

ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ МУЗЫКИ
имени А.Г. ШНИТКЕ»

На правах рукописи

Кошкина Елизавета Владимировна

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ ФОРМИРОВАНИЯ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ
ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ**

Специальность **5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (музыка,
музыкальное искусство (дополнительное образование))**
(педагогические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук, профессор
Буянова Наталия Борисовна

Москва
2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.....	18
1.1. Научная дефиниция «культура» в историко-теоретическом анализе ...	18
1.2. «Исполнительская культура» как важная характеристика качества музыкальной деятельности.....	26
1.3. Особенности хоровой исполнительской культуры	40
Выводы по главе 1.....	64
ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В УСЛОВИЯХ РАБОТЫ С ЛЮБИТЕЛЬСКИМ ХОРОМ.....	66
2.1. Роль мотивационно-ценностного компонента в деятельности любительского хора	66
2.2. Репертуарная политика в любительском хоре как стратегический фактор формирования высокой исполнительской культуры	83
Выводы по главе 2.....	95
ГЛАВА 3. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПО ВНЕДРЕНИЮ МЕТОДИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ.....	98
3.1. Содержание методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре	98
3.2. Организационно-констатирующий этап эксперимента	120
3.3. Апробация методики (формирующий этап эксперимента)	133
3.4. Контрольный этап эксперимента. Сравнение результатов и выводы .	143
Выводы по главе 3.....	152
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	154
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	157

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Отличительной чертой современного общества является повышенный объем информации, высокий уровень мобильности, активность в профессиональной деятельности, разнообразие культурных интересов, стремление к самореализации. В социокультурном пространстве сегодняшней России гражданин обладает практически неограниченными возможностями и ресурсами для творческого самовыражения. Это участие в различных творческих мероприятиях, развитие и повышение культурного уровня, укрепление личной социальной значимости.

В стремлении человека к повышению собственного интеллектуального и творческого уровня, сообразно традициям российской культуры большую роль играют различные формы досуга, сопряженного с творческой реализацией, в том числе любительские хоры. Будучи популярной формой коллективного музицирования, любительские хоры способствуют творческому росту, социализации и раскрытию личности людей разных профессий, разного социального статуса, разных возрастных категорий. Тем самым, с одной стороны, развивая самих участников творческого процесса, с другой — содействуя формированию эстетического вкуса, как у исполнителей, так и у слушателей.

Особую значимость в современном музыкальном исполнительстве приобретает обращение к традициям отечественного вокально-хорового искусства. Как известно, многие хоровые произведения композиторов второй половины XIX века (Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, С.И. Танеева, В.С. Калинникова, П.Г. Чеснокова и др.) представляют собой достаточно трудноисполнимые по сегодняшним меркам

музыкальные полотна. Однако исполнялись они, прежде всего, любительскими коллективами, а зачастую и посвящены таким хорам¹.

Поскольку в XXI столетии в российском обществе появился устойчивый интерес к достижениям и традициям прошлого, развитие любительского хорового движения, достижение и сохранение высокого уровня технического мастерства и художественного воплощения является одной из приоритетных задач в музыкальном исполнительстве и педагогике. Опираясь на сложившиеся традиции, любительское хоровое исполнительство в современной России способствует сохранению и развитию культурного кода нашей страны, оказывает положительное влияние на жизнь современного человека.

Следует заметить, что развитие современного хорового искусства (при всей его доступности и массовости) зависит не только от желания творческой реализации его участников. В значительной мере развитие хорового «движения» зависит от осознанного стремления участников хора к высокому уровню исполнительского мастерства, к качественному хоровому исполнению, которое заключается не только в совершенном владении вокально-хоровой техникой, но и в убедительном художественном прочтении музыкальных произведений. В этом контексте первостепенное значение приобретает понятие «исполнительская культура», определяющее уровень и качество хорового исполнения в целом.

Однако исполнительская культура не является само собой разумеющейся характеристикой хорового инструмента. Исполнительская культура в любительском хоре требует постепенного и последовательного формирования посредством целенаправленных педагогических усилий, когда учитываются особенности организации и существования коллектива, создаются условия для роста каждого участника, что способствует

¹ Например, С.И. Танеев посвятил Хору Пречистенских курсов цикл «Двенадцать хоров а capella» (для смешанных хоров) на слова Я.П. Полонского (1909).

продвижению хорового искусства как важной части культурной жизни общества.

Исходя из вышесказанного, обращение к проблеме создания педагогических условий, направленных на формирование исполнительской культуры, можно назвать **актуальным**.

По итогам анализа научно-теоретических исследований, касающихся творческой работы с любительским хором, требуется разрешение **противоречий** следующего характера:

— *социально-педагогического* — между растущей потребностью современного общества и культурных учреждений в деятельных, устойчиво развивающихся любительских хоровых коллективах, способных обеспечивать высокий уровень художественного воплощения, и недостаточной подготовленностью большинства певцов-любителей, проявляющейся в отсутствии необходимых знаний, навыков и представлений в области художественно-исполнительской деятельности;

— *научно-педагогического* — между глубокой разработанностью теоретических исследований, посвященных культуре, музыкальному исполнительству, мотивации и обучению взрослых, и недостаточным научным обоснованием проблемы формирования исполнительской культуры именно в условиях современного любительского хора, учитывающего специфику взрослых участников и особенности коллективного творчества;

— *научно-методического* — между объективной значимостью исполнительской культуры как стратегической цели функционирования любительского хора и недостатком методического обеспечения: отсутствием целостной педагогической методики, системы условий, диагностических средств и репертуарных решений, направленных на последовательное формирование исполнительской культуры у певцов-любителей.

Противоречия выявили **проблему** исследования, заключающуюся в поиске теоретических оснований и практических путей формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре.

Проблема исследования обусловила выбор **темы**: «Педагогические условия формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре».

Степень разработанности проблемы.

В XX веке к вопросам оценки уровня исполнительской культуры в музыкальном исполнительстве и музыкальной педагогике обращались многие музыканты-исполнители, композиторы, педагоги, искусствоведы, предлагающие свое понимание и уникальное видение данного явления.

Большой вклад в изучение различных аспектов исполнительской культуры внесли Б.В. Асафьев, М.С. Каган, Е.Я. Либерман, И.А. Мусин, Г.Г. Нейгауз, Г.В. Свиридов, И.Ф. Стравинский, Г.М. Цыпин, А.И. Щербакова, И.М. Ямпольский и другие. Каждый из них привнес свой оригинальный взгляд на этот феномен.

Об особенностях хоровой исполнительской культуры писали такие музыканты-практики, как Е.Н. Байкова, Г.А. Дмитриевский, С.А. Казачков, В.И. Краснощеков, К.Б. Птица, В.А. Самарин, В.О. Семенюк, В.Г. Соколов, П.Г. Чесноков и др.

В качестве значимых исследований, касающихся принципов работы с хором, отметим публикации Н.Б. Буяновой, Н.М. Данилина, В.Л. Живова, В.А. Самарина, В.Г. Соколова, Б.Г. Тевлина, В.А. Чернушенко, П.Г. Чеснокова, Л.В. Шаминой и др.

Также в контексте данного исследования рассмотрены и изучены труды в области мотивации и андрагогики, раскрывающие особенности обучения и развития взрослых в условиях творческой деятельности. В этой области большой интерес представляют работы И. Адизеса, Н. Вольфа, П. Друкера, Д. Гоулмана, С.И. Змеева, К. Левина, М. Ноулза, П. Сенге, А.Г. Теслинова и др.

Таким образом, проведенный анализ теоретических исследований показал, что в современном научном сообществе накоплен значительный опыт в сфере хороуправления и вокально-хоровой практики. Однако именно

вопросы, связанные с формированием исполнительской культуры в современном любительском хоре, остаются раскрытыми недостаточно полно.

Объект исследования: процесс формирования исполнительской культуры в любительском хоре.

Предмет исследования: педагогические условия, обеспечивающие формирование высокой исполнительской культуры у певцов-любителей.

Цель исследования: создание методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре и практическая ее реализация.

Задачи исследования:

1. Уточнить содержание и структуру понятия «исполнительская культура» в контексте музыкального и хорового искусства, определить ее основные элементы и критерии сформированности.

2. Проанализировать специфику современного любительского хора как социокультурного феномена и выявить педагогические условия, способствующие формированию исполнительской культуры у певцов-любителей, с учетом принципов андрагогики и концепции «живой организации».

3. Исследовать закономерности репертуарной политики, обеспечивающей последовательное развитие исполнительской культуры в современном любительском хоре.

4. Разработать критерии и диагностический инструментарий, позволяющие оценивать уровни сформированности исполнительской культуры у участников любительского хора.

5. Разработать и апробировать методику формирования исполнительской культуры, структурированную в учебные блоки и основанную на принципах андрагогики, концепции «живой организации» и целенаправленной репертуарной политики, а также доказать ее эффективность в ходе педагогического эксперимента.

Гипотеза исследования: процесс формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре станет эффективным, если:

- учитывать специфические особенности творческой работы со взрослыми участниками коллектива;
- создать педагогические условия, обеспечивающие в совокупности продуктивность данного процесса;
- разработать и внедрить специальную методику, содержащую ряд концептуальных подходов, способствующих формированию исполнительской культуры у хористов, в числе которых:

- 1) принципы андрагогики;
- 2) опора на положения концепции «живой организации»;
- 3) репертуарная политика.

Теоретико-методологической основой исследования явились:

- культурологический и философско-эстетический подходы, раскрывающие культуру как систему ценностей, знаков и форм духовной деятельности (Г.П. Выжлецов, Л.С. Выготский, М.С. Каган, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, П.А. Сорокин, Й. Хейзинга, А.И. Щербакова и др.);
- педагогические и психолого-педагогические концепции, определяющие содержание образования, особенности познавательной активности и методологию педагогического процесса (Э.Б. Абдуллин, Дж. Дьюи, М.Д. Корноухов, А.Н. Леонтьев, В.И. Петрушин, Л.А. Рапацкая, Г.М. Цыпин, Д.В. Щирин, и др.);
- андрагогический подход, раскрывающий закономерности обучения взрослых, их мотивацию, самоорганизацию и особенности творческого развития (Д. Гоулман, С.И. Змеев, А. Маслоу, М. Ноулз, П. Сенге, К. Левин, П. Друкер, А.Г. Теслинов и др.);
- концепция «живой организации» (Н. Вольф, П. Сенге, К. Левин и др.);
- философско-эстетические и психологические исследования музыкального искусства и творческой личности (Б.В. Асафьев, Ф. Вольтер, Л.С. Выготский, И.Ф. Стравинский, В.И. Петрушин, И.М. Ямпольский и др.);

- теории музыкально-исполнительской деятельности, раскрывающие закономерности художественной интерпретации и формирования исполнительской культуры (Л.А. Баренбойм, В.Л. Живов, Я.И. Мильштейн, И.А. Мусин, Г.Г. Нейгауз, А.И. Щербакова, И.М. Ямпольский и др.);
- музыкально-педагогические и хороведческие труды, определяющие специфику дирижерско-хорового искусства и методику воспитания певца и хормейстера, а также этапы формирования исполнительской культуры в хоровых коллективах (Н.Б. Буянова, Г.А. Дмитриевский, А.А. Егоров, В.И. Краснощеков, В.О. Семенюк, В.Г. Соколов, В.А. Чернушенко, П.Г. Чесноков и др.).

При проведении исследования были использованы *теоретические методы* — анализ научной литературы, методических трудов по работе с хором; обобщение и сопоставление научных позиций, взглядов, обобщение опыта руководителей любительских хоровых коллективов в России, а также собственного опыта работы с любительскими хорами; педагогическое моделирование; прогнозирование результатов формирования исполнительской культуры; *эмпирические методы* — анкетирование; прослушивание; наблюдение; собеседование; интервьюирование; педагогический эксперимент, экспертные оценки, математическая обработка и анализ материалов исследования.

База исследования.

Экспериментальная работа проводилась на базе двух любительских хоровых коллективов — камерного хора «Inspirante» (ГБУК г. Москвы «Культурный центр “Вдохновение”») и церковного хора «Псалмодия» (храм Покрова Пресвятой Богородицы в Ясенево г. Москвы).

Этапы исследования: исследование проводилось в период с 2020 по 2026 г. и включало в себя три этапа.

Первый этап (2020–2023): анализ теоретических источников и изучение опыта руководителей любительских хоров, обобщение собственного

педагогического опыта, формирование исходных положений и предварительная апробация отдельных элементов авторской методики.

Второй этап (2023–2025): разработка авторской методики формирования исполнительской культуры участников любительского хора, определение критериев и уровней ее диагностики, разработка репертуарной политики, проведение педагогического эксперимента и апробация методики в работе с камерным хором «Inspirante», анализ и систематизация полученных данных.

Третий этап (2025–2026): обобщение и корректировка результатов внедрения авторской методики, подготовка окончательного текста диссертации и автореферата.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Уточнены и научно обоснованы ключевые понятия исследования, в том числе «музыкальная культура», «исполнительская культура музыканта» и «хоровая исполнительская культура», что позволило рассматривать исполнительскую культуру певца-любителя как интегративное образование, включающее технический, художественный и сценический элементы.

2. Конкретизированы структурные элементы хоровой исполнительской культуры и разработаны критерии их оценки, обеспечивающие возможность комплексного анализа уровня подготовленности и динамики развития певцов-любителей.

3. Разработана концептуальная модель формирования исполнительской культуры в любительском хоре, основанная на сочетании художественно-исполнительских, психолого-педагогических и организационно-деятельностных факторов. Научно обоснована необходимость пересмотра традиционного понимания хорового коллектива и трактовки его как саморазвивающейся системы; введены положения андрагогики, уточняющие специфику обучения взрослых; в рамках концепции «живой организации» выявлены мотивационные поля (Действия, Взаимоотношения, Контекста), обеспечивающие устойчивое развитие творческой среды и повышение

качества хорового звучания. Представлены обновленные принципы управления хором, включающие гибкость репертуарной политики, вариативность методов обучения и опору на внутреннюю мотивацию участников.

4. Создана и апробирована методика формирования исполнительской культуры в любительском хоре, учитывающая музыкально-теоретическую подготовленность певцов-любителей, уровень вокально-хоровых навыков, возрастные особенности и характер мотивации.

5. Разработан диагностический инструментарий для определения уровней исполнительской культуры, включающий качественные и количественные показатели; подтверждена эффективность методики в ходе педагогического эксперимента, что проявилось в повышении технического, художественного и сценического элементов исполнительской культуры участников поисковой группы.

Теоретическая значимость исследования.

1. Концептуально обоснованы процессы формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре, основанные на интеграции положений музыкальной педагогики, теории хорового исполнительства и андрагогики. Проведенное исследование расширяет теоретические представления о специфике художественно-исполнительского развития взрослых певцов в музыкально-исполнительском коллективе и уточняет соответствующие педагогические закономерности.

2. На научно-теоретическом уровне раскрыты педагогические условия, необходимые для формирования исполнительской культуры в любительском хоре; обоснована система методов, приемов и педагогических средств, направленных на развитие музыкально-исполнительских качеств певцов-любителей в условиях репетиционно-концертной деятельности. Установлены взаимосвязи между возрастными особенностями, мотивацией и процессами саморазвития взрослых обучающихся, что позволяет существенно углубить

теоретические основания для применения данной системы в иных областях музыкально-творческой практики.

3. Сформулированы и научно изложены теоретические основы методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре, включающие ее цель, задачи, содержание, педагогические условия, структурно-этапные компоненты и механизмы функционирования. Предложенная модель, основанная на интеграции традиционных музыкально-педагогических подходов и андрагогических принципов, вносит вклад в развитие теории хорового обучения взрослых и расширяет фундаментальную базу для последующих исследований в данной сфере.

Практическая значимость исследования.

1. Разработанная система формирования исполнительской культуры и комплекс практических рекомендаций, связанных с организацией и содержанием творческой деятельности, могут эффективно использоваться руководителями любительских коллективов с различной художественной направленностью и уровнем подготовки участников. Предложенная методика позволяет выстраивать репетиционный процесс, повышая качество звучания хора и развивая профессионально значимые качества певцов-любителей. В целом данную методику можно рассматривать в качестве универсального инструмента работы с разными творческими коллективами.

2. В процессе исследования были разработаны критерии оценки уровня исполнительской культуры у взрослых певцов-непрофессионалов. При этом учитывались их мотивационные особенности и степень творческой активности. Предложенный диагностический инструментарий дает руководителям любительских хоровых коллективов возможность более объективно анализировать исполнительский уровень хора, а также прогнозировать развитие конкретных исполнительских качеств у хористов.

3. Материалы исследования обладают прикладным потенциалом для сферы профессионального музыкального образования. Результаты могут быть использованы при дополнении и углублении содержания специальных

дисциплин на разных уровнях подготовки («Методика преподавания профессиональных дисциплин», «Музыкальная психология», «Хоровой ансамбль», «История и теория музыкального образования», «Практика работы с хором», «Хоровой класс»). Также материалы исследования могут быть применены в разработке программ повышения квалификации педагогов и методических рекомендаций, ориентированных на обучение и развитие взрослых певцов-любителей.

Личный вклад соискателя связан с:

— уточнением содержания и структуры понятия «исполнительская культура» применительно к деятельности современных любительских хоровых коллективов;

— определением и научным обоснованием педагогических условий, обеспечивающих формирование исполнительской культуры у певцов-любителей в процессе репетиционной и концертной деятельности;

— разработкой авторской методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре, основанной на принципах андрагогики, концепции «живой организации» и целенаправленной репертуарной политике.

Достоверность и обоснованность исследования обеспечена изучением и осмыслением содержания авторитетных научно-теоретических источников; методических трудов по работе с хором и хороведению; обобщением многолетних наблюдений за педагогической практикой в учреждениях культуры, культурно-досуговых центров, осмыслением ее организации и результативности; анализом личной преподавательской работы со взрослыми любительскими хоровыми коллективами; результатами количественных и качественных данных, полученных при проведении педагогического эксперимента, подтверждающего эффективность разработанной методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре.

Апробация диссертации представлена в выступлениях на международных научных конференциях:

- 1) XII Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке», МГИМ им. А.Г. Шнитке — 24 ноября 2020 г.;
- 2) XIII Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке», МГИМ им. А.Г. Шнитке — 23 ноября 2021 г.;
- 3) XIV Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке», МГИМ им. А.Г. Шнитке — 24 ноября 2022 г.;
- 4) XV Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке», МГИМ им. А.Г. Шнитке — 24 ноября 2023 г.;
- 5) Международная научно-практическая конференция «60-е Евсевьевские чтения», г. Саранск — 19 февраля 2024 г.;
- 6) VI Межвузовская научно-практическая конференция «Творчество как условие эффективности педагогической деятельности», РАМ им. Гнесиных — 1 апреля 2024 г.;
- 7) Научно-практическая конференция «Проблемы и инновации в творческой работе с любительскими хоровыми коллективами», ГБУК г. Москвы «Культурный центр «Вдохновение» — 3 сентября 2024 г.;
- 8) Международный научный форум в честь 90-летия со дня рождения Альфреда Шнитке «Музыкальные миры Альфреда Шнитке», МГИМ им. А.Г. Шнитке — 22 ноября 2024 г.;
- 9) XVI Международная научно-практическая конференция «Научные чтения в музыкальном доме Альфреда Шнитке», МГИМ им. А.Г. Шнитке — 24 ноября 2025 г.;
- 10) VII Межвузовская научно-практическая конференция «Творчество как условие эффективности педагогической деятельности. Памяти Учителя — кандидата искусствоведения, профессора Судаковой О.М.», РАМ им. Гнесиных — 6 апреля 2026 г.;

11) Всероссийская с международным участием научно-практическая конференция «Актуальные вопросы музыковедения и музыкально-исполнительской практики», Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова, г. Чебоксары — 16 апреля 2026 г.

Основные положения диссертационного исследования также отражают публикации в ведущих рецензируемых журналах (в том числе по перечню ВАК — 8):

1) Буянова Н.Б., Кошкина Е.В. Профессионально-личностные качества руководителя любительского хора / Н.Б. Буянова, Е.В. Кошкина // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. — 2021. — № 6. — С. 127–137.

2) Буянова Н.Б., Кошкина Е.В. Применение IT-технологий в классе по дирижированию / Н.Б. Буянова, Е.В. Кошкина // *Bulletin of the International Centre of Art and Education*. — 2021. — № 2. — С. 408–418.

3) Буянова Н.Б., Кошкина Е.В. Личностные особенности руководителя любительского хора / Н.Б. Буянова, Е.В. Кошкина // *Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке*. — 2022. — № 4(20). — С. 52–59.

4) Кошкина Е.В. Мотивационно-ценностный компонент в работе современного любительского хора / Е.В. Кошкина // *Человеческий капитал*. — 2022. — № 11(167). — С. 128–131.

5) Кошкина Е.В. Особенности руководства современным любительским хором / Е.В. Кошкина // *Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке*. — 2023. — № 6 (26). — С. 69–76.

6) Кошкина Е.В. Репертуар в творческой деятельности современного любительского хорового коллектива (опыт постановки проблемы) / Е.В. Кошкина // *Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке*. — 2024. — № 1 (27). — С. 67–75.

7) Буянова Н.Б., Кошкина Е.В. Методика вокально-хоровой работы Н.М. Данилина и ее применение в профессиональной подготовке современного хормейстера // *Музыкальное искусство и образование*. 2025. Т. 13, № 2. — С. 91–104.

8) Буянова Н.Б., Кошкина Е.В. Андрагогические принципы в практике руководителя любительского хора / Н.Б. Буянова, Е.В. Кошкина // Вестник МГИМ имени А.Г. Шнитке. — 2025. — № 6/1 (38). — 91–98.

9) Кошкина Е.В. Хоровое творчество взрослых как инструмент личностного развития и самоактуализации // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы современной науки, достижения и инновации: сб. науч. ст. по материалам XVIII Междунар. науч.-практ. конф. (Уфа, 14 нояб. 2025 г.). В 2 ч. Ч. 2. — Уфа: НИЦ «Вестник науки», 2025. — С. 37–41.

10) Кошкина Е.В. Репертуарная политика современного любительского хора как фактор формирования исполнительской культуры / Е.В. Кошкина // Молодой учёный : Сборник статей XIX Международной научно-практической конференции, Пенза, 10 марта 2026 года. — Пенза: Наука и Просвещение (ИП Гуляев Г.Ю.), 2026. — С. 163–167.

11) Кошкина Е.В. Особенности хоровой исполнительской культуры / Е. В. Кошкина // Инновационный потенциал развития науки в современном мире : Сборник трудов по материалам XXV Всероссийского конкурса научно-исследовательских работ, Уфа, 02 марта 2026 года. — Уфа: Общество с ограниченной ответственностью "Научно-издательский центр "Вестник науки", 2026. — С. 108–115.

Положения, выносимые на защиту:

1. Исполнительскую культуру в любительском хоровом коллективе следует трактовать как интегративное качество, включающее технические, художественные и сценические элементы, которые обеспечивают полноценное воплощение художественного замысла произведения. Она выступает стратегической целью и системообразующим фактором художественно-педагогического функционирования любительского хора.

2. Высокий уровень исполнительской культуры в хоровом коллективе способствует:

- формированию осознанной мотивации у хористов;
- повышению ответственности в процессе вокально-хоровой деятельности;

- усилению эмоциональной вовлеченности певцов на всех этапах реализации художественного проекта;
- развитию творческой инициативы;
- поддержанию стабильного интереса к коллективному исполнительству.

3. Эффективное формирование исполнительской культуры в любительском хоре возможно при реализации определенного комплекса педагогических условий, обеспечивающих последовательное развитие технических, художественных и сценических элементов хорового исполнительства. Эти условия включают:

- создание образовательной среды, учитывающей возрастные особенности, опыт и мотивацию певцов-любителей с опорой на принципы андрагогики и положения концепции «живой организации»;
- продуманную репертуарную политику, основанную на синтезе хоровых традиций прошлого и настоящего;
- организацию репетиционного процесса на основе пяти взаимосвязанных учебных блоков, опирающихся на взаимодействие теоретических и практических занятий.

Предлагаемые педагогические условия обеспечивают целостность исполнительского процесса, создают основу для достижения высокого уровня исполнительской культуры.

4. Формирование исполнительской культуры в любительском хоре эффективно при реализации методики, основанной на принципах андрагогики, концепции «живой организации» и репертуарной политике. Методика представляет собой целостную многоуровневую систему учебно-творческой работы, интегрирующую развитие технических, художественных и сценических элементов хорового исполнительства. Ее эффективность проявляется в гибкости, адаптивности к уровню подготовленности коллектива и обеспечении устойчивого развития исполнительской культуры в условиях любительского хора.

Структура диссертационного исследования включает введение, три главы, заключение, список литературы.

ГЛАВА 1. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1.1. Научная дефиниция «культура» в историко-теоретическом анализе

Термин «культура» происходит от латинских корней *colo* и *-ere*, которые означают «возделывать» или «культивировать». Уже в античности понятие «культура» приобретает метафорический и глубокий философский смысл. К примеру, древнеримский оратор Цицерон впервые использовал выражение *cultura animi* — «возделывание души», тем самым развивая идею о том, что культура является процессом внутреннего совершенствования, преодоления варварских черт и становления человека в полноценного гражданина. Данный метафорический образ несет в себе мысль, что культура — это не результат одномоментного акта, а процесс, требующий систематического и последовательного труда, духовного усилия и личностного участия.

Современная наука фиксирует более пятисот определений культуры, что свидетельствует о многомерности и сложности этого феномена [85]. Одни дефиниции связывают ее преимущественно с традициями и социальным наследием общества, другие подчеркивают роль человека как субъекта культуры, творца и хранителя ее ценностей. В этом смысле культура всегда двойственна: она одновременно представляет собой и коллективный опыт, и индивидуальное личностное «наполнение».

В течение времени происходила естественная эволюция в понимании культуры как явления и продукта социальной жизни общества. Историко-философский анализ понятия «культура» позволяет выделить эволюцию ее понимания. Так, к примеру, в эпоху Просвещения культура осознается как

высшая ступень человеческой эволюции и противопоставляется «необработанному», природному бытию. Немецкий философ И.Г. Гердер (1744–1803) подчеркивал, что культура — это исторический процесс раскрытия человеческой сущности, не статичное, а изменчивое и усложняющееся явление [37]. Такая трактовка культуры открывает перспективу рассматривать ее не только как финальный результат, но и в динамике, в процессе ее становления. Это является важным для педагогики искусства, так как формирование исполнительской культуры музыканта оказывается частью более широкого процесса приобщения человека к духовным ценностям.

С XIX века, а особенно в XX столетии, категория «культура» становится предметом системного научного анализа, где с течением времени выделяются три основные парадигмы ее понимания: антропологическая, аксиологическая и знаково-символическая.

Антропологическая парадигма трактует культуру как способ адаптации человека к природным условиям. Можно сказать, что человек, изменяя природу, приспособливает ее для удовлетворения своих потребностей. В этом контексте культура понимается как «приспособленная природа», а такие ее элементы, как техника, религия, мораль и искусство, выступают как результаты человеческой деятельности, обеспечивающие выживание и развитие общества.

Впервые в работе «Первобытная культура» (1871 г.) английский антрополог Э. Тайлор дал классическое для антропологии определение: «Культура, или цивилизация, понимаемая в широком этнографическом смысле, — это то сложное целое, которое включает в себя знания, верования, искусства, мораль, законы, обычаи и любые иные способности и привычки, приобретаемые человеком как членом общества» [84, 14]. Такое понимание культуры делает акцент на ее целостности, включающей как материальные, так и духовные проявления. При этом культурные ценности предстают в виде социальных и культурных фактов, которые играют ключевую роль в

сохранении общества. Религия и мораль рассматриваются здесь в тесной связи с материальными факторами, а исследователи антропологической школы стремятся выделить основные элементы культуры, систематизировать их и проследить их историческое развитие. Особое внимание уделяется «бесписьменным народам», чьи культуры позволяют увидеть исходные формы человеческого существования.

Позже антропологическая парадигма послужила основанием для осмысления деятельностного подхода, где акцент смещается на активное преобразование действительности человеком. В этом ракурсе культура предстает как форма деятельности, охватывающая «сверхприродные» качества личности. Один из наиболее ярких представителей деятельностного подхода М.С. Каган отмечал, что культуру следует понимать «как иную форму бытия наряду с бытием человека, природы и общества» [67].

Аксиологическая парадигма (от греч. *axíōs* — «ценный») рассматривает культуру с акцентом на ценностное измерение. В этом контексте культура интерпретируется как воплощение духовных идеалов, образ «достойного человеческого бытия» [34]. Именно эта трактовка приближает нас к пониманию исполнительской культуры, где ключевым является ценностная ориентация и устремление исполнителя на приобщение к высоким художественным «стандартам».

В рамках этой парадигмы развивается игровая концепция голландского ученого Й. Хейзинга, согласно которой игра выступает фундаментальным элементом культуры, позволяющим человеку выйти за пределы обыденности. «Игра — это функция, которая исполнена смысла. В игре вместе с тем играет нечто, выходящее за пределы непосредственного стремления поддержания жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие. Всякая игра что-то значит» [153, 30]. Эта мысль получает прямое отражение в сфере музыкального исполнительства: художественный акт, основанный на игре воображения, коммуникации и сотворчестве, становится формой реализации культурных ценностей, в том числе тех, которые передаются через

исполнительскую практику. Именно здесь проявляется органическое соединение ценностного и творческого начала культуры.

Развитие аксиологического подхода подготавливает почву для новых трактовок культуры, появившихся в XX веке. Так, американский социолог российского происхождения П.А. Сорокин определяет культуру как «совокупность значений, ценностей и норм, которыми владеют взаимодействующие лица, и совокупность носителей, которые объективируют, социализируют и раскрывают эти значения» [137, 218]. По его мнению, каждый тип культуры представляет собой интегрированную систему ценностей, а в ее основе лежат признанные и поддерживаемые идеалы, которые определяют содержание всех остальных культурных явлений.

«Знаково-символическая» парадигма рассматривает культуру как систему смыслов и знаков, в которых человечество фиксирует и передает свой опыт. Исторически сложилось несколько знаковых систем, среди которых можно отметить языки (с точки зрения лингвистики), язык чисел, язык искусства, философско-религиозные символы, геральдика и т.д. Художественное творчество в этом контексте представляет собой процесс создания особых символических форм, требующих интерпретации и раскрытия.

Обращаясь к концепции *«культурных кодов»* Ю.М. Лотмана, можно отметить, что каждое произведение искусства функционирует в пространстве знаковых систем, а исполнитель становится посредником между *«текстом культуры»* и слушателем. При этом сама природа художественного текста, по Лотману, имеет двойственный характер: «с одной стороны, текст прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещь среди вещей реального мира. С другой, — он постоянно напоминает, что он чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле «реальность — фикция», которую Пушкин выразил словами: *“Над вымыслом слезами обольюсь...”*» [93, 69]. Именно в этой взаимосвязи реальности и

вымысла проявляется сущность исполнительской культуры — способность не только владеть знаковыми системами искусства, но и транслировать их в художественно-ценностном общении, где реальное и условное соединяются в единое смысловое целое.

Фактически, «строгая наука о семиотике музыки почти невозможна», отмечает зарубежный исследователь Ф. Алперсон, так как «культурные практики слишком разнообразны и непредсказуемы; при этом человеческая культура повсюду проявляет семиотические признаки» [166, 233]. Эта мысль подчеркивает, что интерпретация искусства неизбежно носит контекстуальный и субъективный характер, что прямо связано с задачами формирования исполнительской культуры: умением «читать» знаки искусства и транслировать их в уникальном исполнении.

Подытоживая, можно отметить следующее: философско-теоретический анализ категории «культура» демонстрирует ее многогранность и универсальность, что делает ее методологическим фундаментом для исследования исполнительской культуры. Включенность человека в культурный процесс, его способность к творчеству, к усвоению и трансляции ценностей — все это непосредственно связано с задачами формирования исполнительской культуры музыканта.

Если культура в целом выражает универсальные смыслы и ценности, то ключевым проявлением культурной деятельности является именно творчество, понимаемое как процесс создания нового — того, что не существовало в природе и что не могло бы возникнуть по ее естественным законам. В этом смысле культуру можно рассматривать как акт созидания, а искусство — как одну из наиболее значимых сфер духовно-практической деятельности человека. Как отмечают исследователи, «искусство — форма культуры, связанная со способностью субъекта к эстетическому освоению жизненного мира, его воспроизведению в образно-символическом ключе при опоре на ресурсы творческого воображения» [85, 274].

Именно через искусство культура приобретает способность выражать и передавать смыслы в особой, образно-символической форме. Отсюда вытекает одна из его фундаментальных функций — семиотическая. Искусство создает и транслирует систему знаков, требующих интерпретации: чтобы понять художественное произведение, необходимо уметь распознавать символику текста или интонации, «читать между строк» и воспринимать глубину художественного образа. В этом контексте стоит обратить внимание на мысль российского филолога-искусствоведа А.П. Лободанова, который утверждает, что «посредством знаковых систем искусств создается, сохраняется и передается эстетическая информация как разновидность исторически значимой части социальной семантической информации» [90, 145]. Поэтому адекватное восприятие искусства напрямую связано с уровнем сформированности художественной культуры личности, выступающей посредником между культурным кодом и его интерпретацией.

Такое понимание напрямую выводит нас к рассмотрению понятия «художественная культура» как особой составляющей общей культуры. Она является самостоятельной многокомпонентной системой, которая не только характеризует искусство, но и олицетворяет особенности эпохи, становясь частью духовного наследия общества.

В структуре художественной культуры сосредоточены ценности и смыслы, формирующие эстетическое сознание личности и определяющие ее отношение к миру.

Современное понимание художественной культуры охватывает широкий спектр направлений и видов искусства, развивавшихся на протяжении всей истории человечества. К ним относятся изобразительное искусство, архитектура, литература, театральное искусство, музыка, кино, фотография, а в наши дни — и новые формы современного искусства: цифровое искусство, инсталляции, перформансы. Эти направления могут перекрещиваться и комбинироваться, создавая новые гибридные формы искусства.

Компоненты художественной культуры объединяются в комплекс взаимодействующих факторов:

- творец (писатель, композитор, художник и т. д.);
- художественное произведение;
- художник-исполнитель;
- потребитель (читатель, слушатель, зритель), для которого восприятие произведения является актом сотворчества.

Одной из составляющих художественной культуры является музыкальная культура, имеющая важное значение в рамках данного исследования.

Понятие «музыкальная культура» в культурологии рассматривается как совокупность идей, традиций, норм и техник, которые обеспечивают создание, интерпретацию и восприятие музыки в различных обществах и эпохах. Музыкальная культура выступает неотъемлемой частью общественной жизни, формирует идентичность общества и его членов, создает связь между прошлым и будущим и открывает новые возможности для творчества посредством «звуковой палитры». Так, в контексте культурологического анализа музыка передает универсальные идеи и эмоциональные состояния, способные объединять людей через временные и пространственные границы, а изучение музыкального искусства как отражения смыслов и ценностей современной культуры становится актуальным в понимании общественно-исторических процессов.

Советский музыковед А.Н. Сохор исследует музыкальную культуру с позиции системности, аксиологического и деятельностного подходов. Он представляет ее как «сложную систему музыкальных ценностей, включающую следующие аспекты: творческую, сохранительную, воспроизводительную, распространительную и воспринимающую деятельность; композиторов, исполнителей, слушателей, музыковедов и других участников; учреждения, инструменты и оборудование» [138].

В свою очередь, советский музыковед Р.И. Грубер, всесторонне изучая понятие «музыкальная культура» отмечает, что «оно вбирает в себя не только музыкальные произведения, но также состоит из различных проявлений музыкального искусства (музицирование, музыкальная практика, область воздействия музыкальной культуры)» [42].

Опираясь на эти высказывания, можно утверждать, что музыкальная культура являет собой целый комплекс знаний, навыков и ценностей, связанных с музыкальным искусством. Издавна являясь неотъемлемой частью исторического процесса, музыкальное искусство предстает не только средством самовыражения и культурного развития человека, но и имеет важное значение в устойчивом формировании усвоенной индивидом информации. К примеру, человек, способный анализировать и интерпретировать музыкальные произведения, обладающий развитым творческим мышлением, владеющий профессиональным тезаурусом, имеющий системные знания в области теории музыки, истории исполнительства и т.д., предстает перед обществом как личность с высоким уровнем музыкальной культуры.

