

**Хмельницька обласна рада
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
Гуманітарний факультет**

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ
СУЧАСНОЇ МОЛОДІ**

збірник наукових праць студентської молоді

Випуск III

Хмельницький 2024

УДК 378.091.12:005.336.5-057.875
ББК 74.489.4
А 43

Затверджено вченою радою гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії від 28 лютого 2024 року, протокол №2.

Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді :
збірник наукових праць студентської молоді / упорядники Л. Циганюк,
Л. Качуринець. Хмельницький : ХГПА, 2024. Вип. III. 91 с.

Рецензенти:

Бучківська Г. В. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, професор кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та технологій, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, Спілки дизайнерів, Всеукраїнської спілки автентики;

Морозова О. О. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедрою музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

©Циганюк Л.І., 2024
©Качуринець Л.В., 2024

ЗМІСТ

ОСВІТА

Збагачення мовленнєвого словника студентів: okazіональні утворення в поезіях В. Затулівітра	
Тетяна Бабій	4
Мовленнєвий портрет студента: особливості сленговживання	
Тетяна Жидкова	10
Необхідність вдосконалення педагогічної майстерності майбутнього фахівця дошкільної освіти	
Алла Кан	16
Підготовка майбутніх соціальних педагогів до роботи з прийомними сім'ями в процесі професійної освіти	
Світлана Ковальова	22
Національно-патріотичне виховання студентської молоді викладачами соціально-економічних дисциплін	
Юлія Стьопчкіна	28
Формування хронологічної компетентності школярів на уроках історії в класах НУШ	
Анна Тютюнник	33

МИСТЕЦТВО

Особливості виховання вокально-виконавських навичок ансамблевого співу в естрадному класі сучасного дитячого музичного закладу	
Юлія Валькова	37
Стилістичні особливості хору «Gloria» з «Меси Лорда Нельсона» Йозефа Гайдна	
Анастасія Дідик, Лілія Качуринець	42
Роль сценічного взуття у народній хореографії	
Марія Каленська, Сергій Качуринець	49
Становлення та розвиток українського балету зумовлене впливом радянської критики повоєнного періоду	
Михайло Качуринець	58
Поетика прелюдій: жанровий аспект у творчості західноєвропейських та українських композиторів	
Марія Клімкіна, Люція Циганюк	66
Аспекти ефективної комунікації в ансамблі гітаристів	
Олександр Крижанівський, Лілія Качуринець	72
Активізація творчої діяльності учнів позашкільних мистецьких навчальних закладів у процесі елементарної композиторської діяльності	
Маргарита Лімбах, Люція Циганюк	79
Переваги та недоліки виконавської діяльності аматорських вокально-хорових колективів	
Анна Пиптюк, Лілія Качуринець	84

ОСВІТА

ЗБАГАЧЕННЯ МОВЛЕННЄВОГО СЛОВНИКА СТУДЕНТІВ: ОКАЗІОНАЛЬНІ УТВОРЕННЯ В ПОЕЗІЯХ В.ЗАТУЛИВІТРА

Тетяна Бабій,

*викладач української мови та літератури
вищої категорії КЗ СОР «Путівльського педагогічного
фахового коледжу імені С.В. Руднева»*

У статті проаналізовано способи морфологічної деривації okazіональних виявів у поезіях В. Затулівітра, особливості їх творення. Визначено продуктивні словотвірні типи та основні словотвірні значення цих одиниць.

***Ключові слова:** okazіоналізми, неолексеми, неологізми, маркована лексика, okazіональна система художніх творів.*

Однією з найважливіших умов функціонування мови є її властивість перебувати в стані перманентних змін, де на кожному етапі існування розвиваються ті засоби й способи вираження, ті тенденції, які найбільше відповідають новим соціально-культурним завданням та умовам мовленнєвої комунікації, оскільки основним призначенням мовної системи є забезпечення проблем суспільства. Індикатором динаміки мовної системи на будь-якому етапі розвитку мови є наявність у ній пасивних архаїчних елементів і поява нових одиниць. Неолексеми інформують про нове в реальному житті, адже перш ніж створене слово стане загальноживаним, воно активно функціонуватиме в якійсь одній обмеженій сфері, де ним послуговуватиметься невелика кількість носіїв мови.

Неологізми - категорія історична. Вони сприймаються як нові слова доти, доки названі ними предмети, явища, якості, властивості, дії лишаються маловідомими для загалу.

Категорія нових слів неоднорідна й багатопланова. Питання про те, які

саме слова можна вважати новими, є головним питанням неології [1]. У сучасних лексикологічних дослідженнях для позначення новостворених слів використовують такі терміни: авторський неологізм, індивідуально-авторський новотвір, okazionale слово, лексичний новотвір, неолексема, лексична інновація. На думку О. Сербенської, інновації - це «новотвори, запозичення, а також включення і входження в мову, зумовлені перерозподілом значень у видах і жанрах мовлення; це і відродження слів і висловів з минулих епох» [3].

Безумовно, не всі неологізми засвоюються мовою і стають у ній загальноживаними словами, не всі вони входять до її активного фонду. До таких виявів, що не засвоюються мовою, не стають у ній узуальними одиницями, належить переважна більшість індивідуально-авторських новотворів. *...оговтайся і духом не натрій, цвіріньчику, їдастий малоросе. Немає міст містиміших, ніж Київ, і горожденніших немає городів* (В. Затулівітер).

Okazionalізми як незвичні, здебільшого експресивно забарвлені слова, утворені на основі наявних у мові слів або словосполучень, іноді з порушенням законів словотворення чи мовної норми, знаходять свій вияв лише в певних контекстах, у яких вони виникли. Як правило, стилістичні неологізми не стають фактом загальнонародної мови, протиставляються узуальним лексемам і зберігають свою новизну, незалежно від часу їх утворення. На рівень загальноживаних одиниць okazionalізми переходять тільки у випадках суспільної необхідності.

Творчість багатьох поетів позначена індивідуальним підходом не тільки до народження художніх образів, але й вибором нових мовних одиниць, що не відповідають усталеним моделям словотворення. Авторський стиль В. Затулівітра також маркований майстерністю і неординарністю підходів поета до введення в художній текст незвичних на перший погляд новотворів, проте які стали невід'ємним виразовим способом передачі письменницького світобачення.

Багатий мовний матеріал поезії В. Затулівітра до сьогодні ще не став об'єктом спеціальних наукових спостережень інформативно і художньо-естетично містких словесних символів, порівняльних зворотів, багатой

трохеїчної та синонімічної систем, в тому числі й оказіональних виявів. Тому актуальність теми нашого дослідження обумовлена необхідністю вивчення поетичних неологізмів творів В. Затулівітра як одних із яскравих чинників індивідуальності мовотворчості письменника. Мета статті полягає у виокремленні авторських неолексем В. Затулівітра як невід'ємної ланки цілісності мовно-образної системи поезики митця, з'ясуванні специфіки їх деривації. Джерелом дослідження стали поезії збірок «Полотно», «Початкова школа», «Четвертий із триптиха», «Пам'ять глини».

Найбільшу групу оказіональних слів у поетичному доробку В. Затулівітра становлять іменники, сформовані на базі власне українських основ та афіксів за словотвірними моделями літературної мови. Значна кількість цих неолексем утворена суфіксальним способом. Найбільш поширеними є віддієслівні похідні із суфіксом *-ість*: *незнищість*, *зникомість*. Досить продуктивною є група слів із суфіксом *-ан*: *социніани*, *моцартіана*, *знахаріана*. Серед поетичних неолексем виокремлюються збірні назви, що означають сукупність однорідних предметів, які сприймаються як єдине ціле: *дітва* «дітвора», *буквота* «букви». Велику групу становлять оказіональні іменники середнього роду із значенням узагальнених або абстрактних понять: *ймання*, *ялоззя*, *безоддя*, *вимертя*.

Префіксальні іменникові новотвори відзначаються меншою продуктивністю. Для їх творення автор використовує переважно українські препозитивні афікси, часто маловживані в сучасній мові, що приводить до актуалізації відповідних словотвірних моделей, посилення стилістичної виразності оказіоналізмів: *па-* (*паковки*), *пра-* (*пракорінця*), *по-* (*почервень*), *пере-* (*перехлібки*), *ви-* (*вимийки*, *вимрії*), *не-* (*невбирака*, *невмириха*), *недо-* (*недошкрьоби*, *недохлібки*, *недодаль*), *о-* (*осмуги*).

Творення оказіональних дієслів побудоване в основному на таких словотвірних засобах, як префіксація та суфіксація. Серед них переважають деривати, в яких твірною основою виступають іменники та прикметники. Для їх творення активно використовуються префікси *під-* (*підпрагнути*), *об-* (*обдітися*), *при-* (*придякувати*).

Оригінальними утвореннями в сучасній поезії є дієслова з подвійними префіксами, яким, на відміну від однопрефіксних утворень, притаманна більша структурно-семантична ускладненість. Основне навантаження припадає на перший префікс, а другий вносить у значення слова додатковий відтінок. Найактивніше з іншими префіксами комбінується формант пере-: пере- + про- (*перепрославити*), пере- + на- (*перенакняжити*), по- + від- (*повідгустити, повідтуманіти*).

Оказіональні дієприкметники утворюються за унікальною моделлю ступеневого творення внаслідок конфіксації та префіксації, коли дієслівна твірна основа відсутня як лексична одиниця словника. Відбувається творення слів з морфологічними ознаками дієприкметника без співвідносного мотивуючого дієслова за аналогією до інших нормативно усталених дієприкметників. Приєднані до іменникових та прикметникових твірних основ, префікси відіграють у них важливу словотвірну і семантичну функцію. Для творення активних дієприкметників із суфіксом -л- у поетичному мовленні В. Затулівітра використовуються такі префікси: з- (*звишневілий*), роз- (*розвеснілий*). Творення пасивних дієприкметникових інновацій із суфіксом -ен- (-ен-) відбувається за допомогою префіксів при- (*приторблений*), за- (*зазублений, заплішений*), роз- (*розквартирений*), про- (*проонучений*)..

Значну частину в поетичній спадщині В.Затулівітра становлять оказіональні прикметники. Основними способами їх творення є суфіксація та префіксація. Нетривіальність суфіксальних утворень здебільшого полягає в семантичній неспіввідносності поєднаних морфем. Значення великої міри якості в предметі передають прикметники безвідносної міри якості предмета надмірного ступеня із суфіксами -аст-, -ист-: *ниткастий, журавлистий, більмастий, дідастий, бублистий, оліїстий, юрмистий, їдастий, стегнастий*, які допомагають колоритніше змалювати предмет, названий твірною базою. Незвична, ненормативна форма оказіоналізма допомагає автору в своєрідний спосіб подати опис предмета чи явища, розкрити несподівано для читача погляд митця на дійсність. Виразність таких новотворів додатково пожвавлює художній

опис, підсилює емоційно-образне сприйняття зображуваного.

У сучасній українській літературній мові суфікс *-іш-* уживається для творення синтетичних форм вищого ступеня порівняння якісних прикметників. Зібраний матеріал засвідчує у творах В. Затуливітра такі одиниці із суфіксом *-іш*, які в літературній мові не зазнають ступенювання (*горожденніший, містиміший, денніший, найпрапоріший, найчубіший*).

Порушенням норм сучасного українського словотвору є приклади вживання дієслівних та іменникових одиничних та подвійних префіксів у творенні новотворів-прикметників: *одпідземний, нейдучний*.

Серед поетичних новотворів помітне місце посідають прислівники, які виступають у ролі придієслівного означення і виражають ознаку динамічної ознаки. Оказіональні прислівники, мотиваційною базою яких виступає узуальний іменник, утворюються префіксально-суфіксальним способом: *навзахідки, надбіжки, встидьки*. Виокремлюються також стилістичні неологізми, утворені префіксальним способом, ускладненим десуфіксацією, від дієслівної твірної бази: *стрічати – настріч, розстібати – нарозстіб, перешептати – вперешепт, перестріти – вперестріч*.

Не мають словотвірних аналогів у сучасному словотворі суфіксальні утворення авторських прислівників: *січнево, поплічно, відшлунково* та ін.

Таким чином, словотвірний потенціал індивідуальних неолексем допомагає письменнику глибше розкрити авторський задум, розширити художньо-естетичне навантаження поезії. Наукові розвідки вітчизняних мовознавців okazіональних систем художніх творів інших українських письменників, а також зібрані нами матеріали засвідчують, що навіть частковий аналіз словотвірної парадигми okazіональних одиниць поетичної спадщини В. Затуливітра дозволяє зробити попередні висновки про дериваційну активність поетичних неологізмів у сучасній українській мові. Проведені спостереження особливостей словотвору стилістичних неолексем у поезії В. Затуливітра підтверджують як спільність інвентаря словотвірних формантів okazіоналізмів із дериваційною системою літературної мови, так і специфіку словотвірного

моделювання індивідуально-авторських одиниць.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вокальчук, Г.М. (2004). *Авторський неологізм в українській поезії ХХ століття* (с. 60-64). Рівне: НВЦ «Перспектива».
2. Затуливітер, В.І. (1986). *Полотно: Поезії*. Київ: Дніпро.
3. Стратулат, Н.В. (2007). Семантична неологізація як спосіб збагачення словникового складу української мови. *Мовознавство* (3), 69-77.
4. Томіленко, Л.М. (2009). Морфологічний спосіб творення нових іменників-термінів у словнику української мови у 20-ти томах. *Мовознавство*. (2) 66-70.
5. Етимологічний словник української мови. (1982-2012). (Т. 1-7). Київ: Наук. думка.

МОВЛЕННЄВИЙ ПОРТРЕТ СТУДЕНТА: ОСОБЛИВОСТІ СЛЕНГОВЖИВАННЯ

Тетяна Жидкова,

викладач української мови

*вищої категорії КЗ СОР «Путівльського педагогічного
фахового коледжу імені С.В. Руднева»*

Стаття присвячена дослідженню особливостей мовленнєвої поведінки сучасного студента українського провінційного міста. Особливу увагу приділено аналізу основних тематичних груп сленгізмів, а також виявленню та характеристиці етикетних й антиетикетних мовних формул, що зазнали сленгової трансформації.

Ключові слова: *мовленнєвий портрет, сленгізми, жаргонологія, корпоративні соціолекти, мовні реномінації.*

Переорієнтація культурних та соціальних цінностей у кінці ХХ ст. спричинила суттєві зміни в комунікативних стратегіях сучасного українського етносоціуму, які привернули увагу й стали предметом вивчення не тільки психологів, педагогів, соціологів, а й лінгвістів.

Виразним виявом суспільної перебудови у мовленні початку 90-их років став «жаргонний вибух», тобто перехід жаргонних елементів у комунікативний простір різносоціальних прошарків суспільства. Результати інтеграції жаргону в загальнонародну комунікацію спричинили жаргонізацію мовлення [4].

Жаргонологія - порівняно нова галузь лінгвістики, яка зосереджується на вивченні жаргонних субкодів, що формуються в малих соціальних групах, згодом інтегруються в інші людські спільноти, у результаті чого стають органічними в системі кожної розвиненої національної мови [3].

