Пер. с англ. — М. : Филин, 1996. — 285 с.

60. Дмитревский А. Хороведение и управление хором: элементарный курс / А. Дмитриевский. — К. : Изомузгиз, 1961. — 96 с.

61. Дряпіка В. І. Соціально-педагогічні основи формування орієнтацій студентської молоді на цінності музичної культури : дис. … д-ра пед. наук : 13.00.01; 13.00.05 / Дряпіка Володимир Іванович. — К., 1997. — 399 .

62. Драч Г. В. Послеосевые культуры Древнего Востока // Мировая культура и искусство: Учебное пособие для преподавателей истории и мировой культуры / Под общ. ред. А.В. Незнамова / Г.В. Драч. — Воронеж : Воронежское Черноземное издательство, 2001. — 174 с.

63. Древнекитайская философия. Собрание текстов в 2 тт. — М., 1972-1973. — 577 с. — 612 с.

64. Дыганова Е. А. Самостоятельная подготовка студентов-музыкантов к практической работе с хором: учебно-методическое пособие / Е.А.Дыганова. — Казань: ИФИК (П) ФУ, 2011. — 52 с.

65. Єгоров.Є. Теорія і практика роботи з хором / Є. Єгоров. — К. : Держ. видавництво образотворчого митецтва і музичної літератури. — УРСР, 1961. — 239 с.

66. Ей Юй Хуа. О стратегии развития китайского образования / Ей Юй Хуа // Педагогика. — 2001. — №4. — С. 75-77.

67. Емельянов В.В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования : Методические рекомендации для учителей музыки. / В.В. Емельянов. — Новосибирск : Наука, Новосибирск. Сиб. отделение, 1991. — 165 с.

68. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г.Л. Ержемский. − М. : Музыка. 1988. − 80 с.

69.Єрьомкін А. І. Міжпредметні зв’язки як один із факторів психолого-педагогічної системи підвищення професійної підготовки вчителя / А. І. Єрьомкін, Н. Б. Андреєва // Психолого-педагогічні фактори підвищення професійної майстерності вчителя-вихователя : Всеукр. наук.-практ. конф., 16 – 17 листоп. 1995 р. : тези доп. − Житомир, 1995. − С. 86–87.

70.Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения / В. Л. Живов. − М. : Музыка, 1987. − 95 с.

71.Завадская Е. В. Культура востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. − М. : Наука, 1977. − 168 с.

72.Завадинський Д. Вибір тактових схем / Д. Завадинський // Питання диригентської майстерності. − К. : Музична Україна, 1980. − С. 41-78.

73.Загайкевич М.П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. П. ЗАгайкевич. − К., 1960. − 190 с.

74.Загрецький Д. С. Заповіти майстра / Д. Загрецький. − К. : Музика, 1970. − №5. − С. 8-10

75.Зеленецька І. Розвиток дикційних навичок у дитячому хорі. / І. Зеленецька // Музика в школі. Випуск 10. − К., 1984. − С.18-23.

76.Зеєр Е.Ф.Особистісно-орієнтована професійна освіта / 78, Г.М.Романцев / Педагогіка. − 2002. − № 3. − С.16-21.

77.Зязюн І. А. Безсвідоме і творча інтуїція // Професійна освіта : педагогіка і психологія / І. Зязюн. − Ченстохов : Вид-во Вищої Педагогічної школи, 2003. − С. 121-137.

78.Іванов В. Ф. Навчання церковного співу в Україні у IX-XVII ст. / В.Ф. Иванов. − К.: Музична Україна, 1997. − 248 с.

79.Инновационные технологии управления человеческими ресурсами. Коллективная монография. − М.: Изд-во МЭСИ, 2012. − 230 с.

80.Історія української музики в 6-ти томах. − Т. І. Від найдавніших часів до середини XIX ст. / М. М. Гордійчук, Л. Б. Архімович, Т. П. Булат та ін. − К. : Наукова думка, 1989. − 448 с.

81.Ісаєвич Я. Д. Братства і українська музична культура XVI—XVIII ст. / Я. Ісаєвич // Українське музикознавство. — Вип. 6. —К.: Музична Україна, 1971. − С. 48–56.

82.Исаева М. Музыкально-теоретическая система «*люй*» и методологический аппарат традиционной китайской историографии / М. Исаева. // История и культура Восточной и Юго-Восточной Азии. − Сб. ст. − Ч. 1. − М., 1986. − С. 123-143.

83.Каган М. С. Мир общения: проблема межсубъектных отношений / М. С. Каган. − М., 1988. − 319 с.