В подтверждение этому можно привести высказывание Э.Б. Абдуллина: «Будучи одним из видов искусства, музыка дает возможность учащимся не только познать специфику музыкального искусства, но и искусства в целом. Постигая природу одного вида искусства, они получают возможность сравнивать его с другими видами и тем самым выявлять в них общее и особенное» [2, 22].

Таким образом, говоря об исполнительском искусстве, в частности, музыкальном исполнительстве, необходимо конкретизировать содержание термина «исполнительская культура». Этому вопросу посвящен второй параграф первой главы.

1.2. «Исполнительская культура» как важная характеристика качества музыкальной деятельности

На современном этапе развития музыкального искусства термин «исполнительская культура» является, по сути, интегративным понятием, включающим как технические, художественные составляющие, так и сценическую культуру. Их совокупность и сочетание между собой позволяют говорить об исполнительском уровне музыканта или музыкального коллектива.

К понятию «исполнительская культура» и вопросам музыкального исполнительства обращались многие музыкальные деятели, музыковеды, исследователи, такие как И.Ф. Стравинский [142], Л.А. Баренбойм [12], Б.В. Асафьев [7; 8], Г.Г. Нейгауз [106], И.М. Ямпольский [165], Л. Бернштейн [18], А. Онеггер [111], Е.Г. Гуренко [44], В.Д. Зарицкий [60], В.В. Иванова [63], Н.И. Кашина [74], Р.З. Комурджи [78; 79], Р.Р. Мирная [100] и многие другие.

Так, великий композитор Р. Шуман в своих теоретических трудах затрагивал тему исполнительской культуры как проявление уважительного отношения к музыке и внимания к интерпретации. Одна из наиболее известных его цитат, касающихся исполнительской культуры, звучит так: «Играй всегда так, как будто тебя слушает мастер» [161]. Это высказывание выражает важную мысль: исполнитель должен всегда стремиться к высшему уровню в своем исполнении, будто его оценивает профессионал, независимо от обстоятельств. Шуман верил, что ответственность перед композитором и перед искусством должна лежать в основе исполнительской культуры.

Р. Вагнер в свою очередь считал, что искусство должно быть живым и действенным, а не просто следовать установленным формам и традициям. Он утверждал, что «истинное искусство есть высшая свобода и оно может провозглашаться только высшей свободой» [24]. В этой идее можно уследить

своего рода призыв к исполнителям — подходить к музыкальному исполнению свободно и осмысленно, глубоко понимая замысел произведения.

Оперный режиссер Б.А. Покровский акцентировал внимание на сложности постижения подлинных художественных ценностей. По его мнению, «великие произведения искусства так просто в руки не даются, они требуют подготовки» [120, 11], и именно в процессе освоения их содержания музыкант и слушатель обогащаются новым знанием, формируя тем самым более высокий уровень художественного восприятия.

Г.Г. Нейгауз в своем труде «Об искусстве фортепианной игры» писал следующее: «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся — будь то ребенок, отрок или взрослый — должен уже духовно владеть какой-то музыкой; так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне; вот почему младенцем Моцарт «сразу» заиграл на фортепиано и на скрипке» [106, 11].

В подтверждение этой мысли, Г.М. Цыпин писал: «Не будет преувеличением сказать, что вся жизнедеятельность человека, посвятившего себя научному или художественному творчеству, — это сплошная, непрерывная, интенсивно вибрирующая цепь напряжений и расслаблений. Подъем — спад, нарастание — затухание, усиление — ослабление, неизвестность — относительная ясность — и вновь неизвестность...» [153, 151]. Действительно, это утверждение подчеркивает природу исполнительской культуры как сложного, многослойного процесса.

Таким образом, выдающиеся музыканты, педагоги, исследователи рассматривают музыкальную исполнительскую культуру как сочетание мастерства, дисциплины, ответственности и глубокого уважения к замыслу композитора. В их высказываниях подчеркивается, что только такой подход позволяет создавать действительно значимое и достойное исполнение.

Как видно из приведенных выше цитат, понятие «исполнительская культура» является многогранным явлением, тесно перекликающимся с многосоставными терминами «исполнительское мастерство», «художественный вкус», «образная эмоциональность», «интеллектуальная наполненность» и т. д. Оно подразумевает целый комплекс элементов, связанных с качественным ростом музыканта-исполнителя.

Из этого следует, что процесс формирования исполнительской культуры базируется на широком фундаменте знаний, умений и навыков музыканта.

В целом можно выделить следующие показатели, раскрывающие дефиницию «исполнительская культура»:

- выраженный интерес к выбранному виду исполнительского искусства;
- наличие знаний, умений и навыков в исполнительской деятельности;
- восприятие исполнительства как творческого процесса;
- способность оценивать качество музыкального исполнения;
- художественный вкус;
- способность к достижению тонкости в звуке (тембре);
- художественно-образное мышление;
- способность к художественной интерпретации.

Обратимся к вышеперечисленным позициям подробнее.

Выраженный интерес к выбранному виду исполнительского искусства можно определить как многокомпонентный процесс музыкального обучения. В качестве наиболее значимых его компонентов можно считать положительный эмоционально-эстетический отклик на выбранную исполнительскую деятельность, стремление к самостоятельному поиску нового в ней, сосредоточенность внимания, формирование эмоционально-ценностного отношения к музыке. Музыкальные способности и интерес к музыкальной деятельности находятся в тесной взаимосвязи и во многом обуславливают развитие друг друга. Именно увлеченность и интерес к исполнительской деятельности побуждают личность к овладению выбранным

музыкальным инструментом, способствуют развитию музыкально-творческих способностей и формированию творческого опыта.

Важно отметить, что сам факт проявления интереса к конкретному виду музыкального исполнительства и вовлеченности в музыкальное искусство уже является необходимым условием формирования исполнительской культуры музыканта. Таким образом, успешность процесса развития устойчивого интереса к музыкальной деятельности непосредственно связана с возможностью творческой самореализации личности.

Наличие знаний, умений и навыков в исполнительской деятельности. Как было упомянуто ранее, исполнительская культура представляет собой многогранную структуру, которая, помимо комплекса личных качеств, включает несколько профессиональных аспектов, таких как овладение исполнительской техникой и мастерством.

Недаром Г. Берлиоз отмечает, что «музыка представляется одним из самых требовательных искусств» [17, 5], и именно поэтому музыкант, который стремится соответствовать высокому уровню исполнительской культуры, находится в постоянном процессе совершенствования своего технического мастерства (виртуозности, искусности, филигранности), работе над художественностью исполнения (образностью, эстетичностью, красотой, артистичностью), повышением своей профессиональной компетентности посредством непрестанного труда и самообразования.

Иначе говоря, любому музыканту необходимо ощущать чувство ответственности перед своим талантом и непрестанно работать над его совершенствованием.

Восприятие исполнительства как творческого процесса. Творческий процесс как явление предполагает такую последовательность мыслей и действий, итогом которой станет создание качественно нового художественного объекта. При этом основным обстоятельством, отличающим творчество от ремесла, является уникальность результата, который невозможно заранее в полной степени спрогнозировать.

В.И. Петрушин подчеркивает, что «сами по себе профессиональные умения и навыки еще не определяют ценность результатов творческой деятельности. Суть творчества заключается не в накоплении знаний и мастерства, хотя это очень важно для творчества, а в умении человека, будь он ученый или художник, открывать новые идеи, новые пути развития мысли, делать оригинальные выводы» [117, 72].

Другими словами, каждый музыкант, исполняя произведение, становится его интерпретатором, погружаясь в стиль, жанр, эпоху и замысел композитора. В то же время исполнитель обладает определенной свободой в передаче образов и характеров музыкального произведения, что делает исполнение уникальным художественным событием. Даже если партитура четко прописана, интерпретация позволяет музыканту делать акценты, расставлять нюансы, находить скрытые эмоции и особенности произведения. И здесь огромное значение имеет отношение исполнителя к качеству звука, тембру, штрихам, особенностям интонирования, артикуляции.

Как отмечал выдающийся философ и эстетик А.Ф. Лосев, «воспринять музыкальное произведение — значит как-то слитно соединить и переработать все последовательности, из которых оно состоит. И только тогда, когда все музыкальное произведение может быть нами представлено в один миг, когда мы уже не чувствуем его как нечто сложенное из временных моментов и вообще частей, только тогда возможно условное “деление” его на части, причем каждая часть тем самым уже будет нести в себе энергию целого» [92, 239]. Эта мысль особенно точно отражает специфику исполнительского творчества: лишь тогда, когда исполнитель воспринимает музыкальное произведение как живое целое, он способен передать его внутреннюю энергию и смысловую завершенность слушателю. Именно синтетическое восприятие формы и содержания превращает процесс исполнения в акт подлинного художественного творчества.

Способность оценивать качество музыкального исполнения.
Данный аспект в контексте исполнительской культуры тесно связан с

категорией «опыт творческой деятельности». Советский музыковед и педагог Б.В. Асафьев в своих исследованиях всячески подчеркивал следующее: «слух учащихся необходимо настраивать на различение ритмических, ладовых, динамических, темповых, тембровых соотношений и ориентировать на интонационную основу музыки. Тем самым, по его мнению, формируется умение воспринимать и дифференцировать воспринимаемый материал к сознательной критической оценке музыкальных восприятий» [9].

В этом контексте важно отметить, что, как справедливо подчеркивает А.И. Щербакова, «специфика познания феноменов и ценностей музыкального бытия предполагает вынесение оценочного суждения. Оценивание, само по себе, это соотнесение рассматриваемого объекта или явления с неким эталоном, образцом, “кодексом соответствия”. Таковыми критериями оценивания в процессе музыкально-эстетического познания и выступают значимые ценности» [162, 13]. Таким образом, способность оценивать музыкальное исполнение неразрывно связана с опорой на значимые ценности и критерии, которые формируют у музыканта ориентиры для анализа и совершенствования своей деятельности.

В связи с этим от исполнителя требуется рефлексия и постоянное развитие. После прослушивания чего-либо или кого-либо, или собственного выступления музыканту необходимо анализировать, что получилось, а что — нет, и как можно улучшить данное исполнение. Это способствует профессиональному и личностному росту, поскольку исполнитель таким образом развивает исполнительскую технику, учится находить новые оттенки, открывать более глубокие уровни музыки.

Современные исследователи подчеркивают, что «социальная и общественная успешность музыканта во многом зависит от его творческой активности, способности к критическому взгляду на самого себя, умения адекватно оценивать собственные достижения и неудачи» [23, 29]. Таким образом, умение анализировать и интерпретировать результаты собственной

деятельности приобретает особое значение не только в профессиональном, но и в культурно-коммуникативном измерении.

В то же время практическая исполнительская деятельность способствует более активному формированию навыка оценки музыки. Ведь именно благодаря участию в музыкальном исполнении на практике повышается «уровень музыкального сознания».

Художественный вкус является одним из важнейших элементов исполнительской культуры, определяющих качество, глубину и выразительность музыкального исполнения. Его сформированность позволяет музыканту тонко воспринимать и интерпретировать произведение в соответствии со стилевыми и жанровыми особенностями музыкального материала.

При рассмотрении характеристик художественного вкуса многие исследователи приносят в его определение достаточно эмоциональную оценку. Достаточно часто мы встречаем определение «высокий художественный вкус», «неразвитый художественный вкус», что говорит о качестве и активности владения данным качеством. Подобные оценки имеют глубокие историко-философские основания. К примеру, философ XVIII века Вольтер отмечал, что «недостатки ума — источник испорченного вкуса» [29, 12]. В развитие этой идеи Ж.-Ж. Руссо предлагал средства воспитания вкуса через изучение поэзии и прозы, подчеркивая взаимосвязь категорий «вкус» и «стиль», рассматривая первый феномен как производный от второго [66, 498].

Следовательно, можно утверждать, что художественный вкус подразумевает эстетическую чуткость, способность интуитивно чувствовать красоту, гармонию и целостность произведения искусства. В музыке такая чуткость помогает исполнителю выбирать оптимальные художественные решения, даже если они не прописаны в нотах, а также улавливать тонкие оттенки, которые придают музыке глубину и выразительность. Музыкант с развитым художественным вкусом знает, как избежать излишней

эмоциональности или чрезмерной сдержанности, находя баланс между грамотным прочтением текста и эмоциональной выразительностью.

Иными словами, высокий художественный вкус позволяет исполнителю критически оценивать свое исполнение, видеть, насколько оно соответствует «стандартам» красоты и гармонии, а также отражает стиль и замысел композитора. Это качество помогает музыканту стремиться к самосовершенствованию и расти как художнику.

При этом, несомненно, важно, что для достижения планки «высокого художественного вкуса» артисту, исполнителю необходимо глубоко и последовательно изучать не только свою музыкальную специализацию, но и историю искусства, эстетику других эпох и стилей. Это, безусловно, позволит лучше понимать произведения разных жанров и создавать выразительные интерпретации.

Способность к достижению тонкости в звуке (тембре), или тонкая работа с тембром, является важным показателем высокого уровня исполнительской культуры музыканта. Тембр представляется одним из самых мощных выразительных средств в музыке. Именно поэтому он требует регулярной и детальной, буквально «ювелирной» работы от исполнителя. Благодаря активному и внимательному отношению к тембровой стороне музыкальной фактуры музыкант имеет возможность с большей точностью и убедительностью преподнести суть музыкального образа: тонкие тембровые переходы позволяют передавать разные эмоциональные состояния и оттенки чувств. Например, мягкий, теплый тембр создает ощущение покоя, тогда как яркий и звонкий подчеркивает драматизм или торжественность.

Оркестровый дирижер И.А. Мусин в своей книге «Язык дирижерского жеста» подчеркивал значимость звуковых качеств для целостного художественного результата: «Дирижер, имеющий, как правило, более отчетливое представление об идеальном звуковом воплощении музыкальной фразы, наряду с заботой о точности ансамбля и ритма должен быть еще более

внимателен в отношении звуковых качеств исполнения, ровности, наполненности и выразительности звучания...» [105, 163].

Разнообразие тембральных красок требует от исполнителя развитого художественного вкуса и чувства меры, поскольку чрезмерное использование тембровых эффектов может сделать исполнение излишне манерным или перегруженным. Исполнитель с высоким уровнем культуры умеет грамотно распределить акценты, выбирая оптимальные тембровые оттенки в нужных местах, чтобы подчеркнуть форму произведения и создать целостное, гармоничное звучание.

Художественно-образное мышление. Одним из принципиально важных условий исполнительской культуры является формирование художественно-образного мышления, которое заключается в способности видеть, понимать и, самое главное, интерпретировать музыкальные образы. Здесь уместно вспомнить идеи американского философа и педагога Дж. Дьюи о том, что «прямое подражание, диктовка шагов, которые нужно сделать, механическая выправка могут дать более быстрые результаты и все же усилить черты, которые могут стать губительными для рефлексивной способности» [52, 45]. Это утверждение показывает, что формирование художественно-образного мышления невозможно свести к простому копированию образцов: оно требует самостоятельного переживания, осмысления и творческой переработки музыкального материала.

Художественно-образное мышление, как особый тип мыслительной деятельности, представляет собой обобщающий комплекс, направленный на решение конкретных исполнительских задач и преобразование содержания музыкального произведения из нотного текста в процесс художественного исполнения. Это в значительной степени зависит от способности музыканта проникать в эмоциональное содержание музыки. При этом речь идет не о расплывчатых ощущениях, а о четких, закономерных эмоционально-эстетических связях и смыслах.

Как отмечает В.Л. Живов: «Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения является, как правило, конечной целью исследования, то для исполнителя это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления» [59, 10]. Таким образом, это осмысление также должно опираться не только на теоретические данные, но и на образы, возникающие у исполнителя при соприкосновении с музыкальным сочинением.

Подтверждая это, российский исследователь С.В. Кириллов отмечает, что «важнейшим компонентом музыкального мышления является образный компонент» [75, 1068]. Он подчеркивает, что художественный образ представляет собой сочетание художественного смысла с материальным, чувственным, образным воплощением. Однако при этом автор уточняет, что «сложность передачи художественного образа связана, прежде всего, с поиском “золотой середины” между авторским замыслом и исполнительским видением музыканта» [75].

Важно отметить, что музыкальный художественный образ, опирающийся на структуру нотного текста, находит свое выражение в личной сфере исполнителя, то есть сам исполнитель становится продолжением музыкального произведения.

Способность к художественной интерпретации. В переводе с латинского (*interpretatio*) «интерпретация» — «толкование», «разъяснение».

Интерпретация является одним из ключевых аспектов исполнительской культуры. Эта способность позволяет музыканту создавать уникальное художественное высказывание, внося в исполнение личное понимание и эмоциональную окраску.

Культуре интерпретации, как одной из важнейших составляющих частей исполнительской культуры музыканта, посвящено внушительное количество научных исследований. Вне сомнений эта проблема требует углубленного осмысления.

Известно, что художественная интерпретация начинается с осмысления и глубокого понимания произведения, его структуры, эмоциональной нагрузки и контекста. Исполнитель должен учитывать стиль композитора, исторические особенности, а также свое личное восприятие музыки. Это требует не только технического мастерства, но и знания музыкальной теории и истории.

По утверждению М.С. Кагана, «исполнительская культура — это процесс сотворчества, то есть деятельность, которая направляет познающее сознание в движение от внешнего к внутреннему, к открытию ценностно-смыслового контекста музыкального произведения» [68]. Безусловно, в этом движении раскрывается коммуникация между личностью музыканта-исполнителя и личностью композитора, изложившем свои идеи в музыкально-семиотической форме.

По этому вопросу И.М. Ямпольский, к примеру, высказывался так: «исполнительская интерпретация являет собой художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [165, 549]. Это высказывание находит свое продолжение у исследователя А.А. Ивахненко, который считает, что «значение исполнительской культуры музыканта состоит в наличии у него духовно-нравственных, общекультурных, музыкальных и профессиональных возможностей для понимания смысла музыки и воплощения его в исполнении музыкальных произведений. При этом важнейшим условием для развития исполнительской культуры является ситуация, когда исполнитель открывает для слушателя собственное понимание исполняемого произведения, то есть интерпретирует его» [64, 259].

Таким образом, музыкант своим концертным исполнением предлагает собственное понимание интонаций и ощущение времени в произведении. Воплощение художественных образов, заложенных композитором в нотном

тексте, непосредственно зависит от знаний в области музыкальной литературы, истории, музыкальной чуткости исполнителя.

Основываясь на вышесказанном, уровень художественной интерпретации, как важной составляющей исполнительской культуры, зависит от интеллектуальной «наполненности» музыканта, его способности анализировать воспринимаемую информацию. По мнению В.Л. Живова, «вряд ли у кого-то вызывает сомнение, что тщательный анализ текста приближает нас к адекватной композиторскому замыслу интерпретации, хотя и не гарантирует ее. Во всяком случае, значение и понимание текста в значительной мере исключают возможность исполнительского произвола. Ясное представление о взаимодействии художественных средств, понимание выразительных возможностей элементов музыкального языка, постижение законов формообразования, способность охватывать характерные для данного автора проявления его стиля — все эти качества, воспитанные в результате аналитической деятельности, уточняют и обостряют восприятие музыки, расширяют интеллектуальный горизонт, помогают самостоятельно ориентироваться в форме и музыкальном языке произведения, развивать наблюдательность, способствует лучшему запоминанию музыкального материала» [58, 8]. Данный подход подчеркивает необходимость в глубоком понимании эпохи и исторического контекста (условий жизни, творческих приоритетов времени), в совокупности влияющих на личность композитора.

Следует представлять глубокую взаимосвязь исполняемого произведения с духовным и эстетическим миром автора. Утверждение Г.Г. Нейгауза гласит: «Исполняя произведения композиторов, музыкант должен хорошо представлять себе творческий облик самого композитора, его идейные и эстетические позиции, ту общественную среду, которая положила отпечаток на его искусство» [106, 172]. Именно так исполнитель может приблизиться к творческому замыслу композитора, что также будет отражать уровень его исполнительской культуры.

Развивая эту же мысль, Ю.В. Капустин в своих исследованиях пишет следующее: «Профессиональная интерпретация включает в себя ряд сторон: постижение и воплощение авторского замысла, актуализацию и индивидуализацию исполняемого произведения. Актуализируя произведение, исполнитель «перемещает» его в ту эпоху, социальную и национальную среду, к которой принадлежит сам, в той или иной степени обязательно подчиняет трактовку объективным, историко-социальным требованиям, эстетическим и художественным вкусам этой среды. В отличие от этого индивидуализация есть такое переосмысление произведения, которое связано с личным отношением артиста к исполняемому, с выявлением его художественно-творческого потенциала. Индивидуализация всегда определяется субъективным переживанием авторского замысла» [73, 37].

Однако, в вопросе уместности той или иной интерпретации музыкальных сочинений многие музыканты-практики, музыкальные педагоги и исследователи задаются вопросом, в том числе о соблюдении меры между выражением сугубо индивидуальных чувственно-эмоциональных особенностей музыканта-исполнителя и «общепринятых» исполнительских традиций, эталонов звучания того или иного музыкального произведения.

В связи с этим, **догматизация** в музыкальном исполнительстве, т. е. установление строгих правил и канонов, играет важную роль в сохранении определённых исполнительских традиций и стандартизации качества исполнения. Догматические подходы позволяют передать особенности стиля, техники и эстетических норм, которые отличают произведения разных эпох и композиторов. Они удерживают исполнителей от излишне произвольной трактовки произведений, что позволяет избегать чрезмерной свободы и искажения музыкального содержания. Это особенно важно при исполнении классических произведений, где авторский текст и традиционная интерпретация должны оставаться неизменными. Здесь необходимо отметить, что догматизация никогда не мешала полностью проявиться музыкантской

оригинальности и таланту. Даже наоборот, она способствовала процветанию этой оригинальности.

Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что исполнительство является органичным продолжением композиторского замысла, а роль музыканта-исполнителя в данном деле огромна, так как судьба образа, задуманного композитором, в полной степени зависит от ***исполнительской культуры музыканта.***

Таким образом, исполнительская культура является многогранной категорией, которая включает личностно-значимые качества, проявляющиеся в процессе творческой исполнительской деятельности и отражающие степень овладения музыкантом образным содержанием музыкального произведения.

Подводя итог, можно сделать вывод, что исследуемый феномен вбирает в себя следующие **основные структурные составляющие:**

- выраженный интерес к выбранному виду исполнительского искусства;
- наличие знаний, умений и навыков в исполнительской деятельности;
- восприятие исполнительства как творческого процесса;
- способность оценивать качество музыкального исполнения;
- наличие художественного вкуса;
- способность к достижению тонкости в звуке (тембре);
- художественно-образное мышление.
- способность к художественной интерпретации.

1.3. Особенности хоровой исполнительской культуры

Хоровое искусство в истории цивилизационного развития русской культуры играет большую роль. Можно говорить об огромном значении хорового искусства в сохранении культурного наследия, в поддержании социального единства в обществе прошлого и современности, в формировании особого положительного эмоционального фона в социуме.

Хор объединяет людей, укрепляя чувство общности и помогая развивать духовные и нравственные ценности. При этом, в отличие от других видов музыкальной деятельности, хоровое пение является доступным для всех возрастов, что делает его популярным и среди профессионалов, и среди любителей, способствуя расширению музыкального кругозора и воспитанию уважения к культуре. Благодаря положительному влиянию на психологическое и эмоциональное состояние участников хоровое искусство сохраняет важное место в жизни общества и продолжает развиваться, обогащая культурную среду.

Проблемы работы с хором рассматривались во многих научно-методических исследованиях ([21; 22; 25; 28; 30; 145 и т.д.]) Самым первым научным определением хора как инструмента является известное, уже «крылатое» выражение хорового мастера П.Г. Чеснокова: «Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы» [155, 42]. Это определение задает основу понимания того, что гармоничное хоровое звучание невозможно без тщательной работы над техникой исполнения.

Российский хоровой дирижер В.О. Семенюк уточняет и развивает эту мысль, отмечая, что каждая хоровая партитура содержит уникальные технологические задачи для выражения художественной идеи. При этом,

несмотря на различие художественных целей, технологические трудности остаются во многом постоянными. В.О. Семенюк пишет: «Из них всегда на первом месте стоят строй, ансамбль, дикция. Из этой триады наиболее трудно достигим строй, и в каждой конкретной партитуре им приходится заниматься с особой тщательностью и старанием. На достижение необходимого данной конкретной партитуре строя уходит много сил и репетиционного времени, и достижение положительного результата в работе над всей технологической триадой дает основание утверждать — хор поет хорошо. Поет хорошо, но как исполняет?» [131, 295] Эта мысль подчеркивает, что высокий уровень технического мастерства и тщательная работа над деталями хоровой звучности являются необходимым условием для убедительного воплощения художественной идеи исполняемого произведения.

В этом контексте взгляды других выдающихся музыкантов только подтверждают значение технической подготовки хора. Так, хоровой дирижер С.А. Казачков отмечал: «Из оставленного нам наследства мы должны взять завоеванную веками высокую технику пения (строй, ансамбль, дикцию), звуковую мощь, льющуюся широкой волной, широту динамического и регистрового диапазона» [69, 34]. В сочетании с идеями Чеснокова и Семенюка это показывает, что формирование идеального хорового звучания требует постоянной работы над технической базой, ансамблевой согласованностью и художественной выразительностью.

Безусловно, современные проблемы в хоровом исполнительстве, такие как изменение социального запроса и уровень интеллектуальной подготовленности участников хора влияют на то, как мы понимаем и реализуем исполнение в контексте высокой техники и художественной выразительности.

В последние десятилетия наблюдается значительное изменение в потребностях аудитории и в том, как воспринимается хоровое искусство. Современный слушатель часто ищет не только технический профессионализм в исполнении, но и некую «достоверность» в музыке, что тесно связано с

развитием художественного восприятия на фоне современных тенденций в культуре.

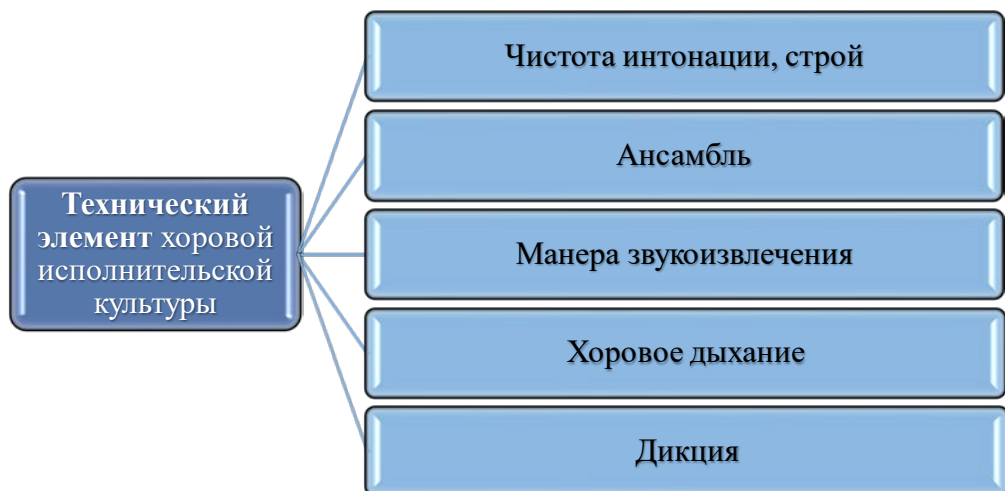
Кроме того, отмечается, что в современной хоровой практике появляются характерные для нашего времени конкретные особенности хорового исполнительства, эталон звучания хора приобретает более четкие и детализированные черты. Тем не менее, понятие «хоровая исполнительская культура» до сих пор не исследовано в полной мере, тогда как для определения современного эталона хорового звучания требуются параметры, позволяющие достаточно объективно оценивать уровень исполнительской культуры в конкретных коллективах.

Таким образом, понятие «хоровая исполнительская культура» следует трактовать как комплексное явление, характеризующее собой процесс концертного исполнения, в котором проявляются музыкантские качества хора, а также степень освоения коллективом образного и смыслового содержания музыкального произведения.

Опираясь на структурные аспекты исполнительской культуры музыканта (см. параграф 1.2.), в вокально-хоровой деятельности можно выявить ряд специфических черт, которые в своей совокупности интегрируются в понятие «хоровая исполнительская культура» и делятся на **три основных элемента**:

- технический;
- художественный;
- сценическая культура.

К параметрам **технического элемента** относятся базовые вокально-хоровые качества (исполнительские знания, умения и навыки):

Параметры технического элемента хоровой исполнительской культуры

Безусловно, все вышеперечисленные характеристики хорошо известны в профессиональном сообществе дирижеров-хормейстеров. Однако в настоящем исследовании представляется необходимым сжатое изложение данных аспектов хоровой звучности. Именно эти параметры составляют необходимую основу для формирования целостного художественно-технического облика коллектива и его профессионального роста.

Чистота интонации, строй играют ключевую роль в хоровой исполнительской культуре, влияя на качество, чистоту и выразительность хорового звучания. Эти аспекты определяют, насколько гармонично и точно хор сможет передать музыкальное произведение, донести его эмоциональную и эстетическую глубину.

Так, точная интонация каждого хориста обеспечивает стройное звучание всех партий и создает гармоничную звуковую палитру. Стремление к безупречной интонации требует постоянного контроля и умения слышать не только себя, но и других участников хора.

Отечественный хоровой дирижер В.Г. Соколов подчеркивал, «...чтобы выработать чистый строй хора, отдельные певцы должны прежде всего уметь “подстраиваться” друг к другу. Этот навык нужно воспитывать и тренировать постоянно. Кроме этого, чисто слухового, интуитивного “подстраивания”

существуют определенные правила интонирования, основанные на закономерности строения лада и интервалов» [136, 47].

Безусловно, тонкость музыкального восприятия невозможна без постоянной работы над интонацией и строем. Исполнительская культура хора требует регулярного «вклада» каждого певца в развитие и оттачивание интонации. И здесь следует сказать не только об интонировании отдельно взятой звуковысотности как базового вокально-хорового навыка, но о способности связывать один звук с другим, а также осознание звука с позиции ладотональных соотношений (горизонтальный и вертикальный строй). Именно этот качественный навык определяет уровень технического аспекта хоровой исполнительской культуры.

В процессе хорового интонирования важную роль играет дирижер, который контролирует, направляет и по необходимости корректирует исполнительские действия певцов. Работа над строем является одной из первоочередных задач репетиционного процесса, поскольку именно от него зависит целостность и выразительность хорового звучания.

Ансамбль объединяет участников коллективного исполнения в единое целое, при этом ключевым становится достижение сбалансированности, согласованности и выразительности звучания.

Благодаря работе над всеми видами ансамбля, известных хоровому обществу, возможно полноценно передать замысел композитора и достичь высокой степени хоровой выразительности. Не случайно хормейстеры, рассматривая ансамбль как сложное многокомпонентное явление, выделяют в его структуре несколько важнейших аспектов частного ансамбля: ритмический, дикционный, тембровый, динамический и др. Совершенствование ансамбля способствует не только техническому, но и художественно-эстетическому развитию хора, формируя основу его исполнительской культуры.

В этом контексте особенно актуальны слова советского дирижера и педагога В.И. Краснощекова, отмечавшего, что «трудно согласиться с

определениями ансамбля, опирающимися только на его внешние технические признаки, как и с тенденцией разделить ансамбль на технический и художественный. Это противоречит самой природе ансамбля, идет вразрез с хоровой практикой» [83, 202]. Он подчеркивал, что ансамбль — не просто слаженное звучание голосов, а живая, динамичная целостность коллектива, в которой техническое мастерство органично соединяется в художественной выразительностью.

Опираясь на вышесказанное, можно утверждать, что ансамбль является фундаментом хоровой исполнительской культуры, объединяя участников в гармоничный коллектив. Ансамблевая слаженность позволяет глубже раскрыть образно-смысловое содержание музыкального материала и способствует развитию хорового искусства как формы коллективного выражения эстетических ценностей.

Манера звукоизвлечения играет фундаментальную роль в исполнительской культуре хора, определяя стиль, выразительность и характер звучания коллектива. В хоровом искусстве под манерой звукоизвлечения понимается способ подачи звука, включающий технику вокального дыхания, форму артикуляции, динамику и общее ощущение звучания, которое определяет уникальность исполнения.

Как отмечает исследователь в области вокального искусства Л.Б. Дмитриев, «Произведение, которое надлежит воплотить, рождает внутреннее представление о том, какими исполнительскими средствами надо воспользоваться. Отбор исполнительских приемов для звуковой реализации идет путем создания нужных связей в голосовом аппарате и уточнения движений» [49, 70]. То есть манера звукоизвлечения формируется одновременно с внутренним пониманием произведения и требует точного владения вокальными средствами.

Г.Г. Нейгауз справедливо подчеркивал, что «раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. Казалось бы, ничего более очевидного нет. И

однако очень часто забота о технике в узком смысле, то есть беглости, бравуре, вытесняет или ставит на второй план важнейшую заботу о звуке» [106, 54]. Эта мысль особенно актуальна для хорового исполнительства, где качество звука является не только технической, но и художественной категорией. Работа над звуком формирует музыкальное мышление певца, воспитывает вкус и внимание к деталям, раскрывает внутреннюю выразительность тембра.

Манера звукоизвлечения тесно связана с жанром и стилем исполняемого произведения. При исполнении хор и дирижер должны учитывать историческую и стилистическую специфику, например различия в звукоизвлечении между академической музыкой и народными произведениями или между классическим и современным репертуаром. Знание особенностей манеры звукоизвлечения разных эпох и культур позволяет хору точнее интерпретировать произведение, что составляет основу исполнительской культуры.

Манера звукоизвлечения отражается в ясности интонации и чистоте звука. В хоровом пении важно, чтобы звук не был напряженным или искаженным, а сохранял легкость и естественность. Как справедливо отмечает советский и российский физиолог и педагог В.П. Морозов, «резонансная теория и опыт мастеров народного и академического пения говорят об одном: для достижения резонансной техники и хорошей полетности звук ни в коем случае не должен быть перенапряженным, т.к. это убивает резонанс» [102, 357]. Это высказывание подчеркивает, что чрезмерное усилие голоса, форсирование звука, негативно сказываются на его природной вибрации и свободном звучании. Именно сбалансированное и естественное звукоизвлечение позволяет хору достигать богатого резонанса, прозрачности и легкости хорового тембра, что является важным при исполнении длинных музыкальных фраз.

Благодаря особенностям звукоизвлечения формируется индивидуальный «почерк» и неповторимое звучание хора. Даже при исполнении одного и того же произведения каждый коллектив будет звучать

по-своему. Именно эта индивидуальность придает хору своеобразие и художественную выразительность, отличая его от других коллективов.

Хоровое дыхание является одной из ключевых составляющих хоровой исполнительской культуры и играет весомую роль в хоровом звучании. Процесс дыхания вбирает в себя не только технический аспект, но и эмоциональную составляющую, что делает его значимой частью хоровой фактуры, заслуживающей пристального внимания дирижера. Так, выдающийся русский хоровой дирижер Н.М. Данилин считал, что «искусство певческого дыхания — это искусство выхода» [113, 148]. В этом мнении есть несомненная практическая точность, хотя на наш взгляд именно певческий вдох определяет качество атаки звука, без чего бессмысленна дальнейшая работа с музыкальным материалом.

Так или иначе, правильная техника дыхания определяет качество вокального звука. В связи с этим важным представляется обучение хора единовременному осуществлению вдоха, и главное, чтобы он был не просто механистически и технически верным, но и выполнялся с учетом контекста исполняемого музыкального материала. Так, качество вдоха определяет степень интенсивности и четкости самых первых звуков, которые воспроизводятся на дальнейшем экономном выходе.

Распределение выдоха можно считать отдельным феноменом в хоровом дыхании, благодаря которому возможна полноценная работа над фразировкой. И здесь особым, отличительным, приемом именно хорового исполнения является техника «цепного дыхания». Эта техника позволяет добиваться полноценной широты и непрерывности музыкальной фразы, бесконечности «горизонтального» звуковедения, определяет и структурирует таким образом музыкальную форму. При этом логика развития музыкальной мысли, интонации и другие отличительные особенности хоровой фактуры становятся своего рода «подсказкой», как именно распределять хоровое дыхание, выстраивать фразировку.