На думку дослідників, сленг - це практично відкрита мовна підсистема ненормативних, стилістично знижених лексико-фразеологічних одиниць, які

виконують експресивну, оцінну (як правило, негативну) й евфемістичну функції [4].

Систематична методологія для вивчення соціальних діалектів міських варіантів мови й великомасштабні соціолінгвістичні огляди міських співтовариств були започатковані американським соціолінгвістом В. Лабовим і лягли в основу вивчення мови міст американськими лінгвістами. Системне вивчення урбаністичних форм комунікації активно проводилось польськими вченими.

У мовознавстві склалася довготривала традиція (започаткована задовго до демократизації мови 90-х років ХХ ст.) вивчення соціально-лінгвального розшарування мовного побуту міста, про що свідчить значна кількість статей, монографій, хрестоматій, словників. Динаміку розмовної мови міста досліджували мовознавці В.В. Колесов, О.Ю. Позднякова, О.Б. Сиротиніна, А.А. Юнаковська та ін.

Одними з перших, хто вивчав українську жаргонологію, були О.Т. Горбач та Ю.В. Шевельов. О.Т. Горбач не приділяв спеціальної уваги вивченню міського сленгу, проте представив і семантично інтерпретував молодіжні соціолекти 30-их років ХХ ст., які побутували в Харкові, Полтаві, Чернігові, Донецьку, Тернополі, Дрогобичі, Ужгороді, Чернівцях. Ю.В. Шевельов наголошував на теоретичних проблемах вивчення сленгу в урбаністичних формах комунікації на українському мовному ґрунті.

Сленг студентів міста Путивль ще не був предметом спеціального соціолінгвістичного дослідження, тому мета нашої статті – проаналізувати специфіку сленгових одиниць студентів педагогічного коледжу, дослідити найбільш вживані тематичні групи сленгізмів, виявити характерні риси студентського етикету й антиетикету.

Дослідження реальної мови студентів педагогічного коледжу вможливило вирішення окремих мовознавчих завдань (зміна значень, причини й закономірності мовних реномінацій, функціонального розшарування мовних одиниць тощо) в окремому фрагменті мовної дійсності в певний відрізок часу,

що становить вартісність нашої наукової розвідки.

Матеріалом дослідження послуговували результати анкетування, проведеного серед здобувачів освіти, у якому взяло участь 150 осіб. Характерною особливістю мовленнєвої поведінки описуваної групи активне використання студентського сленгу на позначення специфічних побутових реалій.

Виявлено, що велика частина студентських сленгізмів - це перероблені загальноприйняті найменування. Сленгові лексичні одиниці умовно можна розділити на декілька тематичних груп: номінації навчального закладу, видів навчальної діяльності, назви об'єктів, пов'язаних з навчанням, навчальних дисциплін, а також номінації осіб (викладачів, студентів).

Одним з об'єктів сленгової номінації є навчальний заклад (педагогічний коледж), для називання якого студенти використовують одиниці, що мають негативне забарвлення: *педуха, педкол, ППК*. (У поданих прикладах і в усіх наступних зберігаємо «авторську орфографію», тобто таке написання слів, яке відображено у відповідях на запитання анкети).

Гуртожиток є однією з найважливіших для студентів реалій, про що свідчить значна кількість вторинних номінацій цього об'єкта: *мурашник, комашник, общага, апицага, опщак, казьонний дом, хаус*.

На позначення видів навчальної діяльності зафіксовано такі лексеми, як *пари, мучіллка, іспитаніє, єрундєнь*.

Як свідчать результати нашого дослідження, кількість сленгізмів, що використовуються студентами для номінації навчальних дисциплін, є незначною. Якщо назва навчальної дисципліни, що вивчається, складається з одного слова, то воно, в основному, в процесі спілкування залишається в незмінному вигляді - *історія, філософія, географія тощо*. Якщо ж до складу назви входить декілька слів, вона зазнає трансформації за рахунок використання: 1) аббревіатури: *СУЛМ* (сучасна українська літературна мова), *ОМЗ* (основи медичних знань), *ПКІМ* (практичний курс іноземної мови), *ТМФВ* (теорія і методика фізичного виховання), *МРМ* (методика розвитку мовлення); 2)

еліптичні словосполучення (усічені): *основи* (основи культури і техніки мовлення), *методика* (методика викладання української мови); 3) універбати: *фізра* (фізична культура), *зарубіжка* (зарубіжна література). Виявлені способи заміни номінацій є типовими для розмовної мови в цілому, оскільки є результатом дії закону економії мовних засобів, і тільки остання група (універбати) представлена сленгізмами.

У студентському мовленні широко вживаними сленгізмами є загальні номінації викладачів, наприклад: *преп*, *препод*, *преподаша*, а також такі, що вказують на навчальну дисципліну, що викладається: *фізічка* (викладач фізики), *англічанка* (викладач англійської мови), *біолохша* (викладач біології), *україонка* (викладач української мови).

Для мовної поведінки студентів педагогічного коледжу притаманно «маркування» осіб прізвиськами, мотиваційними ознаками яких здебільшого виступають:

- деталі змісту навчального предмета: викладач українсько' літератури - *Леся Українка*; викладач алгебри - *Функція*; викладач фізики *Амперметр*, *Молекула*; вчитель фізкультури - *Конь*, *Кегля*;

- характеристика викладача за віком і навчальною дисципліною: викладач німецької мови пенсійного віку - *бабушка Гітлера*;

- особливості зовнішності викладача: *Курочка* - викладач із світлим кучерявим волоссям; *Рена*, *Бомба*, *Тумба*, *Шафа* - викладач, повний за статурою; *Новорічний Дуб* - викладач з надзвичайно яскравим макіяжем; *Морж* - викладач з вусами;

- особливості мовлення або комунікативної поведінки: *Пицалка* - викладач з високим тембром голосу; *Все шо той*, *Вопіющая безграмотность*, *Діточкі мої* — про викладачів, які часто вживають відповідні вислови; *Ніже плінтуса* - про викладача, який у такий спосіб мотивує оцінку знань студентів;

- особливості імені: *Ліанушка* (від Ліана), *Петрович*, *Муратовна*

У семантиці названих прізвиськ міститься пейоративний складник, що узгоджено з тенденціями жаргонотворення. На жаль, виявлено випадки

негативних номінацій викладачів, які мають характер інвективи *Жаба, Мавпа, Змія, Собака, Козел, Півень, Бик, Буйвол*.

Своєрідність відображення студентських реалій продемонстроване в номінаціях тематичної групи «Перерва»: *свобода, рай, пауза, ура, лафа, кайф, тема, перекур, фієста, сієста*. Аналіз вторинних назв тематичної групи «Канікули» виявив такі варіанти: *вихідні, кайф, воля, шара, передих, балдьож, на хаус*. Як бачимо, більшість лексем мають жаргонне походження (*лафа, кайф, тема, шара, передих, балдьож*).

Об'єктом студентської мовотворчості є також номінації однокоренників та однокоренниць. Серед зафіксованих в студентських анкетах варіантів зустрілись наступні одиниці цієї тематичної групи: а) хлопці: *кедри, братухі, пацанва, бики, дяді, кадри, штріхі, чудікі, мерсікі, бубуркі, кабани, штуцери, фраєри, пацки*; б) дівчата: *дєвкі, тьолкі, чувіхі, ципухі, дєвахі, матрьони, бабьйо*.

Зпертає на себе увагу широке використання в студентському середовищі прізвиськ, здебільшого жартівливого характеру, що утворені від прізвищ: *Сахарок (Сахарова), Дудочка (Дудкіна), Павлік (Павловська), Пеша (Пешкова), Дмитрик (Дмитрук), Кролік (Зайцева), Лиска (Лисенко)*. Щоправда, серед прізвиськ зустрічаються такі, що мають виразне прагнення образити його носія: *Хом'як (Хоменко), Конь (Конюх), Клізма (Кліменко)*.

За нашими спостереженнями, студенти найчастіше експериментують з етикетними формулами в таких мовних жанрах, як вітання, прощання, вибачення, подяка, побажання, поздоровлення, прохання. У студентських анкетах зафіксовані «сленгізовані» етикетні одиниці:

1) вітання: *хелу, цьом-цьом, здрасьтє, даров, даровки, дароф, пріфф, пріффетікі, пріветос, , салют, хе-хей;*

2) прощання: *бай бай, адью, адьйос, до связі, всьо, давай, досвідос, покедова, покедово;*

3) прохання: *пліз, будь другом, не жлобісь, хелп мі, не будь жмотом, дай пожалюста;*

4) подяки *сенкс, пасібо, сібкі-спасібкі, пасібки, спасібочкі, буду должен.*

Як бачимо, студенти здебільшого використовують (90% усіх анкетних відповідей) спеціально винайдені, вживані іноді тільки в певній академічній групі (декількох групах) етикетні формули, які включають різні прийоми мовної гри. Причинами такої мовленнєвої поведінки є, по-перше, прагнення виділитися, зробити свою мову більш яскравою, не схожою на інших, по-друге, бажання заощадити час і власні мовні зусилля, по-третє, настанова виразити, залежно від обставин спілкування, настроїв, стан мовця, його особливе ставлення до співрозмовника.

Дослідження сленгового вокабуляру дало змогу реконструювати фрагмент мовної картини світу студентів. Особливістю сучасного молодіжного лексикону є використання студентського сленгу, специфічні риси якого – обігрування іноземних слів і свідоме вживання зниженої лексики. Для молоді це спосіб зняти напругу, поекспериментувати з мовними нормами і правилами спілкування, зробити свою мову успішною і нетривіальною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Масенко, Л. (2010) *Нариси з соціолінгвістики*. Київ: Вид.дім «Києво-Могилянська академія».
2. Миколенко, Т.М. (2004). Механізм формування сленгу. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2 (12), 140-148.
3. Мосенкіс, Ю. (2007). Український молодіжний сленг. *Дивослово*. (12), 32-36.
4. Ставицька, Л. (2005). *Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови*. Київ: Критика. 30-32.

НЕОБХІДНІСТЬ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ

Алла Кан,

*викладач дошкільної педагогіки вищої категорії
КЗ СОР «Путівльського педагогічного фахового
коледжу імені С.В. Руднева»*

У статті розкривається питання педагогічної майстерності майбутнього фахівця дошкільної освіти, її структурні елементи. Розглянуто умови вдосконалення педагогічної майстерності та засоби їх реалізації для досягнення освітньої мети.

***Ключові слова:** вихователь закладу дошкільної освіти, педагогічна майстерність, професіоналізм, компетентність, педагогічні знання, самоосвітня діяльність.*

Сучасна система освіти у процесі всіх декларованих змін незмінно залишається інваріантною лише в одному – у своїй залежності від якостей його величності Педагога. Особистість педагога, його професійна майстерність, ерудиція, інтелект і багатство душі залишаються вирішальними важелями, що забезпечують ефективність усього освітнього процесу, яка б система, концепція, технологія не лежала в його основі. Однією з головних цілей у підготовці студентів до майбутньої педагогічної діяльності виступає розвиток їхнього професіоналізму та професійної компетентності, готовності до інновацій в освітньо-виховній роботі з дітьми, актуалізація професійно-педагогічного потенціалу, формування професійної рефлексії тощо.

Рівень педагогічної майстерності вихователя закладу дошкільної освіти є важливим показником діяльності педагога, він позначається на результатах навчання та виховання вихованців, на формуванні їх як особистостей.

У Національній доктрині розвитку освіти в Україні у XXI столітті наголошено, що суспільство без високого рівня освіти не має майбутнього. Один з науковців зазначав, що у XXI столітті роль у вирішенні глобальних проблем належить освіті. Це ставить принципово нові вимоги до вихователя, оскільки він, як творча особистість, має бути готовим до роботи у творчому, інноваційному режимі, до оновлення освітньо-виховного процесу.

Умови формування педагогічної майстерності майбутніх педагогів і майбутніх вихователів зокрема досліджували І. Зязюн, Ю. Косенко, Т. Швець та інші; форми, методи, засоби, умови підготовки майбутніх педагогів стали предметом досліджень Н. Богданець-Білоskalенко, В. Ворожбіт-Горбатюк, Л. Зданевич, Н. Казакової, Т. Пушкар та інших. Приділено увагу дослідженням сучасних підходів у підготовці майбутніх педагогів, а саме: реалізацію акмеологічного підходу в педагогічному управлінні мотивацією майбутніх педагогів відображено в дослідженні О. Галуса, системного підходу в упровадженні інтерактивних технологій – у дослідженні Л. Пісоцької, розвиток особистості майбутнього педагога на засадах синергетичного підходу вивчала Л. Ткаченко, аксіологічний підхід до виховання особистості майбутнього вчителя розкрито С. Вітвицькою.

Професійна діяльність вихователя багатоаспектна, вона охоплює наукові пошуки, методичну роботу, виховний та організаційний вплив на вихованців, самовдосконалення. Вихователь є публічною людиною, все, що він робить, є відкритим для спостереження колег, дітей та їх батьків, їх оцінки. У кожному з напрямів діяльності виявляється або формальне ставлення педагога до неї або його прагнення здійснювати роботу на якісному рівні. Ці високі вимоги до власної діяльності, креативність, критичність мислення і відрізняють вихователя з високим рівнем педагогічної майстерності. Педагогічна майстерність як характеристика фахівця не зростає сама по собі, вона ґрунтується на досконалому знанні педагогіки, її законів, закономірностей і принципів.

Педагогічна майстерність – комплекс властивостей особистості, який забезпечує високий рівень самоорганізації професійної педагогічної діяльності

на рефлексивній основі [4, с.26]. Складовими педагогічної майстерності є професійні знання, педагогічна техніка, педагогічні здібності, педагогічна моральність, професійно значущі якості, зовнішня культура.

Вихователь, який володіє педагогічною майстерністю, об'єктивна сторона роботи якого нічого принципово нового не має, може бути майстром своєї справи, бо він має індивідуальний стиль. Що охоплює поняття індивідуальний стиль? Це педагогічний талант, він може бути різним за глибиною, але він повинен бути. Індивідуальність включає мистецтво вихователя, яке виявляється у здібностях організувати роботу, знаходити контакти, вміти вирішувати нетрадиційні ситуації, вміти об'єктивно оцінювати своїх вихованців, правильно вирішувати конфліктні ситуації, зробити зауваження і не образити, не втратити той невід'ємний зв'язок з дітьми, який гарантує подальше порозуміння [1, с.98].

Таким чином, рівень педагогічної майстерності вихователя закладу дошкільної освіти є важливим показником діяльності педагога, він позначається на результатах навчання та виховання вихованців, на формуванні їх як особистостей. У свою чергу, розвиток педагогічної майстерності вихователя тісно корелює з його ставленням до себе, вимогами до своєї діяльності, особистісними якостями. Можна мати систему психолого-педагогічних знань, але це не забезпечить відповідної майстерності. Майстром стає той, хто прагне цього, хто працює, хто осмислює власну діяльність.