84.Каленік І. В. Теоретичні аспекти формування концертмейстерських умінь майбутніх вчителів музики / І. В. Каленік. // Акутальні питання мистецької педагогіки. − Вип. 2, 2013. − С. 51-55.

85.Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка / С. А Казачков. − М. : Музыка, 1973. − 109 с.

86.Касьяненко М. Д. Педагогіка співробітництва. Навч. посібник / М.Д. Касьяненко. — К.: Вища школа, 1993. − 320 с..

87.Китайская Цигун-терапия. [Пер. с англ.]. − М.:Энергоатомиздат,1991. − 161 с.

88.Корній Л. Історія української музики. − Ч.1. (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). − Київ-Харків-Нью-Йорк, 1996. — 314 с.

89.Краснокутська Н.В. Інноваційний менеджмент : Навч. посібник / Н. В. Краснокутська. – К.: КНЕУ, 2003. – 504 с.

90.Кирабаев Н.С. Глобализация и мультикультурализм / Н. С. Кирабаев. − Москва : Изд-во РУДН. −2005. −332 с.

91.Ковалев А. Г. Коллектив и социально-психологические проблемы руководства / А. Г. Ковалев. − М.: Политиздат, 1975. − 264 с.

92.Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис… канд. мист.: 17.00.01 / П. Ковалик. — К., 2002. — 18 с.

93.Ковин Н. Управление хором. Пособие для регентов / Хоровое и регентское дело / Н. Ковин. — Спб., 1915. — №10. — С.7-16.

94. Козир А. В. Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти : автореф. дис. …докт. пед. наук : спец. 13.00.02, 13.00.04 / А. В. Козир. — Київ, 2009. — 43 с.
95. Козир А.В. Вступ до акмеології мистецької освіти: Навч.-метод. посібник / А.В.Козир, В.І.Федоришин. —К.: Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2012. — 263 с.
96. Козіна О. Предмет диригування в гуманітарному коледжі / О. Козіна, Л. Вишневецька // Збірник наукових праць. — Ч.1. — Умань, 2010. — С. 156-165 с.
97. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування / М. Ф. Колесса. —К. : Музична Україна, 1981. — 206 с.
98. Коломієць О.М. Хорознавство: Навч. посібник / О. М. Коломієць. — Київ: Либідь, 2001. —168 с..
99. Колызаева Н. Г. Формирование адаптивных характеристик личности у студентов на начальном периоде обучения / Н. Г Колызаева. Автореф. дис. кандидата психол. наук. — Л., 1989. — 15 с
100. Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения: В 2-х т. / Я.А. Коменский; ред. А. И. Пискунов [и др.]. М. : Академия педагогических наук СССР. — Т. 2., 1982. — 576 с..
101. Кордюк А. С. Особистісна орієнтація навчального процесу як складова інноваційних педагогічних технологій / А.С Кордюк // Черкаський державний університет імені Богдана Хмельницького. — Випуск 144. — Серія «Педагогічні науки». — С. 81-84.
102. Корковцева Н. Ф. Современная методика организации самостоятельной работы для изучающих иностранный язык / Н. Ф. Корковцева. — М.: АРКТИ, 2002. — 176 с.
103. Коротя-Ковальська В. Українознавчий погляд на хорове мистецтво України / В. Коротя-Ковальська // Українознавство. 2010. — №4. С. 248 — 251.

104. Корнішева Т. Л. Розвиток традицій хорового диригування в Україні/ Т. Л. Корнішева // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Сер. : Мистецтвознавство . — 2013. — Т. 16, № 1. — С. 24-32. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VMSU_mystetstvo2013_16_1_6.pdf.
105. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / Г. С. Костюк. — К. : Радянська школа, 1989. — 608 с.
106. Костів В. І. Сучасні аспекти виховання в національній школі. Шлях освіти / В. І. Костів. — К., 1999. — № 3. — С. 2−9.
107. Кошиць О. Хоровий спів в Україні / О. Кошиць // Культура і життя. 1995. — 9 серпня. — С. 2.
108. Кречківський А. Ф. Нариси з історії хорового мистецтва України. Навч. посібник / А. Ф. Кречківський. — Суми, 1996. — 94 с.
109. Крылова Н. Б. Культурология образования / Н.Б. Крылова. — М. : Народное образование, 2000. —178 с.
110. Кудин В. А. Цивилизация в жизни планеты: раздумья / В. А. Кудин. − К. : Золоті ворота, 2009. — 75 с.
111. Кузнєцова О. В. Методична підготовка майбутніх учителів музики до хорового навчання та виховання учнів основної школи : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02 / О.В. Кузнєцова. — Київ, 2013. — 20 с.
112. Кузык Б. Н. Цивилизации: теория, история, диалог, будущее. — В 2 т. / Б. Н. Кузык, Ю. В. Яковец. — М., 2006. —Т. 1: Теория и история цивилизаций. — 768 с.
113. Кустовский Е. С. Дирижерская техника на клиросе / Е. С. Кустовский [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://lib.eparhia-saratov.ru/books/10k/kustovsky/band-master/2.html
114. Кучменко Е. М. Інтеросвітні аспекти глобально-культурологічних проблем цивілізації у контексті формування громадянського суспільства / Е. М. Кучменко, Б. А. Кучменко // Післядипломна освіта. − 2008. − №12. − С. 3-7.