Дикция занимает важнейшее место в хоровой исполнительской культуре, наряду с другими техническими параметрами. В хоровой музыке, синтетическом искусстве по своей природе, объединяющим музыку и слово, дикция является важнейшим по значимости средством выразительности.

Хоровое произношение не только обеспечивает разборчивость текста, но и способствует совершенствованию певческого мастерства. Как отмечает российский хоровой дирижер В.А. Самарин, произношение текста способствует формированию важнейших качеств певческого звука, «активизирует дыхание, помогает формированию звука в высокой позиции, достижению яркого и близкого звучания, концентрирует его, позволяет достигать наибольшей силы звучания при экономной затрате энергии» [129, 140], что помимо технической стороны исполнения подчеркивает и художественную значимость дикции в хоровом пении. При этом Г.А. Дмитриевский указывает, что дирижер должен воспитать в хоре «сознательное отношение к словесному тексту изучаемого произведения и его художественному содержанию и далее — к овладению всеми средствами выразительной его передачи» [48, 44].

Следовательно, именно через осознанное отношение к слову, его интонационной и смысловой выразительности достигается качество хорового исполнения, что составляет одну из ключевых технических основ исполнительской культуры хора.

Опираясь на все вышесказанное, можно утверждать, что технический элемент является необходимой базой хорового исполнения. Трудно не согласиться, что без вышеперечисленных параметров невозможно добиться устойчивого творческого результата. Однако в то же время техника раскрывается наиболее полно лишь в единстве с художественным элементом, который наполняет исполнение смыслом, образностью и эстетической выразительностью.

Художественный элемент хоровой исполнительской культуры тесно связан с воплощением хором замысла композитора в интерпретационном

видении дирижера. Благодаря художественному элементу и его параметрам можно определить степень художественной убедительности хорового исполнения. Поэтому он выступает неотъемлемой частью хоровой исполнительской культуры, обеспечивая ее целостность и художественно-эстетическую значимость.

Рассмотрим параметры художественного элемента более детально, выделив основные характеристики, функции и значение в формировании художественного облика хора.

Схема № 2

Параметры художественного элемента хоровой исполнительской культуры



Качество вокального звука в хоровой исполнительской культуре является многогранным понятием, которое включает в себя не только технические аспекты исполнения, но и эмоциональную выразительность, тембровое разнообразие и взаимодействие между участниками хора. Высокое качество вокального звука способствует созданию богатого и красивого хорового звучания, что, в свою очередь, усиливает общее восприятие музыкального произведения.

Работа над культурой звука в хоре является одной из ключевых задач, которая подразумевает формирование и развитие осознанного управления

тембральными возможностями, передающими красоту звука, и в первую очередь — красоту хорового унисона. По сути, одной из самых главных задач любого музыканта-инструменталиста является достижение качественного звука. Его характеризуют, как правило, красивый звук, благородный, тембрально богатый и разнообразный. Г.Г. Нейгауз по этому поводу отмечал: «Работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и — будем откровенны — душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук» [106, 56]. В контексте хорового искусства это утверждение подчеркивает необходимость постоянного развития слуха и музыкальной чувствительности участников коллектива. Развивая слух, хор непосредственно воздействует на качество звука, а совершенствуя звукоизвлечение — обостряет и слуховое восприятие.

При работе над звуком важно учитывать физиологические основы вокального звука. Как справедливо отмечает Д.Е. Огороднов, «любой непредубежденный человек может ясно представлять себе, что ухом (с помощью слуха) мы ничего не чувствуем, а чувствуем сердцем и еще более — «горлом», где расположены тончайшие и богато иннервированные мышцы (голосовые мышцы)» [109, 10]. Понимание этого позволяет певцам осознанно управлять голосом и добиваться качественного, выразительного звучания в хоре. Однако при этом должен осуществляться строгий слуховой контроль.

Профессор Н.Б. Буянова определяет это качество как «идеальные слуховые представления» [20, 166], которые должны формироваться в процессе работы над звуком и затем вовремя включаться для осуществления контроля за естественностью рожденного звука и за его эстетикой.

Иными словами, работа над культурой звука в хоровом коллективе выступает в качестве одной из приоритетных задач дирижера-хормейстера, что предполагает развитие у певцов осознанного контроля над тембральными возможностями голоса, обеспечивающими красоту и стройность общего звучания. В этом контексте также уместно обращение к идеям вокального педагога В.В. Емельянова, автора фонопедического метода развития голоса,

который подчеркивал: «В организации вокально-педагогического взаимодействия выбор, регулярное уточнение и согласование эталонов ученика и учителя будут иметь решающее значение. Несовпадение эталонов может привести к нарушению взаимопонимания не только на уровне “что такое хорошо и что такое плохо”, но и в более узком плане, как, например, характер голоса внутри одного типа» [54, 29]. В работе с хором это утверждение особенно актуально, так как именно согласованность эталонов тембрового и интонационного идеала между дирижером-хормейстером и хористами становится основой формирования единого звукового образа произведения.

Специфика хорового интонирования, в отличие от инструментального, например, от фортепианного, заключается в возможности «бесконечного» звука, совсем иного рода наполненности и масштаба. Подвижность, гибкость голосов в большом объеме звуковысотного хорового диапазона позволяют передать художественную мысль во всей ее полноте и разнообразии оттенков в меняющемся интонационно-мелодическом рисунке. При этом вокальный звук в хоровом контексте подразумевает не только индивидуальные характеристики каждого хориста, но и их взаимодействие в рамках коллектива.

Исходя из этого, одним из первых условий точности передачи красоты произведения является ровность и полнозвучность хорового диапазона. Подобной выразительности невозможно добиться без вокальной техники. Работа над звуком в хоре требует владения разными приемами вокальной техники.

Нюансировка в хоровой исполнительской культуре — это процесс тонкой настройки исполнения с целью передачи эмоционального содержания и выразительности музыкального произведения. Она включает в себя различные элементы, которые помогают хору достигать высокого уровня артистизма и художественной глубины.

Нюансировка начинается с умения хористов управлять динамикой звука. Однако работа с динамическими оттенками не должна сводиться к механическому выполнению авторских ремарок. Как отмечал профессор В.О. Семенюк, «в музыке громкостная динамика не имеет точного, математического измерения: невозможно установить соотношение одного и двух *forte*, как соотношение одного к двум» [131, 126]. Этот комментарий подчеркивает условность динамических обозначений и необходимость их трактовки в зависимости от стиля, эпохи и замысла композитора. Именно поэтому «отношение исполнителя к звуковой динамике должно тщательно контролироваться правильным пониманием музыкально-стилевых закономерностей» [там же], той ролью, которую она играла в музыке разных эпох.

Общая драматургия произведения также напрямую зависит от нюансировки. В этой связи известный симфонический дирижер И.А. Мусин справедливо отмечает, что «динамика тесно связана с фразировкой, интенсивностью и активностью развития музыкальной ткани, со всей драматургией произведения» [105, 158]. В этом высказывании подчеркивается органическая взаимосвязь между динамикой и фразировкой, их совместное участие в создании целостного музыкального образа. Искусство нюансировки предполагает не только управление громкостными контрастами, но и выстраивание логически обоснованного развития музыкальной мысли. В этой связи крайне важным представляется детальное изучение дирижером и певцами хоровой фактуры.

Хоровая фактура служит важнейшим аспектом хоровой исполнительской культуры, требующим наиболее пристального внимания и детального анализа со стороны дирижера и певцов. Можно утверждать, что в хоровом исполнительстве фактура выступает как особый тип музыкального мышления, в котором сочетаются вертикальные (гармонические) и горизонтальные (мелодические) линии, объединенные общей интонационно-смысловой логикой.

Фактура хорового произведения — многогранная дефиниция. Она включает в себя бесчисленное множество разнообразных технических деталей, подчиненных художественным задачам. И целью дирижера заключается в способности распознать и сопоставить одно с другим, выстроить цельную концепцию исполнения, добиваясь при этом от хора глубокого понимания звуковой «архитектуры» произведения.

О хоровой фактуре писали такие музыканты-исследователи, как Б.В. Асафьев [7], [8], [9], [10], Е.Н. Байкова [14], В.О. Семенюк [131], П.Г. Чесноков [155] и многие другие. В их исследованиях прослеживается системный подход к изучению хоровых полотен. К сожалению, не все современные дирижеры-практики столь глубоко погружаются в изучение фактуры исполняемых сочинений. Хоровых дирижеров, чьи исполнительские концепции представляются убедительными, отличает способность грамотно «читать» хоровую фактуру, опираться на средства музыкальной выразительности, подчеркивающих неповторимый стиль композитора. Хоровая фактура в этом смысле служит основой выразительности и художественной убедительности исполнения. От того, насколько тонко и гармонично выстроены фактурные соотношения, зависит целостность и многоплановость хорового звучания, а значит — и уровень исполнительской культуры коллектива.

Эмоциональность при исполнении представляется одним из ключевых параметров хоровой исполнительской культуры, поскольку она обеспечивает своего рода диалог между исполнителем и аудиторией во время исполнения. При этом сам процесс исполнения не сводится исключительно к точному следованию нотному тексту; оно предполагает способность передавать чувства и настроения средствами музыкальной выразительности.

Каждый певец хора в той или иной степени проявляет свое субъективное отношение к заложенным смыслам в произведении. Вместе с тем выразительность и эмоциональность хорового исполнения формируется не только в процессе непосредственного эмоционального переживания

дирижером и певцами, но и в результате детального анализа музыкального материала. В этой связи известный хоровой дирижер В.О. Семенюк писал: «Раскрытию содержания во многом может содействовать грамотная работа по выявлению выразительных характеристик многоголосия в партитуре в целом и в каждом эпизоде ее, то, что определяет С.С. Скребков как «художественное оформление многоголосия»» [134].

Таким образом, добавляя элементы эмоциональной выразительности, дирижер и хор совместно выстраивают интерпретацию музыкальных интонаций, что позволяет раскрыть произведение в его многогранности. В ряде случаев именно эмоциональная интерпретация определяет индивидуальность исполнения, выделяя его среди других.

Стоит упомянуть, что даже при технически безупречном исполнении отсутствие эмоциональной составляющей может привести к тому, что произведение воспринимается как недостаточно содержательное. Это особенно значимо в хоровом исполнительстве, где каждая партия способна внести свою эмоциональную окраску в общее звучание. Хор, который эмоционально вовлечен в исполнительский процесс, как правило, воспринимается более ярко и оказывает убедительное воздействие на слушателя.

Способность исполнения разнохарактерных сочинений является важным параметром хоровой исполнительской культуры. Хоровая музыка охватывает широкий спектр произведений, каждое из которых предполагает использование различного подхода к интонированию, грамотному выбору динамических средств, владение тембровыми нюансами и даже различной вокальной техникой. Выбор тех или иных средств музыкальной выразительности и степень их воплощения требует от дирижера и певцов-исполнителей профессиональной гибкости, высокого уровня эрудиции и «наслушанности». Ведь каждое произведение отражает определенный культурный контекст, в котором оно было написано.

Выдающийся хоровой дирижер К.Б. Птица отмечал: «Овладение стилем

исполнения означает действительное проникновение в сущность произведения, понимание и ощущение закономерностей и особенностей художественного мышления композитора, умение передать именно то, что он хотел сказать своим творением» [123, 14].

Эта мысль находит развитие в наблюдениях профессора Е.Н. Байковой, подчеркивающей важность тембра, выражающего конкретный художественный смысл: «Вместе с тем, ощущается и та атмосфера, которая возникает в процессе преобразования певческого ресурса (голос) в акустический материал. И здесь тембровое начало, а именно красочность, выразительность певческого фонизма воспринимается в аспекте тех реалий, которые возникают в процессе отражения художественных смыслов в звучащей ткани партитуры» [14, 6]. Таким образом, интерпретация хорового произведения связана не только с точностью стиля, но и с созданием такой художественной атмосферы, где тембр становится основным средством передачи образного содержания.

Художественный вкус формируется во многом через непосредственный процесс музыкального исполнения. Хоровое исполнительство в этой позиции можно считать одним из ключевых видов музыкальной деятельности. На хоровых занятиях развиваются музыкальное чутье и способность к художественному осмыслению. Хор способствует формированию тембрового «ощущения меры», вокального слуха, а также развивает навыки анализа и интерпретации произведений, что непосредственно влияет на художественный вкус исполнителя. Как справедливо замечает современный исследователь С.Ш. Умеркаева, «вкус служит мерилom художественной культуры человека, так как отражает уровень развития его индивидуальности» [150, 6].

Опираясь на педагогические принципы известных дирижеров-хормейстеров, важно подчеркнуть, что для формирования высокого художественного вкуса необходим тщательный подбор репертуара и, главное, основательность и профессионализм дирижера в работе над ним и грамотная

его трактовка. Необходимым является проникновение в самую суть произведения, избегая при этом стремления к «внешнему эффекту». Для этого нужно развивать у певцов логическое музыкальное мышление, умение раскрывать художественный замысел посредством глубокого анализа текста, интонации и хоровой фактуры.

Соучастие в интерпретации исполняемых произведений. Музыкант, заглядывая в партитуру, привносит свое видение, раскрывая смысл и символику, заложенные в произведении. При этом он демонстрирует свою интеллектуальную наполненность, понимание стилистики сочинения и техническую оснащенность.

Современный исследователь Р.Р. Мирная отмечает: «Грамотное использование и разнообразие исполнительских приемов комбинируется с богатством штрихов, динамических оттенков, что дает широкий спектр выразительных возможностей, а соответственно, повышает способность быть благозвучным» [101, 151]. Эта мысль подчеркивает, что мастерство отдельного музыканта является ключевым элементом выразительности, которое в коллективном исполнении превращается в часть общей интерпретации. При этом каждое новое прочтение, каждое новое исполнение произведения всегда будет отличаться от всех предыдущих. Это зависит от личностей певцов, участвующих в исполнении, от личности дирижера, который, опираясь на исполнительский опыт хора, каждый раз по-новому выстраивает исполнительскую концепцию.

Кроме того, каждое новое поколение музыкантов по-своему переосмысливает «общепринятые» традиционные штрихи и динамические нюансы, внося в интерпретацию свежие смысловые оттенки. В этом контексте слова известного хорового дирижера В.Н. Минина звучат особенно актуально: «Каждое время заглядывает в партитуру по-своему»².

² Из мастер-класса Минина В.Н. в рамках курсов повышения квалификации «Хоровая лаборатория. XXI век. Летняя школа хормейстеров» июнь, 2021 г.

Снова необходимо подчеркнуть, что в хоровом исполнении, когда личностное множество превращается в художественное единство, успешность интерпретации зависит от согласованности исполнительских действий со стороны дирижера и певцов, от согласности в интеллектуальном векторе. Этого можно добиться при должной убедительности дирижера и интеллектуальной и эмоциональной отзывчивости каждого певца. Речь идет не о бездумном подчинении, а об ответственности каждого исполнителя перед художественным замыслом произведения. Соответственно, глубокий анализ и тщательное погружение в стилистические особенности сочинения являются необходимыми для всех участников хорового исполнения.

Умение оценить качество исполняемой музыки. В параграфе 1.2. говорилось о том, что умение оценить качество исполняемой музыки тесно переплетено с категорией «художественный вкус»: от того, насколько развит вкус, будет зависеть и уровень самокритичности музыканта, требовательности к себе в процессе исполнения. Недаром многие музыканты, в том числе и Я.И. Мильштейн, отмечают: «к самому себе следует относиться с величайшей строгостью и самокритичностью. Ученики, обладающие самомнением, находятся на пути, чреватом самыми серьезными неприятностями» [98, 207]. Эта мысль, безусловно, подчеркивает необходимость развития этих качеств (строгость и самокритика) у музыканта, поскольку именно они позволяют не останавливаться на достигнутом исполнительском уровне. Для хора это приобретает еще более важное значение. Ведь в хоровом творчестве идет непрерывная работа над мельчайшими деталями, от интонации, ритмических и динамических акцентов, до работы над хоровой фактурой, тембровым балансом и многими аспектами, влияющими на общий творческий результат. В хоре воспитывается слуховая требовательность, в том числе к соответствию исполнения стилистическим особенностям произведения, эпохе.

В современном хоре неотъемлемым элементом хоровой исполнительской культуры становится **сценическая культура**.

Сценическая культура формирует целостное восприятие музыкального произведения и влияет на степень его убедительности. Сценическая культура помогает создать эмоциональный контакт с аудиторией, что в условиях возросшей конкуренции и изменений в восприятии искусства является крайне необходимым. Теперь важна не только качественная музыкальная интерпретация, но и визуальный аспект выступления.

Безусловно, сейчас, в эпоху цифровых технологий, визуальная составляющая стала значимой частью исполнительской деятельности. На многих различных конкурсах и фестивалях теперь оценивается как вокальное мастерство, так и общая подача исполняемого материала. Поэтому представляется необходимым развивать сценическую культуру у хора не только с целью «выглядеть ярче на фоне других коллективов», но с осознанием того, что сценическая культура способствует сохранению традиций академического хорового искусства и адаптирует их к новым условиям.

Разберем подробнее параметры сценической культуры.

Схема № 3
Параметры сценической культуры



Выраженный интерес к вокально-хоровой деятельности с позиции исполнительской культуры проявляется в нескольких ключевых аспектах, которые касаются как технического, так и эмоционального уровня исполнения. В техническом отношении это выражается в постоянном

стремлении участников хора улучшить и всячески развить свои вокальные навыки, в скорости выучивания текста, в потребности узнавать что-то новое о композиторах, жанрах, эпохах и т. д.

При этом, как отмечает Э.Б. Абдуллин, следует особо подчеркнуть, что «знания о музыке без знания самой музыки, эмоционально воспринятой, пережитой и осмысленной <...>, фактически теряют свою личностно-ценностную значимость, оставаясь формальным показателем эрудиции» [2, 99]. Это особенно важно, поскольку интерес к знаниям о музыке приходит не сразу, а развивается через непосредственный опыт исполнения. Он как бы «насыщается» с каждым новым сценическим результатом.

В этой связи стремление певцов хора освоить широкий спектр репертуара также является значимым показателем интереса к хоровой деятельности. Для хористов каждое новое сочинение базируется на предыдущем опыте, использует ассоциативный ряд уже изученного репертуара. Именно поэтому выбор новых произведений обязательно должен быть тщательно продуман дирижером, выстроен с педагогической и художественной точки зрения.

Отношение к хоровому исполнительству как творческому процессу.

В любом направлении музыкального исполнительства важно не забывать о художественной цели, ради которой улучшается техническое качество, изучается большой пласт исторического, музыковедческого материала, выстраивается интерпретация. Сам творческий процесс хоть и требует тщательной и непрестанной работы над собой, но тем не менее должен «освещать» труд музыканта радостью причастности к высокому искусству. Хоровое пение, самый доступный вид музыкального исполнительства, включает в себя еще и элемент взаимодействия между всеми участниками творческого процесса, иными словами, исполнительскую коммуникацию. Это предполагает синхронность и взаимодействие всех участников, что требует творческого подхода в процессе репетиции и исполнения.

Кроме того, хоровое исполнительство, как и любое другое искусство, связано с процессом передачи смыслов и эмоций, заключенных в музыке, через коллективное восприятие и общие исполнительские усилия. Это включает в себя не только техническое исполнение, но и способность певцов к совместной интерпретации произведения, раскрывая его образную и эмоциональную составляющую.

Конечно, хоровое исполнительство является результатом совместной творческой работы дирижера и певцов, что превращает процесс исполнения в живое творческое взаимодействие, где каждое исполнение — это уникальный момент, который не может быть точно повторен. Именно поэтому важно помнить слова К.С. Станиславского: «нет ничего глупее и вреднее для искусства, чем “система” ради самой “системы”. Нельзя делать из нее самой цели, нельзя средство превращать в сущность. В этом самая большая ложь» [139, 557]. Эта мысль подчеркивает, что хоровое исполнительство не должно сводиться лишь к формальной дисциплине и механическому освоению приемов: в его основе всегда стоит художественное содержание и творческая интерпретация.

Внимание и концентрация на действиях дирижера имеют ключевое значение в хоровой исполнительской культуре. Дирижер выступает как связующее звено, объединяющее множество индивидуальных голосов в единое звуковое пространство, создавая музыкальную ткань, наполненную жизнью и смыслом.

Немецкий дирижер Б. Вальтер, к примеру, подчеркивал, что «дирижер — это посредник между духом композитора и звуком оркестра, его роль заключается в том, чтобы оживить партитуру и сделать ее понятной для слушателя» [19]. Эта идея применима и к хоровой музыке: дирижер не только координирует и вдохновляет коллектив, но и становится посредником между композитором, исполнителями и аудиторией, формируя целостное художественное высказывание.

Современные требования к глубине интерпретации делают роль дирижера еще более актуальной, поскольку в современном музыкальном контексте все больше проявляется необходимость междисциплинарного подхода. Дирижер становится создателем уникальной интерпретации, способной соединить традиции и инновации. В этом ракурсе работа дирижера приобретает более широкий спектр задач: появляется необходимость соединения традиций и инноваций в музыкальном исполнительстве, культурные и философские идеи должны не просто сохраняться и передаваться, а быть актуализированы в современном культурном пространстве. В этом смысле внимание певцов к жестикуляции и другим исполнительским действиям дирижера приобретает сугубую значимость.

Организованность и согласованность действий певцов и дирижера на концертной эстраде являются основополагающими принципами хоровой исполнительской культуры, поскольку они обеспечивают целостность и гармонию в процессе исполнения. Дирижер, выступая в роли музыкального координатора, управляет хором посредством жестов, мимики и других средств невербальной коммуникации, осуществляя интерпретацию произведения. Певцы, в свою очередь, обязаны четко следовать этим указаниям, что требует высокого уровня дисциплины, внимательности и синхронности. Только при точной координации усилий дирижера и хористов возможно достижение музыкальной согласованности и выразительности.

В зарубежных исследованиях этим вопросам уделяется особенно большое внимание, и, по мнению некоторых исследователей, «музыкальное исполнение представляет собой телесно обусловленный процесс, где физическая артикуляция, дыхание и движение формируют смысл и эмоциональное воздействие произведения, а анализ текстов и действий позволяет понять причины этого значения» [167, 336].

Согласованность в действиях между дирижером и певцами при этом выходит за рамки технического исполнения и включает глубокое раскрытие содержания произведения. Взаимодействие между дирижером и хористами,

где каждый участник осознает свою роль в создании общего звучания и действует слаженно с коллективом, формирует единую музыкальную картину, в которой ярко проявляются как индивидуальное, так и общее качество исполнения.

Сценическое движение включает в себя не только физическую активность певцов на сцене, но и их позиционирование, жесты, мимику и взаимодействие друг с другом. Особое значение приобретает артистизм, который напрямую связан с выразительными средствами сценического движения. Как отмечает современный вокальный педагог А.А. Шибанова: «Артистизм — это то, что в процессе исполнительской деятельности помогает исполнителю донести до слушателя драматургию произведения, художественную идею, заложенную автором, вызывать у слушателей эмоциональный отклик на исполняемое произведение. Это способность своим сценическим перевоплощением вызывать у зрителей интерес к музыке» [159, 124].

Согласованное сценическое движение становится инструментом реализации этого артистизма: через жесты, мимику и телодвижения хористы усиливают эмоциональное воздействие музыки на аудиторию. Движения рук, тела и головы используются для акцентирования эмоциональных моментов в музыке, что позволяет ярче передать чувства, заложенные композитором.

Кроме того, сценическое движение не только эстетически важно, но и влияет на акустическое звучание хора. Согласованные движения подчеркивают значимые моменты произведения, делая хоровое исполнение более выразительным для зрителя.

Таким образом, сценическое движение является неотъемлемой частью сценической культуры хора, гармонично объединяя звуковую и визуальную составляющие выступления и обеспечивая реализацию артистической функции каждого участника. Согласованность в сценическом движении, в поведении на сцене во многом говорит о дисциплине внутри коллектива, т. е. является значимым показателем исполнительской культуры в целом.

В итоге, элементы хоровой исполнительской культуры с характерными параметрами можно представить в виде таблицы следующим образом:

Таблица № 1
Элементы и параметры хоровой исполнительской культуры

Элемент	Параметры
Технический элемент	— чистота интонации, строй; — ансамбль; — манера звукоизвлечения; — навык «цепного дыхания»; — дикция.
Художественный элемент	— качество вокального звука; — нюансировка; — хоровая фактура; — эмоциональность при исполнении; — способность исполнения разнохарактерных сочинений; — художественный вкус; — соучастие в интерпретации исполняемых произведений; — умение оценить качество исполняемой музыки.
Сценическая культура	— выраженный интерес к вокально-хоровой деятельности; — отношение к хоровому исполнительству как творческому процессу; — внимание и концентрация на действиях дирижера; — организованность и согласованность действий певцов и дирижера на концертной эстраде; — сценическое движение.

Элементы исполнительской культуры хора — технический, художественный элементы, сценическая культура, имеют важное значение для любого хорового коллектива, будь то профессиональный или любительский.

Однако достижение высокого уровня исполнительской культуры в любительском хоре требует учета специфики творческой работы. Любительские хоры, как правило, имеют меньший опыт и разнообразие подготовленности участников, что делает необходимым особое внимание к обучению базовым музыкальным навыкам и гармоничной работе коллектива.

В этом контексте ключевым фактором становится всеобъемлющее музыкальное образование, которое позволяет любительскому хору достигать

высокого качества исполнения, развивая не только технические, но и творческие способности его участников.

Подробнее об этом будет идти речь в следующей главе.

Выводы по главе 1

1. Историко-теоретический анализ категории «культура» показывает ее многозначность и разнообразие подходов к пониманию: от классического антропологического понимания Э. Тайлора до аксиологической концепции П.А. Сорокина и семиотического подхода Ю.М. Лотмана. Эти исследования подтверждают, что культура — динамическая система ценностей, смыслов и форм их выражения, в рамках которой особое место занимает музыкальное искусство.

2. Понятие «исполнительская культура» в музыке выступает интегративным явлением, охватывающим не только техническое мастерство, но и художественную интерпретацию произведения. Выделяются ее основные составляющие: выраженный интерес к исполнительской деятельности, наличие знаний, умений и навыков, восприятие исполнительства как творческого процесса, способность оценивать качество исполнения, развитый художественный вкус, тонкость в работе со звуком и тембром, художественно-образное мышление и способность к интерпретации. Мысли Э.Б. Абдуллина, Б.В. Асафьева, М.С. Кагана, Г.Г. Нейгауза, Б.А. Покровского, Г.М. Цыпина, а также практика выдающихся музыкантов-исполнителей подчеркивают значимость духовно-эстетического измерения исполнительской культуры.

3. Хоровая исполнительская культура представляет собой частный случай общей музыкальной исполнительской культуры. В ней можно выделить три элемента, характеризующиеся определенными параметрами:

- **технический** (чистота интонации, строй, ансамбль, манера звукоизвлечения, навык «цепного дыхания», дикция);
- **художественный** (качество вокального звука, нюансировка, хоровая фактура, эмоциональность при исполнении, способность исполнения разнохарактерных сочинений, художественный вкус, соучастие в интерпретации исполняемых произведений, умение оценить качество исполняемой музыки);
- **сценическую культуру** (выраженный интерес к вокально-хоровой деятельности, отношение к хоровому исполнительству как творческому процессу, внимание и концентрация на действиях дирижера, организованность и согласованность действий певцов и дирижера на концертной эстраде, сценическое движение).

Эти положения отражены в трудах П.Г. Чеснокова, С.А. Казачкова, К.Б. Птицы, Г.А. Дмитриевского, Б.Г. Тевлина, Е.Н. Байковой, Н.Б. Буяновой, К.П. Виноградова, Д.Е. Огороднова и других дирижеров-хормейстеров, акцентировавших необходимость единства технической выверенности и художественной убедительности исполнения.

Таким образом, первая глава обосновывает, что исполнительская культура в хоровом искусстве — это системное явление, соединяющее философско-эстетические основания с профессионально-практическими компонентами, и именно на этой основе возможно обоснование и реализация методики формирования исполнительской культуры в любительских коллективах.

ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ СРЕДЫ В УСЛОВИЯХ РАБОТЫ С ЛЮБИТЕЛЬСКИМ ХОРОМ

2.1. Роль мотивационно-ценностного компонента в деятельности любительского хора

Современное общество за последние полтора столетия претерпело стремительные изменения, сопоставимые с несколькими тысячелетиями предшествующего развития. Технологический прогресс, новые формы коммуникации и расширенные возможности для саморазвития радикально изменили культурную среду. Однако в условиях глобальных преобразований особое значение приобретает личностное развитие человека, его стремление к самосовершенствованию и гармонии с окружающим миром.

Такое направление личностного развития находит отражение во всех видах художественной деятельности, где творческий процесс предполагает не только профессиональное совершенствование, но и духовный рост личности. В сфере хорового творчества это проявляется особенно отчетливо: исполнительская культура формируется через внутренний рост каждого участника, его стремление к совершенствованию и осознанию своей роли в коллективе.

О воспитательном потенциале хорового искусства размышляли многие дирижеры-хормейстеры, музыкальные деятели и педагоги. Так, выдающийся отечественный композитор Р.К. Щедрин высказывался так: «Хор — это мое начало, мои истоки. Московское Хоровое училище, интернат, дисциплина, разумная муштра, каждодневное полуторачасовое пение в хоре, первые мои композиторские хоровые “пробы пера”. Наконец, великий наставник

Александр Васильевич Свешников. Это мой путь в музыку. Верю и поныне считаю, что хоровое воспитание — самая верная дорога в Искусство Музыки» [161, 2].

Значимость хорового воспитания и культуры исполнения подчеркивал и выдающийся советский дирижер и педагог Н.М. Данилин, отмечая: «Некоторые наши хоровики-“болельщики” привыкли за последние годы с сокрушением вспоминать дореволюционные церковные хоры. Надо понять, что дело не в церковных хорах, а в том, что в этих хорах высоко стояла именно культура исполнения а cappella» [113, 8]. Эти слова указывают на то, что подлинная художественная ценность хорового пения определяется не внешними формами, а внутренним уровнем исполнительской культуры, требующей от певцов высокой музыкальной дисциплины, развитого слуха и единого художественного сознания.

Советский композитор, хормейстер и педагог Г.А. Струве подчеркивал, что хор — это «прообраз идеального общества, основанного на единстве устремлений и гармоничном взаимодействии» [141]. Исполнительская культура хора рождается в пространстве, где индивидуальность не подавляется, а наоборот раскрывается через взаимодействие и совместное творчество. В современном любительском хоре мотивационно-ценностный компонент становится системообразующим, направляя участников к дисциплине, коллективной ответственности и высокому уровню художественного результата.

Современные любительские хоры объединяют людей разных профессий, возрастов и мировоззрений. Изучению этого феномена посвящено значительное количество научных исследований [82; 87; 144; 154; 157; 164 и т.д.]. Как правило, в таких коллективах мотивация к участию выходит на первый план: желание петь, стремление к самовыражению и культурному развитию формируют основу исполнительской культуры коллектива. Практика показывает, что успешные любительские хоры не просто обучают вокально-хоровым навыкам — они создают условия для личностного и

художественного развития участников, формируют ценности сотрудничества, взаимного уважения и сценической культуры.

Определяющую роль в этом процессе играет личность руководителя хора, который выполняет функции модератора культурных и педагогических процессов. Его задача — не просто обучать навыки чтения нотного текста и вокально-хоровым навыкам, но и формировать систему ценностей, которая станет фундаментом исполнительской культуры коллектива. Каждый хор уникален по составу, возрасту, социальному опыту и мотивации участников, поэтому успешная работа требует гибкого подхода и адаптации методики, опирающейся на принципы андрагогики — науки об обучении взрослых.

Вопросами, близкими к андрагогике, в России занимались несколько педагогов XIX–XX веков. Хотя термин «андрагогика» был введен в научный обиход в 1833 году немецким историком педагогики А. Каппом, в России этот подход начал развиваться позже — со второй половины XIX века. В этот период активно формировалась система образования для взрослых: создавались воскресные школы, ремесленные и технические училища, народные университеты, а также специализированные учреждения музыкального просвещения.

Одним из первых таких учреждений стала Бесплатная музыкальная школа (БМШ), открытая в 1862 году М.А. Балакиревым и Г.Я. Ломакиным одновременно с основанием первой русской консерватории в Петербурге. Цель школы заключалась в предоставлении бесплатного музыкального образования талантливым, но малоимущим учащимся. Школа готовила учеников к поступлению в консерваторию, одновременно развивая у них музыкальную грамотность и общую культурную компетентность. Позднее, в рамках Московского отделения Русского музыкального общества (РМО), БМШ продолжала свою деятельность, а преподавателями и сторонниками идеи музыкального просвещения стали С.И. Танеев, А.Т. Гречанинов, А.Д. Кастальский, Вик. Калинин, Б.Л. Яворский, Н.К. Метнер, С.В. Смоленский и другие.

В 1906 году в Москве была открыта Народная консерватория — логическое продолжение идей БМШ и просветительской миссии РМО. Обучение велось по свободным программам с учетом уровня подготовки каждого слушателя и включало практические занятия по вокалу и инструментальному и хоровому исполнительству, а также лекции по теории музыки, истории, эстетике и музыкальной литературе.

На рубеже XIX–XX вв. любительское движение в России переживало подъем. Его расцвет связан с деятельностью таких коллективов, как хор БМШ, хор Д.А. Агренева-Славянского, хор А.А. Архангельского, хор И.И. Юхова (ныне Государственная Академическая хоровая капелла России им. А.А. Юрлова) и других. Репертуар этих коллективов отличался богатством и разнообразием, охватывал классические сочинения сложного уровня и народные песни, что свидетельствовало о высоком художественном уровне и воспитательной функции любительского музицирования. Д.Л. Локшин в своем исследовании «Замечательные русские хоры и их дирижеры» [91] отмечал, что, многие композиторы нередко писали и посвящали свои произведения специально для таких хоров, способствуя развитию национальной музыкальной культуры.

Позднее, в советское время, в любительских хорах заметно снизился исполнительский уровень, поскольку основой репертуара стали по большей части массовые песни. Отечественный хоровой дирижер Н.М. Данилин с сожалением отмечал: «С хоровым искусством в нашей стране дела обстоят очень плохо. И детские, и взрослые хоры не поют, а кричат. У нас — не без участия РАМП — стало считаться “хорошим тоном”, если поющие в хорах (на эстраде, в праздничной колонне или где-нибудь на загородной прогулке) поют “поголосистей”, то есть покрикливей. <...> Рамповцы писали вокальные произведения для одного, двух голосов в сопровождении фортепиано. Но это значит — идти по линии наименьшего сопротивления. В партии фортепиано обычно дается и мелодия хора, которая “тянет за собой певцов”» [114, 9].

Таким образом, деятельность кружков, хоров, оркестров в дореволюционной России, а также проведение вечерних курсов и публичных лекций формировали среду, где взрослое население могло приобщаться к искусству и осваивать новые знания. Эти инициативы не только способствовали распространению музыкальной культуры, но и заложили основы *андрагогического подхода* — соединяя культурное просвещение, самообразование и художественно-творческое развитие личности.

Эти идеи во многом перекликаются с гуманистическими концепциями, развитыми позднее в зарубежной педагогике. В этой связи нельзя не упомянуть труды К. Роджерса [126] и А. Маслоу [97], акцентирующие внимание на ценности личного опыта, необходимости создания поддерживающей среды и возможности самоактуализации как высшего уровня личностного развития. В хоровой практике это находит отражение в стремлении участников к самовыражению через музыку, формировании коллективного взаимодействия и художественного мышления.

Таким образом, в формировании исполнительской культуры взрослого любительского хора андрагогический подход особенно важен, поскольку опирается на следующие качества взрослого обучающегося:

- наличие богатого жизненного и профессионального опыта, который можно интегрировать в исполнительскую практику;
- стремление к самореализации и самостоятельности;
- ориентация на конкретный результат и возможность практического применения навыков (в данном случае — участие в концертах, конкурсах, культурных проектах);
- высокая зависимость обучения от социальных и временных условий;
- потребность в диалоге и совместной деятельности с педагогом.