Грунтовні знання з педагогіки, психології та фахових методик є запорукою ефективної організації вихователем особистісно-орієнтованого освітньо-виховного процесу. Ці знання сприятимуть виробленню у педагога таких необхідно важливих рис як доброзичливість, повага до колег, дітей та їх батьків, уважне ставлення до їхньої ініціативи, тактовність у спілкуванні, послідовна і постійна вимогливість, терплячість до помилок, готовність допомогти тощо. Психологічні знання допомагають вихователю виробити позитивну «Я-концепцію», створити комфортні умови саморозвитку. Педагогічні знання сприяють оптимізації освітньо-виховного процесу, допомагають фахівцю знайти і підібрати прогресивну педагогічну технологію, надати освіті випереджального

характеру, тобто націлити її на майбутнє, на розв'язання проблем нового століття, розвиток творчих здібностей вихованців, формування у них нового способу мислення та дій [2].

Упровадження в практику нових технологій неможливе без ретельної підготовки генерації вихователів з новою педагогічною свідомістю. Опанування новітніх педагогічних технологій, побудованих на діалогічному підході передбачає суттєві зміни в організації освітнього процесу. Слід поширити арсенал організаційних форм проведення занять, у першу чергу неформальних, в яких діалогічний метод стає домінуючим. В першу чергу, повної сили слід надати диспутам, співбесідам, самоаналізу, «мозковому штурму», моделюванню, конструюванню, захисту творчих проєктів, проблемним та ситуаційним завданням, дидактичному театру, навчання пошуку альтернативних рішень. Організація роботи передбачає варіативність змісту навчання, певний ступінь його вибору студентом. Тому діалогічний підхід у широкому розумінні дає плідні результати у системі професійної підготовки майбутніх вихователів [3].

Сучасні тенденції соціально-економічного розвитку держави визначають потребу у професіоналах, здатних адаптуватися до умов, що постійно змінюються, до роботи з інформаційними потоками, що постійно оновлюються. Йдеться про спеціалістів не лише знаючих та тих, хто вміє використовувати свої знання у стандартних, типових ситуаціях, а компетентних, здатних до креативності, аналітичного мислення, особистісної, професійної самореалізації.

Особливе значення завдання розвитку й саморозвитку особистості має в системі професійної діяльності, адже від неперервного зростання та вдосконалення фахівців безпосередньо залежить і розвиток суспільства, і благополуччя його громадян, адже неперервний професійний розвиток і саморозвиток можуть забезпечити відповідність фахівця як потребам безпосередньої діяльності, так і вимогам соціуму [5, с. 39].

У створенні особистісно орієнтованої системи професійного зростання вагому роль відіграє організація самоосвітньої діяльності. Самоосвіта –

безперервний процес саморозвитку та самовдосконалення педагогів.

Самоосвіта педагога є основною формою підвищення педагогічної майстерності, яка складається з удосконалення знань та узагальнення педагогічного досвіду шляхом цілеспрямованої самоосвітньої роботи [3].

Аналіз сучасних педагогічних досліджень засвідчив, що самоосвітню діяльність можна розглядати як сукупність декількох «само»:

- самооцінка – вміння оцінювати свої можливості;
- самооблік – вміння брати до уваги наявність своїх якостей;
- самовизначення – вміння обирати своє місце в житті, в суспільстві, усвідомити свої інтереси;
- самоорганізація – вміння знайти джерело пізнання й адекватні своїм можливостям форми самоосвіти, планувати, організовувати робоче місце та діяльність;
- самореалізація – реалізація особистістю своїх можливостей;
- самокритичність – вміння критично оцінювати переваги та недоліки власної роботи;
- самоконтроль – здатність контролювати власну діяльність;
- саморозвиток – результат самоосвіти.

Шляхом досконалої організації самоосвітньої діяльності постійно удосконалюється професійна майстерність і, як наслідок, формується авторитет педагога серед колег та однодумців. Творчо працюючий педагог сам створює свій особистий імідж.

Отже, маємо підстави стверджувати, що лише сукупність таких компонентів як педагогічні, психологічні, фахові, різносторонні знання, вміння та навички, самоосвітня діяльність, а також підтримка з боку викладача є запорукою професійного росту та удосконалення педагогічної майстерності майбутнього вихователя ЗДО.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беленька, Г.В., Половіна, О.А. (2015). *Підготовка майбутніх вихователів до роботи з дітьми дошкільного віку: компетентнісний підхід*. Київ: Університет.
2. Биченок, С. (2016). Школа молодого спеціаліста. *Психолог дошкілля*. № 5, 19–25.
3. Бойко, Г.О. (2018). *Формування соціальної мобільності вихователів дошкільних навчальних закладів у процесі професійної підготовки* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Державний університет безпеки життєдіяльності. Львів. Україна.
4. Загородня, Л.П., Тітаренко, С. А. (2010). *Педагогічна майстерність вихователя дошкільного закладу*. Суми: Університетська книга.
5. Поніманська, Т.І. (2004). *Підготовка педагогічних кадрів для системи дошкільної освіти*. Київ.

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ СОЦІАЛЬНИХ ПЕДАГОГІВ ДО РОБОТИ З ПРИЙОМНИМИ СІМ'ЯМИ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ОСВІТИ

Світлана Ковальова,

викладач соціально-педагогічних дисциплін вищої категорії

КЗ СОР «Путивльського педагогічного фахового

коледжу імені С.В. Руднева»

У статті обґрунтовано доцільність спеціальної підготовки майбутніх соціальних педагогів. Виділяються складові готовності соціального педагога до організації соціально-педагогічної діяльності з прийомними сім'ями. Висвітлено педагогічні умови формування готовності здобувачів освіти до професійної діяльності. Визначено компоненти та показники сформованості готовності майбутніх фахівців до роботи з прийомними сім'ями.

Ключові слова: *соціальний педагог, діти-сироти та діти, позбавлені батьківського піклування, прийомна сім'я, професійна підготовка, складові готовності соціального педагога до організації соціально-педагогічної діяльності*

Складна соціально-економічна ситуація в українському суспільстві має істотний вплив на один із найбільш важливих його елементів - сім'ю. Саме сімейні проблеми та конфлікти спричиняють значну кількість негативних явищ, які стають причиною зростання явищ біологічного і соціального сирітства. Тому виникає потреба створення якомога більшої кількості сприятливих для розвитку дитини сімейних форм опіки. На сьогоднішній день є велика кількість таких типів сімей, тому відкритим залишається питання підготовки майбутніх фахівців до роботи з такими видами сімей.

Міжнародний досвід влаштування дітей, які залишилися без батьківського піклування, засвідчує поступову відмову гуманістично спрямованих держав від інтернатних форм, орієнтацію на створення сімейних форм виховання дітей-сиріт та дітей, позбавлених батьківського піклування.

Професійна підготовка спеціалістів соціально-педагогічного напрямку є надзвичайно важливим завданням держави. Це, безумовно, довгий і тривалий процес, а його основи мають закладатися вже у закладі, де здобувається професійна освіта. Наявність соціального запиту у сфері роботи соціального педагога з сімейними формами виховання дітей-сиріт, обумовлює необхідність введення інноваційних форм навчання студентів у закладі фахової передвищої освіти.

Прийомна сім'я – одна з форм сімейного влаштування дітей-сиріт. Соціальний супровід прийомних сімей, відповідно до Положення про прийомну сім'ю, здійснюється центрами соціальних служб для сім'ї, дітей та молоді, що передбачає надання комплексу правових, психологічних, соціально-педагогічних, соціально-економічних, соціально-медичних та інформаційних послуг, спрямованих на створення належних умов функціонування прийомної сім'ї.

Професійна підготовка майбутніх соціальних педагогів до безпосередньої діяльності в цілому і зокрема з прийомними сім'ями зумовлена багатьма чинниками, у тому числі потребами суспільства, соціальних служб у кваліфікованих фахівцях, які вільно орієнтуються у фундаментальних проблемах зазначеної категорії клієнтів та здатні до їх професійного осмислення й розв'язання. Основні вимоги до соціального педагога, який має працювати з прийомними сім'ями, визначаються змістом його діяльності, нормативними документами, а також необхідністю бути кваліфікованим спеціалістом.

Оволодіння будь-якою професією є довготривалим складним процесом, який має свої закономірності. Він охоплює декілька етапів, й у цілому називається процесом *професіоналізації особистості* – професійного розвитку та професійного становлення фахівця, генезису особистості у просторі та часі професійної діяльності.

Соціальний педагог – фахівець, який працює у системі «людина – людина», повинен поглиблювати свої знання і вдосконалювати професійні якості протягом усього трудового життя. Професійна підготовка соціального педагога – це

сукупність загальних і специфічних знань і вмінь, які забезпечують можливість роботи за певною спеціальністю. Вони набуваються в процесі теоретичного й практичного навчання у закладі освіти [3, с.115]. Під професійною підготовкою майбутніх соціальних педагогів ми розуміємо процес формування фахівця нового типу, здатного швидко й адекватно реагувати на зміни, що відбуваються у суспільстві, компетентно вирішувати соціально-педагогічні проблеми .

Будь-якому соціальному педагогові необхідні теоретичні, методичні знання, уміння й навички з організації виховної роботи, знання з психології та педагогіки. Отримання теоретичних і методичних знань забезпечує підготовку з конкретної спеціальності, а загальнопедагогічних, дидактичних і психологічних – загальну для професії педагога підготовку. Сукупність усіх цих знань і становить *професійно-педагогічну підготовку соціального педагога до роботи з прийомними сім'ями* [1, с. 42].

Сьогодні в нашій країні актуальною стає думка про те, що навчання соціально-педагогічній роботі з такою категорією як прийомні сім'ї не може тільки пасивно відображати соціальний розвиток, воно повинно вести активний пошук шляхів вирішення соціальних проблем, що з'являються. Професіоналів для соціальної сфери потрібно готувати таким чином, щоб вони були здатні змінювати, усувати і коректувати негативні соціальні прояви у суспільстві. А це можливо лише у закладах освіти, які будують навчання на нових позиціях і враховують тенденції розвитку соціальної політики в країні. Тому зміст підготовки спеціалістів повинен включати наступні компоненти: глибокий аналіз сучасного соціального розвитку і формування вміння дати об'єктивну оцінку соціальній політиці, запропонувати альтернативні варіанти; чітке уявлення і класифікацію сучасних моделей, форм і методів самої практики соціальної роботи з прийомними сім'ями; власне педагогічний процес підготовки соціальних працівників; розробку теорій, концепцій, моделей і технологій, спрямованих на ефективне функціонування соціального педагога; розробку і реалізацію програм, що підвищують компетентність соціального педагога.

Виконання та реалізація зазначених компонентів, на нашу думку, повинно реалізовуватись за допомогою нетрадиційних, активних форм та методів навчання, дотримання певних педагогічних умов тощо. Також продуктивним буде удосконалення практичної підготовки студентів. Навчальна практика майбутніх соціальних педагогів, є фактором оптимізації професійного становлення спеціалістів соціальної сфери, невід'ємною умовою, яка забезпечує процес формування професійної готовності соціального педагога до роботи з прийомними сім'ями.

До того ж спеціаліст повинен мати не лише наукові та практичні знання та уявлення. Необхідні для його майбутньої професійної діяльності, але й певні уміння, серед яких в якості основних можна виділити наступні: комунікативні; організаторські; діагностичні; проєктивні; дидактичні; аналітичні.

Більш того, формування професійних умінь, а також певних професійно значущих особистісних якостей в процесі навчання майбутніх соціальних педагогів має, на нашу думку, більш важливе значення, ніж отримання теоретичних знань, тому, що без уміння ефективно використовувати ці знання на практиці спеціаліст взагалі не може реалізуватись.

Важливим критерієм визначення професійно-педагогічної підготовки вважаємо наявність готовності як результату цього процесу.

Розкриємо поняття *«готовність»*. *Готовність до того чи іншого виду діяльності* – це цілеспрямований прояв особистості, що включає її переконання, погляди, відношення, мотиви, почуття, вольові та інтелектуальні якості, знання, навички, уміння, настанови. [4].

Готовність майбутніх соціальних педагогів до роботи з прийомними сім'ями, розглядається як результат соціально організованого процесу фахової підготовки та складне особистісне утворення, яке передбачає наявність мотиваційної спрямованості, відповідних знань, умінь та навичок, особистісно-вольових якостей, які забезпечать можливість соціальному педагогу повноцінної професійної реалізації в рамках роботи з прийомними сім'ями.

Ми приєднуємось до думки З. Фалинської, щодо структурних компонентів готовності майбутнього соціального педагога до роботи з прийомними сім'ями, до яких вона відносить: мотиваційний, змістовний, операційний та особистісно-вольовий [4, с.79].

Проаналізувавши сутність та значення педагогічних умов у формуванні готовності майбутнього соціального педагога можемо зазначити, що наявність системи певних форм, методів, матеріальних умов та реальних ситуацій і є необхідними для формування фахової підготовки спеціаліста по роботі з прийомними сім'ями. На нашу думку ефективному формуванню професійної готовності майбутнього соціального педагога до роботи з прийомними сім'ями, сприятимуть такі педагогічні умови: структурно-змістовне забезпечення процесу навчання, науково-методичне й матеріально-технічне, інформаційно-психологічне, а також забезпечення системного моніторингу і контролю за процесом формування готовності фахівців.

Таким чином, ми можемо зазначити що, в сучасних умовах, коли інформаційний потік вимагає застосування таких методів навчання, які б дозволили ефективно передавати великий обсяг знань, забезпечили високий рівень оволодіння матеріалом та спрямували на практичне виконання поставлених завдань, потрібна ефективна методика навчання, впровадження в освітній процес нових методів, засобів, прийомів та підходів. Як наслідок, виникає необхідність створення спецкурсу, що виступає ще однією з умов формування готовності майбутнього соціального педагога до роботи з прийомними сім'ями. Практична підготовка програми спецкурсу спирається на використання та впровадження інтерактивних форм та методів роботи. Технологія підготовки майбутніх соціальних педагогів до роботи з прийомними сім'ями за допомогою інтерактивних методів навчання відрізняється від традиційної, перш за все, покладанням в основу навчально-професійної діяльності. Саме вона виступає в якості центрального ядра системи формування професійної готовності майбутнього соціального педагога до роботи з прийомними сім'ями, та важливого інтегруючого фактору, що об'єднує зусилля

всіх учасників освітнього процесу і всі види діяльності, до яких залучаються студенти.