115. Кучмий О. П. Межкультурные коммуникации: структура и динамика процесів / О. П. Кучмий // Культура народов Причерноморья. −2003. −№ 37. − С. 6-12.
116. Кьон Н. Г. Стилістичне сольфеджіо. Методичний посібиик для студентів музично-педагогічних закладів / Кьон Н. Г. − Одесса, 2004. − 173 с.
117. Лінь Хай. Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю /Лінь Хай // Педагогіка вищої середньої школи: Збірник наукових праць № 16. − Спеціальний випуск: «Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології) − 2006». − Ч. І. − Кривий Ріг: КДПУ, 2006. − С. 265-271
118. Лащенко А. З історії київської хорової школи / А. Лащенко. − К. : Муз. Україна, 2007. − 198 с.
119. Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы, эмоции / А. Н. Леонтьев. −М.: Изд-во МГУ, 1971. − 38 с.
120. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України / М. Д. Леонтович. −К. : Муз. Україна, 1989. −134 с.
121. Лебедев О. Е. Компетентностный подход в образовании / О. Е Лебедев // Школьные технологии. — 2004. — № 5.— С. 3−1.
122. Лихачев Б. Т. Национальная идея и содержание гражданского воспитания / Б. Т. Лихачев // Педагогика. − 1999. − № 4. − С. 10–12.
123. Лернер И. Я. Процесс обучения и его закономерности / И. Я. Лернер. — М., 1980. — 96 с.
124. Лю Да-цзюнь. Китайская музыка / Лю Да-цзюнь. − Харбин, 1924. −112 с.
125. Лю Янь. Хоровое образование Китая второй половины XX – начала XXI ст. ст. [Електронний ресурс]. Режим доступу **:** http://www.rusnauka.com/19_ NNM _2007/ MusicaAnd Life/2.3236.doc.htm.
126. Лянь Лю. Музикознавство та професійна музична освіти в Китаї / Лю Лянь // Культура України. − 2012. − Вип. 39. − С. 276-283. − [Електронний ресурс]. Режим доступу **:** http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Ku_2012_39_36.pdf.
127. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процесс./ І. Ляшенко. − К.: Муз. Україна, 1973. − 325 с.

128. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти / Л. М. Масол. // Мистецтво та освіта. − 2004. − №1 (31). − С. 2–5.
129. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ ст. : автореф. дис…. канд. мист-ва : 17.00.01 / А.К. Мартинюк. − Харків, 2001. −20 с.
130. Мархлевський А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі / А. Ц. Мархлевський. − К. : Музична Україна, 1986. − 96 с.
131. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. − М., 1993. − 262 с.
132. Межуев В.М. Культура в эпоху глобализации / В. Межуєв // В кн. «Социокультурная антропология: история, теория, методология». Энциклопедический словарь. − М., 2012. − С. 726-733.
133. Мескон М. Основы менеджмента / М. Мескон, М. Альберт, Ф. Хедоури. − М.: Дело, 2004. − 720 с.
134. Миллер Д. А. Умственная самостоятельность студентов как критерий успешности новых образовательных технологий, реализуемых в процессе обучения / Д. А. Миллер // Интернет-журнал "Эйдос". − 2005, сентябрь. [Електронний ресурс] : Режим доступу : http://www.eidos. ru/journal / 2005/ 0910-08.htm.
135. Мистецтво у розвитку особистості: Монографія // Ред. Ничкало Н.Г. Чернівці : Зелена Буковина, 2006. − 224 с.
136. Михаськова М. А. Формування фахової компетентності майбутнього вчителя музики : дис.… канд. пед. наук : 13.00.02 /М.А. Михаськова. — К., 2007. − 235 с.
137. Мусин И. Техника дирижирования О воспитании дирижера: Очерки / − И. Мусин. −Л. : Музыка, 1987. −246 с.
138. Мюнш Ш. Я – дирижер. [Пер. з франц. Н.Н. Савінова] / Шарль Мюнш. − М. : Музыка, 1982. − 63 с.
139. Мясищев В.Н. Личность и неврозы / В. Н. Мясищев. − Л., 1960. −123 с.