В целом, опираясь на идеи андрагогики (М. Ноулз [168], С.И. Змеев [61]), в контексте вокально-хорового обучения можно выделить наиболее важные принципы обучения:

- ведущая роль обучающегося в процессе творчества;

- осознанное стремление к самоуправлению и ответственности за общий результат;
- использование личного жизненного опыта как ресурса для художественного осмысления произведения;
- ориентация на достижение конкретной художественной цели;
- немедленное применение освоенных навыков в практической деятельности;
- учет социальных и бытовых факторов, влияющих на процесс занятий;
- построение хоровой работы как диалога и совместного поиска художественного решения.

Несомненно, представленные выше принципы соответствуют основным дидактическим положениям педагогики. Однако при работе с взрослым любительским хором необходимо осознавать существенный уточняющий фактор. Он заключается в том, что андрагогические принципы направлены на регулирование деятельности обучающихся в процессе обучения, тогда как дидактические принципы преимущественно определяют деятельность педагога как «субъекта образовательного процесса» [62, 27]. Именно этот фактор делает андрагогический подход особенно актуальным для любительского хорового творчества.

Современный любительский хор требует глубокого понимания дирижером организационных процессов. В таких коллективах педагогическая работа включает в себя более широкий спектр задач: она не ограничивается только передачей знаний и навыков, а включает управление сложной мотивационной динамикой внутри коллектива.

Хор представляет собой объединение индивидуальностей, которые вместе создают единое художественное целое. Он состоит из отдельных людей, каждый из которых вносит свою энергию, творческий потенциал и личностные особенности, работая при этом в гармонии с другими членами коллектива. Об этом писал отечественный хоровой дирижер В.Г. Соколов, отмечая, что «хоровой коллектив — понятие сложное, ибо состоит он из

людей, индивидуально неповторимых, разного воспитания, разной культуры, разного характера и темперамента, подчас разного возраста, не говоря уже о различных вокальных данных и музыкальных способностях» [57, 26].

Для многих участников современных любительских хоровых коллективов творческая деятельность становится своеобразным противовесом профессиональной и бытовой загруженности. Хоровой процесс, в который люди погружаются после рабочего дня, нередко сопровождающегося физическим утомлением и эмоциональным истощением, способствует восстановлению их внутреннего ресурса и наполнению энергией.

Именно поэтому особую значимость приобретает характер внутренней организации любительского хора и степень сплоченности его участников, поскольку от этого во многом зависит устойчивость мотивации к хоровой деятельности и, как следствие, эффективность учебно-творческого процесса.

Во взрослом любительском хоре, участники которого связаны не только интересом к хоровому искусству, но и общей профессиональной деятельностью, социальным кругом или другими объединяющими факторами, выстраивание творческого процесса для руководителя становится более естественным и организованным. Если же коллектив формируется исключительно на основе желания петь, педагог сталкивается с необходимостью создавать особые педагогические условия, способствующих укреплению межличностного взаимодействия, становлению хоровой исполнительской культуры.

При этом важно учитывать, что универсального подхода к обучению и организации коллектива не существует. Как отмечал К. Левин в своем труде «Теория поля в социальных науках»: «Сегодня попытка найти законы научения в широком смысле кажется сравнимой с попыткой химика получить одну химическую формулу для всех материалов, содержащихся в постройке вместо того, чтобы сгруппировать эти различные материалы согласно их химической природе и искать свойства для каждого типа материала отдельно» [87, 83]. Эта мысль особенно значима в хоровой практике, где каждый

коллектив обладает уникальными особенностями и требует специфических педагогических методов и приемов.

Исходя из этого, для эффективного управления взрослым любительским хором возникает потребность в изучении принципов функционирования больших разновозрастных социальных групп, а также практик, используемых в управлении командами в бизнесе и на крупных предприятиях. В связи с этим были разработаны научные концепции, ставшие достаточно эффективными и востребованными в управлении коллективами.

К примеру, концепция «*живой организации*» (The Living Organization) была разработана в 1980 году Н. Вольфом³, основателем консалтинговой компании Quantum Leaders, помогающей топ-менеджерам преодолевать этапы трансформации компаний: совершенствовать стратегию, достигать устойчивого роста и увеличения доли рынка, а также улучшать финансовые показатели. Согласно данной концепции, любой коллектив работников представляет собой живой организм, состоящий из «клеток» и «органов», подчиняющийся законам сохранения энергии. При этом коллективный разум компании тем сильнее, чем ярче и умнее ее сотрудники. В силу активного взаимодействия всех заинтересованных сторон цели компании могут со временем изменяться. Основой бизнес-концепции «живой организации» является идея активных взаимоотношений компании со всеми заинтересованными лицами (клиентами, сотрудниками, инвесторами и местным сообществом) [30].

При разработке концепции Н. Вольф опирался на понятие *энергии*. По мнению исследователей, изучающих это явление, «жизнь понимается как энергетическая справедливость. Энергия представляется как ресурс, который может быть ограничен, и недостаток требует восполнения. Равновесие и гармония Вселенной поддерживаются за счет восстановления энергетического

³ В течение своей карьеры Н. Вольф работал исполнительным директором, корпоративным директором и советником генеральных директоров, успешно руководил корпорациями. Проводил важные преобразования, ведущие к значительному росту, расширению присутствия на рынке и улучшенным финансовым показателям.

баланса, достигаемого через высокоморальные поступки или поклонение Божеству» [159, 77].

Интересно то, что человеческий коллектив, подобно любой сложной системе, функционирует благодаря энергии, которая трансформируется в процессы более высокого уровня организации и производительности: у биологических систем — это метаболические и регуляторные процессы, обеспечивающие устойчивое функционирование организма; у бизнес-компаний — производственная и стратегическая деятельность; у творческого коллектива (театра, оркестра, хора, ансамбля) — исполнительская деятельность. Во всех случаях результат совместной работы так или иначе должен превосходить сумму индивидуальных усилий, поскольку при слаженной совместной деятельности вкладывается как индивидуальная, так и коллективная энергия, что позволяет достигать более масштабных целей.

В связи с этим возникает необходимость пересмотра принципов функционирования современного хорового коллектива. Восприятие хора как живого организма позволяет получить обновленное понимание искусства хороуправления и пересмотреть организационные процессы. В отличие от традиционной концепции «незаменимых людей нет», в модели «живой организации» каждый участник рассматривается как обладатель уникального набора качеств и талантов, способный привносить свою неповторимую перспективу в общий процесс. Совместная деятельность создает мощный поток энергии, который способствует возникновению нового результата. Как отмечал современный исследователь в области менеджмента и организационной теории Г. Минцберг, «сильные организационные системы убеждений создаются прежде всего тогда, когда чувство отождествления возникает в людях естественным образом» [99, 360]. Именно это чувство принадлежности усиливает энергетический поток, позволяя хору не только объединять индивидуальные усилия, но и преобразовывать их в общий результат.

В репетиционной работе и на концертах важно сконцентрировать поток энергии внутри коллектива, однако этого недостаточно. В сложной системе творческого коллектива необходимо не только направлять энергию, но и обеспечивать ее взаимодействие между различными группами участников. Таким образом, коллектив достигает общих целей, в том числе, через обмен энергией.

Следует подчеркнуть, что привлечение новых участников в хор является наименее эффективным способом увеличения энергии коллектива, поскольку это требует дополнительных усилий по координации и адаптации. Однако в первые годы формирования состава это необходимо для достижения стабильной структуры хорового коллектива. Наиболее эффективным способом увеличения энергии является увеличение усилий каждого участника: при этом способность людей вкладывать энергию не снижается, а возобновляется, что позволяет певцам вносить индивидуальный творческий вклад в функционирование хора.

Особое значение в хоровой практике имеет характер взаимодействия участников. Российский педагог и исследователь обучения взрослых А.Г. Теслинов подчеркивает, что взрослый человек развивается только через диалоговое взаимодействие: простая передача опыта оказывается недостаточной [149]. Взрослый в этом контексте выступает как «обучающаяся культура», то есть как активный субъект собственной познавательной деятельности, способный включаться в совместное открытие нового и формировать свои компетенции через обмен опытом с другими. В любительской хоровой практике этот принцип взаимодействия крайне важно учитывать и применять.

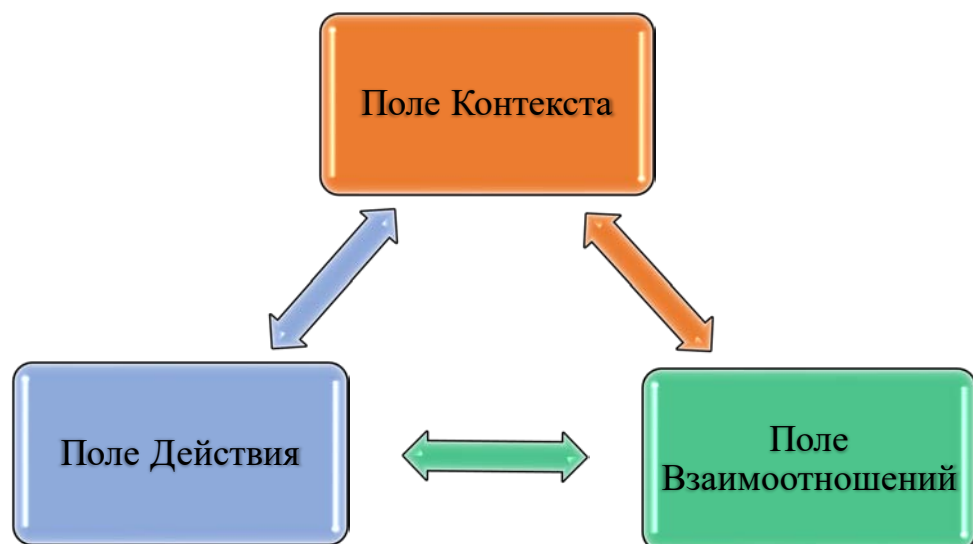
Кроме того, особенности функционирования современного общества также определяют мотивы участия взрослых в любительских хорах. К примеру, значительная часть хористов имеет высшее образование (порой даже и не одно), большинство певцов обладает достижениями в своей профессиональной области, а также устойчивым социальным статусом. При

этом на определенном этапе жизненного пути у них возникает потребность в творческой самореализации, а наличие относительно свободного времени и вариативность современных форм занятости (офисной, дистанционной, гибридной) создают возможности для занятий хобби.

Следовательно, участие в любительском хоре можно рассматривать как форму культурной практики, способствующую гармонизации внутреннего состояния личности, укреплению социальных связей и развитию исполнительской культуры в ее образовательном, художественном и коммуникативном измерениях. Хор выступает не только как место творческого самовыражения, но и как сложная социально-творческая система, функционирующая на нескольких уровнях энергии и взаимодействия.

Для глубокого понимания динамики функционирования хорового коллектива целесообразно рассматривать его через три взаимосвязанных энергетических поля: Действия, Взаимоотношений и Контекста. Каждое из этих полей играет уникальную роль в поддержании творческой энергии, организационной устойчивости и личностного развития участников.

Рис. 1. Взаимосвязь энергетических полей



Детальный разбор этих полей позволяет не только выявить механизмы, лежащие в основе взаимодействия участников, но и предложить эффективные подходы к управлению и развитию хорового коллектива.

Поле Действия представляет собой базовую и фундаментальную сферу функционирования любого творческого коллектива — это энергия выполнения, то есть то, что мы делаем и как это делаем, включая когнитивные, аналитические и моторные способности участников. На этом уровне происходит непосредственная реализация творческих и организационных процессов, без которых существование хора как целостного организма невозможно.

Важнейшей задачей художественного руководителя на этом уровне является управление: постановка целей и задач, планирование, организация рабочего процесса и контроль за его выполнением. Определение критериев успеха позволяет участникам ориентироваться в своей работе и развивать как индивидуальные вокально-технические навыки, так и функциональные роли в коллективе, что напрямую влияет на общий творческий результат.

Выполняя действие, человек обычно сразу получает обратную связь, что позволяет корректировать процесс работы. В случае сложных заданий реакция может задерживаться, и требуется анализ промежуточных результатов. Информация в поле Действия носит линейный характер и поддерживает причинно-следственные связи. К примеру, на первых этапах певцы-любители воспринимают музыку не только как звук, но и как физическое ощущение, резонируя с вибрациями на определенной частоте. С течением времени артисты начинают систематизировать новые ощущения, анализируя взаимосвязь слухового контроля и мышечной координации.

Через осознание и постоянное совершенствование своих интонационных и координационных навыков участники хора развивают личные способности, углубляют взаимопонимание в коллективе и формируют эффективное взаимодействие, что становится основой для достижения высокого уровня исполнения и реализации общих целей. Как справедливо отмечал исследователь менеджмента XX века П. Друкер, «каждой организации нужно преуспевать в трех основных сферах: ей нужны непосредственные результаты, выработка и подтверждение ценностей, и

подготовка сотрудников для работы в будущем» [51, 85]. Это подчеркивает, что даже в поле Действия скрыт потенциал для формирования общих ценностей и командного взаимодействия, которые становятся «мостом» к следующему полю. Американский специалист в области организационного обучения П. Сенге указывает, что «как и во многих других системах, каждый из участников может добиться успеха, только если успеха добиваются все остальные» [132, 74], что акцентирует взаимозависимость действий и коллективного результата.

Итогом работы в поле Действия становится концертное исполнение, которое позволяет оценить эффективность постановки целей, организацию работы и уровень исполнительской культуры. Таким образом, поле Действия объединяет в себе технический и организационный аспекты работы хора, формируя основу для дальнейшего развития полей Взаимоотношений и Контекста.

Поле Взаимоотношения — это энергия взаимодействия, коммуникации и социальных связей. Если Действия отражают то, что мы делаем, то Взаимоотношения показывают, с кем мы это делаем. Это энергия коллективной коммуникации, как внутри хора, так и в более широкой творческой среде.

Известно, что человек обрабатывает информацию вербально и невербально. Однако эти способы коммуникации не равнозначны. Например, исследования показывают, что решения во многом зависят от невербальных сигналов. В общении с участниками хора невербальные аспекты — мимика, жесты, манера поведения — определяют, будут ли слова восприниматься органично или отвергнуты как шум. Как подчеркивает американский исследователь в области коммуникаций, семиотики и медиакультуры А. Бергер, «мы общаемся с помощью образов. Визуальная коммуникация стала центральным аспектом жизни человека, и значительная ее часть осуществляется косвенно, символическими средствами: словами, знаками и символами всех видов. Мы используем их для выражения своего

эмоционального состояния, развития и реализации творческих импульсов» [16, 18].

В русле вышесказанного, очевидно, что поле Взаимоотношений не имеет линейной структуры и строгих причинно-следственных связей. Оно требует способности различать модели поведения, внутренние мотивы и проявлять эмпатию. Исследования в области эмоционального интеллекта определили набор навыков, необходимых для обработки этого типа энергии. К примеру, американский психолог, научный журналист Д. Гоулман выделил четыре специальных навыка [41]:

- способность осознавать и понимать собственные эмоции;
- способность управлять собственными эмоциями;
- способность осознавать и понимать эмоции других;
- способность управлять эмоциями других.

По мнению многих ученых, успешность коллектива во многом определяется уровнем эмоционального интеллекта участников, а не только их профессиональной компетентностью. Способность чувствовать друг друга в стрессовых ситуациях, слаженно реагировать на жесты и мимику дирижера, является показателем эффективности взаимодействия и творческой деятельности хора.

В то же время, формирование успешной команды требует не только учета эмоционального интеллекта участников, но и внимательного подбора их индивидуальных характеристик. При этом важно определить, какие качества кандидатов являются приоритетными в конкретной ситуации, а какие второстепенны. Это отмечают многие исследователи, в том числе Т. Зинкевич-Евстигнеева [61], П. Друкер [51], Г. Минцберг [99], Р. Стернберг [122] и др.

Практика показывает, что для выявления мотивации людей, пришедших в коллектив, их приоритетов и способов взаимодействия, руководителю важно наблюдать за людьми в течение первых трех месяцев работы, чтобы грамотно выстроить стратегию коммуникации. Это позволяет достичь состояния синхронности, которое ускоряет процесс развития коллектива. При этом

попытки стимулировать участников, когда личностные взаимоотношения не выстроены, могут восприниматься как принуждение, что снижает уровень доверия и коммуникативную эффективность. Понимание данных аспектов помогает руководителю создавать гармоничную творческую среду, в которой каждый участник осознает свою роль и способен продуктивно взаимодействовать с другими.

Для полноценного развития творческого коллектива существенное значение имеет его взаимодействие с внешней культурной и социальной средой. Хор существует не изолированно, а в постоянном контакте со слушательской аудиторией, профессиональным сообществом и информационным пространством. Именно поэтому важным представляется демонстрация качественного исполнительского результата, способного формировать положительный художественный «имидж» коллектива и поддерживать интерес аудитории к его деятельности. Участие в концертах, фестивалях, конкурсах способствует не только росту исполнительского уровня, но и расширению коммуникативных связей коллектива.

Наряду с этим важную роль играет выстраивание организационно-информационной структуры деятельности хора. Она включает в себя обмен информацией, создание информационных каналов и ведение социальных сетей, выбирая при этом соответствующую манеру общения (Tone-Of-Voice).

Исходя из вышесказанного, поле Взаимоотношений объединяет личностные, коммуникативные и организационные аспекты работы коллектива: развитие эмпатии, выстраивание эффективной коммуникации, формирование командной культуры, взаимодействие с внешними участниками творческой среды и обеспечение интеграции хора в более широкий социокультурный контекст.

Поле Контекста — это энергия смысла и цели, или, говоря современным языком, духовный интеллект коллектива. Оно отражает глубинную цель существования хорового коллектива и всей его творческой деятельности и управляет процессами, происходящими на двух предыдущих

уровнях: полях Действия и Взаимоотношений. Это энергия страсти, возникающая, когда человек занимается тем, что ему действительно важно, и отвечает на вопрос «почему мы делаем то, что делаем».

На этом уровне руководитель хора выступает не только как организатор, но и как идейный вдохновитель, создающий условия для положительной творческой энергии в коллективе. Для эффективной работы с Полем Контекста хормейстеры должны обладать навыками мотивации, понимания ценностей и внутренних ориентиров участников. Как отмечает Н. Вольф, «это не процесс манипулирования, а скорее способность понять, что важно и имеет смысл для другого человека. Это умение повысить уровень заинтересованности, вовлеченности и участия» [30, 156]. Когда личные ценности артистов совпадают с творческими идеями коллектива, достигается наиболее продуктивное взаимодействие и высокий уровень коллективной мотивации.

Контекст проявляется через восприятие человека и его чувственный опыт. «Духовный опыт не существует вне предметной практики и, следовательно, вещественности предмета» [45, 109]. Эта мысль китайской философии напоминает, что смысл и цель обретают силу только тогда, когда они воплощаются в конкретных действиях и результатах. Поле Контекста можно сравнить с ощущением «командного духа» в сплоченных спортивных или творческих командах, когда каждый участник понимает значимость своей роли для общей цели.

Данное понимание перекликается с положениями теории поля К. Левина, согласно которой поведение личности определяется целой системой взаимодействующих факторов. К. Левин подчеркивал: «любое событие есть продукт множества факторов. <...> всякое поведение или всякое изменение в психологическом поле зависит только от психологического поля в тот момент времени» [86, 64]. В хоровой практике это проявляется в том, что один и тот же педагогический прием может по-разному воздействовать на участников: для одних он становится источником вдохновения, для других —

причиной напряжения или фрустрации. Правильно выстроенное поле Контекста позволяет трансформировать такие состояния в ресурс, направляя коллектив к общей цели. Американский исследователь И. Адизес справедливо отмечает: «Осознание взаимосвязанности дает начало появлению смысла» [3, 433]. Именно в момент, когда участники видят связь между своими усилиями и коллективной целью, рождается чувство значимости и принадлежности.

Поле Контекста обеспечивает руководителю возможность формировать корпоративную культуру, ценности и общие идеалы коллектива, направляя всех участников к достижению глубинной цели. Создаваемая атмосфера вдохновения и вовлеченности способствует тому, что каждый участник ощущает свою значимость, ценность своего вклада в развитие коллектива. Также, воодушевляясь тем, как другие певцы делятся своими талантами в пользу хора, люди задумываются о собственной инициативе, в результате чего их деятельность становится источником энергии. Концертное исполнение, как итог работы в полях Действия и Взаимоотношений, становится своего рода материальным выражением контекста.

Таким образом, поле Контекста определяет, как участники воспринимают свои действия, взаимодействуют друг с другом и формируют творческую среду, обеспечивая интеграцию личных и коллективных ценностей, вдохновляя на достижения и способствуя реализации глубинной цели хорового коллектива.

Итак, три поля — Действия, Взаимоотношений и Контекста — формируют взаимосвязанную систему, обеспечивающую функционирование хорового коллектива на техническом, коммуникативном и смысловом уровнях. Поле Действия отвечает за организацию работы и развитие исполнительских навыков, поле Взаимоотношений — за коммуникацию, эмпатию и командную культуру, а поле Контекста задает смысл деятельности и объединяет личные и коллективные ценности.

Однако реализация этих принципов невозможна без личности руководителя, который направляет, вдохновляет и поддерживает участников,

формируя репертуар, объясняя значимость хорового искусства и способствуя раскрытию творческого потенциала каждого хориста. Именно через лидерство и продуманную репертуарную политику коллектив достигает высокой исполнительской культуры, сплочённости и творческих результатов.

Таким образом, применение принципов андрагогики в сочетании с концепцией «живой организации» может существенно повлиять на организацию работы с взрослым любительским хоровым коллективом, предлагая новый, инновационный взгляд на привычные подходы хормейстерской деятельности. В этом контексте репертуарная политика становится важнейшим инструментом развития коллектива, обеспечивая формирование его художественных ценностей, корпоративной культуры и творческого потенциала.

2.2. Репертуарная политика в любительском хоре как стратегический фактор формирования высокой исполнительской культуры

В современном обществе деятельность любительских хоровых коллективов приобретает новое качество, отражающее изменяющиеся потребности и интересы участников. Управление таким коллективом имеет свои особенности, включая формулирование миссии и задач хора, определение ключевых компетенций для его успешного функционирования, а также выбор эффективных подходов к реализации творческих замыслов.

Иначе говоря, участие в любительском хоровом коллективе для взрослых становится не только способом раскрыть свои вокальные способности, но и формой осмысленного самовыражения. В процессе репетиций и концертной деятельности участники пересматривают свой

прежний опыт через призму новых знаний, приобретенных в ходе творческого взаимодействия. Благодаря этому могут изменяться взгляды на мир, обогащается восприятие действительности, происходит личностный рост. Иными словами, происходит внутренняя трансформация.

В вокально-хоровой деятельности основой для формирования нового знания служит репертуар. Уровень сложности, направленность и другие факторы произведений определяются *репертуарной политикой*.

Художественные задачи, которые ставит перед исполнителями репертуар, определяют их рост как музыкантов. В свою очередь, для слушателей музыкальные произведения, исполняемые хором, формируют представление о коллективе как о творческой единице, обладающей собственным «творческим почерком». Этот почерк проявляется в техническом качестве исполнения, художественной интерпретации. Таким образом, через репертуар хор обретает свои неповторимые, узнаваемые черты и культурную идентичность.

Особое место в формировании исполнительской культуры и творческого почерка занимает классический репертуар. Классика — это не просто «обязательный минимум», а подлинная сокровищница смыслов, интонаций и философии: выверенные временем принципы фразировки и ритмической организации, образцовые формы полифонического письма и голосового взаимодействия, насыщенные по смыслу тексты и устойчивые эстетические ориентиры. Через изучение классических произведений коллектив постигает языковые и стилистические основы музыки — от барочного контрапункта и риторики до романтической интонации и драматургии — и тем самым получает ориентиры для интерпретации любых других стилей. Классический репертуар развивает не только музыкальную грамотность, но и «исполнительскую мудрость»: он учит нюансам динамики, точности звуковедения, владению дыханием и единообразием звука в ансамбле, работе с текстом и смысловым акцентом.

По этому поводу Н.М. Данилин справедливо отмечал: «Подавляющее большинство наших хоровых коллективов почти не поет а caprella, т.е. чистым вокалом. Ленинградская академическая капелла, в которой в свое время работали такие крупные специалисты хорового дела, как М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, А.С. Аренский, много усилий затратила на то, чтобы сохранить этот стиль исполнения. Теперь же капелла поет транскрипции <...> Причины этого явления — прежде всего в отсутствии нового репертуара, новых хоровых произведений а caprella и нежелание исполнять те отрывки из опер и ораторий, какие не имеют оркестрового сопровождения. <...> Проблема овладения классическим хоровым наследством должна быть разрешена в первую очередь наиболее полным введением в репертуар наших капелл и хоровых ансамблей произведений русских классиков (которые оставили нам ряд замечательнейших произведений, не утративших своего значения и по сей день) и ближайших к нам немецких композиторов классической эпохи. В произведениях Шумана, Шуберта, Листа, затем Брамса, Берлиоза и других наши хоры могут найти для себя чрезвычайно много поучительного и интересного» [113, 9].

Эти слова остаются актуальными и сегодня. Именно системная работа над классическим репертуаром формирует устойчивую основу исполнительской культуры хора. Регулярное возвращение к каноническим образцам, разбор партитур, изучение исторического контекста и авторских указаний, стилистические «этюды» и параллельная работа над техническими навыками — все это обеспечивает преемственность исполнительских традиций и формирует у участников высокий художественный вкус.

Опираясь на вышесказанное, стратегия выбора репертуара и глубокая работа над ним становятся центральным элементом педагогического процесса. Т. е. репертуар выступает не только художественной основой концертной деятельности, но и своеобразным *«учебным планом»*, который объединяет теоретические и практические аспекты подготовки. Через постепенное освоение произведений разной сложности участники хора совершенствуют

технику, развивают слуховую культуру, образное мышление и осознание музыкальных смыслов.

Таким образом, продуманная репертуарная стратегия должна учитывать целый комплекс факторов, влияющих на формирование исполнительской культуры:

- учет вокально-технических и художественных возможностей коллектива;
- ориентация на высокохудожественные произведения и глубокие тексты;
- сохранение классического репертуара как основы исполнительского развития;
- включение современной хоровой музыки, отражающей дух времени;
- стилистическое разнообразие и принцип контраста;
- гармония музыкального и литературного содержания;
- эмоциональная вовлеченность исполнителей;
- постановка сложных творческих задач, стимулирующих рост;
- участие в коллаборационных и межжанровых проектах.

Разберем эти аспекты подробнее.

Учет вокально-технических и художественных возможностей коллектива. Одним из ключевых аспектов репертуарной политики является соответствие выбранных произведений реальным возможностям хора — как техническим, так и художественно-интеллектуальным. Репертуар должен быть доступен для освоения, чтобы участники могли сосредоточиться на глубоком постижении музыкального текста, его смыслового содержания и интерпретации.

Выбор произведений, значительно превышающих уровень подготовки хора, нередко приводит к поверхностному подходу к изучению материала, снижению качества интонирования, точности ансамбля и, в итоге, к утрате художественной убедительности исполнения.

Отечественный хоровой дирижер В.Г. Соколов отмечал: «Руководитель должен всегда иметь в виду возможности данного коллектива, его качественный состав, степень подготовленности. Нельзя, например,

начинающему хору давать слишком трудные произведения. Трудность хорового сочинения определяется такими показателями, как количество голосов партитуры, диапазон партий и всего хора, степень напряжения отдельных партий (тесситурные условия), характер мелодии (интонационные и ритмические трудности) и т. д. В то же время при отборе репертуара руководитель обязан учитывать необходимость постепенного совершенствования технических навыков и художественно-исполнительский рост хора» [136, 170].

Таким образом, успешное формирование базовых технических и художественных навыков возможно только при условии последовательного усложнения репертуара. Начальный этап должен включать произведения, соответствующие текущему уровню подготовки участников, что позволяет закрепить базовые принципы интонирования, ансамбля и дыхания. Постепенное расширение диапазона выразительных средств обеспечивает устойчивый технический рост коллектива.

Выбор произведений должен быть не только доступен для исполнения, но и стимулировать развитие — находиться в так называемой «зоне ближайшего развития» [33], когда задачи немного превышают текущие возможности участников. Это позволяет добиваться устойчивой мотивации певцов к вокально-хоровой деятельности, к регулярному посещению хоровых репетиций и домашней подготовки к ним. Благодаря умеренным сложностям осуществляется рост технического элемента хоровой исполнительской культуры, который развивается таким образом с каждым последующим произведением.

Ориентация на высокохудожественные произведения и глубокие тексты. Без сомнения, выбор репертуара должен опираться на произведения, обладающие высокой художественной ценностью, которые формируют эстетический вкус. Многие выдающиеся хоровые мастера отмечают, что развитие вокально-хоровых технических навыков наиболее эффективно происходит на основе высокохудожественных произведений, слегка

превышающих текущий технический уровень хора. Например, В.Г. Соколов подчеркивал: «При отборе хорового произведения допускается некоторая переоценка возможности хора с тем, чтобы в процессе преодоления трудностей коллектив приобрел совершенные технические и исполнительские навыки» [136, 178].

В свою очередь, К.К. Пигров в работе «Руководство хором» акцентировал внимание на важности художественного подхода к обучению, отмечая: «Чтению нот выучиваются в хоре на художественных примерах, при твердой убежденности в необходимости овладеть музыкальной грамотностью» [119, 182].

Таким образом, оба мастера подчеркивают, что репертуарная политика играет ключевую роль не только в формировании технических навыков, но и в развитии общей музыкальной культуры участников хора. Произведения, немного опережающие уровень возможностей коллектива, становятся инструментом для профессионального роста, стимулируя работу над новыми приемами, интонационными и ритмическими навыками.

Высокохудожественные произведения выполняют роль связующего звена между решением технических задач и достижением художественной выразительности, объединяя теоретические знания и практическую работу. Такой подход позволяет участникам хора не только совершенствовать технические навыки, но и осознанно интерпретировать музыкальный материал, что становится основой формирования зрелого исполнительского мастерства и высокой исполнительской культуры коллектива.

Сохранение классического репертуара как основы исполнительского развития выполняет несколько взаимосвязанных функций: оно обеспечивает преемственность исполнительских традиций, служит основой формирования профессиональных навыков и одновременно формирует эстетический вкус участников. Классические произведения позволяют хору системно работать над вокально-хоровой техникой,

согласованностью ансамбля, точностью интонирования и контролем дыхания, развивая умение создавать сбалансированное, выразительное звучание.

Как отмечает профессор Н.Б. Буянова, музыкантское «мышление формируется через осознание закономерностей развития музыкального материала, через понимание архитектоники, структуры и формообразующих элементов» [20, 166]. Именно поэтому работа с классикой, в которой ярко выражены структурная логика, богатый гармонический язык, широкий спектр художественных средств музыкальной выразительности, становится важнейшим условием развития музыкально-исполнительского мышления участников хора.

Безусловно, классические сочинения выполняют роль структурного ядра многожанровой программы. Они должны составлять большой процент от всего репертуара. В результате системная работа с классическим репертуаром становится эффективным инструментом развития вокально-хоровых компетенций (в т. ч. академической манеры пения), формирования высокого художественного вкуса.

В этом процессе особая роль принадлежит дирижеру-педагогу, который помогает коллективу погружаться в замысел композитора. Именно дирижер, разучивая произведение с хором, раскрывает внутреннюю логику музыкального образа, заключенных в хоровой фактуре. Как подчеркивал Г.Г. Нейгауз, «взаимодействие между автором и учащимся при посредстве хорошего учителя, стремящееся к возможно глубокому проникновению в замыслы автора, приводит к наилучшему возможному разрешению задачи» [106, 213].

Включение современной хоровой музыки, отражающей дух времени. Современные произведения часто насыщены оригинальными гармониями, необычными ритмическими структурами, хроматизмом, атональностью и нестандартными вокальными приемами. Это требует от дирижера крайней осторожности и тщательности, если есть серьезное намерение внедрить подобный репертуар в работу коллектива. При выборе

таких сочинений необходимо учитывать возможности коллектива и соотносить их с педагогической целесообразностью. Как справедливо отмечает Г.В. Свиридов: «Бездарная современная музыка отвращает публику и от классического искусства, заведомо компрометирует его» [130, 506]. Здесь подчеркивается, что выбор произведений должен быть в пользу тех, которые обладают подлинной художественной ценностью.

Грамотно подобранные современные произведения открывают уникальные возможности для профессионального и художественного роста участников хора. Также современные хоровые сочинения нередко затрагивают актуальные культурные и философские темы, что позволяет участникам не только совершенствовать технические навыки, но и углублять эмоциональную и интеллектуальную связь с музыкой. Как отмечает Б.Г. Тевлин: «Певцы должны слышать и заранее представлять себе перспективу развития мелодии. Тогда отдельные интонационные обороты будут восприниматься ими как часть целого» [145, 97]. Этот навык актуален для познания и исполнения партитур, написанных в современных композиторских техниках, что, безусловно, способствует развитию у певцов хоровой исполнительской культуры.

Стилистическое разнообразие и принцип контраста в репертуаре хора играют ключевую роль в совершенствовании исполнительской культуры, поскольку способствуют развитию вокальной гибкости, расширяют технический и художественный диапазон участников, усиливают выразительность и глубину исполнения, а также формируют многогранное художественное восприятие музыки.

Современный концертный хоровой репертуар охватывает, пожалуй, наибольшее количество исторических эпох по сравнению с другими видами исполнительства: в программах академических хоров можно встретить произведения от XVI века до наших дней. Однако в процессе работы над повышением исполнительского мастерства нередко упускается важнейший аспект — постижение стиливых особенностей произведений различных эпох

и направлений. Между тем именно понимание стиля и умение передать его составляют один из основных показателей зрелости хорового коллектива. Как подчеркивал отечественный хоровой дирижер К.Б. Птица, «овладение стилем исполнения означает действительное проникновение в сущность произведения, понимание и ощущение закономерностей и особенностей художественного мышления композитора, умение передать именно то, что он хотел сказать своим творением» [124, 14].

Важно отметить, что для большинства любительских и профессиональных хоров характерно сочетание в репертуаре произведений разных стилей и жанров — классической, народной, духовной и современной музыки. Работа таким репертуаром помогает исполнителям глубже понимать историю музыкального искусства и специфику жанрово-стилевых особенностей.

Гармония музыкального и литературного содержания. В хоровом искусстве особую роль играет взаимосвязь музыки и слова. Литературный текст, раскрытый средствами музыкальной выразительности — интонацией, ритмом, динамикой, тембром, - становится неотъемлемой частью хоровой фактуры и художественного образа произведения.

Г. Малер отмечал: «Задумывая большое музыкальное полотно, я всегда достигаю момента, когда должен привлечь “слово” в качестве носителя моей музыкальной идеи» [95, 214]. Это высказывание подчеркивает значимость единства музыки и литературного текста: слово конкретизирует содержание произведения, а музыка усиливает его эмоциональное и образное воздействие. Поэтому при выборе произведений в репертуар крайне важно учитывать художественную ценность литературного текста, его понятность и воспитательный потенциал.

В свою очередь работа над произведением должна быть направлена на осмысленное соединение музыкального и словесного начала, обеспечивающее целостность исполнительской интерпретации и полноценное восприятие произведения слушателем.

Эмоциональная вовлеченность исполнителей является важным условием убедительной интерпретации музыкальных произведений. Именно поэтому при формировании репертуара необходимо учитывать не только художественную ценность сочинений, но и их способность вызывать эмоциональный отклик у исполнителей.

Грамотно подобранный репертуар способствует не только развитию вокально-хоровых навыков, но и формированию осмысленного отношения певцов к исполняемой музыке. Важно, чтобы произведения были интересны как исполнителям, так и слушателям, поскольку это поддерживает творческую мотивацию коллектива и усиливает эмоциональное воздействие концертного выступления.

Как уже отмечалось ранее, репертуарная политика любительского хора должна сочетать произведения классического наследия с современными сочинениями, близкими участникам по тематике и эмоциональному содержанию. Такое сочетание позволяет сохранять преемственность хоровых традиций и одновременно поддерживать актуальность концертных программ.