Отже, процес формування готовності майбутніх соціальних педагогів до роботи з прийомними сім'ями буде ефективним за умови забезпечення комплексності та поетапності реалізації моделі формування зазначеної якості, що передбачає активізацію мотиваційних установок майбутніх соціальних педагогів, формування відповідної бази знань, умінь та особистісно-вольових якостей, необхідних для ефективно професійної реалізації соціальних педагогів в роботі з прийомними сім'ями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Артющкіна, Л. М. (2014). Специфіка професійної підготовки соціального педагога загальноосвітньої школи *Практична психологія та соціальна робота*. № 2, 42–48.
2. Бевз, Г., Кузміньський, В, Нескучасва, О. (2003). Прийомна сім'я: методика створення і соціального супроводу. *Центр стратегічної підтримки* (12), 77-80.
3. Єфремова, Г. Л. (2018). Особливості професійної підготовки соціального педагога у сучасних соціокультурних умовах *Глухів. Вісник: Педагогічні науки*.(12), 114–118.
4. Фалиньська, З. З. (2006). *Практична підготовка майбутніх соціальних педагогів у вищих навчальних закладах*. (автореф. дис. канд. пед. наук). Вінниця. Україна.
5. Черкашина, Т.В., Василенко, О.М. (2022) Підготовка майбутніх соціальних працівників до роботи з прийомними сім'ями. *Соціальна підтримка сім'ї та дитини у соціокультурному просторі громади: матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 29-30). 09 червня, Суми. Україна. СумДПУ імені А. С.Макаренка.

**НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ
СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ
ВИКЛАДАЧАМИ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ДИСЦИПЛІН**

Юлія Стьопочкіна,

*викладач соціально-економічних дисциплін
вищої категорії КЗ СОР «Путивльського педагогічного
фахового коледжу імені С.В. Руднева»*

У статті розкрито досвід роботи викладачів циклової комісії соціально-економічних дисциплін КЗ СОР «Путивльський педагогічний фаховий коледж імені С.В. Руднева» щодо організації національно-патріотичного виховання студентської молоді. Висвітлено зміст, засоби та методи виховання, що реалізуються у ході проведення навчальних занять, культурно-просвітницьких заходів, заходів з відзначення державних і пам'ятних дат.

***Ключові слова:** національно-патріотичне виховання, патріотизм, патріот.*

Актуальність національно-патріотичного виховання здобувачів освіти зумовлюється сучасними викликами, що стоять перед Україною і вимагають дальшого вдосконалення системи національно-патріотичного виховання, оптимізації форм, методів, пошуку нових підходів до виховання патріотизму як базової якості особистості.

В часи воєнної загрози виникає нагальна потреба у формуванні нового українця, що діє на основі національних та європейських цінностей, самодостатнього громадянина-патріота, гуманіста, готового до виконання громадських та конституційних обов'язків. Тому виховання патріотизму і формування національної свідомості українців є одними з найголовніших питань.

Навчальний заклад має стати для кожного здобувача освіти осередком становлення громадянина-патріота України, готового самовіддано розбудувати країну як суверенну, незалежну, демократичну, правову, соціальну державу, забезпечувати її національну безпеку, сприяти єднанню українського народу та встановленню громадянського миру й злагоди в суспільстві.

В «Українському педагогічному словнику» відмічається, що «патріотизм – це одне з найглибших громадянських почуттів, змістом якого є любов до батьківщини, відданість своєму народові, гордість за надбання національної культури» [2, с. 249]. Він виявляється, перш за все, як емоційно-піднесене ставлення до Вітчизни. У патріотизмі духовно-моральне начало є вихідним, визначає його сутність.

Питання патріотичного виховання ми знаходимо у міфах та легендах, стародавніх літописах, працях Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Михайла Грушевського. Проблемам виховання громадянина-патріота велику увагу приділяли К. Ушинський, Г. Ващенко, С. Русова, І. Огієнко та інші українські педагоги. У Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді чітко визначено мету, завдання, принципи національно-патріотичного виховання та шляхи вирішення окресленої проблеми.

Викладачі соціально-економічних дисциплін виконують велику роботу з виховання справжніх громадян та патріотів України. Представники секції мають високий рівень фахової підготовки, необхідний для проведення систематичного виховного впливу на молодь та формування у неї відповідних якостей. Зміст патріотичного виховання реалізуються під час вивчення предметів соціально-економічного циклу, проведення цілої низки культурно-просвітницьких заходів, відзначення державних і пам'ятних дат.

На цикловій комісії викладаються такі дисципліни як історія України, всесвітня історія, соціологія, основи економічної теорії, громадянська освіта, основи соціально-правового захисту особистості, філософія, основи етики та естетики. Саме ці предмети сприяють формуванню у студентської молоді

високої патріотичної свідомості, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про благо свого народу, готовності до виконання громадянського і конституційного обов'язку із захисту національних інтересів, цілісності, незалежності України, сприяння становленню її як правової, демократичної, соціальної держави.

Значний виховний потенціал має вивчення історії. В умовах протистояння агресивній антиукраїнській пропаганді, особливе значення має подальше формування в українській молоді патріотизму, усвідомлення загальнолюдських цінностей та несприйняття імперської і шовіністичної ідеології. При цьому українська історична освіта послідовно продовжувати формування в учнівства української історичної пам'яті, патріотизму та розуміння єдності України та українського народу з Європою та європейськими демократичними цінностями. Програма з історії України передбачає виховання в студентів особистісних рис громадянина України, загальнолюдських духовних ціннісних орієнтацій, сприйняття ідей гуманізму та демократизму, патріотизму, взаєморозуміння між народами на основі особистісного усвідомлення досвіду історії.

Практично всі теми з історії України можна використати для виховання національної свідомості молодого покоління, але є такі, які справедливо можна назвати уроками патріотизму, громадянства, українства. Серед таких: теми присвячені українській революції 1917-1920 рр., діяльності шістдесятників та дисидентів, національно-визвольному руху часів перебудови, здобуттю Україною незалежності та ін. Пізнаючи свій народ, студенти пізнають самих себе, оцінюють себе як частину народу, у них формується почуття обов'язку і відповідальності перед Батьківщиною. Велике значення має вивчення життя та діяльності видатних історичних постатей минулого, які стали патріотичною гордістю українського народу, прикладів мужності та героїзму ХХІ ст.: учасників революційних подій в Україні у 2004, 2013 - 2014 років, Героїв Небесної сотні, учасників антитерористичної операції та операції об'єднаних сил у Донецькій та Луганській областях, супротиву, війни російської федерації проти України. Це дає можливість аналізувати суспільно-політичні реалії сьогодення

та прогнозувати майбутнє, стає невід'ємним елементом професійної культури та світоглядних переконань.

Участь студентів у благодійних акціях для підтримки воїнів Збройних Сил України, зустрічі з учасниками бойових дій, сприяє утвердженню в свідомості молоді об'єктивної оцінки ролі українського війська в українській історії, спадкоємності розвитку Збройних Сил у відстоюванні ідеалів свободи та державності України від часів княжої доби до сьогодення.

Організуючи виховну роботу з патріотичного виховання, потрібно враховувати, що в Україні історично проживають різноманітні національні, етнічні та релігійні групи і саме патріотизм, спільні традиції, громадянськість повинні об'єднувати українців, збудувати і зберегти те, що протягом століть було нашою метою – незалежну правову демократичну державу.

Значна увага викладачами секції приділяється організації та проведенню цілої низки заходів громадянсько-патріотичної спрямованості. У виховній роботі викладачі секції намагаються дотримуватись принципів єдності активних та інтерактивних методів виховання, досягаючи їх інтеграції в кожному окремому виховному національно-патріотичному заході. В організації позанавчальної виховної роботи викладачі широко використовують такі методи, як екскурсії, бесіди, тематичні диспути та дискусії, «круглі столи», вікторини, рольові ігри, конференції, лекції, тренінги, «відкриті трибуни», ділові ігри та інші форми роботи, безпосередньо пов'язані з тематикою національно-патріотичного виховання і покликані ознайомити студентів з найбільш яскравими сторінками нашої героїчної історії.

Серед них: підготовка фото- та документальних виставок в фойє коледжу до Дня козацтва/Захисника України, Дня пам'яті жертв голодоморів, Дня Соборності України, Дня пам'яті Героїв Небесної сотні, Дня пам'яті і примирення/Дня перемоги; цикли виховних годин присвячених річницям від народження видатних українських письменників та громадських діячів.

Таким чином, проаналізований досвід свідчить про, те що викладачі соціально-економічних дисциплін здійснюють значну роботу з патріотичного

виховання студентської молоді. Змістом патріотичного виховання в коледжі є формування особистості зорієнтованої на національні цінності, громадянина-патріота України, гуманіста і демократа, готового до виконання громадянських і конституційних обов'язків. Студенти впродовж навчання у коледжі усвідомлюють свою приналежність до українського народу, проймаються почуттями поваги до національної історії культури, традицій, звичаїв. Визначений зміст патріотичного виховання реалізуються під час навчальних занять та проведення цілої низки культурно-просвітницьких заходів, заходів з відзначення державних і пам'ятних дат. Ці заходи сприяють єдності поколінь, засвоєнню кращих традицій українського народу зростанню національної самосвідомості, самоповаги та поваги до інших народів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Всесвітня історія. Історія України. 6-11 класи. Навчальні програми для закладів загальної середньої освіти. (2022). Вилучено з: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/programy-5-9-klas/2022/08/15/Navch.progr.2022.WH.HU.6-11.pdf>
2. Гончаренко С.У. (1997). Український педагогічний словник (с.249). Київ: Либідь.
3. *Про деякі питання національно-патріотичного виховання в закладах освіти України та визнання таким, що втратив чинність, наказу Міністерства освіти і науки України від 16.06.2015 № 641 (Наказ МОН) №527 (2022).* Вилучено з: <https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-deyaki-pitannya-nacionalno-patriotichnogo-vihovannya-v-zakladah-osviti-ukrayini-ta-viznannya-takim-sho-vtrativ-chinnist-nakazu-ministerstva-osviti-i-nauki-ukrayini-vid-16062015-641>.

ФОРМУВАННЯ ХРОНОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ ІСТОРІЇ В КЛАСАХ НУШ

Анна Тютюнник,

студентка IV курсу спеціальності 014.03 Середня освіта (Історія)

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

науковий керівник:

доцент кафедри суспільних дисциплін,

кандидат філософських наук, доцент

Галина Гамрецька

У статті визначено місце хронологічного складника в структурі предметної історичної компетентності. З'ясовано його важливість для історичної освіти. Наведено приклади застосування ефективних прийомів під час формування хронологічної компетентності учнів 5-6 класів.

Ключові слова: *історична компетентність, хронологічна компетентність, класи НУШ, модельні навчальні програми, «стрічка часу», хронологічні задачі, ігрова діяльність.*

Сучасне інформаційне суспільство розвивається в умовах постійного та стрімкого збільшення обсягів інформації, мінливого економічного, соціального, політичного стану, періодичних кризових ситуацій тощо. З урахуванням цього, для комфортного саморозвитку та життєдіяльності людині вже замало отриманих у школі та інших закладах освіти знань. Їй потрібні розвинуті здібності, які забезпечуватимуть використання, трансформування та отримання нових знань у конкретній ситуації.

Питання формування хронологічної компетентності школярів на уроках історії досліджували багато науковців. Найбільший вклад у розробку цієї теми зробили історики, автори шкільних підручників, методисти, серед яких –

В. Власов, К. Баханов, О. Фідря, О. Пометун, Н. Гупан, Т. Білоцерківець, Г. Яковенко та інші.

Наприклад, О. Пометун критеріями розвинутої хронологічної компетентності визначила такі складні вміння учнів: уміння розглядати суспільні явища в розвитку та в конкретно-історичних умовах певного часу; співвідносити історичні події, явища з періодами (епохами), орієнтуватися в науковій періодизації історії; використовувати періодизацію як спосіб пізнання історичного процесу [Пометун, 2004: 3].

К. Баханов запропонував таку диференціацію хронологічних умінь: початковий рівень – завдання на встановлення відношень «раніше – пізніше»; середній – завдання на знання дат, орієнтацію в хронологічній послідовності подій; достатній – завдання на синхронізацію подій та явищ, що відбувалися на одній території; високий – завдання, які виявляють орієнтацію в часі, зокрема визначення синхронності подій історії України з подіями всесвітньої історії [Баханов, 2005: 32]. Сучасні методисти стверджують, що робота з хронологією повинна передбачати в межах когнітивного компонента засвоєння хронологічних знань та їх розуміння.

Аналіз змісту модельних навчальних програм курсів громадянської та історичної освітньої галузі («Досліджуємо історію і суспільство. 5–6 класи (інтегрований курс)», автори: О. Гісем, О. Мартинюк, О. Охредько; «Україна і світ. Вступ до історії України та громадянської освіти. 5–6 класи (інтегрований курс), автори: В. Даниленко, О. Гісем, О. Мартинюк, О. Охредько, Т. Тарасюк; «Історія України. Всесвітня історія. 6 клас», автори: І. Піскарьова, О. Бурлака, В. Майорський, Т. Мелещенко, І. Щупак) свідчить, що саме в 5-6 класах мають бути сформовані вміння орієнтуватися в історичному часі, встановлювати близькі та далекі причинно-наслідкові зв'язки, розглядати суспільні явища в конкретно-історичних умовах, виявляти зміни й тяглість життя суспільства.

На нашу думку, хронологічні вміння в переліку від простих до складних можна представити такою послідовністю: називати основні дати; визначати послідовність подій, процесів; групувати дати на основі певних подій і процесів;

співвідносити дати з історичними подіями і процесами; співвідносити дати подій і процесів в регіоні, державі, Європі, світі; співвідносити дати з персоналіями, подіями, предметами й об'єктами, зображеними на схемах, картах, фотографіях, малюнках, слайдах, відеоматеріалах тощо.

Одним із ефективних методів формування хронологічної компетентності в учнів 5-6 класів є робота зі «стрічкою часу». Вона допомагає школярам уявити тривалість та послідовність подій і процесів, глибину історичного часу, сформувати уявлення про століття, тисячоліття, вміння співвідносити дати із століттям. Із «стрічкою часу» учні знайомляться на одному із вступних уроків до курсу історії, а потім вона постійно використовується при вивченні кожної теми програми.

Кращому засвоєнню дат історичних подій буде сприяти введення в урок ігрового матеріалу: хронологічного лото, хронологічних кросвордів, історичних вікторин, гри «Що? Де? Коли?», а також розв'язання хронологічних завдань. Варіанти хронологічних завдань можуть відрізнятися ступенем складності, тому повинні підбиратися для конкретного учня.

Найважливішим і найцікавішим елементом під час формування хронологічних вмінь учнів є хронологічні задачі, серед яких розрізняють два види: стандартні й нестандартні. Наведемо приклади хронологічних задач, запропоновані під час педагогічної практики в класах адаптаційного циклу.

а) Задачі на встановлення віддаленості події від сьогодення (у таких задачах потрібно визначити, скільки років тому відбулася подія, якщо відома її дата?). *Наприклад:* Скільки років минуло від коронування Данила Галицького послами Папи Римського Інокентія IV, яке відбулося 1253 р.? *Розв'язок:* від теперішнього року віднімаємо рік події і отримуємо відповідь: $2022 - 1253 = 769$ років.

б) Задачі на встановлення дати події за її віддаленістю від сьогодення (у таких задачах потрібно визначити дату події, якщо відомо скільки років тому відбулася подія?) *Наприклад:* У 2023 році Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії виповнилося 102 роки від дня заснування. В якому році було засновано цей

навчальний заклад? Розв'язок: $2023 - 102 = 1921$ рік.