140. Ніколаї Г.Ю. Європейські моделі підготовки вчителів музики / Г. Ю. Ніколаї // Педагогічні науки: зб. наук. праць. – Суми: СумДПУ, 2008. – Ч. ІІІ. – С. 142–150.
141. Огороднов Д.. Е. Музыкально-певческое воспитание детей в общеобразовательной школе: Методическое пособие. — 3 изд./ Д. Е. Огороднов. − К.: Музична Україна, 1989. −165 с.
142. Олексюк О. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі: науково-педагогічний посібник / О. М. Олексюк, М. М. Ткач. − К.: Знання України, 2009. −123 с.
143. Ольхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров / К.А. Ольхов. −Лен.: Музыка, 1979. − 200 с.
144. Ольховський Ю.А. Нариси історії української музики / Підгот. до друку наук. ред., вст. стат., комент. Л.Корній. − К.: Музична Україна, 2003. −512 с.
145. Орехова Л. Ф. Особливості вокально-хорової підготовки майбутнього вчителя музики / Л. Ф. Орехова. [Електронний ресурс]. Режим доступу : www.nbuv.gov.ua/ portal/soc_gum/ znpbdpu/Ped/2011_1/ Oreh.pdf
146. Осипова А.С. О специфике работы концертмейстера в классе хорового дирижирования / А.С.Осипова // Державинские чтения. Искусство-ведение. Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. − Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Деражавина, 2000. −С. 65-66.
147. Падалка Г. М. Лекція з авторського курсу «Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін» на тему: «Принципи навчання мистецтва» За ред. В.Г. Бутенка. − Херсон: ХДПІ, 1995. − 104 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.twirpx.com/file/1242958/
148. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г. М. Падалка. − К.: Освіта України, 2008. − 274 с.
149. Педагогіка вищої школи: навч. посіб. / З. Н. Курлянд, Р. І. Хмелюк, А. В. Семенова та ін. [за ред. З. Н. Курлянд]; [2-ге вид., перероб. і доп.]. − К. : Знання, 2005. − 399 с.
150. Перельштейнас Г. Некоторые вопросы музыкального воспитания в хоре

мальчиков и юношей / Г. Перельштейн // Музыкальное воспитание в школе. − Вып. 10, − М. 1975. − С 169 -182.

151. Петелина Е. А. Актуализация воспитательного потенциала хорового коллектива / Е. А. Петелина: [Электронный ресурс]. Режим доступа: ww.rusnauka.com/6_NITSB_2010/MusicaAndLife/43170.doc.htm
152. Перотті А. Виступ на захист полікультурності / А. Перотті. − Париж Видавництво Ради Європи, 1994. − 127 с.
153. Пигров К. Руководство хором./ К. Пигров. − М.: Музыка, 1964. − 220.
154. Півненко А.. Рефлексія і педагогічний процес у контексті зміни освітньої парадигми / А. Півненко, Є. Півненко // Директор школи Україна : науково-методичний журнал. − Київ. − 2005. − № 3/5. − С. 169−202.
155. Пилялин Е. К. Менеджмент культуры Учебно-методическое пособие./ Е.К. Пилялин. − Владивосток: Изд-во ДВГТУ, 2007. − 81с.
156. Прангишвили И.В. Системный подход и системные преобразования / И. Прангишвили. − М., 1996. − 256 с.
157. Проблемы философии культуры. [отв. ред. С.А. Никольский]. − М.: Институт философии РАН, 2012. − 191 с.
158. Проворова Є. М. Методичні засади формування комунікативної компетентності майбутнього вчителя музики : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 / Є. М. Прохорова. − К., 2008. − 20 с.
159. Програма Intel® «Навчання для майбутнього» в Україні [Електронний ресурс]. Режим доступу : www.intel.com/cd/corporate/education/emea/ ukr/elem_sec/teach/ 250182.htm
160. Птица К. Б. О хоровом дирижировании / К. Б. Птица // Работа в хоре / под ред. Д. Л. Локшина. − 2-е изд. − Москва : Профиздат, 1964. − С. 226-287.
161. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціо-культурний феномен / Ю.В Пучко-Колесник : автореф. дис... канд. соц. наук : 6.00.01/ Ю. В. Пучко-Колесник. − К, 2009. − 20 с.