Советский музыкальный педагог И.Н. Вилинская утверждает: «Певец пропускает музыкальный материал сквозь призму своей художественной фантазии, отношения к творчеству композитора и представлений об идее произведения и его эмоциональной выразительности, а выразительность вокального исполнения является признаком вокальной культуры исполнителя» [26, 55]. В условиях любительского хора эмоциональная включенность участников помогает сделать исполнение более убедительным, а концертное выступление живым и содержательным для слушательской аудитории.

Постановка сложных творческих задач, стимулирующих рост, является ключевым элементом репертуарной политики хорового коллектива. Включение в программу произведений, сложность которых немного превышает текущий уровень хора, создает «точки роста», стимулируя певцов совершенствовать вокальные навыки и развивать художественное

воплощение. При этом важно учитывать соотношение сложности и доступности материала, чтобы работа над произведением сохраняла творческую мотивацию участников. Работа над более сложными сочинениями способствуют развитию точного интонирования, ансамблевой согласованности и других технических вокально-хоровых навыков. Кроме того, такие произведения требуют более глубокого понимания формы, драматургии и образного содержания музыки, что делает исполнительский процесс более осмысленным и творчески насыщенным.

Регулярное обновление репертуара, включение современных и стилистически разнообразных произведений поддерживает интерес участников к репетиционному процессу и способствует укреплению художественного уровня коллектива. Качественное исполнение сложных и содержательных сочинений также положительно влияет на творческий имидж хора и его исполнительскую репутацию.

Участие в коллаборационных и межжанровых проектах. Коллаборационные и межжанровые проекты представляют собой интеграцию хорового исполнения с другими видами искусства — театром, танцем, мультимедиа или музыкальными коллективами других направлений — с целью создания новых синтетических форм концертного воплощения.

Для участия в подобных проектах важен репертуар, который допускает сценическое движение, элементы театрализации и использование визуальных средств. Работа над такими произведениями помогает коллективу развивать творческую гибкость и сценическую культуру. Кроме того, освоение нестандартных исполнительских задач значительно расширяет исполнительский опыт участников хора.

И.Ф. Стравинский отмечал: «Просвещение публики не поспевает, конечно, за развитием техники. Использование диссонанса не перестает смущать плохо подготовленный для его восприятия слух, вводя слушателя в состояние беспомощности, в котором он больше не отличает диссонанс от консонанса» [140, 49]. Эта справедливая мысль подчеркивает, что восприятие

новых художественных средств требует подготовленности как от исполнителей, так и от слушателей. В условиях межжанровых проектов это особенно важно, поскольку сочетание различных видов искусства требует от коллектива высокого уровня исполнительской культуры и внимательного отношения к художественной целостности программы.

Нельзя не согласиться, что использование театральных элементов, сценического движения, световых и мультимедийных решений в некоторых случаях усиливает эмоциональное воздействие хорового исполнения и делает концертные программы более доступными и выразительными для современной аудитории. Следовательно, подобные проекты повышают мотивацию участников коллектива, формируют опыт творческого сотрудничества и способствуют развитию художественной индивидуальности хора.

Таким образом, участие в коллаборационных и межжанровых проектах способствует обновлению репертуарной практики любительского хора, расширению его исполнительских возможностей и укреплению значимости хорового искусства в современном культурном пространстве.

Подводя итог вышесказанному, репертуарная политика любительского хора является одним из ключевых факторов формирования исполнительской культуры коллектива. Осознанный подбор репертуара позволяет решать одновременно образовательные, художественные и воспитательные задачи, способствуя тем самым развитию вокально-хоровых навыков, музыкального мышления и художественного вкуса участников.

Репертуар должен учитывать уровень подготовки коллектива, отличаться жанровым и стилистическим разнообразием, обладать художественной ценностью и создавать условия для эмоциональной вовлеченности исполнителей. В этой связи важное значение имеет включение современных произведений и различных форм концертного воплощения, позволяющих хору сохранять связь с актуальными культурными тенденциями.

Комплексный подход к формированию репертуара, работа над произведениями различной сложности и освоение новых исполнительских форм способствуют развитию творческой активности коллектива, формированию исполнительской культуры и повышению художественного уровня любительского хора.

Выводы по главе 2

1. Исторический опыт музыкально-просветительских организаций XIX – начала XX века, в частности Бесплатной музыкальной школы (БМШ) М.А. Балакирева и Г.Я. Ломакина, а также Народной консерватории в Москве, показывает значимость доступного музыкального образования и практики коллективного музицирования для развития любительского исполнительства. Гибкость образовательных подходов, ориентация на широкую аудиторию и активная концертно-просветительская деятельность способствовали формированию музыкальной грамотности, исполнительских навыков и культурной активности участников. Опыт данных учреждений подтверждает важность создания педагогической среды, способствующей творческому развитию любительских хоровых коллективов.

2. Анализ теоретических подходов показал, что использование принципов андрагогики (М. Ноулз, С.И. Змеев, А.Г. Теслинов) является важным условием эффективной работы с любительским хором. Взрослые участники коллектива обладают сформированным жизненным и профессиональным опытом, который может становиться значимым ресурсом в образовательном и творческом процессе. Учет особенностей взрослой аудитории способствует

повышению мотивации участников, развитию более осознанного отношения к исполнительской деятельности.

3. В работе с любительским хором за основу берется концепция «живой организации» Н. Вольфа, согласно которой коллектив рассматривается как динамическая система, функционирующая в трех взаимосвязанных полях: Действия, Взаимоотношений и Контекста. Применение этой идеи способствует укреплению внутриворховых коммуникаций, формированию атмосферы доверия, взаимопомощи и эмоциональной сопричастности. В такой среде взаимодействие участников строится на принципах уважения, ответственности и открытого диалога, что позволяет каждому певцу осознавать свою значимость в общем художественном процессе. Интеграция индивидуальных устремлений и целей коллектива активизирует внутреннюю мотивацию, направленную как на личностное, так и на общее творческое развитие хора.

4. Значительную роль в формировании исполнительской культуры играет репертуарная политика, которая выступает как педагогически осмысленный инструмент развития коллектива. Основой репертуара является классический хоровой репертуар, обеспечивающий прочную основу для формирования профессиональных компетенций певцов. Методически обоснованное и художественно выверенное построение репертуара позволяет гармонично сочетать традиции с современностью, поддерживая актуальность хорового творчества и расширяя художественный кругозор участников. Репертуар рассматривается не только как художественный материал, но и как средство формирования исполнительской культуры. При выборе произведений учитывается их художественная ценность, жанровое и стилистическое разнообразие, уровень подготовки коллектива и педагогическая целесообразность для решения конкретных вокально-хоровых задач.

5. Формирование исполнительской культуры в любительском хоре требует системного подхода, объединяющего принципы андрагогики, концепцию «живой организации» и методически выверенную репертуарную политику с акцентом на классический репертуар. Такая модель создает среду осознанного

творчества, способствующую росту мастерства участников, укреплению коллектива, развитию общности, мотивации и ответственности, делая деятельность хора устойчивой и значимой в культурном контексте.

ГЛАВА 3. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПО ВНЕДРЕНИЮ МЕТОДИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ХОРЕ

3.1. Содержание методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре

Разработка и реализация методики формирования исполнительской культуры у певцов-любителей опирается на совокупность теоретических и практических положений, раскрытых в предыдущих главах исследования. Работа с современным любительским хором в рамках учреждений дополнительного образования предоставляет руководителю широкие возможности для целенаправленной организации учебно-воспитательного процесса, учитывающего возрастные особенности, мотивацию и творческий опыт взрослых участников коллектива.

Традиционная методика обучения в любительском хоре, как правило, ограничивается музыкально-теоретической и вокально-хоровой подготовкой, ориентированной преимущественно на освоение базовых певческих навыков посредством разучивания разнохарактерного репертуара. В отличие от подобного подхода, предлагаемая методика рассматривает формирование исполнительской культуры как целостный педагогический процесс, объединяющий технические, художественные и сценические аспекты хорового исполнительства.

Методика опирается на совокупность методологических оснований, определяющих ее концептуальную основу:

- андрагогический подход, учитывающий особенности обучения взрослых участников хора;
- положения концепции «живой организации», рассматривающей хоровой коллектив как динамическую систему взаимодействия и совместного творчества;
- целенаправленную репертуарную политику, выступающую педагогическим инструментом последовательного формирования исполнительской культуры коллектива.

Совокупность данных положений позволяет выстраивать развитие исполнительской культуры хора как многоуровневый, динамичный и целостный процесс.

Представленная методика обеспечивает постепенное и системное формирование у участников хора исполнительской культуры, включающей три взаимосвязанных элемента — **технический, художественный и сценическую культуру**. Каждый из этих элементов формируется в процессе репетиционной деятельности и имеет собственные педагогические задачи, формы и критерии оценки.

Практическая реализация методики осуществляется в структуре учебно-репетиционного цикла (два занятия в неделю по три часа) и включает **пять взаимосвязанных учебных блоков**. Их последовательное и интегрированное применение образует педагогическую систему, направленную на воспитание певца-исполнителя, способного осознанно воспринимать музыкальный текст, участвовать в коллективном художественном процессе и воплощать художественные смыслы произведения в сценическом исполнении.

Дальнейшее изложение посвящено раскрытию содержания и педагогической логики каждого учебного блока. Каждый из них направлен преимущественно на формирование определенных элементов исполнительской культуры. Вместе с тем такое распределение носит достаточно условный характер, поскольку каждый учебный блок в той или иной степени способствует развитию всех элементов исполнительской

культуры. Выделение преимущественной направленности блоков обусловлено необходимостью систематизации методики, тогда как в реальном образовательном процессе технический, художественный и сценический элементы формируются комплексно и во взаимосвязи.

Учебные блоки не существуют изолированно: результаты, достигнутые в одном направлении, служат основой для развития последующих. Поэтому особую значимость приобретает их интеграция, позволяющая рассматривать процесс формирования исполнительской культуры как единую систему. Взаимопроникновение учебных блоков обеспечивает накопление и перенос сформированных умений, что усиливает педагогический эффект и позволяет постепенно усложнять задачи без нарушения логики освоения материала.

В общем виде структура блоков и их взаимосвязи с формируемыми элементами исполнительской культуры представлены в рис. 2 и таблице № 2:

Рис. 2. Взаимосвязь элементов исполнительской культуры и учебных блоков

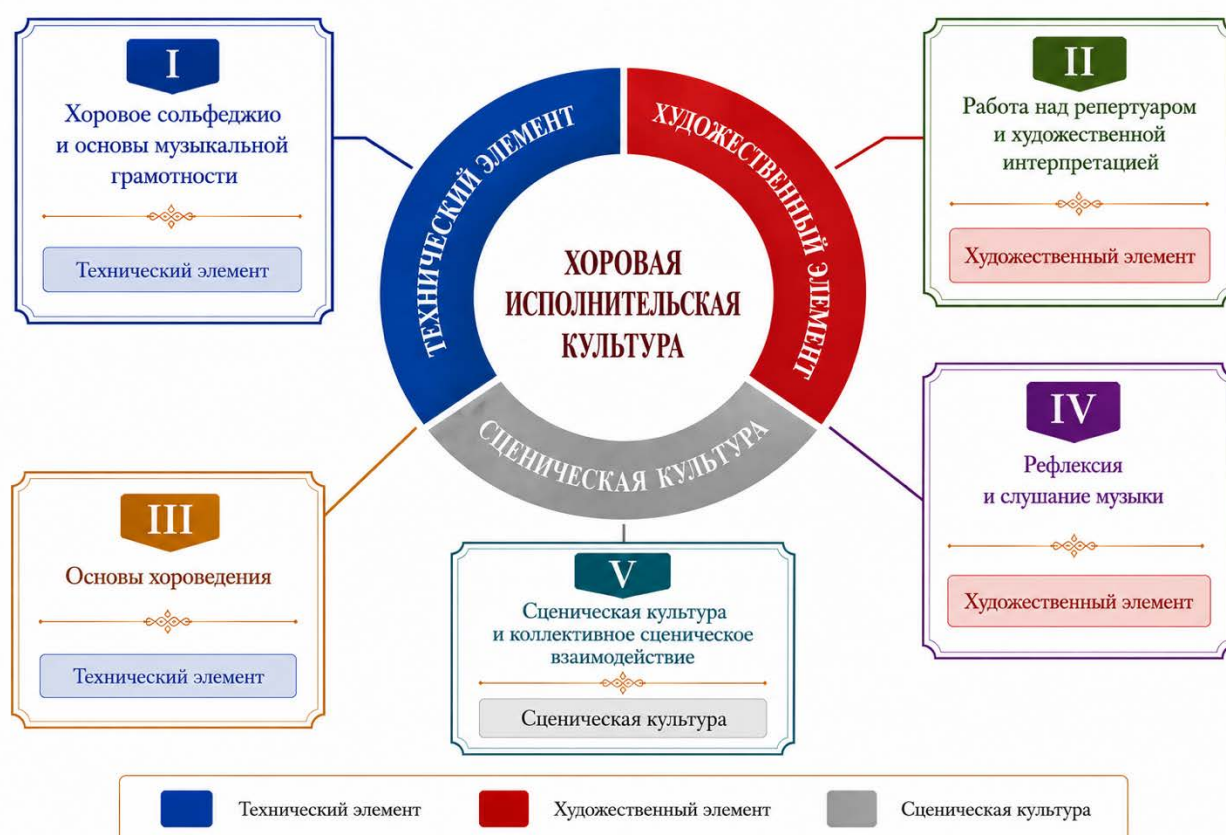


Таблица № 2

Взаимосвязь элементов исполнительской культуры и учебных блоков

№	Учебный блок	Элемент исполнительской культуры
I	Хоровое сольфеджио и основы музыкальной грамотности	Технический элемент
II	Работа над репертуаром и художественной интерпретацией	Художественный элемент
III	Основы хороведения	Технический элемент
IV	Рефлексия и слушание музыки	Художественный элемент
V	Сценическая культура и коллективное сценическое взаимодействие	Сценическая культура

Рассмотрим подробнее содержание и специфику каждого из пяти учебных блоков.

I. Хоровое сольфеджио и основы музыкальной грамотности (технический элемент)

Данный блок открывает методический цикл и направлен на развитие у певцов основ музыкального слуха, чувства ритма, дыхательной устойчивости и ансамблевой слаженности. Он формирует фундамент исполнительской культуры, обеспечивая техническую базу для осмысленного и выразительного хорового звучания.

Как известно, хор, поющий только «на слух», является бесперспективным в своем творческом развитии. В то же время, одних теоретических объяснений недостаточно для полноценного освоения музыкальной грамотности: для певцов-любителей значительно важнее научиться свободно интонировать от одного звука любой предложенный. В этом контексте хоровое сольфеджио выполняет функцию практического слухового тренинга, направленного на развитие интонационной устойчивости, чувства лада, ритма и ансамблевого взаимодействия. Оно представляет собой прикладной компонент хоровой работы, непосредственно обеспечивающий процесс освоения репертуара.

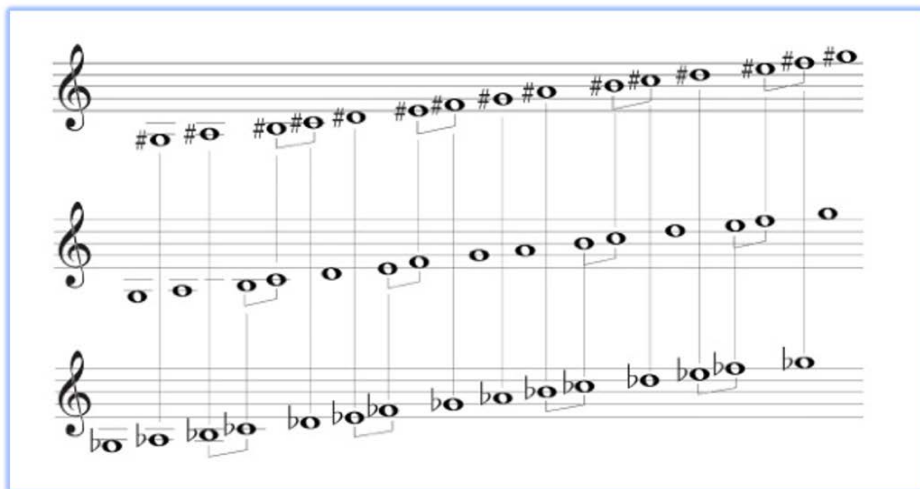
Организационно хоровое сольфеджио проводится, как правило, в начале каждой репетиции, способствуя слуховой настройке коллектива и формированию осознанного восприятия музыкального материала. Занятия подобного типа развивают слуховое и интонационное внимание, обеспечивая слухо-интонационную базу, необходимую для успешного исполнения репертуара.

Основные задачи блока:

- 1) формирование устойчивого вокально-интонационного слуха и способности интонировать в унисоне и аккорде;
- 2) развитие чувства метроритма и гармонического восприятия;
- 3) овладение элементами музыкальной грамоты и навыками чтения с листа;
- 4) развитие способности определять свое место в общем звучании коллектива и слышать ансамбль как единое интонационное пространство.

Наиболее целесообразной и эффективной для решения задач данного блока является методическая система выдающегося хорового дирижера В.А. Чернушенко [156], обеспечивающая видимый практический результат. Суть этой системы заключается в работе с тремя крупноформатными схемами — двумя нотными (в скрипичном и басовом ключах) и одной ритмической.

Рис. 3. Нотная схема (скрипичный ключ)

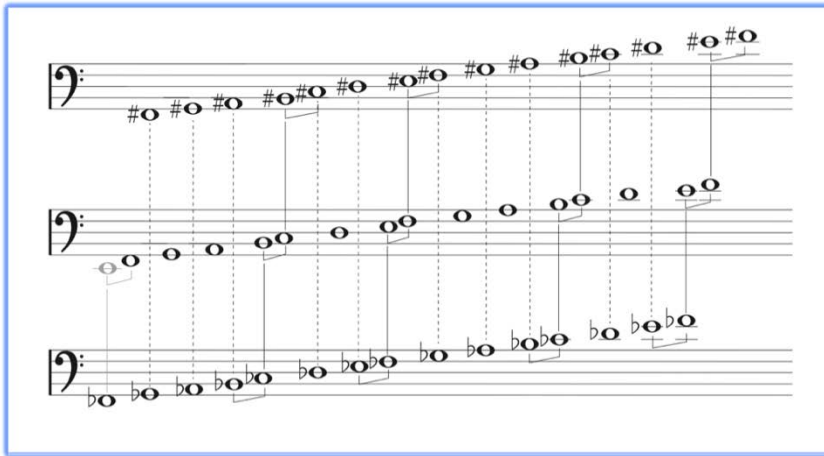


Работа с первыми двумя схемами (рис. 3 и рис. 4) направлена на формирование интервально-ладового слуха. Пение звуковых

последовательностей в подвижном темпе формирует рефлекторное восприятие интервальных и ладовых соотношений. Сначала осваивается

диатонический ряд (средний ряд), затем задачи усложняются за счет добавления звуков из верхнего и нижнего хроматических рядов. Практика

Рис. 4. Нотная схема (басовый ключ)



соответствия интервальных соотношений в ансамбле. Т. е., хоровое сольфеджио напрямую связано с развитием ансамблевых навыков — умением определять свое место в общем звучании хора.

Вторая схема (рис. 5) представляет собой систему ритмических формул, которые наиболее часто встречаются в музыкальной практике. При их исполнении рукой отстукиваются счетные доли, а ритмическая фигура

Рис. 5. Ритмическая схема



присутствует «вершина». Именно поэтому можно утверждать, что ритм — понятие, тождественное движению; он связан с управлением временем, находящимся в непрерывном потоке. Следовательно, при работе над

показывает, что интонирование является конкретным процессом, и чистота звучания зависит не столько от точных высотных положений звуков, сколько от

озвучивается любым удобным способом — например, на слоге «та». Необходимо понимать, что ритм далеко не всегда совпадает с метром в музыке. Он может формировать мотивы и фразы, в которых

ритмическими формулами важно избегать механичности и формальности, наполняя каждую из них фразировкой.

Постепенно сочетание высоты звука и его длительности становится для певцов органичным и появляется необходимость дополнительной активизации слуховой и интонационной координации. С этой целью в начало репетиций внедряются упражнения на интонирование четвертитонов, которые выполняются с глиссандированием. Включение подобных заданий способствует развитию еще большей точности интонирования и остроты музыкального слуха. В итоге полутон перестает восприниматься как наименьший звуковой интервал.

При выполнении упражнений хорового сольфеджио особое внимание уделяется правильному вокальному формированию звука. Это необходимо для развития тонкости слухового контроля, а также чуткого отношения к звуковысотным и тембровым параметрам хорового звучания.

Таким образом, *формы работы* в рамках блока включают:

- хоровое сольфеджио по системе В.А. Чернушенко (по трем схемам);
- пение по четвертитонам.

В ходе реализации данного блока у певцов формируются технический элемент хоровой исполнительской культуры, постепенно развиваются базовые вокально-хоровые навыки.

II. Работа над репертуаром и художественной интерпретацией (художественный элемент)

В структуре методики этот блок является центральным, так как именно в нем осуществляется переход от технического освоения репертуара к работе над художественной интерпретацией. Точнее говоря, технический аспект работы над репертуаром тесно переплетается с глубоким аналитическим прочтением и художественным воплощением. Таким образом, основная часть репетиционного процесса, где разучивается репертуар, становится не только средством совершенствования певческих навыков, но и пространством непосредственно творческой деятельности, в котором участники хора

постепенно формируют собственное отношение к исполняемому произведению.

При этом репертуарная политика хора выступает как стратегический инструмент реализации педагогических целей. Последовательный подбор произведений обеспечивает постепенное развитие исполнительских возможностей коллектива и создает взаимосвязь между техническими навыками и художественными целями.

Репертуар подбирается дирижером с учетом принципа «от простого к сложному», при котором каждое произведение выполняет определенную методическую функцию. Уже на этапе хорового сольфеджио целесообразно уделять внимание средствам музыкальной выразительности: динамике, фразировке, артикуляции и т. д. В связи с этим художественная работа над произведением не должна рассматриваться как отдельный этап после технического освоения, а должна органично включаться в повседневный репетиционный процесс.

Освоение сложных произведений (например, «Salve Regina» F. Prinsloo, «Буйный ветер» В. Ходоша), рассчитанное на длительный период — один-два года, осуществляется поэтапно. Подготовка к ним может строиться через целую серию «промежуточных» сочинений, которые с каждым разом будут приближать коллектив к освоению сложных сочинений. При этом будут решаться задачи, необходимые для повышения исполнительского уровня. К примеру, в кантиленных миниатюрах формируется навык «цепного дыхания» и протяженность фразировки, в динамически контрастных сочинениях развивается чувство формы и внутренней драматургии.

Такой подход позволяет сохранять перспективу художественного роста, формируя у певцов ощущение движения от конкретной задачи к большому результату. Репертуар, таким образом, становится не только средством обучения, но и пространством формирования устойчивой исполнительской мотивации и внутренней дисциплины.

Задачи блока:

- 1) осмысление музыкального и поэтического текста произведений;
- 2) поиск художественно-эмоциональных образов и средств их выражения;
- 3) развитие динамической и штриховой выразительности, фразировочного мышления;
- 4) воспитание художественного вкуса, понимания стилевых особенностей музыки;
- 5) формирование способности воспринимать и интерпретировать музыкальное произведение как смысловое высказывание.

Основным методическим принципом блока является «от смысла — к звучанию». Такой подход предполагает, что работа над интерпретацией произведения начинается с анализа его образно-смыслового содержания, структуры и внутренней драматургии, а затем переходит к поиску соответствующего звукового воплощения средствами интонации, динамики, тембра, ритма и артикуляции.

Опираясь на концепцию Ю.М. Лотмана, музыкальное произведение может рассматриваться как «текст культуры» [93], т. е. как особая семиотическая система, отражающая культурный код эпохи и мировоззренческие установки композитора. В связи с этим одной из основных задач исполнителя становится раскрытие художественного и культурного содержания произведения с помощью средств музыкальной выразительности.

Реализация этого принципа осуществляется в процессе работы над репертуаром. Руководитель направляет внимание участников хора на интонационно-смысловой анализ: выявление смысловых центров, ключевых интонаций, словесных акцентов. Важно уделить особое внимание работе над интонационными опорами и фразировкой. В этом контексте показательно наблюдение К.Д. Игумнова о значении «интонационных точек» как «узлов тяготения», определяющих связность и выразительность музыкальной речи [89, 56]. Осознание этих «точек тяготения» помогает певцам выстраивать грамотную логически выверенную фразировку.

Подобный подход созвучен позиции профессора О.П. Радыновой, подчеркивающей, что внимательное изучение нотного текста «активизирует творческое воображение, способствует осмыслению формы и развитию интерпретаторского замысла. В осознании и понимании музыкальной речи, “чувственной программы музыкального произведения”, смены характера интонаций помогают образные сравнения, метафоры, слова-эмоции (нежно, порывисто, встревожено и т. д.), подбираемые *хормейстером*. Ведь эмоции, мышление, воображение тесно взаимосвязаны в этом творческом процессе» [125, 253].

Эти мысли подтверждают, что работа над музыкальным текстом должна быть направлена не только на техническое совершенство, но прежде всего на раскрытие внутреннего смысла звучания, превращающего нотную запись в живое эмоциональное переживание.

Работа в блоке строится на сочетании аналитического и практического подходов. Каждый новый репертуарный цикл проходит несколько логических стадий:

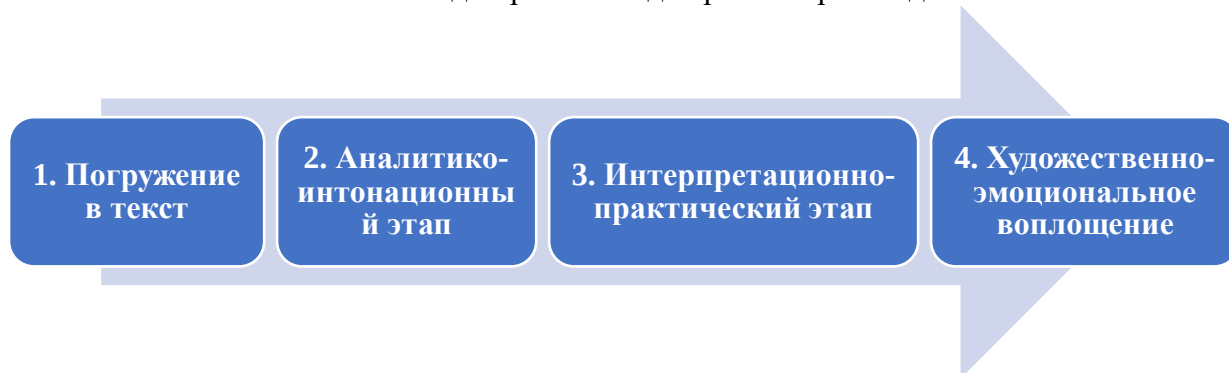
1. Погружение в текст, включающее коллективное чтение, обсуждение поэтического содержания, определение эмоционального строя произведения. Здесь используются приемы смыслового анализа: выделение ключевых слов, ритмических опор, логико-динамических вершин фразы.

2. Аналитико-интонационный этап. На этом этапе происходит пропевание мелодических линий, определение ладово-интонационных опор, поиск «опорных звуков» фразировки. Основное внимание направлено на развитие осознанного слухового контроля и умения выражать смысл интонацией, а не только вокальной техникой.

3. Интерпретационно-практический этап — работа над нюансами, штрихами, динамическими контрастами и тембровыми переходами. Певцы изучают и анализируют различные трактовки произведения. Включаются приемы сравнительного анализа (прослушивание профессиональных записей, обсуждение различий в исполнении).

4. Художественно-эмоциональное воплощение подразумевает работу над целостным образом произведения, где происходит активное погружение в музыкальный образ. В качестве основных методов используется образная речь дирижера, обращение к разнообразному ассоциативному ряду, игровые этюды.

Рис. 6. Стадии работы над хоровым произведением



В результате освоения блока у участников хора формируется умение соединять вокальную технику с художественным смыслом, развитое интонационно-образное мышление и способность к самостоятельному анализу музыки, способность воспринимать репертуар как целостный художественный путь коллектива.

III. Основы хороведения (технический элемент)

Данный блок объединяет теоретическую и практическую подготовку по хороведению. Важной задачей блока является также освоение участниками хора профессионального хорового тезауруса, позволяющего точнее понимать требования дирижера и осмысленно участвовать в репетиционном процессе.

Задачи блока:

- 1) освоение элементарных принципов хороведения и структуры хора;
- 2) осознание функций каждого голоса и роли дирижера в организации хорового звучания;
- 3) развитие навыков самонаблюдения и слухового контроля;
- 4) освоение базового профессионального тезауруса хорового исполнительства, необходимого для осознанного участия в репетиционной работе.

Работа в рамках данного блока строится на представлении хора как единой звуковой системы. Важное место в данном процессе занимает освоение профессиональной терминологии, применяемой в хоровой практике. Знание основных понятий и терминов способствует более точному восприятию дирижерских указаний и осмысленному пониманию исполнительских задач.

Благодаря этому хоровое исполнительство начинает восприниматься участниками не только как практическая форма музицирования, но и как осознанная художественно-профессиональная деятельность, основанная на единстве слухового опыта, теоретических знаний и коллективного взаимодействия.

В рамках данного блока предусматривается проведение интенсивного экспресс-курса по хороведению.

Цель курса заключается в систематизации и углублении знаний певцов-любителей о закономерностях хорового звучания, особенностях голосообразования и специфике хорового исполнительства, а также в формировании базового профессионального понятийного аппарата, необходимого эффективной работы в хоровом коллективе.

Курс предполагает комбинированный формат лекций и семинаров, направленных на освоение основ хороведения, элементов вокально-хоровой деятельности и понимание строения голосового аппарата.

Подробный учебно-тематический план представлен в таблице № 3:

Таблица № 3
Учебно-тематический план
экспресс-курса по хороведению для певцов-любителей

№ раздела и темы	Название разделов и тем	Кол-во часов
I.	Вводная часть. Предмет «Хороведение», его значение в системе доп. образования. Теория хорового пения (понятие хора, классификация хора, тип, вид и состав хора).	2

II.	Теория хорового пения (регистрово-тембровая система, расположение хора).	2
III.	Строение голосового аппарата (механизм дыхания, строение гортани, резонаторы). Теории звукообразования, певческая форманта.	2
IV.	Певческие голоса (женский хор).	2
V.	Певческие голоса (мужской хор).	2
VI.	Основные певческие навыки (певческая установка, певческое дыхание, певческое звукообразование, певческое звуковедение).	2
VII.	Строй. Ансамбль.	2
VIII.	Нюанс. Дикция и орфоэпия в хоровом пении.	2
IX.	Смысл дирижерского жеста, классификация размеров	2
		Итого: 18 часов

Завершающая часть экспресс-курса включает практические занятия по хоровому сольфеджио с одноголосным и двухголосным пением гамм, канонов и коротких номеров из курса сольфеджио. Здесь теоретические знания закрепляются через вокально-практические упражнения: пропевание гамм по правилам интонирования, предложенным различными авторами — П.Г. Чесноковым, А.А. Егоровым, В.Г. Соколовым, В.И. Краснощековым и др.

Ожидается, что курс обеспечит осознанное включение участников в репетиционный процесс, развитие внимательности к строю, ансамблю и дикции, повышение чистоты интонации и качества слухового контроля. Он станет подготовительным звеном для последующих этапов формирования исполнительской культуры.

Основные *формы реализации* блока включают:

- мини-лекции и практические семинары по хороведению;
- анализ хоровых партитур с позиции основных тем хороведения;
- освоение и использование профессионального вокально-хорового тезауруса в репетиционном процессе;
- вокально-практические упражнения с опорой на правила горизонтального и вертикального интонирования;
- рефлексивные обсуждения после исполнения.

В качестве результатов этого блока следует выделить несколько аспектов: ожидается, что после прохождения курса певцы смогут осознаннее включаться в репетиционный процесс, проявляя внимательность к интонированию, строю, ансамблю и дикции; начнут ориентироваться в профессиональном вокально-хоровом тезаурусе; будут знать о строении вокального аппарата, особенностях функционирования хорового коллектива с позиции хороведения. Ожидается, что полученные знания помогут певцам быстрее и «стабильнее» ориентироваться в хоровой фактуре и в общем исполнительском процессе.

IV. Рефлексия и слушание музыки (художественный элемент)

Заключительный блок методики направлен на формирование у участников хора способности к самоанализу, критическому восприятию, осознанному слушанию и эстетическому осмыслению музыкального искусства. Он завершает педагогический цикл, объединяя в себе результаты всех предыдущих блоков и переводя их в сферу осознанного личностного опыта.

Рефлексия в данном контексте понимается как осознание собственного художественного действия, способности «слышать себя со стороны» и воспринимать музыку не только как средство выражения, но и как объект внутреннего диалога.

Слушание музыки становится формой духовного опыта, где происходит встреча исполнителя и художественного текста, ведущая к личностному развитию и эстетическому созреванию.

Задачи блока:

- 1) развитие навыков анализа собственного исполнения и исполнения других коллективов;
- 2) формирование критериев художественной оценки и эстетического суждения;
- 3) воспитание внутренней мотивации к саморазвитию и профессиональному росту;

4) развитие способности воспринимать музыку в контексте стиля, эпохи, художественного замысла;

5) укрепление рефлексивных и коммуникативных умений, необходимых для коллективного обсуждения художественных явлений.

Рефлексия как педагогическая категория опирается на идеи Л.С. Выготского о «зоне ближайшего развития» [34] и роли внутренней речи в осознании опыта: анализируя свое исполнение, участник хора не просто оценивает результат, а осваивает новые уровни понимания художественного смысла. Певец не только исполняет, но и понимает, как и почему он исполняет данное произведение именно так, что позволяет перейти от интуитивного к осознанному творчеству, ведь понимание произведения искусства есть акт коммуникации между текстом и сознанием воспринимающего, где слушание — не пассивный процесс, а творческое сотворчество с автором и исполнителем.

Таким образом, блок «Рефлексия и слушание музыки» становится не только завершающим, но и обобщающим этапом формирования исполнительской культуры, на котором происходит осмысление накопленного опыта, закрепление эстетических критериев и выработка индивидуальной художественной позиции.

Работа в блоке организуется по трем взаимосвязанным направлениям:

1. Самоанализ и самооценка. Певцы учатся осознавать свои сильные стороны и трудности, анализировать качество интонации, ансамбля, дикции, сценического поведения. Используются видеозаписи выступлений, индивидуальные и коллективные просмотры, анализ по заранее заданным критериям (точность, выразительность, целостность, эмоциональная вовлеченность). Постепенно вырабатывается навык объективной самооценки, которая не разрушает уверенность, а направлена на развитие и совершенствование.

2. Коллективная рефлексия. Каждое концертное выступление фиксируется на видео с целью последующей рефлексии, которое

осуществляется в формате групповых обсуждений. При этом дирижер направляет внимание участников на анализ плюсов и минусов исполнения, что из поставленных задач было достигнуто, а что нет. Безусловно, важна культура коммуникации, т. е. обсуждение строится на принципах уважения, аргументированности и позитива. Таким образом, коллективная рефлексия способствует формированию общей художественной позиции и укреплению творческого единства хора.

3. Посещение концертов. Участники хора посещают различные концерты, фестивали, мастер-классы, где знакомятся с исполнением профессиональных коллективов. При этом поощряется инициатива певцов в поиске концертов, особенно если в программе заявлены уже знакомые хору композиторы. Проводится сравнительный анализ различных интерпретаций одного произведения. Задача — научиться слушать активно, «вдумчиво слышать» музыку, критически относиться к элементам художественной выразительности.

Постепенно рефлексия становится естественной частью творческого поведения певцов хора, а слушание музыки — формой внутреннего диалога с искусством, способствующего личностному росту, художественной ответственности и самопознанию.

Рис. 7. Формы работы в блоке «Рефлексия и слушание музыки»



V. Сценическая культура и коллективная сценическая коммуникация

Данный блок направлен на формирование у участников хора способности к сценическому самовыражению, эмоциональной коммуникации, согласованному коллективному действию и эстетически выверенному поведению на сцене.