в) Задачі на встановлення віддаленості однієї події від іншої.

Наприклад: Скільки років минуло від початку князювання Володимира Великого (980 р.) до запровадження ним християнства як державної релігії Русі-України (988 р.)? Розв'язок: від більшої дати віднімаємо меншу за числом: $988 - 980 = 8$ років.

Хронологічні задачі можуть застосовуватися на різних етапах уроку:

- на початку уроку, як перевірка домашнього завдання, в усній формі, у письмовій формі, з наступною перевіркою виконання та виставленням балів;
- в кінці уроку на етапі рефлексії, в усній або письмовій формі також з виставленням оцінок;
- матеріал можна застосувати, при проведенні історичних вікторин, бліц-турнірів, історичних ігор, на узагальнювальних уроках як матеріал для узагальнення, повторення [Пошетун, 2004: 48].

Отже, дослідивши питання про формування хронологічної компетентності школярів на уроках історії в 5-6 класах, можемо зробити висновок про те, що у структурі історичної компетентності на особливу увагу вчителів історії заслуговує хронологічна компетентність як складник світогляду особистості школяра. Адже історичні уявлення про минуле впливають на формування життєвих ідеалів, ціннісних орієнтацій учня, його поведінку, слугують засобом громадянського і морального виховання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баханов К.О. (2005). Оновлення змісту сучасної шкільної історичної освіти: Монографія (94). Донецьк: ТОВ «Юго-Восток, ЛТД».
2. Пошетун О.І. (2004). Компетентнісний підхід в освіті й оцінювання навчальних досягнень учнів з історії. *Історія та правознавство*, (3). № 23, 2-3.
3. Пошетун О.І (2004). Сучасний урок: інтерактивні технології навчання, (192). К.: А.С.К.

МИСТЕЦТВО

ОСОБЛИВОСТІ ВИХОВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК АНСАМБЛЕВОГО СПІВУ В ЕСТРАДНОМУ КЛАСІ СУЧАСНОГО ДИТЯЧОГО МУЗИЧНОГО ЗАКЛАДУ

Юлія Валькова,

студентка IV курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

науковий керівник:

старший викладач кафедри музикознавства,

інструментальної підготовки та методики музичної освіти

Наталія Журавльова

У статті розглянуто особливості виховання вокальних навичок ансамблевого співу в естрадному класі дитячого музичного закладу. Наголошено на важливі складові злагодженого ансамблю. Окреслено шляхи та засоби досягнення спільних, узгоджених дій учасників ансамблю.

Ключові слова: вокальний ансамбль, вокальні навички, ансамблевий спів.

Сучасна естрадна пісня – це насамперед техніка володіння співочим голосом, що як інструмент музичного вираження тісно співпрацює з виразовою системою загалом. Цікаве темброве забарвлення у звучанні сучасної вокальної музики вносить естрадна манера виконання.

Якісний естрадний вокал – це професійний, розвинутий голос з необмеженою технічною виконавською свободою і подальшою його спроможністю проявити себе в різних музичних стилях, напрямках і манерах, зокрема класичній та народній, а також вміння на підсвідомому рівні правильно співпрацювати з різноманітною звуковою технікою .

Українська музична енциклопедія дає наступне визначення ансамблю: «ансамбль – це взаємна узгодженість у виконанні художнього твору кількома артистами, що виступають як єдиний колектив (Камниченко, 2006: 72). Ансамбль є однією з найцікавіших, мінливих і складних категорій виконавського мистецтва.

«Майстерність ансамблевого музиканта вимірюється синхронністю взаємодії його вокальної звучності з партією соліста, вивіреною балансом звучання всіх партій ансамблю та, що найголовніше, полягає у створенні цілісного, логічного художнього образу музичного твору, який народжується в спільному творчому акті партнерів» – зазначає М.Моїсєєва (Моїсєєва, 2005: 52).

Серед вокальних ансамблів естрадного напрямку розрізняють наступні різновиди:

- Унісонний ансамбль (ансамбль одноголосного співу);
- Ансамбль солуючого голосу з бек-вокалом;
- Ансамбль декількох солуючих голосів;
- Поліфонічний ансамбль (рівновага голосів в залежності від тематичного матеріалу);
- Ансамбль солуючого голосу та інструменту (наприклад, саксофону) – є характерним для джазової музики.

До основних ансамблевих навичок належить "почуття партнера", вміння кожного учасника ансамблю чути себе тобто свою партію та ансамбль в цілому, навички самоконтролю і самооцінки власних і колективних ігрових дій. Спів в ансамблі за відчуттям дуже відрізняється від сольного. Якщо сольний спів – це в основному «горизонтальне мислення», то ансамблевий спів – це «об'ємне, вертикальне мислення».

Виховання вокально-виконавських навичок в ансамблевому співі в естрадному класі сучасного дитячого музичного закладу включає:

1. Індивідуальний підхід: Адаптація навчання до індивідуальних можливостей та потреб кожного учня для максимального розвитку його вокальних здібностей.

2. Групова взаємодія: Сприяння взаємодії учнів у групі для вироблення гармонійного звучання та розвитку навичок колективної роботи.

3. Широкий жанровий спектр: Ознайомлення з різноманітним музичним жанром, що дозволяє розширити музичний діапазон та стильові можливості.

4. Технічні аспекти: Навчання правильному диханню, дикції, контролю над голосом та іншими технічними аспектами вокалу.

5. Емоційна виразність: Розвиток вміння виражати емоції під час виконання для створення привабливого виступу.

6. Стимулювання творчості: Підтримка учнів у створенні власних інтерпретацій та аранжувань, що сприяє розвитку творчого мислення.

7. Використання сучасних технологій: Залучення аудіо та відео засобів для запису та аналізу виступів, що допомагає учням поліпшувати свої навички.

8. Публічні виступи: Організація регулярних виступів для підвищення самовпевненості та формування професійного підходу до виконавської діяльності.

Розпочинати роботу в класі вокального ансамблю рекомендується зі співу в унісон, потім поступово переходити до дуетів, ансамблів, тощо. Для розвитку гармонічного слуху, особливо необхідного для співу в ансамблі, потрібно у всіх учасників ансамблю розвивати навички співу другого та третього голосу, а потім і четвертого. Особливу увагу потрібно приділяти динамічній рівновазі в ансамблі. Вміння чути звучання ансамблю в цілому, звучання своєї партії, а також партії партнера особливо складним стає при співі у мікрофон. Тут корисно попрацювати довгий час без інструментального супроводу, вибудовуючи злагоджені співзвуччя а'cappella. Також необхідно розвивати у учасників ансамблю вміння аналізувати тематичний матеріал та розподіляти силу звучання в загальній фактурі.

Як правило, викладачі естрадного та джазового співу у музичних закладах мають справу з дітьми зовсім різними за своїми музичними та вокальними даними. Склад ансамблю та намічений репертуар необхідно узгоджувати з педагогом зі спеціальності (де клас ансамблю веде інший викладач). При цьому

потрібно враховувати індивідуальні здібності кожного учня, діапазон та тембр голосу.

Особливо слід зупинитися на особливостях акомпанементу у вправах. Гармонія в естрадній та джазовій музиці має свої особливості: широке застосування септакордів та їх обернень, акордів нетерцового складу (з доданими тонами, з затриманням), альтерованих акордів, акордів з блюзовими (зниженими III, VII, V сходи мажорної гами). Тому концертмейстер повинен застосовувати в інструментальному супроводі навіть самих простих вправ гармонічні послідовності акордів, які притаманні естрадно-джазовій музиці, а вокальну мелодичну лінію дублювати як можна рідше у старших класах.

Для розвитку ініціативності, сміливості та творчого мислення можна запропонувати учням самим створювати підголоски, враховуючи характер (мелодичний та ритмічний) основного мотиву.

Найбільш важлива складова злагодженого ансамблю – це єдність ритмічного виконання, тому саме вихованню метро-ритмічних відчуттів у учнів потрібно приділяти велику увагу, чому сприяють різноманітні дикційно-ритмічні ігри та вокально-дикційні вправи.

Також важливим фактором злагодженості звучання ансамблю є ідентичність голосоутворювальних рухів співаючих на всіх рівнях, тобто оволодіння єдиною манерою звукоутворення. Якщо учні будуть співати різними артикуляційними рухами, тобто голосними різних об'ємів та різної форми (відкритість-закритість), то ансамблю не буде. Тому ідентичності фонетики слід приділити достатньо уваги. Тоді і звук, зберігаючи індивідуальність кожного неповторного голосового апарату, набуде загальної для всіх виконавців тембральної якості, яка надає ансамблевий сумарний тембр.

У зв'язку з вищесказаним необхідно зазначити, що клас ансамблю сприяє вихованню в майбутнього виконавця таких професійно значущих якостей, як творча взаємодія і взаєморозуміння, вміння вести рівноправний діалог. Отже, і власне процес навчання ансамблю повинен будуватися так, щоб при вирішенні

вужькоспецифічних завдань, що стосуються грамотного виконання музичного тексту, штрихів, нюансування тощо, творча індивідуальність кожного виконавця, об'єднана ансамблевою виконавською технікою, повною мірою виявлялася в конкретних звукових образах, у конкретній художній інтерпретації» (Молчанова, 2005: 27).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Білодід, І. К. Словник української мови (Т. 1). Київ : Наукова думка, 1970. Т.1. 346 с.
2. Камниченко, А. Українська музична енциклопедія (Т.1). Київ: *Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського*, 2006. 679 с.
3. Моїсєєва, М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. Вип. 21. С. 51-54.
4. Молчанова, Т. О. З історії ансамблевого музикування: монографія. Львів: «Сполом», 2005. 160 с.

**СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРУ «GLORIA»
З «МЕСИ ЛОРДА НЕЛЬСОНА» ЙОЗЕФА ГАЙДНА**

Анастасія Дідик,

студентка IV курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Лілія Качуринець,

старший викладач кафедри вокалу

та диригентсько-хорових дисциплін

Стаття присвячена аналізу стилістичних особливостей хору «Gloria» з «Меси Лорда Нельсона» Йозефа Гайдна як прикладу класичної хорової музики. Розкрито характерні музичні елементи та художні засоби музичної виразності хорової партитури, які визначають стилістичну ідентичність зазначеного хорового твору в контексті еволюції музичного стилю від бароко до класицизму.

Ключові слова: *стилістичні особливості, хор «Gloria», «Меса Лорда Нельсона», Йозеф Гайдн.*

Стиль та стилізація в музичній мові є віддзеркаленням культурного та історичного контексту свого часу, оскільки стилістичні рішення композиторів відтворюють особливості епохи, у якій був написаний твір. Такі рішення сприяють кращому розумінню виразності, настрою та емоційної глибини, які автор закодував в основу головної ідеї музичного твору. Музичний дух XVIII століття завжди залишається актуальним, а популяризація хорової музики Йозефа Гайдна важлива для підвищення апреації його музичного доробку в сучасному просторі. Вивчення хору «Слава» з «Меси Лорда Нельсона» дозволить виявити унікальні риси, які роблять цей хор особливим у контексті великої меси. Аналіз стилістичних аспектів заявленого хорового твору розширює розуміння композиторської техніки в музичній творчості Й. Гайдна.

Стилістичні особливості творчості класичних композиторів привертали увагу багатьох дослідників. Крейг Райт та Браян Сіммс у своїй праці розглядали загальну історію музики в контексті західної цивілізації, акцентуючи увагу на практичному використанні та виконанні музики в сучасному світі (Wright & Simms, 2006). Денніс Шрок зосереджувався на вивченні творчості найвидатніших композиторів хорової традиції західної музичної культури (Shrock, 2009). Наталія Фоміна вивчала творчий портрет Йозефа Гайдна, звертаючи увагу на його хорові твори (Фоміна, 2013: 21–29). Дослідження Аделіни Єфіменко висвітлює перспективи вивчення пізніх мес Й. Гайдна (Єфіменко, 2013: 10–20). Незважаючи на велику кількість публікацій, наукове обґрунтування стилістичних особливостей хору «Gloria» з «Меси Лорда Нельсона» Йозефа Гайдна залишається недостатнім, що визначило вибір цієї теми для подальшого дослідження.

Йозеф Гайдн народився в австрійському містечку Рограу та був другим із дванадцяти дітей у родині музикантів. З шести років вивчав гру на скрипці, клавесині та органі. Протягом десяти років він активно брав участь у Віденському хорі Святого Стефана, де вдосконалювалися його музичні навички в грі на скрипці та клавірних інструментах. У 1759 році Й. Гайдн отримав призначення на службу при дворі графа Морцина, а вже через рік став капельмейстером при дворі Естергазі. У 1791 році Йозеф Гайдн вирушив до Лондона, де композитор, диригент та імпресаріо Іоганн Саломон організував для нього диригентський виступ, включаючи презентацію творів, зокрема шість Паризьких симфоній, героїчно-комічну оперу «Роланд-паладін» («Orlando paladino») та інші. Усі твори Й. Гайдна отримали позитивні відгуки, і лондонська аудиторія виявила великий інтерес до його музичного доробку. Тоді ж Ніколаус Естергазі безперестану закликав Йозефа Гайдна повертатися до двору для створення мес, присвячених іменинам принцеси Марії, за що був удостоєний почесного докторату Оксфордського університету та здобув визнання як один із провідних композиторів у Європі (Фоміна, 2013: 21–29).

У 1793 році політичний стан Європи був пов'язаний із конфліктами щодо територій та торгових маршрутів Франції, що призвело до виникнення війни між французькими та британськими силами. Під командуванням генерала Наполеона Бонапарта французька армія викликала значні руйнування та насильство в усій Європі. У 1798 році світ опинився в стані великого хаосу, оскільки за менше ніж рік Наполеон анексував Австрію в кількох важливих битвах. Унаслідок цього, Ніколаус Естергазі, наймач Й. Гайдна, зазнавав фінансових труднощів, що призвело до звільнення численних музикантів фельдгармонії (великого придворного духового оркестру). На час замовлення меси в Й. Гайдна (1798), композитор мав справу з оркестром, який володів темнішим тембром: струнні, труби та орган. Літо того року було періодом значних турбот і нестабільності для Австрії. Суспільство було виснажене насильством та тероризмом, що призвело до емоційної втоми серед громадськості (Єфіменко, 2013: 10–11). Таким чином, Й. Гайдн вирішив назвати своє творіння «Меса тривожних часів» («Missa in Angustiis»).

У 1800 році ця композиція вже завоювала визнання по всій Європі. Під час чотириденного візиту до двору Естергазі адмірала лорда Горатіо Нельсона, який здобув перемогу над Наполеоном в Єгипті та Італії, відбулася зустріч тріумфатора і Йозефа Гайдна (рис. 1–2).