162. Ражников В.Г. Психология творческого процесса дирижера / В.Г.Ражников : автореф. дис. …канд. пед. наук : 17.00.01. − М., 1973. − 18 с.
163. Реброва Е.Е. Художественно-ментальный опыт будущего учителя в реалиях поликультурного университетского образования / Е.Е.Реброва // Academic science - problems and achievements.USA: CreateSpace, — 2013. [Електронний ресурс]. Режим досутупу: http://acad.science-publish.ru/ maket.pdf
164. Редер Д. Г. История Древнего мира. − Ч. 1. / Д. Г. Редер, Е. А.Черкесова. − М., 1985. − 235 с.
165. Рибаченко Л. І. Підготовка іноземних студентів у навчальних закладах України: автореф. дис….канд. пед. наук / Л. І. Рибаченко. − К., 2000. − 19 с.
166. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів / О. Ростовський. − Тернопіль : Навч. книга «Богдан», 2001. − 272с.
167. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. − П. Питер, 2002. − 720 с.
168. Рудницька О.П. Українське мистецтво у полікультурному просторі / О. П. Рудницька. − К.: Екс Об, 2000. − 208 с.
169. Сагайдак Г.М. Педагогические основы совершенствования дирижерской подготовки учителя музики : автореф. дис. …канд. пед. наук : 17.00.02 / Г.М.Сагайдак. − К., 1979. − 20 с.
170. Садохин А. П. Межкультурная коммуникация. Учебное пособие / А. П. Садохин. − М. : Альфа-М; ИНФРА-М, 2004. − 288.
171. Садовский В.Н. Основания общей теории систем / В.Н.Садовский. −М., 1974. − 280 с.
172. Санникова А. А. Характеристика страхов, сопровождающих публичное выступление / А. А. Санникова // Наука і освіта. −2009. −№ 6. − С.91-95.
173. Сапожникова Л.Д. Артистизм личности как важный компонент в структуре

профессионально значимых качеств дирижёра / Л. Д. Сапожникова // Гедевановские чтения: сб. научных трудов. − М., 2007. − С. 85-89.

174. Саттон Р. Искусство быть хорошим руководителем. Руководство для тех, кто управляет людьми / Роберт И. Саттон. Пер. Е. Милицкая. Издательство: Манн, Иванов и Фербер. Издательство «Манн, Иванов, Фербер», 2013. − 352 с.
175. Сбітнєва Л. М. Проблема диригентської підготовки майбутніх учителів музики. / Л.М. Сбітнєва // Педагогіка. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. [Електронний ресурс]. Режим доступу http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/18105-problema-diri-gentskoD1997-pidgotovki-majbutnix-uchiteliv-muziki.html
176. Сафонова В. Деякі особливості роботи з хором дівчат післямутаційного періоду / В. Сафонова. − Музика в школі. − Вип.№ 6.К. 1978. − С. 86-93.
177. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно історичний аспекти : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Н. О. Селезнева. − Одеса, 2004. – 20 с.
178. Семёнов Ю. И. Философия истории. (Общая теория, основные проблемы идеи и концепции от древности до наших дней). − М.: Современные тетради, 2003. − 776 с.
179. Сивизьянов А. Проблема мышечной свободы дирижера хора. − М. : Музыка, 1983. − 55 с.
180. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория. Исторический очерк / Л. Сидельников. − М.:Сов. композитор, 1991. − 284 с.
181. Сидоренко Е. В. Методы математической обработки в психологии / Е. В. Сидоренко. − Спб. : Речь, 2003. − 350 с.
182. Симуш П. И. Человечность как абсолютное начало культуры / П. Симуш // Проблемы философии культуры : ИФ РАН, 2012. – С. 125-137..
183. Сін Чжефу. Адаптація іноземних студентів до навчання у вищих закладах Україні. // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. − Вип. 30 (83), 2013 р. − С. 606-611.