Сценическая культура выступает завершающим компонентом методики, поскольку именно на этом уровне происходит воплощение художественного замысла в публичном пространстве — переход от внутреннего переживания к внешнему действию, от интерпретации к исполнению. Она не сводится к внешней артистичности, а является органическим продолжением художественного мышления, формой эстетического присутствия исполнителя в сценическом пространстве.

Цель блока — развитие уверенности, пластичности, мимической выразительности, эмоционального контакта с аудиторией, культуры сценического поведения и навыков коллективной сценической самоорганизации.

Основные задачи:

- 1) формирование сценического образа исполнителя и навыков художественного самовыражения;
- 2) развитие пластической выразительности и мимики как средств передачи эмоционального содержания;
- 3) овладение элементами сценического поведения (вход, выход, поклоны, работа с пространством и взглядом);
- 4) выстраивание коммуникации с залом;
- 5) формирование навыков коллективной сценической согласованности и ответственности за общий сценический результат;
- 6) развитие способности к сценической организации, обеспечивающей единство поведения хора в условиях публичного выступления.

Сценическая культура рассматривается как комплекс психофизиологических, эмоциональных и художественных навыков, обеспечивающих целостность сценического образа. Ее формирование опирается на принципы психологии творчества и коммуникативной педагогики, где важнейшую роль играют эмоциональная отзывчивость, эмпатия, умение владеть телом, голосом, мимикой и пространством. Сценическое поведение понимается как осознанное проживание художественного состояния, при котором исполнитель не «играет» эмоцию, а переводит внутренний смысл в выразительное действие. Такое понимание снимает границу между «искусством представления» и «искусством переживания» (К.С. Станиславский [139]). Иными словами, певец должен не «изображать», а существовать на сцене в состоянии художественной правды.

В этой связи особое внимание уделяется коммуникативной функции сценического действия, т. е. в момент концертного выступления необходимо ориентироваться не только на одностороннюю «передачу» художественной информации, а создавать соответствующую атмосферу восприятия. Этого можно добиться в т. ч. способностью хора действовать как единое художественное целое, коллективной организованностью.

Работа в блоке реализуется поэтапно — от снятия физических и психологических зажимов к осознанному формированию сценического образа, коллективной сценической согласованности и коммуникативного взаимодействия.

1. Этап раскрепощения и подготовки тела к сценическому действию. Его основная задача — устранение физических и психологических зажимов, мешающих свободному исполнительскому проявлению. В работе используются дыхательные упражнения, элементы телесно-ориентированных практик, задания на развитие координации и пластики. Особое внимание уделяется формированию естественного поведения на сцене, при котором движение становится органичной частью художественного образа.

2. Этап формирования сценического образа. В процессе занятий применяются сценические этюды, упражнения на передачу эмоциональных состояний, а также различные интерпретации одного и того же музыкального материала. Подобная работа помогает участникам глубже осмыслить содержание произведения и найти соответствующие средства сценического воплощения.

3. Этап коллективной сценической координации и моделирования концертных ситуаций. Участники хора осваивают выходы и уходы со сцены, поклоны, перестроения, особенности сценической осанки и распределения внимания в пространстве. Значительное внимание уделяется согласованности действий внутри коллектива сохранению единого художественного образа. Репетиции организуются в условиях, максимально приближенных к концертным, используется видеозапись с последующим анализом исполнения.

4. Этап публичных выступлений. Заключительный этап связан с участием хора в концертах, фестивалях, конкурсах. На данном этапе закрепляются навыки сценической культуры, эмоционального контакта со слушателями, самоконтроля и коллективной слаженности в процессе исполнения. После выступлений проводится совместный анализ результатов, обсуждаются особенности исполнения и эмоциональные впечатления участников.

Рис. 8. Этапы формирования сценической культуры



В результате освоения блока у участников формируются:

- сценическая устойчивость и уверенность, способность сохранять концентрацию и эмоциональную собранность в условиях публичного исполнения;
- пластическая и мимическая выразительность, умение использовать тело и лицо как средства музыкальной коммуникации;
- умение взаимодействовать с публикой как с партнером художественного акта;
- навыки коллективной сценической самоорганизации и согласованности действий;
- цельность сценического образа, согласованность индивидуальных проявлений в коллективном исполнении;
- развитие артистизма, осознанного эмоционального присутствия и культуры поведения на сцене.

Таким образом, блок «Сценическая культура и коллективная сценическая коммуникация» углубляет процесс формирования исполнительской культуры певцов-любителей, соединяя в себе внутреннюю художественную выразительность и внешнюю сценическую реализацию. Он обеспечивает переход от репетиционного пространства к концертному, формируя у участников хора не просто уверенность и артистизм, но и глубокое чувство сопричастности к художественному действию, которое делает исполнение подлинным актом живого общения с аудиторией.

После поэтапного анализа каждого из учебных блоков методики целесообразно представить их в сводной форме.

Таблица ниже отражает логическую и содержательную структуру методической системы, где показано, как взаимодействие отдельных блоков обеспечивает целостный процесс формирования исполнительской культуры в любительском хоре.

Таблица № 4
Структура методики

№	Учебный блок	Элемент исполнительской культуры	Формы работы	Ожидаемый результат
I	Хоровое сольфеджио и основы музыкальной грамотности	Технический элемент	– вокальные упражнения; – хоровое сольфеджио по системе В.А. Чернушенко; – работа над ладоинтонационными моделями репертуара; – пение по четвертитонам.	– чистота интонирования; – ансамблевая согласованность; – ритмическая точность; – устойчивость звучания хора.
II	Работа над репертуаром и художественной интерпретацией	Художественный элемент	– аналитико-репетиционная работа, – интерпретационные задания; – сравнение разных трактовок (прослушивание исполнений); – анализ поэтического и музыкального текста.	– осмысленная интерпретация произведений; – стилевое соответствие исполнения; – выразительность хорового звучания; – творческая активность и эмоциональная вовлеченность участников.
III	Основы хороведения	Технический элемент	– мини-лекции; – обсуждение структуры и функций голосов в хоре; – освоение профессионального тезауруса в контексте репетиционного процесса.	– осознанное понимание закономерностей хорового звучания; – развитие слухового контроля; – понимание функций голосов и целостности хорового звучания.
IV	Рефлексия и слушание музыки	Художественный элемент	– посещение концертов, фестивалей, мастер-классов; – коллективные обсуждения и мини-дебаты; – просмотр и анализ видео; – обсуждение стилевых особенностей исполнения.	– сформированный художественный вкус; – развитие рефлексивного мышления; – способность к анализу музыкального исполнения.

V	Сценическая культура и коллективная сценическая коммуникация	Сценическая культура	– сценические этюды; – тренинги раскрепощения; – моделирование концертных ситуаций; – видеосъемка и анализ сценического поведения; – участие в концертах и фестивалях.	– сценическая уверенность; – артистизм и пластическая выразительность; – культура сценического поведения; – навыки коллективной сценической коммуникации.
---	--	----------------------	--	--

В совокупности эти блоки обеспечивают целостное развитие певцов-любителей, сочетая музыкально-практическое обучение с формированием художественного вкуса и культуры сценического поведения. Таким образом, представленная методика выступает как **многоуровневая система формирования исполнительской культуры**, в рамках которой педагогическая деятельность направлена не только на развитие вокально-хоровых навыков, но и на воспитание осмысленно действующего творческого коллектива.

Для комплексной оценки результатов реализации методики были выделены три группы критериев, соответствующих структурным элементам исполнительской культуры: технический, художественный и сценическая культура. Эти критерии представлены в таблице № 5:

Таблица № 5
Критерии сформированности исполнительской культуры

Элемент исполнительской культуры	Низкий уровень	Средний уровень	Высокий уровень
Технический элемент	Неустойчивая интонация, отсутствие ансамбля, полное невладение вокально-хоровыми навыками	Незначительные интонационные ошибки, неустойчивый строй, неуверенное владение вокально-хоровыми навыками	Чистая интонация, чувство ансамбля, уверенное владение вокально-хоровыми навыками

Художественный элемент	Формальное исполнение, отсутствие эмоционального отношения к исполняемому произведению	Ограниченная эмоциональная выразительность при концертном выступлении	Глубокое понимание стиля, яркая эмоциональная выразительность, фразировка, убедительная интерпретация
Сценическая культура	Скованность, неуверенность, отсутствие навыков сценического поведения	Умеренная раскрепощенность, ограниченный уровень коммуникации в процессе исполнения	Свободное поведение на сцене, пластическая выразительность, уверенная коммуникация внутри хора в процессе исполнения

Переход от низкого к высокому уровню свидетельствует о формировании у участников не только вокально-хоровых умений, но и уверенности, самосознания, творческой инициативы и эмоциональной сопричастности к концертному исполнению.

Таким образом, предложенная структура методики предполагает последовательность внедрения в творческий процесс любительского хора учебных блоков, которые выстраиваются в логическую траекторию: **«от техники → к художественности → к сценическому самовыражению»**.

3.2. Организационно-констатирующий этап эксперимента

Организационно-констатирующий этап педагогического эксперимента являлся исходной стадией апробации методики и был направлен на

определение исходного уровня сформированности исполнительской культуры певцов-любителей, выявление причин мотивации, а также на создание организационных условий для дальнейшего проведения педагогического эксперимента.

Основная цель данного этапа заключалась в диагностике стартовых показателей исполнительской культуры и определении исходных педагогических предпосылок, влияющих на ее развитие.

Основные задачи этапа:

- 1) провести предварительное анкетирование и собеседование участников с целью выявления их музыкального опыта, интересов и мотивации;
- 2) определить исходный уровень развития технического, художественного и сценического элементов исполнительской культуры;
- 3) сформировать контрольную и экспериментальную группы, сопоставимые по численности, полу, возрастным и вокально-профессиональным характеристикам;
- 4) создать систему диагностических средств и критериев оценки, позволяющую фиксировать изменения в исполнительской культуре на всех последующих этапах.

База эксперимента:

- камерный хор «*Inspirante*» (экспериментальная группа, ГБУК г. Москвы «Культурный центр “Вдохновение”»);
- церковный хор «*Псалмодия*» (контрольная группа, храм Покрова Пресвятой Богородицы в Ясенево г. Москвы).

На организационно-констатирующем этапе определялись стартовые параметры: интонационная чистота, ансамблевость, художественная осмысленность исполнения, сценическое поведение и уровень мотивации.

Камерный хор «*Inspirante*» (экспериментальная группа)

Основной базой формирующего этапа педагогического эксперимента стал Камерный хор «*Inspirante*», созданный в 2019 году на базе Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы

«Культурный центр “Вдохновение”». Создателем, художественным руководителем и дирижером хора является соискатель Е.В. Кошкина.

Коллектив объединяет участников различного возраста и профессиональной занятости, для которых хоровое пение выступает важным средством художественного самовыражения, духовного обогащения и социальной коммуникации. Репертуар хора включает произведения русской и зарубежной классики, обработки народных песен, а также современные хоровые миниатюры. Основное направление деятельности коллектива связано с приобщением участников коллектива к шедеврам отечественного и мирового хорового искусства, освоением музыкальной грамоты, развитием вокально-хоровых навыков и формированием музыкально-исполнительского мастерства.

В рамках педагогического эксперимента на базе хора «Inspirante» была сформирована экспериментальная группа численностью 25 человек. Репетиционно-педагогическая работа строилась на основе авторской методики формирования исполнительской культуры, включающей приемы активизации мотивации, развитие вокально-хоровых навыков, формирование художественного мышления и основ сценической культуры. Особое внимание уделялось созданию атмосферы сотворчества, осмыслению художественного образа, расширению культурного кругозора участников и активизации их рефлексивной деятельности.

Церковный хор «Псалмодия» (контрольная группа)

Контрольной базой педагогического эксперимента выступил любительский церковный хор «Псалмодия», образованный в 2021 году по благословению Епископа Дмитровского Феофилакта, викария Святейшего Патриарха Московского и всея Руси, управляющего Юго-Западным Викариатством. Коллектив осуществляет регулярное участие в богослужениях храма Покрова Пресвятой Богородицы в Ясенево, принимает участие в архиерейских службах, викариатских мероприятиях, молебнах, концертных программах и конкурсах, проходящих на площадках города

Москвы. Создателем, художественным руководителем и регентом хора также является соискатель Е.В. Кошкина.

Контрольная группа включала 25 певчих, обладающих сопоставимыми характеристиками с участниками экспериментальной группы (возраст, уровень вокально-хоровой подготовки, степень мотивации участия в хоровом пении). Репетиционно-певческая работа в данном коллективе осуществлялась в традиционном русле церковно-певческой практики, определяемой богослужебными канонами и устоявшимися исполнительскими установками. В рамках эксперимента деятельность хора «Псалмодия» служила основой для отслеживания естественной динамики развития исполнительской культуры в условиях традиционного подхода, без применения специально разработанной методики.

Общая характеристика участников эксперимента

Всего в эксперименте приняли участие 50 взрослых певцов-любителей (мужчин и женщин), распределенных поровну между контрольной и экспериментальной группами.

Выбор данных коллективов был обусловлен необходимостью сопоставления динамики формирования исполнительской культуры в светском и духовно-ориентированном типах любительских хоров. Такой подход обеспечил репрезентативность полученных результатов, а также позволил выявить специфику проявления исполнительской культуры в зависимости от характера творческой деятельности, мотивационной среды и педагогических условий.

На начальном этапе группы имели сопоставимые возрастные, мотивационные и профессионально-хоровые характеристики. Контрольная группа включала 8 сопрано, 9 альтов, 2 тенора и 6 басов; экспериментальная — 7 сопрано, 10 альтов, 1 тенора и 7 басов. Наглядно распределение по партиям представлено в таблице № 6:

Таблица № 6

Формирование групп, участвующих в педагогическом эксперименте

Распределение по партиям	Контрольная группа	Экспериментальная группа
Сопрано	8	7
Альт	9	10
Тенор	2	1
Бас	6	7

Подбор участников осуществлялся с учетом сбалансированности хоровых партий, уровня вокально-хоровой подготовки и степени мотивации участия в коллективе. Все певцы имели опыт непрофессионального хорового пения продолжительностью от 1 до 6 лет. Возраст участников варьировался от 24 до 55 лет.

При формировании групп учитывались критерии:

- наличие базовых вокально-слуховых навыков;
- интерес к хоровому пению и желание совершенствоваться;
- регулярное участие в репетициях (не менее 80 % посещаемости);
- устойчивость мотивации и готовность к экспериментальной деятельности.

Для определения исходного уровня оцениваемых элементов исполнительской культуры применялся интегрированный комплекс методов. Диагностические задания встроены в соответствующие методы.

1. Лонгитюдное педагогическое наблюдение

Использовалось для оценки динамики исполнительских проявлений в репетиционном и концертном процессах.

Отслеживались:

- эмоциональная вовлеченность,
- концентрация,
- согласованность с дирижером,
- ансамблевая устойчивость,
- особенности сценического поведения.

Данному методу отдавалось особое предпочтение на выступлениях хора, так как в условиях публичного представления творческого результата выявлялась квинтэссенция исполнительской культуры как всего хора в целом, так и отдельных певцов. Оценивались преимущественно сценическая устойчивость, эмоциональная регуляция, коммуникативная включенность. Результаты наблюдения фиксировались для последующего сравнения.

2. Анкетирование

Анкета позволила определить:

- мотивацию участия,
- цели певцов,
- отношение к коллективному музицированию,
- готовность к репетиционной дисциплине и самообразованию,
- опыт музыкального обучения.

Анкетирование содержало следующие уточняющие вопросы:

- *Каков Ваш основной род деятельности (профессия / работа)?*
- *Занимались ли Вы музыкой и хоровым исполнительством, в частности, до Вашего участия в хоре?*
- *Что побудило Вас прийти в хор?*
- *Нравится ли Вам коллективное музицирование?*
- *Посещаете ли Вы концерты хоровой музыки?*
- *Нравится ли Вам хоровая музыка?*
- *Чувствуете ли Вы потребность заниматься хоровым творчеством и выступать с хором на сцене?*
- *Готовы ли Вы регулярно посещать хоровые репетиции и выступать на сцене?*
- *Готовы ли Вы выполнять домашние задания, заключающиеся в подготовке к репетиционному процессу (выучивание партий)?*

По результатам проведенного анкетирования было установлено, что:

1. На начальном этапе эксперимента (в обеих группах) было установлено, что мотивом респондентов для участия в деятельности хорового коллектива были самые разные причины. Мотивация большей части певцов, решивших заниматься хоровым исполнительством, была нацелена на удовлетворение потребности в развлечении;

2. Участие в репетиционном процессе, в разучивании новых хоровых произведений различных стилей и жанров не было в полной мере осознанным, носило эмоционально ровное отношение;

3. Интерес к повышению музыкально-исполнительского уровня не был в достаточной степени сформированным, учитывая, что в большинстве своем певцы до вступления в творческий коллектив хоровой музыкой не интересовались вовсе.

4. Вместе с тем, отмечается готовность и стремление певцов к достижению высоких результатов, а также готовность регулярного посещения репетиций и выступлений.

3. Беседа

Цель бесед — выявление уровня музыкально-теоретической осведомленности. Беседы позволили определить уровень знаний терминологии (метр, ауттакт, динамика и др.), понимания специфики хорового пения, осмысления художественного содержания репертуара.

Диагностическое задание: устный анализ прослушанного фрагмента. Оценивались способность определять средства музыкально-художественной выразительности, уровень аналитического мышления.

Высокий уровень знаний выявлен у 10 % участников; большинство продемонстрировали фрагментарное понимание.

4. Тестирование

Вопросы теста были составлены с опорой на базовые понятия музыки и хорового пения, такие как мелодия, ритм, темп, динамика, гармония, виды голосов и правила совместного пения. Тест оценивался:

- 1 балл — низкий уровень (1–4 правильных ответа);
- 2 балла — средний уровень (5–8);
- 3 балла — высокий уровень (9–12).

Ниже приведен материал теста (см. таблицу № 7):

Таблица № 7

Тестирование для начинающих хористов

1.	Что такое мелодия?	– ряд звуков, которые поются или играют один за другим; – набор аккордов, играемых одновременно; – громкость звука.
2.	Что такое ритм?	– длительность звуков; – последовательность звуков; – высота звука.
3.	Как называется самый высокий мужской голос?	– бас; – тенор; – альт.
4.	Как называется самый низкий женский голос?	– сопрано; – альт; – меццо-сопрано.
5.	Что делает хор, когда поет в унисон?	– все поют одну и ту же ноту; – каждый поет свою мелодию; – поет только часть хора.
6.	Что такое пауза в музыке?	– когда не поют и не играют; – очень тихий звук; – быстрое движение.
7.	Как называется звук, который звучит очень громко?	– piano; – forte; – mezzo.
8.	Что такое гармония?	– несколько нот, звучащих одновременно, красиво; – быстрое повторение нот; – специфическая техника дыхания.
9.	Как лучше дышать при пении в хоре?	– глубоко и спокойно; – быстро и часто; – задерживать дыхание.
10.	Что такое темп?	– скорость исполнения музыки; – высота звука; – количество певцов в хоре.
11.	Как называется самый высокий женский голос?	– сопрано; – альт; – контральто.
12.	Что помогает хору звучать красиво вместе? (можно выбрать несколько)	– слушать друг друга; – держать ровный темп; – петь громче всех ⁴

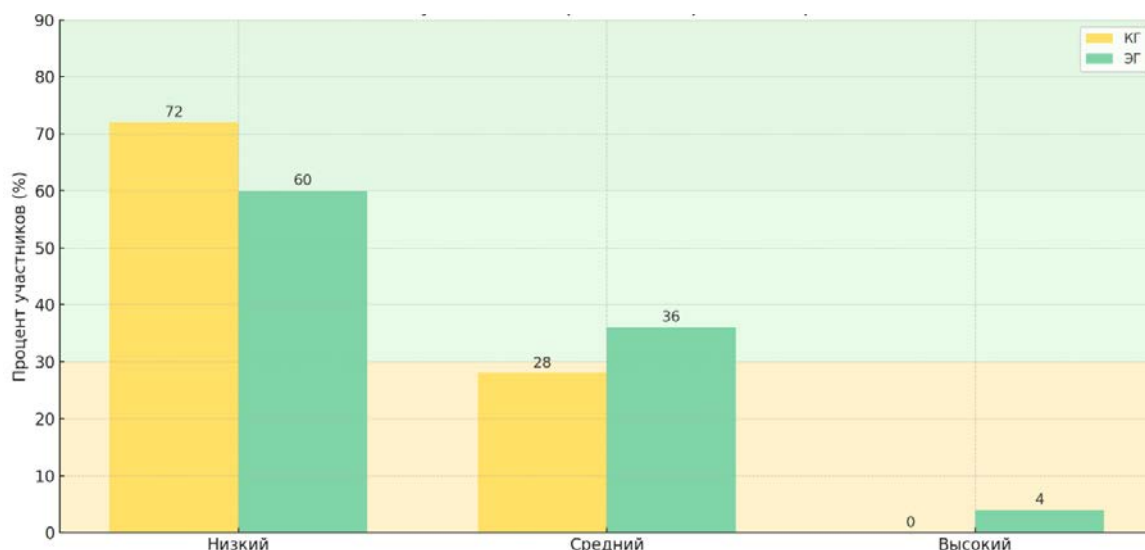
Результаты представлены в таблице № 8 и гистограмме № 1:

⁴Наличие у дирижера чувства юмора способствует формированию благоприятного эмоционального фона и повышению эффективности межличностного взаимодействия в хоровом коллективе.

Таблица № 8
Результаты тестирования респондентов обеих групп на организационно-констатирующем этапе эксперимента

Уровень	Контрольная группа	Экспериментальная группа
Низкий уровень	72 % (18 человек)	60 % (15 человек)
Средний уровень	28 % (7 человек)	36 % (9 человек)
Высокий уровень	0 %	4 % (1 человек)

Гистограмма № 1
Результаты тестирования респондентов обеих групп на организационно-констатирующем этапе эксперимента



5. Интервьюирование руководителей любительских хоров

Целью было выявить отношение руководителей к феномену исполнительской культуры в хоре, а также изучить педагогические условия, методы и приемы их педагогического воздействия на участников коллектива с целью формирования хоровой исполнительской культуры.

Интервью было проведено с большим количеством респондентов, среди которых можно выделить группы опытных хормейстеров, работающих с любительскими хорами. Данная процедура проводилась в 2024 году в дистанционном формате.

Респондентам был предложен ряд вопросов, среди которых:

- *Считаете ли Вы необходимым формировать исполнительскую культуру в современном любительском хоре?*
- *Из каких элементов, на Ваш взгляд, состоит хоровая исполнительская культура?*
- *Какие педагогические условия, на Ваш взгляд, необходимы для формирования в хоре высокой исполнительской культуры?*
- *Какие методы в работе Вы используете в процессе хоровых репетиций?*
- *По каким принципам Вы формируете репертуарную политику хора?*
- *Берете ли Вы в репертуар любительского хора произведения повышенной трудности? Какой процент они составляют от общего количества?*

В процессе интервьюирования выявилось, что почти все руководители любительских хоров считают необходимым формировать исполнительскую культуру. Как правило, в числе важнейших элементов хоровой исполнительской культуры хормейстеры называли технические составляющие. Мало кто из интервьюируемых акцентировал внимание на таких элементах, как способность исполнения разнохарактерных сочинений, художественный вкус, соучастие в интерпретации и умение оценить качество исполняемой музыки. О сценической культуре было вкратце упомянуто лишь несколькими респондентами. Это говорит о том, что при работе с хором преследуется цель лишь чистого и динамически разнообразного исполнения произведений.

Ответы на вопросы о педагогических условиях и методах работы носили частный характер, в них обсуждались конкретные проблемы и пути их решения. Методы, упомянутые руководителями, не имели четкой и фиксированной структуры, а иногда даже не полностью осознавались самими руководителями.

На вопросы о выборе репертуара большинство респондентов разделяли мнение, что произведения для разучивания должны быть посильными (как технически, так и психологически), однако некоторый процент исполнительски сложных произведений обязательно должен присутствовать в репертуаре любительского хора.

6. Прослушивание

Прослушивание проводилось индивидуально, с целью определения уровня сформированности технических элементов исполнительской культуры.

Оценивались интонация, ритмическая точность, манера звукоизвлечения, дыхание, дикция, ансамбль.

Для получения полной картины исходного уровня исполнительской культуры использовался комплекс *диагностических заданий* (таблица № 9):

Таблица № 9
Диагностические задания (прослушивание)

Диагностическое задание	Содержание задания	Предмет оценивания
Интонационно-вокальное задание	Исполнение мелодических построений с поступенным и интервальным движением (в пределах терции, кварты)	Точность интонирования, устойчивость звукоизвлечения, дыхательная опора
Ритмическое упражнение	Воспроизведение ритмических формул под счет	Метроритмическая точность, способность удерживать устойчивую пульсацию, синхронность ансамбля
Регистрово-тембровое упражнение	Исполнение гаммообразных последовательностей на различных гласных	Однородность тембра, свобода вокального аппарата, регистровая устойчивость

Для количественной интерпретации результатов использовалась трехуровневая шкала, позволяющая перевести совокупность качественных наблюдений, результатов заданий и экспертных оценок в унифицированный балльный показатель.

- низкий — 0–35 баллов;
- средний — 35–70 баллов;
- высокий — 70–100 баллов.

Шкала обеспечила объективность полученных данных и позволила сравнить параметры исполнительской культуры участников обеих групп на начальном этапе эксперимента.

Характеристика уровней исполнительской культуры приведена в таблице № 10.

Таблица № 10
Трехбалльная шкала уровней исполнительской культуры

Уровень	Балльный диапазон	Характеристика
Низкий	0-35	Неустойчивая вокальная техника, недостаточно развитое чувство формы, ограниченная выразительность и сниженный уровень сценической коммуникации.
Средний	35-70	Формирующаяся исполнительская культура, частичная устойчивость технических и художественных навыков, положительная динамика ансамблевого взаимодействия.
Высокий	70-100	Устойчивые вокально-художественные и сценические навыки, развитая коллективная осознанность, способность к саморегуляции и самостоятельной интерпретации.

После обработки экспертных данных и расчета средних значений была определена степень сформированности каждого из трех элементов исполнительской культуры в контрольной и экспериментальной группах.

Распределение участников по уровням представлено в таблице № 11.

Таблица № 11
Распределение участников по уровням сформированности элементов исполнительской культуры (в %)

Элемент исполнительской культуры	Группа	Низкий уровень	Средний уровень	Высокий уровень
Технический	Контрольная	96 % (24 человека)	4 % (1 человек)	0 %
	Экспериментальная	96 % (24 человека)	4 % (1 человек)	0 %
Художественный	Контрольная	100 % (25 человек)	0 %	0 %
	Экспериментальная	100 % (25 человек)	0 %	0 %

Сценическая культура	Контрольная	92 % (23 человека)	8 % (2 человека)	0 %
	Экспериментальная	92 % (23 человека)	8 % (2 человека)	0 %
Интегральный показатель	Контрольная	96 % (24 человека)	4 % (1 человек)	0 %
	Экспериментальная	96 % (24 человека)	4 % (1 человек)	0 %

Для наглядности количественные показатели были усреднены по каждому направлению, что позволило выделить интегральный уровень развития элементов исполнительской культуры в обеих группах.

Результаты в баллах представлены в таблице № 11а.

Таблица № 11а

Усредненные результаты диагностики элементов исполнительской культуры на организационно-констатирующем этапе (в баллах)

Элемент исполнительской культуры	Контрольная группа	Экспериментальная группа
Технический	26 (низкий уровень)	26 (низкий уровень)
Художественный	24 (низкий уровень)	24 (низкий уровень)
Сценическая культура	28 (низкий уровень)	28 (низкий уровень)
Интегральный показатель	26 (низкий уровень)	26 (низкий уровень)

Как видно из представленных данных, большинство участников (от 92 % до 100 %) в обеих группах демонстрируют низкий уровень сформированности элементов исполнительской культуры.

Наличие лишь единичных участников со средним уровнем (от 4 % до 8 %) указывает на начальную стадию формирования исполнительских навыков.

Высокий уровень на данном этапе отсутствует полностью, что свидетельствует о сходном и недостаточно развитом исходном уровне подготовки участников контрольной и экспериментальной групп.

Качественный анализ показал, что участники обеих групп обладают базовыми вокальными навыками, но испытывают трудности в чистоте

интонации и ансамблевом единстве; художественная интерпретация чаще носит формальный характер, а сценическое поведение — неуверенное и статичное.

В мотивационном аспекте большинство участников отмечали желание улучшить вокальные и артистические навыки, обрести уверенность на сцене и получать эмоциональное удовлетворение от совместного музицирования. Эти результаты подтвердили наличие внутренней мотивации и потенциал к развитию, что послужило основанием для внедрения разработанной методики формирования исполнительской культуры на формирующем этапе эксперимента.

3.3. Апробация методики (формирующий этап эксперимента)

Формирующий этап педагогического эксперимента был направлен на практическую реализацию авторской методики формирования исполнительской культуры певцов-любителей и одновременное сравнение её эффективности с традиционным подходом, используемым в контрольной группе. На данном этапе работа в двух группах — экспериментальной и контрольной — осуществлялась параллельно, что позволило обеспечить объективность сопоставления динамики изменений.

Главная цель этапа заключалась в проверке результативности разработанной системы учебных блоков, основанной на принципах андрагогики и концепции «живой организации», а также в выявлении различий в развитии исполнительской культуры между участниками обеих групп.

Цель — внедрить авторскую методику в репетиционно-учебный процесс экспериментальной группы и сопоставить ее влияние на развитие технических, художественных и сценических элементов исполнительской культуры с результатами, полученными при использовании традиционных методов в контрольной группе.

Задачи:

- 1) обеспечить развитие технических, художественных и сценических элементов исполнительской культуры участников обеих групп;
- 2) реализовать учебные блоки методики в рамках репетиций экспериментальной группы (хор «Inspirante»), сохранив в работе контрольной группы традиционный репетиционный формат;
- 3) проводить регулярные промежуточные диагностические срезы и фиксировать изменения уровня исполнительской культуры;
- 4) корректировать содержание учебных блоков в экспериментальной группе в соответствии с выявленной динамикой;
- 5) оценить эффективность методики на основе сопоставления количественных и качественных показателей двух групп.

Педагогическая работа в обеих группах осуществлялась дифференцированно, но в одно и то же время и в сопоставимых условиях. Контрольная группа занималась по традиционной системе обучения, включая стандартные вокально-хоровые упражнения, работу над репертуаром, направленную прежде всего на достижение технической слаженности и стиливого соответствия. Параллельно в экспериментальной группе осуществлялась апробация авторской методики, основанной на поэтапном введении учебных блоков, расширении рефлексивной практики и использовании аудио- и видеоматериалов в репетиционном процессе.

Для контрольной и экспериментальной групп использовались единые контрольные задания, соотнесенные с материалами организационно-констатирующего этапа. По мере продвижения эксперимента задания постепенно усложнялись, что позволило проследить различия в динамике

развития исполнительской культуры при использовании разных педагогических подходов.

Результаты каждого промежуточного среза фиксировались и сопоставлялись между группами, что обеспечивало более объективную оценку полученных данных и снижало влияние внешних факторов на результаты исследования.

Апробация авторской методики проводилась на базе камерного хора «Inspirante», выступавшего в качестве экспериментальной группы. В составе этой группы насчитывалось 25 певцов-любителей различного возраста и профессий. Репетиции проводились регулярно дважды в неделю по три часа, что обеспечивало необходимую интенсивность и последовательность реализации методики.

Педагогическая система строилась на основе следующих условий:

- создание эмоционально безопасной образовательной среды, способствующей сотворчеству и открытому обмену идеями;
- постепенное усложнение задач и расширение творческой самостоятельности участников;
- вариативность репертуара, включающего произведения различных стилей и эпох (классика, фольклор, современная миниатюра);
- активное использование аудио- и видеотехнологий для самонаблюдения, анализа и корректировки исполнения;
- применение рефлексивных практик (обсуждения, самооценка, коллективные мини-дебаты) как средства развития осознанности и ответственности.

Внедрение методики осуществлялось не строго по календарным периодам, а в логике постепенного усложнения задач, где каждая последующая фаза опиралась на результаты предыдущей.

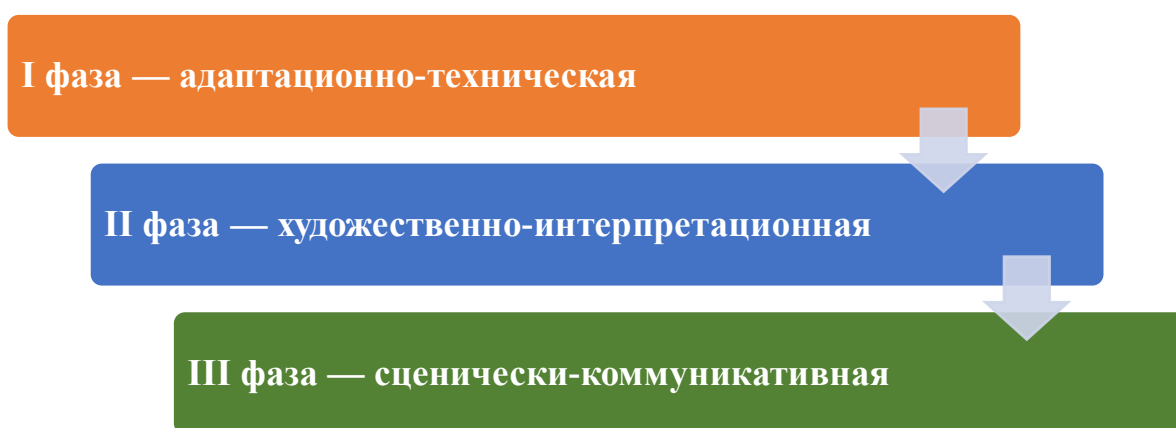
Учебные блоки внедрялись постепенно и взаимосвязано, обеспечивая поступательный переход: от формирования интонационно-ансамблевых

навыков к художественно-образному мышлению, а затем к сценическому самовыражению.

Следует отметить, что в ходе практической реализации методики в работе с экспериментальной группой учебные блоки не функционировали изолированно и не внедрялись строго последовательно. В реальном репетиционном процессе их элементы переплетались и взаимодействовали, формируя естественные этапы развития коллектива. В результате экспериментальной работы обозначились три педагогические фазы практической реализации методики (рис. 9), отражающие доминирующие направления формирования исполнительской культуры на различных этапах развития хора. Таким образом, выделенные фазы не заменяют структуру методики, а отражают динамику ее практической реализации в конкретном хоровом коллективе.

По мере освоения содержания методики возрастала активность концертной практики: если в начале работы выступления проходили 1–2 раза в полугодие, то к концу формирующего этапа они приобрели регулярный характер — примерно 1–2 раза в месяц, что способствовало развитию сценической устойчивости и профессионального самоконтроля участников.

Рис. 9. Фазы практической реализации методики



I фаза — адаптационно-техническая

На этом этапе основное внимание уделялось **блоку I («Хоровое сольфеджио и основы музыкальной грамотности»)** и частично **блоку III («Основы хороведения и коллективной самоорганизации»)**.

Главной целью являлось работа над интонацией, овладение базовыми техническими вокально-хоровыми навыками. В работе использовались упражнения по системе В.А. Чернушенко, а также элементы пения с использованием четвертитоновых интонаций. Постепенно у участников формировалась интонационная устойчивость, чувство ритма, развивались базовые вокально-хоровые навыки.

II фаза — художественно-интерпретационная

Наиболее содержательной стала художественно-интерпретационная фаза, в которой ведущую роль играли **блок II («Работа над репертуаром и художественной интерпретацией»)** и **блок IV («Рефлексия и слушание музыки»)**. Параллельно продолжалась работа с отдельными элементами **блока III («Основы хороведения»)**.

Центральное место занимала работа над репертуаром, включавшая анализ, разучивание и художественное осмысление музыкального материала. Одновременно совершенствовались вокально-хоровая техника и навыки художественной выразительности.

В репертуар вошли произведения русских и зарубежных композиторов XIX–XX веков, обработки народных песен и современные хоровые миниатюры. Работа над каждым произведением строилась поэтапно: от освоения интонационного материала и выстраивания ансамбля, до художественного анализа и поиска интонационно-смыслового содержания.