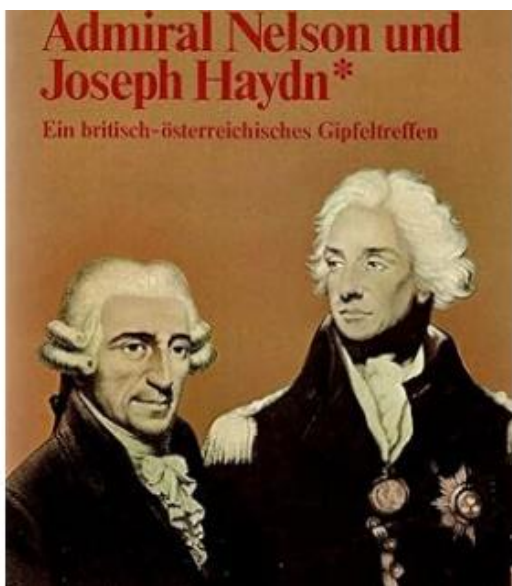


Рис. 1–2. Зустріч адмірала Горатіо Нельсона та Йозефа Гайдна

Композитор був вражений можливістю побачити відомого адмірала, зі свого боку адмірал виявив глибоку шану митцю. Нельсон попросив Гайдна подарувати йому перо, яким той писав «Месу для тривожних часів» та подарував композитору свій золотий годинник. З того моменту твір став відомим під назвою «Меса Лорда Нельсона» (Єфіменко, 2013: 12).

«Меса Лорда Нельсона» написана для мішаного складу хору в супроводі камерного оркестру (струнного квінтету, флейти, 2 гобоїв, 2 кларнетів, 2 фаготів, 2 валторн, 3 труби та литавр) із соло (сопрано, альт, тенора і баса) та має традиційну структуру латинської католицької меси, що складається з п'яти основних частин:

1. «Kyrie» («Господи, помилуй») – молитва за милість.
2. «Gloria» («Слава») – славослов'я, яке виражає вдячність і славу.
3. «Credo» («Символ віри») – вірування або символ віри християнства.
4. «Sanctus» («Святослав'я») – слав'я під час префації і перед Євхаристією.
5. «Agnus Dei» («Агнець Божий») – молитва за мир і прощення гріхів.

Диригенти акцентують увагу на тому, що друга частина з «Меси Лорда Нельсона» Йозефа Гайдна «Gloria» є не лише доступною для виконання, але й чудовим ознайомленням із імітаційною поліфонією в мінорному ладі (Snyder, 2012: 18). «Gloria» вражає композиційним рішенням, мелодійними та ритмічними темами, а також вдалим поєднанням оркестрового та хорового письма. Успішне виконання «Gloria» вимагає розуміння історичного, концептуального та системного контекстів меси загалом. Аналіз цих аспектів сприяє втіленню естетики та задумів, які лежать в основі цього твору, які розглядаємо не лише як вираз мистецтва, але й важливий елемент музичного та культурного середовища XVIII століття.

«Gloria» з «Меси Лорда Нельсона» Йозефа Гайдна є прикладом класичної хорової музики, у якій виявляємо стильові особливості, як-от: помпезність та тріумфальність, гомофонія та поліфонія, характерні ліричні мелодії, динамічні контрасти та оркестрово-хорова синергія.

Урочистість, якою пронизано «Gloria» в «Месі Лорда Нельсона», – це чудовий приклад того, як Й. Гайдн уміло використовує композиторські засоби для створення величного ефекту. Використання багатоголосних колективів створює враження величі, у якій хор вносить глибину та емоційну масштабність, а оркестр, зі свого боку, додає грандіозності звучанню, допомагаючи створити ефектне акустичне полотно. Залучення хорових та інструментальних ресурсів підкреслює значну увагу композитора до деталей та його вміння трансформувати музичні ідеї у величний звуковий пейзаж. Таке стилістичне рішення властиве епосі класицизму та відображає майстерність Йозефа Гайдна в досягненні помпезного ефекту.

У хоровій партитурі твору Й. Гайдн вправно експериментує з різними текстурними ефектами, відтворюючи емоційні відтінки та взаємодію голосів. Зокрема, композитор експериментує із гомофонією та поліфонією, оздоблюючи музичну тканину неоднорідністю та виразністю. Гомофонічні пасажі відзначаються експресивною єдністю голосів, що підсилює враження масовості через синхронне вираження тексту та однаковий ритмічний та мелодійний матеріал. З іншого боку, поліфонічні епізоди, втілені в імітаційній формі, реалізують незалежний рух голосів, що спричиняє конкуренцію або взаємодію, утворюючи багат шарову та складну текстуру. Така фактурна варіація сприяє хоровій виразності твору, демонструючи високий рівень майстерності композитора у використанні різних засобів музичної виразності для досягнення конкретних музичних ефектів.

Як визнаний майстер класичної музики, Йозеф Гайдн виявляє унікальну музичну ідентичність у «Gloria», приділяючи значну увагу створенню характерних витончених мелодій. Мелодичні лінії частини виходять за межі простого музичного матеріалу. Урівноважена та елегантна майстерність Й. Гайдна розкривається легкими та ліричними фразами, що виражають глибокі емоції через музичну мову. Класична простота музичних тем викликає в слухачів широкий спектр почуттів – від ностальгії, тепла до радості й величі.

Й. Гайдн як великий майстер динамічного вираження, вдаючись до використання динамічних контрастів у «Gloria», зумовлює враження напруги й виразності в композиції, створюючи широку динамічну палітру в музичному виконанні. Важливою характеристикою твору є стрімке зростання або різке зменшення сили гучності, що підсилює враження конфлікту, емоційної напруги чи радості. Рухливі контрасти створюють відчуття драматизму, поглиблюють емоційні відтінки музичної події. Зазначена характеристика композиторського стилю сприяє створенню насиченої та виразної музичної тканини, де динамічні контрасти викликають у слухачів емоційний відгук та сприймаються як засіб зміцнення музичного повідомлення.

«Gloria» демонструє високий рівень майстерності у взаємодії між хором та оркестром, створюючи враження багатозвучної сполученості звучань обох груп. Удосконалена взаємодія оркестру і хору є однією з основних особливостей «гайдновського» стилю. Здійснюючи таку взаємодію, оркестральний супровід підкреслює певні моменти хорового виконання. Наприклад, у 33 такті розспівування складу «*el*» у слові «*excelsis*» подовжений, і звучить як «*eel*». Оркестровий супровід акцентує увагу хору та допомагає інтерпретувати розділення складів тексту, що створює більш природний рух мелодичної лінії. Також наповнена енергією музична лінія оркестру підтримується хоровим виконанням фраз, особливо останніх тактів твору. Хорова підтримка оркестру в енергії загальної кульмінації допомагає оркестрантам розкрити головну ідею твору, що створює міцний, величний звук Йозефа Гайдна.

Почути виконання «Меси Лорда Нельсона» Йозефа Гайдна (друга частина «Gloria» («Слава») звучить із 4:45 до 8:21 хв.) можливо у виконанні Львівської державної академічної чоловічої хорової капели «Дударик» (керівник Микола Кацал), Галицького камерного хору (керівник Василь Яциняк) та симфонічного оркестру «Леополіс» (керівник Ярослав Мигаль) під орудою Володимира Сіренка за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=kbX1tDiXY10>.

Отже, хор «Gloria» з «Меси Лорда Нельсона» Йозефа Гайдна є репрезентативним прикладом класичної хорової музики перехідного періоду від

бароко до класицизму. У творі виявляються характерні стильові особливості, що визначають його художню цінність: помпезність та тріумфальність, використання гомофонії та поліфонії з ліричними мелодіями, динамічними контрастами та вдосконаленою оркестрово-хоровою синергією. Ці характеристики визначають звучання хору, а також позначають важливий етап у розвитку хорової музичної традиції Йозефа Гайдна.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ДЖЕРЕЛ

1. Єфіменко, А. Г. (2013). Пізні меси Йозефа Гайдна: стан і перспективи вивчення. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 1(18). 10–20.
2. Фоміна, Н. П. (2013). Йозеф Гайдн: від статусних присвячень до дружнього послання. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 1(18). 21–29.
3. Shrock, D. (2009). *Choral Repertoire*. New York: Oxford University Press. 832 p.
4. Snyder, J. R. (2012). *Advanced Conducting Project. Messiah University is a Christian university of the liberal and applied arts and sciences*. P. 18.
5. Wright, C. M. & Simms, B. R. (2006). *Music in western civilization*. Thomson/Schirmer, Belmont, CA. 832 pages : illustrations.
6. YouTube. (2020). Йозеф Гайдн. Нельсон меса. Хорова капела «Дударик». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kbX1tDiXY10> (дата звернення 27.12.2023)

РОЛЬ СЦЕНІЧНОГО ВЗУТТЯ В НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Марія Каленська,

студентка II курсу спеціальності 024 Хореографія

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,

Сергій Качуринець

заслужений артист України, головний балетмейстер

Академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» та

художній керівник Дитячої студії «Козаки Поділля»

Хмельницької обласної філармонії

У статті розкрито проблему ролі сценічного взуття в народній хореографії. Здійснено аналіз вагомих функцій сценічного взуття, включаючи забезпечення комфорту та безпеки виконавців, візуальний аспект і естетичний вигляд взуття, його національну ідентичність та підкреслення рухів під час вистави. Обґрунтовано значення основного елементу сценічного костюму як атрибуту національної танцювальної культури.

***Ключові слова:** сценічне взуття, народна хореографія, національний танець.*

Сценічне взуття в народній хореографії є важливим елементом культурної спадщини різних народів і етнічних груп. Для виконавців народних танців та хореографічних вистав воно впливає на стиль, грацію та характер виступу, надаючи танцювальному виконанню автентичності й виразності. Окрім того, народне сценічне взуття виявляє вплив різних культурних традицій на формування національних манер, відкриває можливості для культурного обміну та взаємопередачі знань між різними етносами. Дослідження сценічного взуття сприяє підвищенню інтересу суспільства до традиційних танцювальних цінностей та створює нові можливості для популяризації національної культури.

Дослідження питань народного сценічного костюму відзначалося активністю вчених у цій галузі. Анна Чернишова розкрила естетичні, символічні та художні аспекти сценічного костюма в контексті хореографічних вистав, а також взаємодію між костюмом та танцювальним виконанням (Чернишова, 2012). Теорія і методика народно-сценічного танцю, розроблена Ніною Лісовською, висвітлює особливості сценічного костюма з урахуванням національних особливостей різних народів світу (Лісовська, 2021). Валентин Дорошенко акцентує увагу на значенні українського народно-сценічного костюма в розвитку української художньої культури (Дорошенко, 2013: 150–158). Питання ролі сценічного взуття в народній хореографії потребує висвітлення в науковому дискурсі.

Національна хореографія є невід’ємною частиною культурної спадщини різних етнічних груп, яка розкривається у виконанні народних танців, нерозривно пов’язаних зі специфічним сценічним костюмом. Ця взаємодія між хореографічною традицією та вибором костюма створює унікальний образ виступу і дозволяє виконавцям передати особливості свого культурного спадку через мистецтво руху. На думку Анни Чернишової, вплив ролі костюма в хореографії виявляється більш вагомо, ніж у сферах драми чи опери, оскільки в танцювальному виступі відсутній вербальний текст, і візуальна частина вистави має підвищене навантаження. Водночас важливо зазначити, що в хореографії костюми повинні відповідати вимогам танцювальної техніки та естетики (Чернишова, 2012: 28).

Важливим складником народно-сценічного костюма є взуття. Обравши зразок народного костюма, балетмейстери надають велике значення аналізу та підбору відповідного сценічного взуття, яке має відмінності від традиційного, що використовується в повсякденному житті. Воно може бути прикрашеним, ілюструвати історію чи культурні особливості народу, іноді мати специфічну форму або конструкцію, яка полегшує виконання певних технічних елементів танцювального руху. Таким чином, сценічне взуття в національній хореографії

стає не лише важливим елементом костюма, але й символом, що відображає культурний контекст та ідентичність виконавців.

Зразки фольклорного взуття демонструють внесок давніх епох у сучасну форму, є джерелом натхнення та прикладами для конструкції сучасного танцювального народно-сценічного взуття. Аналіз еволюції типів народного взуття свідчить про те, що базові конструкційні принципи, які використовувалися народними майстрами в минулому, стали прототипами для сучасного дизайну. Взуття, призначене для використання в народній хореографії, становить найбільш специфічну частину костюму, і його пошиття вимагає особливої уваги. Цей процес може бути конструктивним або декоративним, де конструктивні відділи використовуються для створення основних деталей взуття, а декоративні відділи застосовуються для оздоблення та декорування взуття. Світовий розвиток виготовлення взуття пройшов етапи від простих елементів взуття до складних конструкцій, що складаються з великої кількості деталей та компонентів.

Отже, ми визначаємо сценічне взуття в народній хореографії як невід'ємний професійний інструмент виконавців, які «протанцювають» безліч кроків і па під час репетицій, концертів, дефіле тощо.

Однією з важливих функцій сценічного взуття в контексті народної хореографії є підтримка та покращення технічних аспектів виконання танцю. Різні стилі народних танців передбачають різноманітні рухи, при яких ноги танцюристів активно взаємодіють з партером. Термін «партер» у хореографії походить від французького слова «*par terre*», яке буквально перекладається як «по землі» (Ткаченко, 2019: 295). Партер є підлоговим покриттям, яке використовується для виконання танцювальних рухів та вправ під час навчання та вистав. Якість партеру в хореографії має вирішальне значення для виконавців, оскільки впливає на їхню безпеку, комфорт та виразність під час виступу. Це особливо актуально в контексті народно-сценічних танців, де точність виконання і виразність рухів вимагають максимального контролю над тілом та стійкістю. Таким чином, партер забезпечує належну підтримку та

амортизацію для ніг танцюристів, що допомагає їм витримувати високі фізичні навантаження, які часто виникають під час тривалих танцювальних вистав.

Забезпечення зручності та безпеки танцюристів є завданням високого пріоритету в галузі хореографії, де сценічне взуття відіграє важливу роль. Перший важливий аспект стосується належної взаємодії «зчеплення» взуття з підлогою. Хореографічні рухи, що містять стрибки, оберти та повільні витвори, вимагають ретельного контролю та запобігання ковзанню під час виступу. Особливо це стає актуальним у контексті традиційних народних танців, де подібні рухи виконуються на таких різних типах підлоги, як ґрунт, дошки сцени або навіть трава. У таких умовах взуття повинно адаптуватися до різних поверхонь і гарантувати високу стійкість. Другий аспект належить до запобігання деформації взуття під час руху, що може призвести до нестабільності. Ця проблема особливо актуальна на нерівних або нестандартних поверхнях, які часто трапляються у виставах народної хореографії. Аби який вибір взуття призводить до різних падінь, зіткнень та травм, що негативно позначається на професійній діяльності виконавців та загрожує їхньому фізичному здоров'ю.

Наступним вагомим призначенням сценічного взуття в контексті народної хореографії є візуальний аспект та естетика. Сценічне взуття часто є частиною костюма і допомагає створити належний образ. Колір, дизайн, матеріали взуття можуть бути важливими елементами, які підкреслюють національну ідентичність або тематику вистави. Наприклад, сценічне взуття Норвегії оздоблене зверху великою блискучою пряжкою; Бразилії – паєтками, блискітками і намистинами; Греції – великими помпонами вовни (див. додаток А).