184. Сиомичев А. В. Психологические особенности адаптации студентов в сфере познания и общения в вузе. : автореф. дис…. канд. психол. наук / П. Сиомичев. − Л., 1985. − 17 с.
185. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX - XX століття) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / О.М. Скопцова. − К., 2005. − 20 с.
186. Сластенин В.А. Целостный педагогический процесс как объект профессиональной деятельности учителя / В. А. Сластенин, А. И. Мищенко. − М. : Прометей, 2007. − 200 с.
187. Слєсарева Л. Історія впровадження хорового співу в навчально виховний процес загальноосвітніх шкіл України / Л. Слесарева – К.2001. – 78 с.
188. Смирнова Т. А. Теоретичні і методичні засади диригентсько-хорової освіти у вищих навчальних закладах : автореф. дис…. д-ра пед. наук : 13.00.04 / Т. А. Смирнова. − К., 2004. − 40 с.
189. Смолянинова О. Г. Развитие информационной и коммуникативной компетентности будущих учителей на основе использования мульти-медиа-технологий / О. Г. Смолянинова // Информатика и образование. − 2002. − С.116-119.
190. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции / А. В. Сокол. − Одесса, 2001. − 134 с.
191. Соколов В. Работа с хором / В. Соколов. − М., 1967. −212 с.
192. Софроній З. Методика формування виконавської уваги майбутніх учителів музики у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін : автореф. дис. ...канд. пед. наук : 13.00.02 / З. В. Софроній. − К., 2010. −22 с.
193. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура / А.Н.Сохор. −М. : Сов. композитор, 1975. − 202 с.
194. Спірін О. М. Методологічні засади розвитку сучасних систем вищої освіти // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. − 2005. − № 20. − С. 104-109.

195. Станиславский К. С. Работа актера над собой. / К.С. Станиславский. — М. : Искусство, 1985. — 479 с.
196. Стулова Г. Теория и практика работы с детским хором. —М. 2002. —121 с.
197. Сумченко І.В. Вчення Бердяєва про духовність людини /І.В. Сумченко Гуманізм і духовність у контексті культури. Матеріали людинознавчих філос. читань. − Вип.2. − Дрогобич: Дрогоб.пед.ін-т. — 1995. — С. 97-101.
198. Сяомань Че. Реформа содержания образования в Китае // Педагогика. — 2005. — №1. — С. 96-99.
199. Тань Чжи Сун. Высшее педагогическое образование в Китае в 21 веке // [Електронний ресурс]. Режим доступу **:** http://www.edu.cn/20010823 /207561. shtml
200. Тевлина В. Вокально-хоровая работа // Музыкальное воспитание в школе / В.Тевлина. — Выпуск 15. — М. 1982. — С. 49-77.
201. Тельчарова Р.А. Музыка и культура / Р. А. Тельчарова. — М.: Знание, 1986. — 62 с.
202. Теплов Б. М. Избранные труды / Ю ТЕплов. — М. : Педагогика, 1985. —243 с.
203. Тихонов М. Ю. Управление деяльностью творческих коллективов: автореф …канд.. социол. наук:22.00.08 / М. Ю. Тихонов. —М., 2006. —160 с.
204. Тульчинский Г.Л. Менеджмент в сфере культуры: Учебное пособие. 4-е изд., испр. и доп. / Г. Л. Тульчинский, Е. Л. Шекова. — СПб.: Планета музыки, 2009. — 528 с.
205. У Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) / У Ген. Ир. − СПб.: Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2005. − 342 с.
206. Уколова Л. И. Дирижирование : учеб. пособие для студ. сред. проф образования / Л. И. Уколова. − М. : Гуман. изд. центр ВЛАДОС, 2003. −208 с.

207. Урбанович Г. Певческий голос учителя. / Г. Урбанович // Музыкальное воспитание в школе. − Вып. 12. − М., 1978. − 276 с.
208. Файоль А. Управление – это наука и искусство / А. Файоль, Г. Эмерсон, Ф. Тэйлор, Г. Форд. − М.: Республика, 1992. − 351 с.
209. Фань Вень-лань. Древняя история Китая от первобытнообщинного строя до образования централизованного феодального государства. − М. : Издательство АН СССР, 1958. − 296 с.
210. Февр.Л.. Цивилизация: эволюция слова и группы идей // Бои за историю / Л. Февр, А. Бобович, А. Гуревич. − М.: Наука, 1991. − С. 239-281.
211. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування : автореф. дис…канд. пед. наук : 13.00.02 / В.І. Федоришин. – К., 2006. – 18 с.
212. Федюра С. А. Хорове виконавство на сучасному етапі. / С.Федюра. // Психолого-педагогічні науки. – 2013. № 1. − С. 71-74.
213. Фетискин Н.П. Вербальная диагностика самооценки личности. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп / Н. П. Фетискин, В. В. Козлов, Г. М. Мануйлов. − М., 2002. − С. 48−49.
214. Фу Сяоцзін. Методика концертмейстерської підготовки майьутніх учителів музики України і Китаю : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02. / Фу Сяоцзін. − К., 2012. − 20 с.
215. Хлєбникова Л. Витоки хорової культури в Україні: методичні рекомендації / Хлєбникова Л. // Методика хорового співу у початковій школі.− Тернопіль : Навчальна книга, 2006. − С. 4-24.
216. Хуторской А. В. Ключевые компетенции. Технология конструирования / А. В. Хуторской // Народное образование. − 2003. − №- 5. − С. 55−61.
217. Цзінь Нань. Методичні засади вокального навчання студентів КНР у системі музично-педагогічної освіти України : автореф. дис… канд. пед. наук : 13.00.02. / Нань Цзінь. − К., 2009. − 20 с.