В процессе занятий использовались анализ музыкального текста, прослушивание и сопоставление различных исполнительских интерпретаций. Участники формулировали собственный взгляд на художественный замысел произведений, а после концертных выступлений проводились рефлексивные обсуждения.

III фаза — сценически-коммуникативная

Заключительная фаза была связана с реализацией **блока V («Сценическая культура и коммуникация»)**. Основное внимание уделялось развитию сценического поведения, артистизма и навыков коммуникации.

В ходе работы проводились:

- сценические этюды и импровизационные тренинги;
- упражнения на развитие пластики, мимики и сценического взаимодействия с пространством;
- видеозапись выступлений с последующим анализом.

Важное место занимали групповые обсуждения, в ходе которых участники осмыслили собственный сценический опыт, отмечали сильные стороны исполнения и определяли направления дальнейшего развития.

В результате у участников сформировались более уверенное сценическое поведение, эмоциональная выразительность и способность к контакту с аудиторией. Артистизм постепенно начал восприниматься не как внешняя демонстративность, а как естественное продолжение художественного содержания исполнения.

Для фиксации динамики развития исполнительской культуры на каждом промежуточном этапе использовались специальные контрольные задания. Они позволяли оценить технический, художественный и сценический элементы исполнительской культуры.

1. Технический элемент:

- исполнение вокально-хоровых упражнений на интонационную устойчивость (a cappella);
- исполнение фрагмента произведения в медленном темпе с акцентом на чистоту интонирования;
- чтение с листа одноголосных, а позднее — двухголосных музыкальных фрагментов.

2. Художественный элемент:

- исполнение хоровой миниатюры с соблюдением фразировки и динамических оттенков;
- интерпретация музыкального эпизода с определением его стилевых и жанровых особенностей;

— выявление и воспроизведение выразительных интонационных средств (штрихов, динамики, характера звучания).

3. Сценическая культура:

- выполнение упражнения на пластичность и осознанное владение собой в момент выхода и ухода со сцены, при исполнении произведения;
- исполнение какого-либо сочинения (1–1,5 минуты) в составе ансамбля с акцентом на эмоциональный контакт с залом;
- выполнение задания на синхронность движений, мимику и выразительность при исполнении небольшого хорового фрагмента.

Усложнение заданий происходило поэтапно: увеличивался диапазон, усложнялся ритмический рисунок, вводились многоголосные структуры, расширялись художественные и сценические требования.

Промежуточные замеры проводились каждые полгода и включали выполнение специально разработанных контрольных заданий, аналогичных заданиям организационно-констатирующего этапа, но более усложненных. Все промежуточные срезы проводились в одинаковых условиях для обеих групп, что позволяло объективно сопоставлять динамику их развития. Полученные данные фиксировались в таблицах, после чего проводилось сравнение результатов. Такое параллельное наблюдение давало возможность выявить различия, обусловленные внедрением авторской методики, и отслеживать степень ее влияния на ключевые элементы исполнительской культуры.

Ниже представлена усредненная динамика результатов экспериментальной группы по трем элементам исполнительской культуры (таблица № 12).

Таблица № 12

**Усредненная динамика формирования исполнительской культуры
в экспериментальной группе (100-балльная шкала, по срезам)
2023–2025 уч.г.**

Период	Технический элемент	Художественный элемент	Сценическая культура	Средний показатель	Уровень
сентябрь 2023 г.	26	24	28	26	низкий
январь 2024 г.	42	38	40	40	низкий
сентябрь 2024 г.	66	63	57	62	средний
январь 2025 г.	81	78	75	78	высокий

После анализа внутри группы были сопоставлены сводные результаты обеих групп (таблица № 13).

Таблица № 13

**Сравнительная динамика формирования исполнительской культуры
в экспериментальной и контрольной группах (100-балльная шкала, по срезам)
2023–2025 уч.г.**

Период	Группа	Технический элемент	Художественный элемент	Сценическая культура	Уровень
сентябрь 2023 г.	Контрольная	25	23	27	низкий
	Экспериментальная	26	24	28	низкий
январь 2024 г.	Контрольная	36	33	34	низкий
	Экспериментальная	42	38	40	низкий
сентябрь 2024 г.	Контрольная	52	48	45	средний
	Экспериментальная	66	63	57	средний
январь 2025 г.	Контрольная	63	58	55	средний
	Экспериментальная	81	78	75	высокий

Опираясь на представленные данные, можно утверждать, что динамика развития исполнительской культуры в экспериментальной группе значительно превосходит показатели контрольной группы. На протяжении формирующего этапа участники экспериментальной группы демонстрировали более выраженный рост по всем трем элементам исполнительской культуры — техническому, художественному и сценической культуре. Особенно заметное расхождение между группами проявилось во втором полугодии, когда накопленный эффект авторской методики начал устойчиво отражаться на результатах: средние показатели экспериментальной группы уверенно

перешли к среднему уровню, тогда как в контрольной группе динамика оставалась умеренной. При этом прирост в контрольной группе наблюдался преимущественно в работе над техническим элементом и менее выраженным был в художественной и сценической сферах. К концу второго года участники экспериментальной группы достигли высокого уровня развития исполнительской культуры, в то время как контрольная группа вышла лишь на средний уровень, что подтверждает эффективность предложенной методики и ее преимущество по сравнению с традиционным подходом.

Обобщенная динамика развития исполнительской культуры в усредненных значениях представлена в таблице № 14.

Таблица № 14
Динамика формирования исполнительской культуры
(в баллах, усредненные значения, по 100-балльной системе на стр. 141)

Срез	Контрольная группа	Экспериментальная группа	Интерпретация уровня
<i>сентябрь 2023 г.</i>	25 (низкий)	26 (низкий)	Исходные уровни практически идентичны
<i>январь 2024 г.</i>	30 (низкий)	33 (низкий)	Незначительный рост, различия минимальны
<i>сентябрь 2024 г.</i>	45 (средний)	62 (средний, ближе к высокому)	Экспериментальная группа демонстрирует ускоренное развитие
<i>январь 2025 г.</i>	58 (средний)	82 (высокий)	Существенное преимущество экспериментальной группы по всем показателям

Наиболее выраженная положительная динамика в экспериментальной группе отмечена в техническом и художественном элементах, что объясняется системной работой над интонацией, ансамблем и интерпретацией. Сценическая культура формировалась более постепенно, однако к концу эксперимента достигла устойчивого высокого уровня.

В процессе апробации отмечено, что участники стали осознаннее относиться к процессу исполнения, проявлять инициативу, интерес к анализу текстов, активно предлагать художественные решения. Формировалось чувство коллективной сопричастности и понимание хора как «живой организации».

При этом фиксировались и индивидуальные наблюдения: к примеру, певец М. признавался, что все больше чувствует уверенность и удовольствие от работы над деталями произведений; певица Е. отмечала, что участие в эксперименте вдохновило ее на получение второго высшего образования и углубленное изучение вокально-хоровой педагогики. Участник К. стал регулярно вести собственный дневник вокальной рефлексии, фиксируя технические и эмоциональные открытия; певица Л. подчеркивала, что впервые почувствовала уверенность в работе с динамическими контрастами; участник Р. отмечал улучшение дыхательной стабильности и возможность дольше удерживать фразы без перенапряжения.

В совокупности индивидуальные наблюдения, динамика развития по ключевым элементам исполнительской и качественные изменения в поведении участников позволяют перейти к более детальному рассмотрению промежуточных результатов эксперимента. Они отражают не только количественные изменения показателей, но и качественные изменения в исполнительской деятельности коллектива, связанные с развитием профессиональных навыков, усилением мотивации и ростом художественно-исполнительской зрелости.

Промежуточные результаты и наблюдения показали следующее:

- 1) повысился уровень технических параметров;
- 2) более выразительной стала художественная сторона исполнения: участники освоили основы фразировки, динамической нюансировки, начали лучше понимать стилевые особенности произведений;

3) заметные изменения произошли в области сценической культуры: возросли уверенность во время выступлений, свобода сценического поведения и способность к взаимодействию с аудиторией;

4) усилилась внутренняя мотивация участников, повысилась их рефлексивная активность: они стали более осознанно оценивать собственные достижения и возникающие трудности.

Таким образом, реализация методики в экспериментальной группе на формирующем этапе позволила выстроить последовательную систему формирования исполнительской культуры. Положительную роль сыграли систематичность работы, постепенное усложнение учебных задач и регулярная концертная практика. Это способствовало устойчивому развитию исполнительских навыков, формированию художественного вкуса и укреплению коллективного взаимодействия.

На данном этапе участники экспериментальной группы продемонстрировали переход от преимущественно репродуктивного исполнения к более осознанному и творчески самостоятельному подходу, что подтвердило эффективность разработанной методики и создало основу для проведения контрольного этапа эксперимента.

3.4. Контрольный этап эксперимента. Сравнение результатов и выводы

Контрольный этап педагогического эксперимента стал заключительным звеном апробации методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре. Его целью было определение эффективности авторской методики и сравнение итоговых результатов контрольной и экспериментальной групп.

Цель — провести итоговую диагностику уровня сформированности исполнительской культуры участников контрольной и экспериментальной групп и определить динамику развития исполнительской культуры.

Задачи:

- 1) провести повторную диагностику участников обеих групп с использованием тех же инструментов, что и на констатирующем этапе (лонгитюдное педагогическое наблюдение, анкетирование, беседа, тестирование, прослушивание);
- 2) сопоставить количественные показатели и качественные изменения в уровне исполнительской культуры;
- 3) определить эффективность методики и выявить специфические педагогические условия, обеспечившие положительную динамику в экспериментальной группе;
- 4) сформулировать обобщенные выводы о результативности проведенного эксперимента.

Для получения объективной и всесторонней картины итоговых изменений в обеих группах применялся комплекс диагностических процедур, сочетавший количественные и качественные методы исследования. Инструментарий был идентичен использованному на констатирующем этапе, что обеспечивало корректность лонгитюдного сопоставления.

1. Лонгитюдное педагогическое наблюдение. Данный метод позволил проследить индивидуальную и групповую динамику участников в течение двух лет обучения. Наблюдение фиксировало особенности вокально-технического прогресса, устойчивость ансамблевого взаимодействия, степень самостоятельности в работе над репертуаром, эмоционально-художественное включение и изменения в сценическом поведении.

2. Анкетирование. Анкеты содержали вопросы, направленные на выявление субъективной оценки участников собственных изменений: уровня мотивации, уверенности в исполнительской деятельности, восприятия сложности заданий, особенностей взаимодействия внутри коллектива и

отношения к используемым педагогическим методов. Полученные данные позволили сопоставить результаты самооценки с материалами наблюдения и тестирования, а также выявить рефлексивные изменения, важные для оценки эффективности методики.

3. Беседы проводились как индивидуально, так и в малых группах. Их целью было уточнение результатов анкетирования. Особое внимание уделялось различиям в восприятии процесса обучения участниками контрольной и экспериментальной групп, что позволило получить дополнительный качественный материал для последующего анализа и педагогических выводов.

4. Тестирование. На заключительном этапе эксперимента участникам были предложены другие, более сложные тестовые вопросы, основанные на материале курса по хороведению. В отличие от теста начального уровня, который был направлен на выявление базовых музыкально-теоретических знаний (понятий мелодии, ритма, темпа, динамики и т. д.), заключительный тест требовал понимания практических и теоретических аспектов вокально-хорового исполнительства: строения и функций голосового аппарата, принципов ансамбля, закономерностей строя, интонации, дыхания, нюансировки и дикции.

Оценивание осуществлялось по трехбалльной шкале, аналогичной использованной на констатирующем этапе:

- 1 балл (низкий уровень) — от 1 до 4 правильных ответов;
- 2 балла (средний уровень) — от 5 до 8 правильных ответов;
- 3 балла (высокий уровень) — от 9 до 12 правильных ответов.

Использование усложненного варианта теста позволило более четко дифференцировать подготовку участников на завершающем этапе эксперимента и выявить степень сформированности понятийного аппарата, важного для развития художественного мышления и исполнительской самостоятельности.

Ниже приведен материал теста (таблица № 15):

Таблица № 15
Тестирование по хороведению

1.	В хоровой партии (по П.Г. Чеснокову) должно быть:	– не менее 2 человек; – не менее 3 человек; – не менее 5 человек; – 10 человек.
2.	Какой вид атаки звука наиболее целесообразен для кантиленного пения?	– мягкая атака; – твердая атака; – придыхательная.
3.	Что такое <i>divisi</i> ?	– хоровая партия; – исполнительский штрих; – временное разделение хоровой партии; – театральная роль мужчины, исполняемая женщиной.
4.	Может ли гортань перемещаться?	– да; – нет.
5.	Что относится к головным резонаторам? <i>(можно выбрать несколько вариантов)</i>	– трахея; – рот; – гайморовы пазухи; – бронхи; – лобные пазухи; – все варианты.
6.	В каком ключе, как правило, нотируется теноровая партия в четырехстрочной партитуре смешанного хора?	– в скрипичном; – в басовом; – в теноровом; – в баритоновом.
7.	Необходимые условия для вдоха при цепном дыхании <i>(можно выбрать несколько вариантов)</i> :	– не дышать одновременно с соседом; – поменялось качество звука; – он должен быть незаметным, бесшумным.
8.	Зонный строй — это:	– строй, звукоряд которого образовывается путем последовательного построения ч5; – строй, где каждой ступени музыкального звукоряда соответствует не одна частота, а несколько близко расположенных частот, изменение в пределах которых не меняет ступеневое качество звуков; – строй с равным полутоновым расстоянием между соседними звуками.
9.	Поводом для корректировки нюанса (динамики) служат <i>(можно выбрать несколько вариантов)</i> :	– роль голоса в фактуре (тематическая, второстепенная, фоновая); – количественный и качественный состав хора; – размеры и акустика зала.

10.	Выберите верные утверждения (можно выбрать несколько вариантов).	– гласные в пении чаще всего округляются; – при пении legato согласный звук от предшествующего закрытого слога переносится на последующий; – возвратные частицы "ся" и "сь" произносятся твердо "са" и "с"; – традиция произношения гласных и согласных в произведениях русской духовной хоровой музыки совпадают с нормами их произношения в православной традиции: как пишется, так и произносится.
11.	К какой группе размеров относится размер 4/4?	– простые; – сложные; – несимметричные.
12.	Певческая форманта — это:	– группа усиленных обертонов, формирующих специфический тембр голоса; – остановка музыкального звука; – заболевание голосового аппарата.

Таблица № 16 обобщает результаты тестирования обеих групп:

Таблица № 16
Результаты тестирования по хороведению респондентов обеих групп на контрольном этапе эксперимента

Уровень	Контрольная группа		Экспериментальная группа	
	Организационно-констатирующий этап	Контрольный этап	Организационно-констатирующий этап	Контрольный этап
Низкий уровень	72 % (18 человек)	52 % (13 человек)	60 % (15 человек)	4 % (1 человек)
Средний уровень	28 % (7 человек)	28 % (7 человек)	36 % (9 человек)	20 % (5 человек)
Высокий уровень	0 %	20 % (5 человек)	4 % (1 человек)	76 % (19 человек)

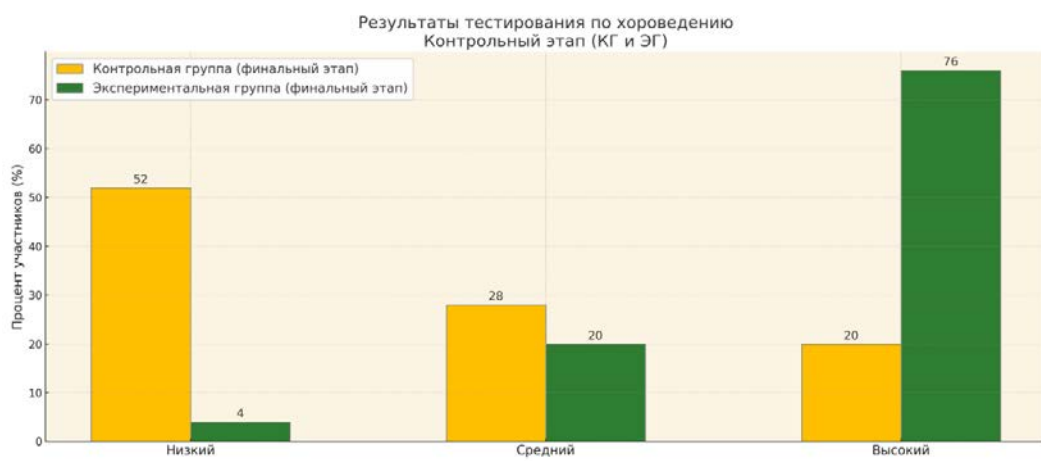
В экспериментальной группе повышение уровня знаний и понимания наблюдается у всех, кто перешел из низкого уровня (15 человек, 60 %) и частично из среднего (9 → 5 человек остались на среднем, но могли перейти в высокий).

Таким образом, в экспериментальной группе 23 участника из 25 (92 %) продемонстрировали повышение уровня знаний и понимания основ хороведения до среднего и высокого уровней после реализации

формирующего этапа эксперимента. Таким образом, повышение показали 92 % респондентов, что подтверждает эффективность предложенной методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре.

Графическое представление итоговых результатов представлено на гистограмме № 2:

Гистограмма № 2
Результаты тестирования респондентов обеих групп на контрольном этапе эксперимента



5. Контрольные проверочные прослушивания. Коллективные и индивидуальные прослушивания позволили комплексно оценить интегративный результат — качество исполнительского действия в реальной или приближенной к реальной концертной ситуации. Оценка проводилась по трем направлениям — техническому, художественному и сценическому элементам исполнительской культуры — с использованием трехуровневой шкалы (низкий, средний, высокий уровни).

Полученные результаты позволили установить степень развития каждого элемента в обеих группах и определить эффективность педагогического воздействия, оказанного в процессе реализации методики.

Результаты итоговой диагностики представлены в таблице № 17, где отражены количественные показатели изменений по каждому элементу исполнительской культуры, а также сравнительная динамика контрольной и экспериментальной групп.

Для оценки результативности методики были сопоставлены усредненные показатели исполнительской культуры на различных этапах эксперимента — начальном, промежуточных и итоговом.

Поскольку диагностика проводилась по идентичным критериям и шкале, данные констатирующего и контрольного этапов являются сопоставимыми и отражают реальную динамику изменений в контрольной и экспериментальной группах.

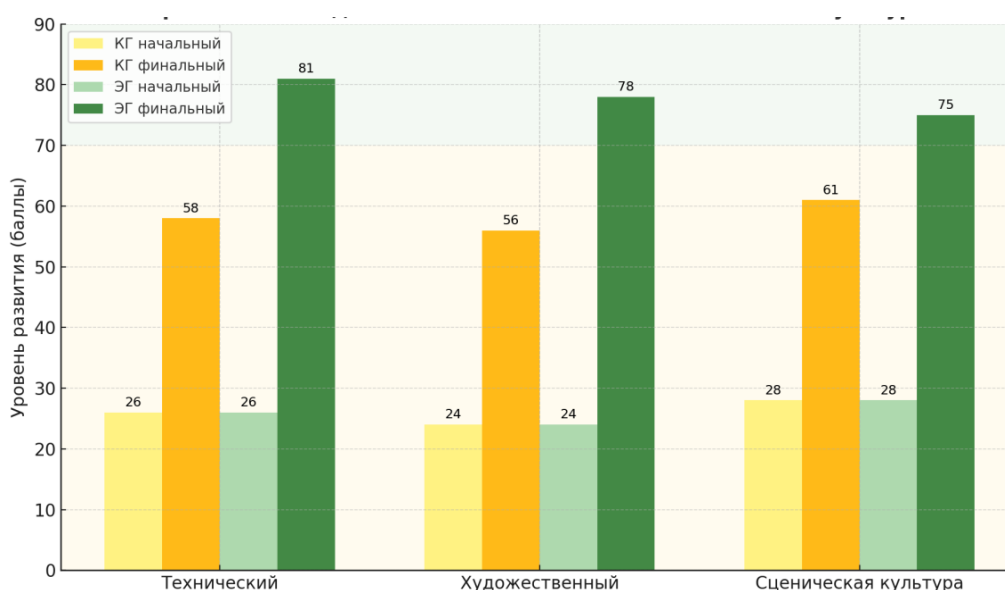
Таблица № 17
Результаты в динамике по элементам исполнительской культуры
(итоговый срез)

Элемент	Контрольная группа <i>(начальный / финальный)</i>	Экспериментальная группа <i>(начальный / финальный)</i>	Прирост
Технический	26 → 58	26 → 81	+55 %
Художественный	24 → 56	24 → 78	+64 %
Сценическая культура	28 → 61	28 → 75	+47 %
Интегральный показатель	26 → 58	26 → 78	+50 % (КГ) / +200 % (ЭГ)

Общая тенденция показывает, что уже к середине эксперимента наблюдался заметный рост уровня исполнительской культуры, особенно в экспериментальной группе, где темпы развития были значительно выше.

К финальному этапу участники этой группы достигли высокого уровня сформированности исполнительских умений, что свидетельствует о результативности внедренной методики и ее положительном педагогическом эффекте.

Гистограмма № 3

Сравнительная динамика показателей исполнительской культуры

Анализ динамики развития исполнительской культуры показывает устойчивое повышение показателей в обеих группах, однако темпы и характер изменений существенно различаются.

В контрольной группе наблюдается положительная, но сравнительно умеренная динамика, обусловленная естественным накоплением исполнительского опыта и систематической репетиционной деятельностью (в среднем на 30–40 %). В экспериментальной группе прирост оказался значительно выше по всем параметрам исследования, что подтверждает результативность внедренной методики.

К концу первого года эксперимента участники экспериментальной группы достигли устойчивого среднего уровня сформированности исполнительской культуры, а к завершению исследования — высокого уровня (82 балла против 58 в контрольной группе).

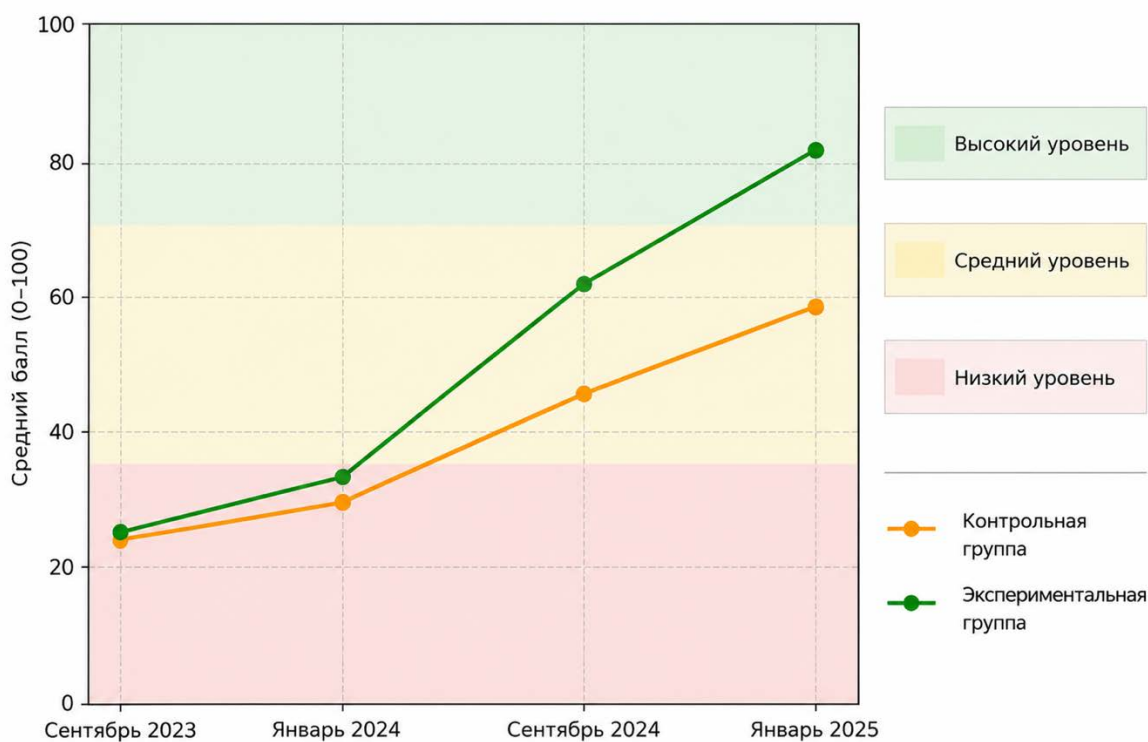
Наблюдаемые изменения проявились не только в количественных показателях, но и в характере исполнительской деятельности: повысилась осознанность исполнения, художественная выразительность, сценическая уверенность и коммуникативная открытость участников хора.

Таким образом, положительная динамика прослеживается в обеих группах, однако в экспериментальной группе она выражена значительно более

отчетливо. Особенно выраженный прирост отмечен по художественному компоненту, что является результатом комплексной работы над интерпретацией, стилем и эмоциональной выразительностью.

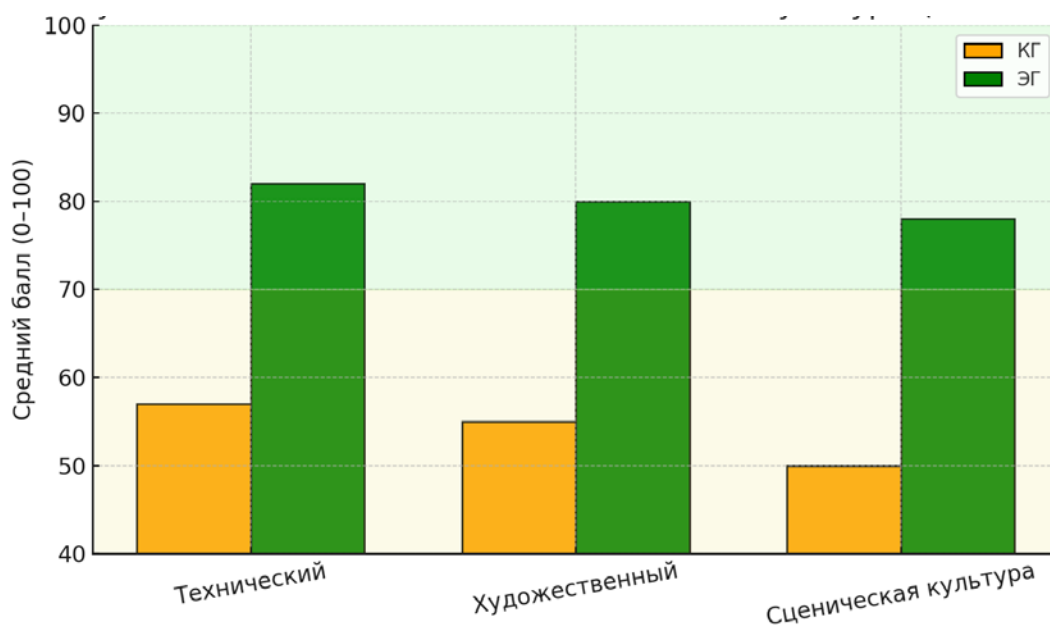
Графическая интерпретация полученных результатов представлена на рис. 10 и гистограммах № 3, 4.

Рис. 10. Динамика уровней исполнительской культуры по срезам



Гистограмма № 4

Сравнительные результаты по элементам исполнительской культуры (итоговый срез)



Выводы по главе 3

Качественный анализ результатов контрольного этапа показал, что реализация разработанной методики оказала существенное положительное влияние на формирование исполнительской культуры у участников экспериментальной группы.

Во всех ее структурных элементах — техническом, художественном и сценической культуре — зафиксированы устойчивые улучшения, проявляющиеся не только в росте количественных показателей, но и в качественном преобразовании характера исполнительской деятельности.

1. У участников экспериментальной группы сформировалась осознанная исполнительская позиция, углубилось понимание художественного содержания музыкальных произведений и способов их интерпретационного воплощения;

2. Развилось рефлексивное мышление: участники стали анализировать собственные достижения, осознавать критерии качества исполнения и более активно участвовать в художественно-интерпретационном процессе;

3. Повысился уровень внутренней мотивации и интереса к хоровой деятельности; укрепилось чувство художественного единства и взаимной поддержки в коллективе, что соответствует принципу сотворчества;

4. В контрольной группе изменения носили менее выраженный характер и в значительной степени были обусловлены естественным накоплением исполнительского опыта, что подтвердило необходимость целенаправленного педагогического воздействия;

5. Системное внедрение учебных блоков обеспечило целостное развитие личности певца-любителя — от совершенствования вокально-технических навыков до формирования зрелого художественно-интерпретационного мышления и сценической культуры. Использование андрагогических

принципов и положений концепции «живой организации» способствовало повышению осознанности репетиционного процесса и переходу участников от подражательного к самостоятельному творческому исполнению;

6. Сопоставление результатов контрольной и экспериментальной групп, проведенное в сопоставимых условиях и на типологически сходных базах, подтверждают достоверность и устойчивость полученных данных.

Дополнительным подтверждением практической результативности методики стали достижения экспериментальной группы в реальной художественно-концертной деятельности. В период апробации предложенной методики коллектив продемонстрировал положительную динамику по основным показателям исполнительской культуры. Одновременно были отмечены и практические результаты деятельности хора: коллектив неоднократно становился лауреатом международных и всероссийских конкурсов, расширил концертную практику, в том числе за счет участия в коммерческих выступлениях, а также выпустил дебютный цифровой альбом на стриминговых платформах. Хотя перечисленные достижения не являются прямым диагностическим показателем, однако они могут рассматриваться как косвенное свидетельство повышения уровня исполнительской культуры.

Таким образом, результаты апробации позволяют говорить об эффективности авторской методики как системы формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование было направлено на научное обоснование педагогических условий формирования исполнительской культуры в современном любительском хоре. Актуальность темы определяется возрастающей потребностью музыкально-педагогической практики в эффективных методиках работы со взрослыми участниками хоровых коллективов, а также необходимостью осмысления любительского хорового творчества как значимого социокультурного феномена.

Методологической основой исследования послужили положения андрагогики, рассматривающей взрослого участника образовательного процесса как активного субъектом обучения, обладающего собственным жизненным опытом, мотивацией и творческим потенциалом. Применение андрагогических принципов позволило по-новому осмыслить характер педагогического взаимодействия в условиях любительского хорового коллектива.

В ходе исследования установлено, что исполнительская культура любительского хора представляет собой интегративное качество коллективной музыкально-исполнительской деятельности, включающее три взаимосвязанных элемента: технический, художественный и сценическую культуру. Их развитие возможно в условиях целостно организованной педагогической среды, обеспечивающей органичное соединение обучения, художественно-творческой деятельности и коллективного взаимодействия.

На основе проведенного анализа разработана и апробирована авторская методика формирования исполнительской культуры в любительском хоре. Методика опирается на принципы андрагогики, положения концепции «живой организации» и целенаправленную репертуарную политику. Ее практическая

реализация осуществляется через систему взаимосвязанных учебных блоков, интегрированных в репетиционно-концертный процесс хорового коллектива.

Проведенный педагогический эксперимент подтвердил эффективность предложенной методики. В ходе опытно-экспериментальной работы зафиксирована устойчивая положительная динамика развития всех структурных элементов исполнительской культуры у участников экспериментальной группы. В частности:

- повысился уровень вокально-технических навыков (интонационная точность, ансамблевая согласованность, дыхательная устойчивость);
- усилилась художественная выразительность исполнения, сформировались навыки интерпретации и стилевого мышления;
- значительно развилась сценическая культура, артистизм и эмоциональная выразительность участников;
- возрос уровень внутренней мотивации и рефлексивной активности участников хорового коллектива.

Научная новизна исследования заключается в уточнении содержания понятия «хоровая исполнительская культура», выявлении ее структурных элементов (технический, художественный и сценическая культура), а также в разработке и экспериментальной проверке методики формирования исполнительской культуры в современном любительском хоровом коллективе.

Теоретическая значимость исследования состоит в развитии представлений о механизмах формирования исполнительской культуры в условиях андрагогической модели обучения и в расширении педагогических подходов к организации деятельности любительского хора как «живой организации».

Практическая значимость исследования подтверждается результатами экспериментальной работы. Разработанная методика может быть использована в деятельности хоровых студий, культурных центров, музыкальных школ для взрослых и других учреждений дополнительного

образования. Ее применение способствует развитию исполнительского мастерства участников, укреплению мотивации к коллективному творчеству и сохранению традиций отечественной хоровой культуры.

Таким образом, цель исследования достигнута, гипотеза получила экспериментальное подтверждение. Проведенная работа показала, что формирование исполнительской культуры в современном любительском хоре возможно и эффективно при условии системной организации репетиционно-концертного процесса, основанной на принципах андрагогики, положениях концепции «живой организации» и педагогически выстроенной репертуарной политике.

Перспективы дальнейших исследований связаны с расширением возможностей применения разработанной методики в различных типах любительских хоровых коллективов, а также с изучением влияния цифровых и мультимедийных технологий на процессы формирования исполнительской культуры и художественно-ценностных ориентиров участников хорового творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учебное пособие. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014. — 368 с. — ISBN 978-5-8114-1693-6 — Текст : непосредственный.
2. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. — Москва : Издательский центр «Академия», 2004. — 336 с. — ISBN 5-7695-1671-2. — Текст : непосредственный.
3. Адизес, И. Управление жизненным циклом компании : как организации растут, развиваются и умирают и что с этим делать / И. Адизес ; перевод с английского. — Москва : Альпина Паблишер, 2025. — 514 с. — ISBN 978-5-9614-7894-5. — Текст : непосредственный.
4. Андреев, В. И. Педагогика: учебный курс для творческого саморазвития / В. И. Андреев. — 3-е изд. — Казань : Центр инновационных технологий, 2012. — 608 с. — ISBN 5-93962-039-7. — Текст : непосредственный.
5. Андриади, И. П. Основы педагогического мастерства : учебное пособие для студентов средних педагогических учебных заведений / И. П. Андриади. — Москва : Академия, 1999. — 160 с. — ISBN 5-7695-0442-0. — Текст : непосредственный.
6. Анисимов, А. И. Дирижер-хормейстер : учебное пособие / А. И. Анисимов. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2017. — 228 с. — ISBN 978-5-8114-2665-2. — Текст : непосредственный.
7. Асафьев, Б. В. Избранные труды. Т. 5 : Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация / Б. В. Асафьев. — Москва : Издательство Академии наук СССР, 1958. — 388 с., 9 л. ил. : ил. — Текст : непосредственный.

8. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев ; редакция и вступительная статья Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, 1973. — 144 с., 1 л. портр. — Текст : непосредственный.

9. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) ; редакция, вступительная статья и комментарии Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 376 с. — Текст : непосредственный.

10. Асафьев, Б. В. О хоровом искусстве / Б. В. Асафьев ; сост. и коммент. А. Б. Павлова-Арбенина ; ред. Б. А. Кац. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1980. — 216 с. — Текст : непосредственный.

11. Ахьямова, И. А. Основные подходы к исследованию невербального поведения: история и современность / И. А. Ахьямова. — Текст : непосредственный // Образование и наука. Известия УрО РАО. — 2009. — № 7 (64). — С. 122–130.

12. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию : исследование / Л. А. Баренбойм. — 2-е изд., доп. — Ленинград : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1979. — 352 с. — Текст : непосредственный.

13. Батюк, И. В. Современная хоровая музыка : теория и исполнение : учебное пособие / И. В. Батюк. — 2-е изд., испр. и доп. — Санкт-Петербург : Издательство «Лань» ; Издательство «Планета Музыки», 2015. — 216 с. : ноты. — ISBN 978-5-8114-1640-0 — Текст : непосредственный.

14. Байкова, Е. Н. О некоторых особенностях исполнительского процесса / Е. Н. Байкова. — Текст : непосредственный // Донецкие чтения 2024: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности : материалы IX Международной научной конференции, Донецк, 15–17 октября 2024 года. — Донецк : Донецкий национальный университет, 2024. — С. 5–7.

15. Беляева, Л. А. Социодинамика культуры в контексте цивилизационных перемен в России / Л. А. Беляева, О. Н. Новикова. — Текст : непосредственный // Цивилизационные перемены в России : материалы XIV

Всероссийской научно-практической конференции, Екатеринбург, 29 ноября 2024 года. — Екатеринбург : Уральский государственный лесотехнический университет, 2024. — С. 15–19.