У світлі національної ідентичності, сценічне взуття стає не лише засобом забезпечення візуального аспекту та естетики танцювального костюма, але й ключовим атрибутом, який допомагає створити історичний образ виступу. Наприклад, в українських народних танцях використання такого традиційного взуття, як червоні і чорні туфлі або чоботи, важливе для відображення

культурної спадщини та національного колориту (див. додаток Б.1.). Зауважимо, що в українській народній хореографії є регіональні відмінності, де сценічне взуття підкреслює історичну цінність місцевого танцю та розширює глядацьке сприйняття та розуміння вистави. Прикладом слугує сценічне взуття гуцульських танців – постоли (див. додаток Б.2.). Зазвичай під терміном «постоли» (від турецького *postal* «туфля») ми розуміємо взуття з одного шматка товстої, але м'якої коров'ячої або свинячої шкіри, яке носили мешканці гірської та передгірної частини України ще за часів Київської Русі, на Західному і Центральному Поліссі постолами називали саме плетене взуття (Косміна, 2022).

Ще однією важливою функцією сценічного взуття в народній хореографії є підкреслення (акцент) рухів під час вистави. Воно може бути обладнане спеціальними елементами, як-от: металеві пластини або танцювальні підшви, які полегшують виконання характерних рухів та створюють відповідний звуковий ефект, що допомагає підкреслити енергію і ритм танцю. До прикладу, в іспанському фламенко сценічне взуття виготовляють з металевими пластинами на підшвах, які надають ритмічним крокам особливий звук та допомагають виконавцям акцентувати основний танцювальний рух ніг «*cañateado*» (*zapateado* – чечітка), що створює враження пристрасті та енергії (див. додаток В.1.). У традиційному індійському танці «Бхаратанат'ям» танцівниці мають особливий елемент декору на ногах, який називається «*альта*», або «*аланкарам*», – художній орнамент червоною фарбою на пальцях, стопах та підшві. Альта використовується для декорації та підкреслення виразності рухів у створенні складних малюнків, які відображають традиційні мотиви і сюжетні елементи (див. додаток В.2.).

Отже, сценічне взуття відіграє суттєву роль у контексті народної хореографії, впливаючи на різні аспекти виконання танцю. Воно доповнює вигляд сценічного костюма, забезпечує комфорт та безпеку виконавців, сприяє створенню відповідного візуального образу, підкресленню національної ідентичності та вираженню культурних аспектів. Таким чином можна

стверджувати, що роль сценічного взуття певною мірою визначає успішність та ефективність вистави народної хореографії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дорошенко, В. (2013). Народно-сценічний танець як національне надбання хореографічної культури України. *Культура України*. Вип. 43. С. 150–158
2. Косміна, О. (2022). Постоли, лапті, ходаки: Яке взуття носили наші предки. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/rubrics/strii/pletenevzuttia/> (дата звернення 27.12.2023)
3. Курдупова, О. (2019). Народний костюм: конспект лекцій для студентів факультету хореографічного мистецтва, що навчаються за освітньо-кваліфікаційним рівнем «Бакалавр», галузь знань 02 Культура і мистецтво, спеціальність 024 Хореографія, Освітньої програми Народна хореографія. Харк. держ. акад. культури; уклад. О. М. Курдупова. Харків: ХДАК. 101 с.
4. Лісовська, Н. (2021). Теорія і методика народно-сценічного танцю : навчально-методичний посібник. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. 178 с.
5. Ткаченко, І. (2019). Оздоровче значення партерної гімнастики для студентів-хореографів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 7(91). С. 294–303.
6. Чернишова, А. (2012). Сценічний костюм як засіб відображення ідеї хореографічного твору. *Ushynsky University Repository*. 6. С. 27–33.

ДОДАТОК А.



сценічне взуття Норвегії



сценічне взуття Греції



сценічне взуття Бразилії

ДОДАТОК Б.1.**Традиційні червоно-чорні туфлі або чоботи
українського народного танцю****ДОДАТОК Б.2.****Сценічне взуття гуцульських танців – постולי**

ДОДАТОК В.1.**Сценічні туфлі для фламенко****ДОДАТОК В.2.****Сценічний елемент декору на ногах індійського танцю**

**СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ,
ЗУМОВЛЕНЕ ВПЛИВОМ РАДЯНСЬКОЇ КРИТИКИ
ПОЖОВТНЕВОГО ПЕРІОДУ**

Михайло Качуринець,

*слухач магістратури спеціальності 024 Хореографія
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського*

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова,

науковий керівник:

*асистент кафедри фортепіанного виконавства
та педагогіки мистецтв*

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

Олена Туровець

Стаття присвячена аналізу історичних аспектів становлення та еволюції українського балету, враховуючи визначальний вплив радянської критики в період пожовтневих подій. Автор здійснює спробу логічного впорядкування етапів розвитку українського балетного виконавства, акцентуючи увагу на визначальному внеску провідних радянських балетмейстерів. Наведено приклади ініціювання та представлення перших балетних вистав, розглянуто ключові аспекти їхньої взаємодії із соціокультурним середовищем. Зазначено тенденції та вклад українських виконавців у формування художнього обличчя балетної сцени в зазначений історичний період.

Ключові слова: *становлення та розвиток, український балет, радянська критика, пожовтневий період.*

Культурна ідентичність як ключовий аспект самоусвідомлення націй та спільнот знаходить вираження в різноманітних виявах життя, зокрема в

мистецтві. У контексті цього, дослідження становлення та розвитку українського балету під впливом національної культури набуває актуальності та важливості, адже національна культура визначається не лише мовою та традиціями, але й мистецтвом, що є важливим засобом вираження індивідуальності та відображення духу нації. Український балет як ключовий елемент культурної спадщини виконує функцію підтримки та збереження національних традицій, втілені у виразному танцювальному мовленні.

Дослідження становлення українського балету розкриває не лише історичні корені та першоджерела цього виду мистецтва, але й висвітлює вплив національних факторів на його еволюцію. Такий аналіз дозволяє розуміти, як соціокультурні події, політичні зміни та культурні рухи впливали на формування балетної сцени в Україні.

Науковий інтерес до осмислення різних видів українського танцювального мистецтва привертає увагу багатьох дослідників. Світлана Легка визначала збереження та розвиток української хореографічної культурної спадщини як завдання великої вагомості та значимості (Легка, 2003). Павло Білаш фокусувався на динаміці взаємодії між українською сценічною хореографією та європейською художньою культурою в період 10–30-х років ХХ століття (Білаш, 2004). Єва Коваленко висвітлювала аспекти становлення українського балету протягом перших десятиліть ХХ століття, приділяючи увагу його зв'язку із розвитком виконавського мистецтва загалом (Коваленко, 2012: 123–132). Аналізуючи наукові розвідки, ми з'ясували, що питання щодо становлення та розвитку українського балету, зумовленого впливом радянської критики пожовтневого періоду, залишаються неоднозначними та недостатньо висвітленими в науковому дискурсі, що й обумовило обрання цієї теми для подальшого дослідження.

Дожовтневий період української історії та події, які його визначили, як-от: Жовтнева революція (1917), серпневі тези Леніна (1917), утворення Центральної Ради (1917), акти Томаса та Скоропадського (1918), більшовицька окупація (з 1918) – спричинили комплекс ключових суперечок та динаміку

подальшого розвитку національного мистецтва країни. Зазначені події негативно вплинули на процес формування українського балету як індивідуальної форми музично-сценічного виконавства, що призвело до виникнення подальших соціально-економічних та політичних турбуленцій, відіграло суттєву роль у формуванні та розвитку національної балетної культури.

Унаслідок зазначених вище обставин становленню українського балету не приділяли уваги й у перші пореволюційні роки. Фактично, перша балетна трупа була сформована лише в 1926 році, коли розпочав роботу оновлений Київський державний театр опери та балету. Відтоді все частіше почали з'являтися на сторінках періодичної преси роздуми про шляхи розвитку українського балету (Гордійчук, 1990: 101).

Значення українського балету опинилося під впливом вульгарних поглядів «советов». Загальновизнані висловлювання радянської соціалістичної культури часто мали стереотипний зміст, стверджуючи, що «суто класичний балет нічого не приносить робітничому глядачеві» або що сцена часто заповнена «умовними номерами вихвалянням торсом і усмішками, які переплетені та прикрашені “сексуальними гірляндами”» та вважались продуктом розпусного капіталістичного світу (Стебловський, 1930: 9). Такі висновки відображали відмінності інтерпретації хореографії та віддзеркалювали загальний настрій у сфері культури радянської епохи. Тому, український балет часто викликав повне заперечення, а процес його становлення розвивався в умовах значних викликів.

Першочерговою вимогою до українських балетів було відображення сучасних реалій. При цьому спостерігалось ігнорування сутності цього виду мистецтва, оскільки основна мета хореографії тлумачилася передусім як засіб об'єднання мас для безпосереднього виконання завдань робітничого класу. «Новий танець слід було будувати на основі матеріалу, що виникав з класової боротьби, праці, героїки та ентузіазму робітника, який відчував динаміку індустріалізації та виступав проти минулого» (Стебловський, 1930: 10). Так

визначалася потреба винятково виробничої тематики, вираженої через «нові» засоби музично-хореографічного виступу.

Виступи балетної трупи Київського театру в кінці 1920-х років, зокрема в «Лебединому озері» П. Чайковського та «Жізель» А. Адана, критика визначала як: «“розваги для очей” із умовно красивими жестами класичного балету, які втратили свою актуальність, позбавлені змісту і думки за сутністю та формою, носять ідеологічний відтінок кожного руху...». Пропонували відкинути класичну традицію на користь «“певної форми радянського хореографічного мистецтва”, яка використовує природні “трудові” рухи людей для служіння класовим інтересам пролетаріату» (Стебловський, 1930: 11). Подібна характеристика балетних спектаклів відзначалася відсутністю обґрунтованих критеріїв оцінки мистецьких явищ, що впливало переважно з дефіциту необхідних знань і відсутності чітких ідейно-естетичних принципів у молодого покоління журналістів. Замість цього вони використовували класові ідеологічні догми, набуті під час політичних занять.

На рубежі 1920–30-х років радянські композитори написали перші балети із актуальною тематикою. Великий інтерес викликав балет Р. Глієра «Червоний мак» (1927) на лібрето М. Курилка в постановці радянських балетмейстерів Василя Тихомирова (2 акт) та Льва Лащилина (1 і 3 акти). У сюжеті балету розкрито реальні події перебування радянських моряків у Китаї, зокрема рятування життя радянського капітана відомою балериною Тао Хоа («Червона квітка») та її загибель. Утім, спосіб хореографічної інтерпретації реальних подій у балеті не вражав художньою переконливістю тогочасну критику, яка висловлювала невдоволення щодо безвольного масового висвітлення радянських моряків, які «із задоволенням» покидали країну в часи всенародного революційного руху. Звісно, заснована на традиціях російської класики музика Р. Глієра отримала високу оцінку (Гордійчук, 1990: 102). Загалом «Червоний мак» став початковим етапом у становленні «радянського балету як конкретної художньої форми хореографічного мистецтва» (Юрмас, 1929: 6).

Постановка радянських балетмейстерів Євгена Вігільова та Леоніда Якобсона у 1930 році балету Д. Шостаковича «Золота доба» на сюжет Олександра Івановського, що розповідає про пригоди радянської спортивної команди за кордоном та їхнє тріумфальне звільнення пролетаріатом з полону капіталістичної країни, також отримала негативні відгуки. Вважалося, що балетна вистава зазнала повної мистецької невдачі, хоча музика «яскрава і дотепна, з великим потенціалом для хореографічного дійства» (Юрмас, 1931: 8).

Сцену ревію в балеті «Золота доба» вважали найбільшим «провалом» та ідеологічною помилкою, оскільки вона мала висміяти ворожий капіталізм, у якому опинилася радянська спортивна команда. «Музика примушувала глядачів сміятися з фокстроту й чарльстону, але сценічне втілення цих танців балетмейстером Є. Вігільовим виконувалося без найменшого шаржу» (Гус, 1931: 16). Недолік режисури вбачали й у відсутності спортивних консультантів у створенні балету. Такі вимоги до постановок українських балетів митцями мали войовничий та наступальний характер. Урешті-решт балетмейстер був звільнений з театру, оскільки його роботу визнавали «ідеологічно шкідливою вправою західної еротики», що призвело до припинення його творчої діяльності в умовах «радянської робітничої громадськості» (Коробков, 1931: 21).

Керуючись заангажованим оцінюванням українських балетних вистав, радянська критика висловила більш прихильну позицію щодо «Есмеральди» італійського композитора Ц. Пуні на лібрето Ж. Перро в постановці Василя Тихомирова в 1931 році. Це визначалося не художніми особливостями твору (оскільки музична мова була слабшою, ніж у балеті Шостаковича), а скоріше його лібрето, яке мало для радянської цезури винятково антирелігійне спрямування. Балет «Есмеральда» за мотивами «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго існував у репертуарі трупі Київського театру лише з метою здійснення антирелігійної пропаганди (Мерзляков, 1931: 22).

У період згаданої доби українські балетмейстери представили аудиторії кілька балетів вітчизняних композиторів, зокрема «Ференджі» Б. Яновського,

«Карманьола» В. Фемеліди. Проте особливу увагу критиків привернув «Пан Каньовський» М. Вериківського, основна цінність якого полягала у використанні національної фольклорної музики, що розцінювалось як крок уперед у розвитку українського балетного мистецтва. Головна сюжетна лінія балету підпорядкована ідеї класової боротьби, що виявляється під час козацького повстання під проводом Б. Хмельницького (Гордійчук, 1990: 103). Ідейно-художнє значення «Пана Каньовського» визначило початок розвитку українського балету в національних формах.

У 1931 році на сцені Харківського театру відбулася постановка першого національного балету «Пан Каньовський», у якому були об'єднані сценічні композиційні структури, танцювальна лексика та форми класичної хореографії з елементами українського народного танцю. Постановка була реалізована хореографом-фольклористом Василем Верховинцем у співпраці із письменником В. Литвиненком та композитором М. Вериківським. Виділилися ключові особистості першого покоління українських артистів-хореографів, серед них – В. Дуленко, Г. Лерхе, К. Васіна, О. Соболев і В. Литвиненко. У 1932 році балет «Пан Каньовський» був поставлений балетмейстером Василем Литвиненком у Києві та балетмейстером Павлом Йоркіним у Дніпропетровську.

У Дніпропетровську та Києві 1934 року Павло Вірський та Микола Болотов, спільно із композитором В. Нахабіним, представили перший комедійний балет «Міщанин із Тоскани» за мотивами «Декамерону» Дж. Боккаччо. Цей твір продемонстрував новаторське перетворення класичних традицій досвіду національного музично-драматичного театру. Згодом тенденцію розвитку українського балету продовжила «Лілея» К. Данькевича (1946).