218. Цуй Хунхай. Концепции развития китайского образования в современных условиях / Цуй Хунхай // Трансграничье в изменяющемся мире: Россия − Китай − Монголия (18-20 октября 2006г.): материалы Между-народной науч.-практич. конф. − Чита: ЧитГУ, 2006. − С.71−75
219. Чан Лиин. Народная песня как феномен китайской культуры./ Чан Лиин. Дис.... музыковедения : 17.00.02. − Санкт-Петербург, 2003. − 159 с.
220. Чебыкин А. Я. Эмоциональная регуляция учебно-познавательной деятельности / А. Я. Чебыкин. Акад. наук, Об-во психологов СССР. − Од. : РИК Богуславль, 1992. − 167 с.
221. Чесноков П. Хор и управление им / П. Чесноков. − М., Государтвенное музыкальное издательство, 1961. − 240 с.
222. Черкасов В.Ф. Становлення і розвиток музично-педагогічної освіти в Україні (1962-1991 рр.): Монографія. / В. Черкасов. − Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2008. − 376 с.
223. Чжан Лили. Состояние китайского высшего образования // Высшее образование в России. − 2002. − №5. − С. 85-93.
224. Чжан Минву. Китайская Цигун-терапия : пер.с англ. / Чжан Минву, Сунь Синъюань. − К. : София, 1996. − 288 с.
225. Чжай Хуань. Діагностика рівнів сформованості творчої інтерсубєктної взаємодії керівника з вокально-хоровим колективом / Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 7 (218), − Ч. ІІ, 2011. − С. 18-21.
226. Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. В. Шамина. − Музыка, 1988. − 175 с.
227. Шевирев А. В. Креативний менеджмент: синергетичний підхід / А. Шевирев. − Бєлгород, ЛитКараВан, 2007. – 41 с..
228. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Навч.посібник / С. В. Шип. − К.: Заповіт, 1998. − 367 с.
229. Шип В.И. Роль хорового класса в воспитании дирижеров-хоровиков / В.И. Шип. − Киев : Мин. Культуры УССР, 1968. − 36 с.

230. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерссон. − М., 1952. − 194 с.
231. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики : навч. посіб. / О.Я. Шреєр-Ткаченко. − Ч. 1. − К.: Музична Україна, 1980. − 198 с.
232. Щолокова О. П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутніх вчителів / О. П. Щолокова. − К.: УДПУ ім. М.Драгоманова, 1996. − 172 с.
233. Экспресс-диагностика уровня самооценки / [Фетискин Н. П., Козлов В.В., Мануйлов Г.М. и др.] // Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп. − М. : Изд-во Института Психотерапии, 2002. − С.53−54.
234. Эстрина Т. Г. Реализация навыков, полученых в класе дирижирования, в практической работе с хором. − М.: Просвещение, 1988. − 158 с.
235. Юрлов А. Некоторые вопросы учебно-репетиционной работы профессионального хора / А. Юрлов. − М., 1953. − 121 с.
236. Яворский Б.Л. Избранные труды. − ч.1. − М -Л,, Музгиз, 1987. − 365 с.
237. Якиманская И. С. Личностно-ориентированное обучение в современной школе / И. С. Якиманская. − М. : Сентябрь, 1996. − 96 с.
238. Якобсон П. М. Психология чувств / П. М. Якобсон. − 2-е изд. − М.: Изд-во АПН РСФСР, 1958. − 384 с.
239. Яковлєва М. Україна у сучасних умовах навчання / М. В. Яковлєва // Наука і освіта : наук.-практ. журн. Півд. наук. Центру АПН України. − 2011. − № 1 (Психологія). − С. 90-94.
240. Ясперс К. Истоки истории и ее цель. Ч. III. /Ясперс К. Смысл и назначение истории. − М.: Республика, 1994. − С. 240 – 280.
241. Ян Сяо Сюй. Янгэ − жанр национального музыкально-хореографического искусства Китая / Ян Сяо Сюй. Дис. … канд. искусствовед.: 17.00.02.− Санкт-Петербург, 2010. − 208 с.
242. Ян Бохуа. К вопросу о становлении системы общего музыкального

образования в Китае (1840−1907гг.) / Ян Бохуа // Электронное научное издание (электронный научно-педагогический журнал). The Emissia. Offline Letters. Режим доступу: http://www.emissia.org/offline/2008/1281.htm

243. Яркина Л. В. Педагогические условия формирования умения экспрессивного воздействия хормейстера на певческий коллектив : Дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Л. В.Яркина. − Липецк, 2001.− 218 с.