16. Бергер, А. Видеть — значит верить. Введение в зрительную коммуникацию / А. Бергер ; пер. с англ. Д. Я. Ищенко ; под ред. Э. В. Крайникова. — 2-е изд. — Москва : Издательский дом «Вильямс», 2005. — 288 с. : ил. — ISBN 5-8459-0539-7. — Текст : непосредственный.

17. Берлиоз, Г. Дирижер оркестра : учебное пособие / Г. Берлиоз. — 4-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Издательство «Лань» ; Издательство «Планета музыки», 2025. — 44 с. — ISBN 978-5-507-52105-0. — Текст : непосредственный.

18. Бернстайн, Л. Музыка — всем / Л. Бернстайн ; перевод с английского В. Н. Чемберджи ; вступительная статья и общая редакция Е. Ф. Бронфина. — Москва : Советский композитор, 1978. — 150 с. — Текст : непосредственный.

19. Бруно Вальтер. — Текст : электронный // Bruno Walter Musiktage. — URL : <https://brunowaltermusiktage.eu/en/bruno-walter-music-days/bruno-walter/> (дата обращения: 25.11.2024).

20. Буянова, Н. Б. Методические подходы к обучению студента-хормейстера в современных условиях / Н. Б. Буянова. — Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2010. — № 2 (34). — С. 162–167. — ISSN 1997-0803.

21. Буянова, Н. Б. Проблема лидерства в художественно-творческом коллективе: структура, мотивация, направленность (психолого-педагогические аспекты) : 19.00.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Н. Б. Буянова. — Москва, 2011. — 57 с. — Текст : непосредственный.

22. Буянова, Н. Б. Психолого-педагогические аспекты деятельности хорового дирижера / Н. Б. Буянова. — Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2010. —

№ 3 (35). — С. 156–162. — ISSN 1997-0803.

23. Буянова, Н. Б. Самоактуализация музыканта в социуме / Н. Б. Буянова, Ю. А. Литвиненко. — Текст : непосредственный // Человеческий капитал. — 2016. — № 12 (96). — С. 27–30. — ISSN 2074-2029.

24. Вагнер, Р. Искусство и революция / Р. Вагнер ; пер. с нем. И. М. Каценэленбогена ; вступ. ст. А. В. Луначарского. — Петроград : Литературно-издательский отдел Народного комиссариата по просвещению, 1918. — 32 с. — Текст : электронный. — URL: <http://wagner.su/book/export/html/348> (дата обращения: 10.09.2025).

25. Венгрус, Л. А. Начальное интенсивное хоровое пение : монография / Л. А. Венгрус. — Санкт-Петербург : Музыка, 2000. — 280 с. — ISBN 5-85772-008-7. — Текст : непосредственный.

26. Вилинская, И. Н. Значение репертуара в воспитании певца / И. Н. Вилинская. — Текст : непосредственный // Вопросы вокальной педагогики. — Москва : Музыка, 1967. — Вып. 3. — С. 49–90.

27. Виноградов, К. П. Работа над дикцией в хоре / К. П. Виноградов. — Москва : Музыка, 1967. — 102 с. : нот. — (В помощь педагогу-музыканту). — Текст : непосредственный.

28. Владислав Соколов: Жизнь в хоровом искусстве : статьи. Воспоминания. Беседы / авт., ред.-сост. И. Ю. Мякишев, Д. Д. Семеновский. — Москва ; Рыбинск : Рыбинский Дом печати, 2011. — 500 с. — ISBN 978-5-88697-225-2. — Текст : непосредственный.

29. Вольтер. Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения / сост., вступ. ст. и коммент. В. Я. Бахмутского ; пер. Л. Зониной, Н. Наумова. — Москва : Искусство, 1974. — 392 с. — (История эстетики в памятниках и документах). — Текст : непосредственный.

30. Вольф, Н. Живая организация. Трансформация бизнеса на пути к выдающимся результатам / Н. Вольф ; пер. с англ. Ю. Константиновой. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2022. — 288 с. — (Best Business Practices). — ISBN 978-5-00146-804-2. — Текст : непосредственный.

31. Воуба, В. Г. О становлении исполнительской культуры участников хоровых любительских коллективов / В. Г. Воуба, Д. В. Щирин. — Текст : непосредственный // Педагогический журнал. — 2024. — Т. 14, № 6А. — С. 199–204. — ISSN 2223-5434.
32. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; вступ. ст. А. Н. Леонтьева ; коммент. Л. С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. — Санкт-Петербург : Азбука, 2000. — 416 с. — ISBN 5-267-00279-8. — Текст : непосредственный.
33. Выготский, Л. С. Развитие высших психических функций / Л. С. Выготский. — Москва : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1960. — 500 с. — Текст : непосредственный.
34. Выжлецов, Г. П. Аксиология культуры / Г. П. Выжлецов. — Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского университета, 1996. — 152 с. — Текст : непосредственный.
35. Гаврюшкина, Л. А. Привлечение новых клиентов с помощью TikTok: стратегии и технологии / Л. А. Гаврюшкина. — Текст : непосредственный // Инновации. Наука. Образование. — 2021. — № 36. — С. 1848–1852.
36. Ганичева, Ю. В. Расширение учебно-информационного поля в профессиональной подготовке педагога-музыканта как условие инновационной парадигмы образования / Ю. В. Ганичева. — Текст : непосредственный // Ученые записки Российского государственного социального университета. — 2015. — Т. 14, № 6 (133). — С. 150–157. — ISSN 2071-5323.
37. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер ; пер. с нем. и примеч. А. В. Михайлова. — 2-е изд., испр. — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2013. — 760 с. — (Книга света). — ISBN 978-5-98712-122-1. — Текст : непосредственный.
38. Глинский, М. Очерки по истории дирижерского искусства / М. Глинский. — Текст : непосредственный // Музыкальный современник. — 1916.

— Кн. 3. — С. 26–62.

39. Гоноболин, Ф. Н. О некоторых психических качествах личности учителя / Ф. Н. Гоноболин. — Текст : непосредственный // Хрестоматия по психологии : учебное пособие для студентов педагогических институтов / сост. В. В. Мироненко ; под ред. А. В. Петровского. — Москва : Просвещение, 1977. — С. 487–492.

40. Горемычкин, А. И. Совершенствование профессиональных навыков дирижёра-хормейстера путём использования современных компьютерных технологий / А. И. Горемычкин. — Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. — 2017. — № 2 (17). — С. 113–124. — ISSN 2309-1428.

41. Гоулман, Д. Эмоциональный интеллект: почему он может значить больше, чем IQ / Д. Гоулман ; пер. с англ. А. П. Исаевой ; науч. ред. Е. Ефимова. — 11-е изд., перераб. и доп. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2021. — 544 с. — ISBN 978-5-00195-141-4. — Текст : непосредственный.

42. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1, ч. 1 / Р. И. Грубер. — Москва ; Ленинград : Музгиз, 1941. — 596 с. — Текст : непосредственный.

43. Гуревич, К. М. Дифференциальная психология и психодиагностика : избранные труды / К. М. Гуревич. — Санкт-Петербург : Питер, 2008. — 336 с. — ISBN 978-5-91180-765-8. — Текст : непосредственный.

44. Гуренко, Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философский анализ / Е. Г. Гуренко. — Новосибирск : Наука : Сибирское отделение, 1982. — 256 с. — Текст : непосредственный.

45. Даосские каноны. Управление и стратегия : перевод и комментарии / В. В. Малявин. — Иваново : Роща, 2018. — 522 с. — ISBN 978-5-990913-76-9. — Текст : непосредственный.

46. Девуцкий, О. В. Хоровое искусство и современные информационные технологии: возможные перспективы / О. В. Девуцкий.

— Текст : непосредственный // Дирижерско-хоровое образование: традиции и современность : сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения К. Б. Птицы (1911–1983). — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. — С. 163–170.

47. Дирижерское исполнительство: практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. М. Гинзбург. — Москва : Музыка, 1975. — 648 с. — Текст : непосредственный.

48. Дмитриевский, Г. А. Хороведение и управление хором. Элементарный курс : учебное пособие / Г. А. Дмитриевский. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2017. — 112 с. — ISBN 978-5-8114-0807-8. — Текст : непосредственный.

49. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — Москва : Музыка, 2007. — 368 с. — ISBN 5-7140-0355-1. — Текст : непосредственный.

50. Донцов, А. И. Психология коллектива : методологические проблемы исследования : учебное пособие / А. И. Донцов. — Москва : Издательство Московского университета, 1984. — 208 с. — Текст : непосредственный.

51. Друкер, П. Эффективный руководитель / П. Друкер ; пер. с англ. О. Чернявской ; предисл. Дж. Коллинза. — 9-е изд. — Москва : Манн, Иванов и Фербер : Эксмо, 2020. — 240 с. — ISBN 978-5-00146-506-5. — Текст : непосредственный.

52. Дьюи, Д. Психология и педагогика мышления / Д. Дьюи ; пер. Н. М. Никольской. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 166 с. — (Антология мысли). — ISBN 978-5-534-14265-5. — Текст : непосредственный.

53. Егоров, А. А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин : пособие для педагогов консерваторий / А. А. Егоров ; под ред. А. Островского. — Ленинград : Государственное музыкальное издательство (Музгиз), 1958. — 148 с. — Текст : непосредственный.

54. Емельянов, В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг : учебное пособие / В. В. Емельянов. — 12-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 168 с. — ISBN 978-5-507-46379-4. — Текст : непосредственный.

55. Ержемский, Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. — Москва : Музыка, 1988. — 80 с. — ISBN 5-7140-0067-6. — Текст : непосредственный.

56. Ержемский, Г. Л. Дирижеру XXI века. Психолингвистика профессии / Г. Л. Ержемский. — Санкт-Петербург : ДЕАН, 2007. — 239 с., [1] л. портр. — ISBN 978-5-93630-609-9. — Текст : непосредственный.

57. Жарова, Л. М. Особенности репетиционной работы с любительским хоровым коллективом / Л. М. Жарова. — Текст : непосредственный // ЦИТИСЭ. — 2015. — № 2 (2). — С. 25–31.

58. Живов, В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения : учебное пособие для среднего профессионального образования / В. Л. Живов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 118 с. — (Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-07191-7. — Текст : непосредственный.

59. Живов, В. Л. Теория хорового исполнительства : учебник для среднего профессионального образования / В. Л. Живов. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 197 с. — (Профессиональное образование). — ISBN 978-5-534-15263-0. — Текст : непосредственный.

60. Зарицкий, В. Д. Понятие исполнительской культуры и ее развитие в процессе индивидуальных и оркестровых занятий / В. Д. Зарицкий. — Текст : непосредственный // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2019. — № 4 (37). — С. 118–124. — ISSN 2076-4766.

61. Зинкевич-Евстигнеева, Т. Д., Фролов, Д. Ф., Грабенко, Т. М. Теория и практика командообразования. Современная технология создания команд / Т. Д. Зинкевич-Евстигнеева, Д. Ф. Фролов, Т. М. Грабенко

; под ред. Т. Д. Зинкевич-Евстигнеевой. — Санкт-Петербург : Речь, 2004. — 304 с. — ISBN 5-9268-0271-7. — Текст : непосредственный.

62. Змеев, С. И. Технология обучения взрослых : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / С. И. Змеев. — Москва : Академия, 2002. — 128 с. — (Высшее образование). — ISBN 5-7695-0856-6. — Текст : непосредственный.

63. Иванова, В. В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта / В. В. Иванова. — Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2011. — № 2 (40). — С. 179–183. — ISSN 1997-0803.

64. Ивахненко, А. А. Развитие исполнительской культуры педагога-музыканта как путь защиты от профессиональной деформации / А. А. Ивахненко. — Текст : непосредственный // Теория и практика общественного развития. — 2015. — № 11. — С. 258–261. — ISSN 1815-4964.

65. Иконникова, Л. Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л. Н. Иконникова ; науч. ред. Ю. Д. Златковский. — Минск : Издательский центр БГУ, 2005. — 143 с. — Текст : непосредственный.

66. История эстетики : памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. Т. 2 : Эстетические учения XVII–XVIII веков / ред.-сост. В. П. Шестаков ; вступ. ст. М. Ф. Овсянникова. — Москва : Искусство, 1964. — 835 с., 8 л. ил. — Текст : непосредственный.

67. Каган, М. С. Человеческая деятельность : опыт системного анализа / М. С. Каган. — Москва : Политиздат, 1974. — 328 с. — Текст : непосредственный.

68. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. — Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1996. — 414, [1] с. : ил. — ISBN 5-86708-073-0. — Текст : непосредственный.

69. Казачков, С. А. Дирижер хора — артист и педагог / С. А. Казачков ; Министерство культуры Российской Федерации, Казанская государственная

консерватория. — Казань : Казанская государственная консерватория, 1998. — 307 с. — ISBN 5-85401-018-6. — Текст : непосредственный.

70. Канерштейн, М. М. Вопросы дирижирования / М. М. Канерштейн. — Москва : Музыка, 1965. — 220, [1] с. : нот. — Текст : непосредственный.

71. Кан-Калик, В. А., Никандров, Н. Д. Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. — Москва : Педагогика, 1990. — 144 с. — (Библиотека учителя и воспитателя). — ISBN 5-7155-0293-4. — Текст : непосредственный.

72. Кан, Э. Элементы дирижирования / Э. Кан ; пер. с англ. Д. Далгата. — Ленинград : Музыка, 1980. — 216 с. — Текст : непосредственный.

73. Капустин, Ю. В. Музыкант-исполнитель и публика / Ю. В. Капустин. — Ленинград : Музыка, 1985. — 160 с. — Текст : непосредственный.

74. Кашина, Н. И., Тагильцева, Н. Г. Музыкальная культура в становлении культурной идентичности личности / Н. И. Кашина, Н. Г. Тагильцева. — Текст : непосредственный // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. — 2022. — № 45. — С. 32–40. — ISSN 2222-0836.

75. Кириллов, С. В. Особенности формирования художественного образа в аспекте интерпретации музыкального произведения / С. В. Кириллов. — Текст : непосредственный // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2009. — Т. 11, № 4. — С. 1068–1072. — ISSN 1990-5378.

76. Ключкова, Е. Ю. Информационные технологии в структуре современного музыкального образования / Е. Ю. Ключкова. — Текст : электронный // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 3. — URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=19703> (дата обращения: 17.11.2020). — ISSN 2070-7428.

77. Когадеев, А. П. Техника хорового дирижирования (элементарные основы) : учебное пособие для музыкальных и музыкально-педагогических

училищ / А. П. Когадеев ; под ред. Г. Р. Ширмы. — Минск : Вышэйшая школа, 1968. — 251 с. : ил., нот. ил. — Текст : непосредственный.

78. Комурджи, Р. З. Проблема исполнительской интерпретации музыкальных произведений / Р. З. Комурджи. — Текст : непосредственный // Актуальные вопросы современной педагогики : материалы VIII Междунар. науч. конф. (г. Самара, март 2016 г.). — Самара : ООО «Издательство АСГАРД», 2016. — С. 89–93.

79. Комурджи, Р. З. Содержание исполнительской культуры музыканта / Р. З. Комурджи. — Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 11 (85). — С. 93–95. — ISSN 1997-292X.

80. Корноухов, М. Д., Потапов, Д. А. Сценическая культура как одно из проявлений кроссдисциплинарных компетенций студента-вокалиста / М. Д. Корноухов, Д. А. Потапов. — Текст : непосредственный // Bulletin of the International Centre of Art and Education. — 2025. — № 1. — С. 202–211. — ISSN 2618-6942.

81. Кошкина, Е. В. Мотивационно-ценностный компонент в работе современного любительского хора / Е. В. Кошкина. — Текст : непосредственный // Человеческий капитал. — 2022. — № 11 (167). — С. 128–131. — ISSN 2074-2029.

82. Кошкина, Е. В. Особенности руководства современным любительским хором / Е. В. Кошкина. — Текст : непосредственный // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. — 2023. — № 6 (26). — С. 69–75. — ISSN 2712-9063.

83. Краснощеков, В. И. Вопросы хороведения / В. И. Краснощеков. — Москва : Музыка, 1969. — 299 с. — Текст : непосредственный.

84. Культурология : учебник / под ред. Ю. Н. Солониной, М. С. Кагана. — Москва : Высшее образование, 2007. — 566 с. — ISBN 5-9692-0098-0. — Текст : непосредственный.

85. Культурология. XX век : энциклопедия : в 2 т. Т. 1 / гл. ред. и сост. С. Я. Левит. — Санкт-Петербург : Университетская книга : Алетейя, 1998. — 447 с. — ISBN 5-7914-0027-6. — Текст : непосредственный.
86. Левин, К. Теория поля в социальных науках / К. Левин ; пер. с англ. Е. А. Сурпиной. — 3-е изд. — Москва : Академический проект, 2025. — 356 с. — ISBN 978-5-8291-4335-0. — Текст : непосредственный.
87. Легостаев, Е. Д. Музыкально-просветительская деятельность русских хоров в контексте современного хорового исполнительства / Е. Д. Легостаев. — Текст : непосредственный // Современное хоровое исполнительство: теория, методика, практика : материалы Международной научно-практической конференции (Курск, 2010 г.) / гл. ред. М. Л. Космовская. — Курск : Курский государственный университет, 2010. — С. 327–341.
88. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. — Москва : Политиздат, 1975. — 304 с. — Текст : непосредственный.
89. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом : учебное пособие для среднего профессионального образования / Е. Я. Либерман. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 240 с. — ISBN 978-5-8114-6088-5. — Текст : непосредственный.
90. Лободанов, А. П. Семиотическая концепция Ю. В. Рождественского / А. П. Лободанов. — Текст : непосредственный // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. — 2022. — № 3. — С. 145–155. — ISSN 0130-0075.
91. Локшин, Д. Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры / Д. Л. Локшин. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. — 210 с. — Текст : непосредственный.
92. Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев. — Москва : Книга по Требованию, 2024. — 388 с. — ISBN 978-5-458-48743-6. — Текст : непосредственный.

93. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. — 704 с. — ISBN 5-210-01488-6. — Текст : непосредственный.

94. Макаренко, Ю. А. Системная организация эмоционального поведения / Ю. А. Макаренко. — Москва : Медицина, 1980. — 207 с. — Текст : непосредственный.

95. Малер, Г. Письма. Воспоминания / Г. Малер. — Москва : Музыка, 1964. — 636 с. — Текст : непосредственный.

96. Маняхина, В. Г. Формирование компетенций в области технологий электронного и дистанционного обучения у студентов педагогического вуза / В. Г. Маняхина. — Текст : непосредственный // Проблемы современного образования. — 2016. — № 5. — С. 145–147. — ISSN 2218-8711.

97. Маслоу, А. Х. Психология бытия / А. Х. Маслоу ; пер. с англ. А. П. Хомик. — Москва : Академический проект, 2022. — 275 с. — ISBN 978-5-8291-3929-2. — Текст : непосредственный.

98. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства : учебное пособие / Я. И. Мильштейн. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2019. — 264 с. — ISBN 978-5-8114-3428-2. — Текст : непосредственный.

99. Минцберг, Г. Менеджмент: природа и структура организаций / Г. Минцберг ; пер. с англ. — Москва : Альпина ПРО, 2024. — 626 с. — ISBN 978-5-9614-7477-0. — Текст : непосредственный.

100. Мирная, Р. Р. Благозвучие как базовый компонент исполнительской культуры музыканта / Р. Р. Мирная. — Текст : непосредственный // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. — 2022. — № 3. — С. 147–154. — ISSN 1812-0547

101. Мирная, Р. Р. Исполнительская культура как феномен музыкального образования / Р. Р. Мирная. — Текст : непосредственный // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики :

сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции : в 4 т. (Белгород, 10 февраля 2021 г.) / отв. ред. Ю. В. Бовкунова, И. В. Шведова, О. Г. Еремина. — Белгород : Белгородский государственный институт искусств и культуры, 2021. — Т. 3. — С. 409–416.

102. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — Москва : Институт психологии РАН ; Центр «Искусство и наука», 2008. — 592 с. : ил. — ISBN 978-5-89598-218-1. — Текст : непосредственный.

103. Муронец, О. В. Контент социальных сетей: тенденции и закономерности / О. В. Муронец. — Текст : непосредственный // Медиаскоп. — 2015. — № 3. — С. 6–12. — ISSN 2074-8051.

104. Мусин, И. А. О воспитании дирижера : очерки / И. А. Мусин. — Ленинград : Музыка, 1987. — 247 с. : нот. — Текст : непосредственный.

105. Мусин, И. А. Язык дирижерского жеста / И. А. Мусин. — Москва : Музыка, 2007. — 232 с. — ISBN 978-5-7140-0977-8. — Текст : непосредственный.

106. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога : учебное пособие / Г. Г. Нейгауз. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2017. — 264 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — ISBN 978-5-8114-1895-4. — Текст : непосредственный.

107. Никитина, Е. Н. Рефлексивный подход в системе хормейстерской подготовки педагога-музыканта : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Е. Н. Никитина. — Москва, 2003. — 26 с. — Текст : непосредственный.

108. Овсянникова, В. А. Межличностные отношения в учебном хоровом коллективе / В. А. Овсянникова. — Текст : непосредственный // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве : материалы IV Международной научно-практической конференции (Москва, 11 марта 2013 года) / отв. ред. Л. А. Рапацкая. —

Москва : Московский государственный гуманитарный университет им. М. А. Шолохова, 2013. — С. 214–217.

109. Огороднов, Д. Е. Методика музыкально-певческого воспитания : учебное пособие / Д. Е. Огороднов. — 7-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. — 224 с. — ISBN 978-5-8114-4342-0. — Текст : электронный // Электронно-библиотечная система «Лань» : [сайт]. — URL: <https://e.lanbook.com/book/151822> (дата обращения: 24.09.2025).

110. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова ; Российская академия наук, Институт русского языка им. В. В. Виноградова. — 4-е изд., доп. — Москва : А ТЕМП, 2004. — 944 с. — ISBN 5-9900358-1-0. — Текст : непосредственный.

111. Онеггер, А. О музыкальном искусстве / А. Онеггер ; пер. с фр. ; коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. — Ленинград : Музыка, 1979. — 264 с. — Текст : непосредственный.

112. Памяти А. В. Свешникова. Статьи. Воспоминания / сост. С. С. Калинин. — Москва : Музыка, 1998. — 328 с. — ISBN 5-7140-0654-2. — Текст : непосредственный.

113. Памяти Н. М. Данилина. Письма. Воспоминания. Документы / сост. и ред. А. А. Наумов. — Москва : Советский композитор, 1987. — 311 с., [4] л. ил. — Текст : непосредственный.

114. Пазовский, А. М. Записки дирижера / А. М. Пазовский. — Москва : Музыка, 1966. — 562 с. — Текст : непосредственный.

115. Петранкова, А. Н. Музыкальная память и пути её совершенствования / А. Н. Петранкова. — Текст : непосредственный // Вестник науки и образования. — 2016. — № 1. — С. 93–95. — ISSN 2312-8089.

116. Петрова, Л. Е., Ахьямова, И. А., Трофимова, Е. Е., Егорова, А. А. Культура современности, современность в культуре: как реализовать национальную стратегию в условиях глобальных вызовов / Л. Е. Петрова, И.

А. Ахьямова, Е. Е. Трофимова, А. А. Егорова. — Текст : непосредственный // Вопросы управления. — 2021. — № 2 (69). — С. 134–145. — ISSN 2304-3369.

117. Петрушин, В. И. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. — 2-е изд. — Москва : Трикста : Академический Проект, 2008. — 398, [1] с. — (Gaudeamus). — ISBN 978-5-8291-0961-5. — Текст : непосредственный.

118. Пигров, К. К. Руководство хором / К. К. Пигров ; под ред. К. Б. Птицы. — Москва : Музыка, 1964. — 220 с. — Текст : непосредственный.

119. Познавательные задачи в обучении гуманитарным наукам / под ред. И. Я. Лернера. — Москва : Педагогика, 1972. — 240 с. — Текст : непосредственный.

120. Покровский, Б. А. Беседы об опере : книга для учащихся / Б. А. Покровский. — Москва : Просвещение, 1981. — 192 с. : ил. — Текст : непосредственный.

121. Полат, Е. С. Развитие дистанционной формы обучения в современном образовании / Е. С. Полат. — Текст : непосредственный // Вестник МГПУ. Серия «Информатика и информатизация образования». — 2005. — № 1 (4). — С. 166–169. — ISSN 2072-9014.

122. Практический интеллект / Р. Дж. Стернберг, Д. Б. Форсайт, Д. Хедланд [и др.] ; под общ. ред. Р. Дж. Стернберга ; пер. с англ. К. А. Щукиной, Ю. А. Буткевич. — Санкт-Петербург : Питер, 2002. — 265 с. — (Мастера психологии). — ISBN 5-318-00013-4. — Текст : непосредственный.

123. Птица, К. Б. Очерки по технике дирижирования хором : материалы к курсу техники дирижирования / К. Б. Птица. — Москва ; Ленинград : Музгиз, 1948. — 160 с. : ил., нот. — Текст : непосредственный.

124. Птица, К. Б. Проблемы стиля и хоровое исполнительство / К. Б. Птица. — Текст : непосредственный // Работа с хором. Методика, опыт : сборник статей / сост. и общ. ред. Б. Г. Тевлина. — Москва : Профиздат, 1972. — С. 13–55.

125. Радынова, О. П. Воспитание культуры звука в классе фортепиано у студентов разных специальностей / О. П. Радынова. — Текст : непосредственный // Наука и школа. — 2023. — № 2. — С. 251–255. — ISSN 1819-463X.

126. Роджерс, К. Р. Становление личности. Взгляд на психотерапию / К. Р. Роджерс. — Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2017. — 240 с. — (Современная психология: теория и практика). — ISBN 978-5-88230-349-4. — Текст : непосредственный.

127. Русанова, Л. П. Становление системы подготовки руководителей музыкальных коллективов / Л. П. Русанова, Н. Ф. Семенова. — Текст : непосредственный // Высшее образование в России. — 2013. — № 3. — С. 62–68. — ISSN 0869-3617.

128. Савенкова, Э. Н. Роль визуального оформления в современном мире / Э. Н. Савенкова. — Текст : непосредственный // Исторический путь России: из прошлого в будущее : материалы Международной научной конференции, посвященной 800-летию со дня рождения Великого князя Александра Невского : в 3 т. (Санкт-Петербург, 2 апреля 2021 года) / под ред. С. И. Бугашева, А. С. Минина. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. — Т. 3. — С. 389–392.

129. Самарин, В. А. Хороведение : учебное пособие для средних и высших музыкально-педагогических учебных заведений / В. А. Самарин. — Москва : Музыка, 2011. — 320 с. : нот. — ISBN 978-5-7140-1221-1. — Текст : непосредственный.

130. Свиридов, Г. В. Музыка как судьба / Г. В. Свиридов ; сост. А. С. Белоненко, В. С. Белоненко ; авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко ; науч. ред. С. И. Субботина. — 3-е изд. — Москва : Молодая гвардия, 2022. — 795, [5] с. : ил. — (Библиотека мемуаров: Близкое прошлое ; вып. 31). — ISBN 978-5-235-04424-1. — Текст : непосредственный.

131. Семенюк, В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства / В. О. Семенюк. — Москва : Композитор, 2008. — 328 с. — ISBN 5-85285-267-6. — Текст : непосредственный.

132. Сенге, П. Пятая дисциплина. Искусство и практика обучающейся организации / П. Сенге ; пер. с англ. Ю. Константиновой. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2018. — 496 с. — ISBN 978-5-00117-333-5. — Текст : непосредственный.

133. Сизова, Е. Р. Проблема художественной интерпретации в исполнительской и педагогической деятельности музыканта / Е. Р. Сизова, Н. О. Телегина. — Текст : непосредственный // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — № 4(47). — С. 216–218. — ISSN 1991-5497.

134. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей : учебное пособие / С. С. Скребков. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 448 с. — ISBN 978-5-8114-7595-7. — Текст : непосредственный.

135. Сластенин, В. А. Педагогика: инновационная деятельность / В. А. Сластенин, Л. С. Подымова. — Москва : Магистр, 1997. — 224 с. — ISBN 5-89317-048-2. — Текст : непосредственный.

136. Соколов, В. Г. Работа с хором / В. Г. Соколов. — Москва : Музыка, 2023. — 200 с. : нот., ил. — ISBN 978-5-7140-1449-9. — Текст : непосредственный.

137. Сорокин, П. А. Человек. Цивилизация. Общество / П. А. Сорокин ; общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонова ; пер. с англ. — Москва : Политиздат, 1992. — 543 с. — (Мыслители XX века). — ISBN 5-250-01297-3. — Текст : непосредственный.

138. Сохор, А. Н. О массовой музыке / А. Н. Сохор. — Текст : непосредственный // Вопросы социологии и эстетики музыки. — Вып. 1. — Ленинград : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1980. — С. 4–48.

139. Станиславский, К. С. Работа актера над собой. Части 1, 2 ; Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. — Москва : Эксмо, 2024. — 560 с. — ISBN 978-5-04-196242-5. — Текст : непосредственный.

140. Стравинский, И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях / И. Ф. Стравинский. — Москва : АСТ, 2023. — 160 с. — (Эксклюзивная классика). — ISBN 978-5-17-132803-0. — Текст : непосредственный.

141. Струве, Г. А. Музыка для всех / Г. А. Струве. — Москва : Молодая гвардия, 1978. — 208 с. — Текст : непосредственный.

142. Сухомлинский, В. А. Мудрая власть коллектива. (Методика воспитания коллектива) / В. А. Сухомлинский. — Москва : Молодая гвардия, 1975. — 239 с. — Текст : непосредственный.

143. Сунь-цзы. Искусство войны / Сунь-цзы ; пер. с англ. М. Михайлова. — Москва : АСТ, 2021. — 160 с. — (Эксклюзивная классика). — ISBN 978-5-17-119424-6. — Текст : непосредственный.

144. Тагильцева, Н. Г. Стратегия деятельности в современных культурно-образовательных центрах / Н. Г. Тагильцева, Ц. Цзя, Л. В. Добровольская. — Текст : непосредственный // Музыкальное и художественное образование в современном евразийском культурном пространстве : международный сборник научных трудов. — Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2019. — С. 125–130.

145. Тевлин, Б. Г. Хоровые пути : статьи. Воспоминания. Материалы / Б. Г. Тевлин ; ред.-сост. В. С. Ценова. — Москва : Музыка, 2001. — 381 с. : ил., нот. — ISBN 5-7140-1106-6. — Текст : непосредственный.

146. Теоретические основы содержания общего среднего образования / под ред. В. В. Краевского, И. Я. Лернера. — Москва : Педагогика, 1983. — 352 с. — Текст : непосредственный.

147. Теоретические основы обучения в советской школе / В. В. Краевский, И. Я. Лернер, И. К. Журавлев [и др.] ; под ред. В. В. Краевского, И.

Я. Лернера ; АПН СССР, НИИ общей педагогики. — Москва : Педагогика, 1989. — 320 с. — Текст : непосредственный.

148. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. — Москва ; Ленинград : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947. — 335 с. — Текст : непосредственный.

149. Теслинов, А. Г. Образование по-взрослому. Дух андрагогики развития / А. Г. Теслинов, И. А. Протасова. — 9-е изд., стер. — Москва : ФЛИНТА, 2025. — 112 с. — ISBN 978-5-9765-2552-8. — Текст : непосредственный.

150. Умеркаева, С. Ш. Воспитание художественного вкуса как музыкально-педагогическая проблема / С. Ш. Умеркаева. — Текст : непосредственный // Концепт : научно-методический электронный журнал. — 2015. — № 6. — С. 101–105. — ISSN 2304-120X.

151. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов. — Москва : Советская энциклопедия, 1983. — 839 с. — Текст : непосредственный.

152. Хейзинга, Й. Homo ludens / Й. Хейзинга ; сост., предисл. и пер. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. — 6-е изд., испр. — Москва : Иллюминатор, 2023. — 528 с. : ил. — (Беседы о культуре). — ISBN 978-5-907488-45-8. — Текст : непосредственный.

153. Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительство и педагогика : учебник для вузов / Г. М. Цыпин. — 2-е изд. — Москва : Юрайт, 2023. — 213 с. — (Высшее образование). — ISBN 978-5-534-13339-4. — Текст : непосредственный.

154. Чабанный, В. Ф. Самодеятельный хоровой коллектив. Организация творческого процесса : учебное пособие для студентов культурно-просветительных институтов / В. Ф. Чабанный. — Ленинград : Ленинградский государственный институт культуры имени Н. К. Крупской, 1980. — 73 с. — Текст : непосредственный.

155. Чесноков, П. Г. Хор и управление им : (первоначальная редакция) / П. Г. Чесноков ; науч. ред. текста, вступ. ст. и коммент. Н. Ю. Плотниковой. — Москва : Фонд развития православной музыкальной культуры «Живоносный Источник», 2023. — 420 с. : ил. — ISBN 978-5-6049808-0-4. — Текст : непосредственный.
156. Чернушенко, В. А. Племя одержимых / В. А. Чернушенко. — Текст : непосредственный // Советская музыка. — 1974. — № 10. — С. 56–62.
157. Шамина, Л. В. Работа с самостоятельным хоровым коллективом / Л. В. Шамина. — 2-е изд. — Москва : Музыка, 1983. — 176 с. : нот. — Текст : непосредственный.
158. Шестаков, В. П. От этоса к аффекту : история музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В. П. Шестаков. — Москва : Музыка, 1975. — 351 с., 12 л. ил. — Текст : непосредственный.
159. Шибанова, А. А. Сущность, содержание и структура исполнительской культуры музыканта / А. А. Шибанова. — Текст : непосредственный // Человеческий капитал. — 2014. — № 7 (67). — С. 123–125. — ISSN 2074-2029.
160. Шуман, Р. Жизненные правила для музыкантов / Р. Шуман ; пер. с нем. А. Г. Габричевского, Л. С. Товалевой. — Текст : электронный // ClassicalMusicNews.Ru. — URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/house-rules-and-maxims-for-young-musicians/> (дата обращения: 22.10.2023).
161. Щедрин, Р. К. Хор — это мое начало... Искусство Музыки : электронный ресурс / Р. К. Щедрин. — Санкт-Петербург, 2021. — URL: https://spbgik.ru/upload/iblock/f8b/1xo1k30o8mrae55a8sobesq2gctg0p9k/1671027246_1.pdf (дата обращения: 17.10.2025). — Текст : электронный.
162. Щербакова, А. И. Постигание музыки в диалоге культур: аксиологический аспект / А. И. Щербакова. — Текст : непосредственный // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. — 2024. — № 6 (32). — С. 9–15. — ISSN 2712-9063.

163. Щирин, Д. В. О диалектичности музыковедческого и семиотического подходов как актуальной парадигме формирования музыкального восприятия / Д. В. Щирин. — Текст : непосредственный // Педагогика и искусство в современной культуре : сборник научных и научно-методических статей по материалам Первой Всероссийской педагогической конференции (Санкт-Петербург, 24–25 февраля 2018 г.) / Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («ЕРТА-RUSSIA»), Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры ; при поддержке Комитета по культуре Ленинградской области. — Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2018. — С. 142–148.

164. Щирин, Д. В. Педагогика формирования музыкальной культуры различных групп населения в условиях досуга : специальность 13.00.05 «Теория, методика и организация культурно-просветительной деятельности» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Д. В. Щирин. — Санкт-Петербург, 1992. — 17 с. — Текст : непосредственный.

165. Ямпольский, И. М. Интерпретация / И. М. Ямпольский. — Текст : непосредственный // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1974. — Т. 2 : Гондольера — Корсов. — Стб. 549–550.

166. Alperson, P. What Is Music? An Introduction to the Philosophy of Music / P. Alperson. — University Park : The Pennsylvania State University Press, 1987. — 422 p. — ISBN 0-271-01318-4.

167. Cook, N. Beyond the Score: Music as Performance / N. Cook. — Oxford : Oxford University Press, 2013. — 458 p. — ISBN 978-0-19-935740-6.

168. Knowles, M. S. The Adult Learner: The Definitive Classic in Adult Education and Human Resource Development / M. S. Knowles, E. F. Holton III, R. A. Swanson. — 8th ed. — New York : Routledge, 2015. — 416 p. — ISBN 978-0-415-739-023.