Література іноземною мовою:

244. Bishop C. W. The Beginnings of North and South in China. − Pacific Affairs, vol. VII, 1934. − № 3.

245. Die Tonale Struktur chinesischer Musik. − W., 1955.

246. Ferguson I. C. Two bronze drums. − Peking, 1932.

247. Kurz R., Bartram, D. Competency and individual performance: Modeling the world of work. In I. T. Robertson, M. Callinen and D. Bartram (eds.), Organizational Effectiveness : The Role of Psychology. Chichester : Wiley. − 2002.

248. Liang Mingyue. Music of the Billion. An introduction to Chinese Musical Culture. N-Y. −1985.

249. Maslow A. Motivation and personality.− New York, NY: Harper. 1954). − p. 236.

250. Musica Mundi. INTERKULTUR competiions. [Електронний ресурс]. Режим доступу http://www.interkultur.com/leftnavi/world-rankings/ www:

251. Rogers C. Some observation on the organization of personality // Amer. Psychol. − 1947. − V. 2. − p. 3.

252. Tortelier Paul. How I Play How I Teach. −L, 1988. − p. 114.

Література китайською мовою

253. Бу Цзиньчжи. Конфуций и традиционная китайская культура / Бу Цзиньчжи // Женьминь жибао. — 10.12.1989. − С. 1.

254. Ван Юйхэ. История музыки Китая нового времени / Ван Юйхэ. — Пекин. — 1984.

255. Історія китайської музики: Навчальний посібник для студентів музичних факультетів. — Чунцин: Півд.-Західний університет, 2007. — 354 с.

256. Ли Чунь И. История музыки Древнего Китая /И. Ли Чунь. — Пекин: Музыкальное изд-во, 1964. —188 с.

257. Лю Пэй. Музыкальная образовательная литература в современной школе (1949-1995) / Лю Пэй. — Пекин, 1998.

258. Ма Гэшунь. Новая концепция учения о хоре. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. — 220 с. 马革顺，《合唱学新编》，上海，上海音乐出版社，2002 年 5 月第 1 版（线）。

259. Мен Дапен. Обучение детского хора. 1997. 大鹏，《童声合唱训练》，北京，高等教育出版社，1997 年 7 月第 1 版。

260. Министерство культуры, спорта и искусств Департамента образования здравоохранения «ХОР И ДИРИЖИРОВАНИЕ». —1998 г. 教育部体育卫生与艺术教育司，《合唱与指挥》——全国中等艺术师范、

261. Сластьонін В. А. Основи педагогіки (на китайській мові) / В. А. Сластьонін. — М.-Пекин, 1986. —210 с.

262. Сунь Цуньинь. Справочник хорового искусства. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. — 710.

263. Хан Бинь. Обзор западной хоровой музыки. − Пекин, 2000 г.韩斌，《西方合唱音乐纵览》，上海，世界图书出版公司，2000 年 4 月第 1 版。

264. Цзинь Чжунмін. Музична освіта і китайська культура . — Шанхай: Шанхайська освіта, 1994. — 414.

265. Цзоу Аймінь та ін. Музична педагогіка / Цзоу Аймінь та ін. — Пекін: Народна музика, 1996. — 345.

266. Чень Ванчжен, Чен Цицзи. Хор. — Пекін, 1986.陈万桢、陈弃疾，《合唱》，上海，上海文艺出版社，1985 年 6 月第 1 版。（五线谱，后缩为线）

267. Чжон Выйгуо. Обучение и дирижирование детским хором. — 1990.钟维国，《童声合唱的训练与指挥》，北京，人民音乐出版社，1990 年 12 月第 1 版。

268. Чжоу И. Музыка в летописях императорских династий // Китайское музыковедение. — 2003. — № 3. — С. 48.

269. Ян Хоннянь. Наука обучения детского хора / Хоннянь Ян. — 2002. 杨鸿年，《童声合唱训练学》，北京，人民音乐出版社，2002 年 3 月第 1 版（线）