Щодо критики, то зазначимо, що загалом вона демонструвала недостатню готовність до об'єктивної оцінки новаторських явищ у балетному жанрі так само, як і в оперному. Цей недолік створював перешкоду для належної апробації перспектив та обмежував розвиток цих мистецьких напрямів.

Незважаючи на це, протягом років радянської влади балет успішно просувався вперед, посідаючи все вагомніше місце в українській музично-театральній культурі.

Отже, становлення та розвиток українського балету в початковий період радянської доби було суттєво сформовано під впливом радянської критики пожовтневого періоду. Критика тогочасних балетних вистав, яка мала виразний ідеологічний компонент, визначала не лише художні та естетичні аспекти вистав, але й ідеологічні рамки, які повинні були відповідати «радянським» цінностям. Важливим було врахування не лише творчого напрямку окремих балетмейстерів, а й загальний шлях розвитку українського балету як частини національної культури. У цьому контексті, аналіз відгуків та реакцій критиків стає ключовим для розуміння та оцінки етапів становлення українського балету в пожовтневий період, що віддзеркалюють вплив ідеологічних, соціальних та політичних факторів радянської ідеології на цей вид мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білаш, П. М. (2004). Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х років ХХ ст. : автореф. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ. 21 с.
2. Гордійчук, Я. М. (1990). Становлення українського музичного театру і критика. К.: Музична Україна. 144 с.
3. Гус, Я. (1931). Диспропорція. *Радянське мистецтво*. № 1. С. 16.
4. Коваленко, Є. І. (2012). Становлення українського балету перших десятиліть ХХ ст. у контексті розвитку виконавського мистецтва. *Мистецтвознавство України*. Вип. 12. 123–132.
5. Коробков, М. (1931). На зламі. *Радянське мистецтво*. № 9. С. 21.
6. Легка, С. А. (2003). Українська народна хореографічна культура ХХ століття : автореф. ... канд. істор. наук : 17.00.01. Київ. 23 с.

7. Мерзляков, І. (1931). Балет «Есмеральда» Пуні-Глієра. *Радянське мистецтво*. № 9. С. 22.
8. Стебловський, В. В. (1930). Нам потрібен новий танок. *Радянське мистецтво*. №23-24. С. 9–11.
9. Юрмас, Я. (1931). Балет «Золота доба» в Київській опері. *Пролетарська правда*. № 7 (2820). С. 8.
10. Юрмас, Я. (1929). Червоний мак. *Пролетарська правда*. № 291(2506). С. 6.

**ПОЕТИКА ПРЕЛЮДІЙ: ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ
У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Марія Клімкіна,

студентка V курсу спеціальності 014 «Музичне мистецтво»

гуманітарного факультету

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Люція Циганюк,

старший викладач кафедри музикознавства,

інструментальної підготовки та

методики музичної освіти

У статті розглядається жанр прелюдії, прослідковується шлях втілення жанру у творчості різних композиторів, аналізуються три прелюдії: № 4 тв.28 Ф. Шопена, № 9 тв.46 І. Берковича та № 2 Ю. Весняка.

***Ключові слова:** прелюдія, цикл прелюдій, аналіз прелюдій.*

Жанр прелюдії є одним з найстаріших жанрів в історії світової музики. Найбільш ранні згадки про цей жанр відносяться до XV століття. Спочатку прелюдія використовувалася у якості невеликого вступу до якого-небудь іншого твору. Вона могла імпровізуватися так би мовити «в моменті», під час виконання, або бути створеною заздалегідь і виконуватися на лютні або клавешному інструменті. Основним завданням прелюдії було налаштувати слухача на характер наступної п'єси.

У XVIII столітті жанр прелюдії набув більшої самостійності. Яскравого вираження прелюдія набула у творчості Й. С. Баха у складі двохчастинного циклу «прелюдія–фуга». У XIX столітті цей жанр виділяється остаточно як

самостійна п'єса і згодом займає одне з важливих місць у творчості багатьох композиторів.

До прикладу, Ф. Шопен створив цикл з 24 прелюдій, написаних у всіх мажорних і мінорних тональностях. Кожна прелюдія індивідуальна і відображає один з образів, або настроїв, які притаманні внутрішньому світу людини. На відміну від прелюдій Шопена, прелюдії К. Дебюссі програмні і характеризуються оригінальними післязаголовками, які розміщуються в кінці музичних текстів, що ніби пропонує слухачеві самостійно збагнути зміст музики, а вже потім звірити свої відчуття з авторським поясненням.

Велика увага в циклі прелюдій Дебюссі приділена композитором пейзажності. Серед пейзажних прелюдій: «Вітрила», «Вітер на рівнині», «Звуки й аромати майорять в нічному повітрі», «Пагорби Анакапрі», «Кроки на снігу», «Що бачив західний вітер», «Тумани», «Мертві листи», «Верес», «Тераса, освітлена місячним світлом» та ін.

Ця ж тенденція була продовжена у ХХ столітті. В українській музиці одним з перших звернувся до жанру прелюдії Василь Барвінський. «Прелюдії В. Барвінського, написані в ранній період його творчості, вирізняються імпресіоністичним колоритом і водночас фольклорністю, зокрема серед них можна знайти яскраві зразки імітації коломийки» (Бедакова, 2018: 12).

Майже водночас з В. Барвінським до жанру прелюдії звернулись Л. Ревуцький та Б. Лятошинський. Прелюдії Л. Ревуцького зайняли вагоме місце в українській музичній класиці. «Три прелюдії» ор. 4 наповнені ліричним відображенням світу, романтичною імпульсивністю емоцій, нестримним пориванням драматично-вольового почуття. «Дві прелюдії» ор. 7 – контрастний цикл, але для зіставлення обрана дещо інша образність: не ліро-епічна оповідність, а широкий діапазон образно-асоціативних уявлень. У циклі ор. 11 Ревуцького змінюються художньо-образні компоненти, що утворювали контрасти: вільний, імпровізаційний плин, витонченого почуття у гармонічних візерунках та близька до української танцювальність.

У якості прикладів втілення жанру прелюдії хочемо детальніше проаналізувати прелюдію Ф. Шопена № 4 тв. 28, І. Берковича № 9 з циклу «24 прелюдії» тв. 46 і Ю. Весняка № 2, обраних за принципом контрасту у втіленні музичної форми і художнього образу.

Прелюдія № 9 І. Берковича написана у світлій, «сонячній» тональності E-dur, у трьохдольному метрі (розмір 3/8) у швидкому темпі Allegro molto, який не змінюється протягом усього твору. Форма прелюдії – проста трьохчастинна з кодою (I ч. – 1-16 т., II ч. – 52 т., III ч. – 53-68 т. і кода – 69-85 т.).

Прелюдія має світле, ліричне забарвлення, ніжний характер, її мелодична лінія зосереджена у партії правої руки і «вишлетена» немов мереживо та тлі фігураційно викладених акордових послідовностей у партії лівої руки.

У прелюдії спостерігається широке фразування музичних ліній і розшарована на два пласти партія акомпанементу, в якій виділяється басовий голос – перша нота кожного такту. Трьохдольність сама по собі передбачає більшу опору в першу долю, чим в дві наступні, що може спровокувати у виконанні тенденцію до потактового членування мелодії, що потребує слухового контролю за розгортанням мелодичної лінії. Перша частина пофразово членується 8+4+4 такти, і тут також є важливим «згладити» ці фразувальні з'єднання, щоб досягнути цілісності форми.

Середня частина написана у паралельному cis-moll, що, між іншим, не надає сумного, чи трагічного забарвлення мелодії, не зважаючи, що мелодичний рух у перших 14-ти тактах середньої частини побудований по низхідним секундовим інтонаціям, а робить її більш ліричною і замріяною. Темп залишається той самий, але ілюзія заспокоєння досягається тим, що рух шістнадцятими тривалостями переходить у супровід, а мелодична лінія викладена більш протяжними мелодичними фразами на основі більш довших тривалостей. З 30-го такту фактура нагадує арпеджовані злети з нижнього регістру у верхній, мелодична лінія, як така, стає досить скупюю і зосереджується тільки у верхній точках кожного арпеджованого пасажу.

У третій частині відбувається повернення до основної тональності і початкового емоційного стану. Кода розпочинається з 69-го такту висхідним пасажом у партії лівої руки, яка піднімається з глибини вгору у супроводі акордових послідовностей у партії правої руки, які разом досягають крайнього верхнього регістру (за принципом «від темряви до світла») з *mf* до *f*, що і є своєрідною кульмінацією твору, тому що динамічна амплітуда усієї прелюдії не сягала ширше діапазону від *p* у крайніх частинах і *mf* – у середній. Закінчується прелюдія ще одним арпеджованим пасажом, побудованим на основних ступенях тональності з нижнього до верхнього регістру і завмирає на мажорній терції «e-gis».

Прелюдія № 2 Ю. Весняка написана у тональності E-dur, у чотирьохдольному метрі (розмір 4/4), у повільному темпі Larghetto, що є незмінним протягом усього твору. Динамічний діапазон твору – *p-mf*. За формою прелюдія – проста трьохчастинна з точною репризою першої частини (I ч. – 1-9 т., II ч. – 16т., III ч. – 8 т. точна реприза).

Перша частина на перший погляд виглядає як розкладені гармонічні послідовності в партії правої руки і октавний підтримуючий супровід у лівій. При уважному аналізі партії правої руки помічаємо мелодичну лінію, приховану у загальній музичній фактурі, яку важливо не загубити, а й виокремити із загального звучання гармонічних побудов. Перша частина має спокійний ліричний характер, без динамічних або ритмічних контрастів.

Середня частина розширена за рахунок тональної нестійкості (I ч. – E-dur, II ч. початок у паралельному мінорі – cis-moll, III ч. – E-dur). Мелодична лінія набуває розповідного, більш схвильованого характеру, фразування стає більш широким і відбувається деяке агогічне прискорення загального темпу.

У третій частині відбувається повернення до першопочаткового емоційного стану. Загалом прелюдія має ліричний та світлий характер.

Прелюдія № 4 тв. 28 Ф. Шопена написана у тональності e-moll, в темпі Largo, викладена простим дводольним розміром \mathcal{C} . Динамічний діапазон твору –

pp-f. За формою – проста одночастинна, складається з двох речень, що є періодами повторної будови (A+A1; 12+13т.)

Прелюдія характеризується надзвичайно виразною, пластичною мелодичною лінією в партії правої руки і, на перший погляд – рівномірним гармонічним супроводом у партії лівої руки, викладеним рівними вісімками. При більш детальному аналізі стає помітним, що верхні ноти акордового супроводу утворюють ще одну виразну мелодичну лінію, яка органічно вступає в інтонаційний діалог з основною мелодією.

Перше речення розпочинається напруженою інтонацією висхідної октави у пунктирному ритмі, а далі розгортається за допомогою висхідних і низхідних секундових інтонацій, які утворюють виразні «зітхання», що надає мелодії «ламентозного» характеру. Друге речення розпочинається подібними секундовими інтонаціями, але в 16 такті композитор дає ремарку – *stretto* (стиснено), що передбачає агогічне прискорення темпу, використовує у мелодичній лінії виразні широкі висхідні і низхідні стрибки на м. 7, ч. 8, що надає мелодії більшої схвильованості і навіть драматизму, але з 19-го такту повертається першопочатковий емоційний стан. Загалом ця невеличка прелюдія містить в собі цілий спектр емоційних фарб – від споглядальної замисленості, ламентозних інтонацій до глибокого драматизму.

Загалом ці три прелюдії відносяться до жанру фортепіанної мініатюри, що прослідковується у невеликих обсягах творів, простих формах і в переважно гомофонно-гармонічному складі фактури. Ці твори написані різними композиторами, які жили і творили у різний час, мали різну музичну освіту, походження і долі, що, безумовно, вплинуло на їхню творчість. Ф. Шопен – польський композитор першої пол. XIX ст., представник романтизму в музиці, майстерний піаніст і композитор. Життєві обставини його життя були досить трагічними, починаючи від тяжкої хвороби до життя на чужині (у Франції) через політичні події в Польщі. Глибокий особистісний трагізм прелюдії № 4 мі-мінор, в невеликому об'ємі якої композитор, здавалося б, виразив неосяжні глибини

людського болю і філософського осмислення життя, зумовлений, скоріше всього, особистісними переживаннями митця.

І. Беркович – український композитор першої половини ХХ ст., який мав ґрунтовну композиторську освіту і, в деякій мірі, є послідовником романтичного стилю свого великого попередника – Шопена. Його прелюдія № 9 з циклу «24 прелюдії» (знову ж за прикладом Шопена), яку композитор втілює за допомогою трьохчастинної композиції, характеризується світлою палітрою образів, надзвичайною мелозвучністю і ліризмом. Вона надзвичайно «фортепіанно зручна», пластична і наповнена широким диханням.

Прелюдія Ю. Весняка презентує досить простий образ, розрахований на широку аудиторію слухачів. Ю. Весняк – композитор другої пол. ХХ ст., тобто виходець з радянської системи освіти і спеціаліст в галузі народних інструментів, що відчувається у не завжди пластичній і зручній фортепіанній фактурі і в деякій «банальності», «масовій спрямованості» музичного образу. Та усе ж інтонації цієї прелюдії будуть близькими і зрозумілими навіть пересічній людині, не пов'язаній з музикою. Прелюдія мелодійна, приємна «на слух», будить романтичні мрійливі почуття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська Т. (2014) Ісаак Беркович – педагог та композитор. *Київське музикознавство*, (49), 212–220. Вилучено із http://nbuv.gov.ua/j-pdf/kmuz_2014_49_26.pdf
2. Бедакова С. В. (2018) Формування громадянської позиції майбутніх вчителів музичного мистецтва на вивченні національної культурно-мистецької спадщини В. Барвінського. *WORLD SCIENCE* (5), 11-14.

АСПЕКТИ ЕФЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В АНСАМБЛІ ГІТАРИСТІВ

Олександр Крижанівський,

студент I курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Лілія Качуринець,

старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

Стаття висвітлює аспекти ефективної комунікації в ансамблі гітаристів як детермінант якості музичного виконання та взаємодії між учасниками. Розглянуто ключові чинники, як-от: узгодженість цілей, формування відкритого діалогу, індивідуальне розуміння особливостей гітаристів, планування репетицій та використання новітніх технологій. Обґрунтовано глибоке усвідомлення важливості ефективної комунікації в контексті ансамблевого виконавства гітаристів.

Ключові слова: *ефективна комунікація, керівник, ансамбль гітаристів.*

У сучасному світі ефективна комунікація є фундаментальним елементом для успішного взаєморозуміння та співпраці й у загальному суспільстві, і в музичних колективах, зокрема у формаціях гітаристів. Комунікація, у цьому контексті, – невід’ємний компонент, що лежить в основі не лише технічної майстерності виконання музичних творів, але й спільного творчого процесу. Ключовим фактором є здатність керівника ефективно взаємодіяти з гітаристами, що визначає не тільки вибір репертуару, але й досягнення вищого рівня музичної виразності, де кожен учасник вільно виявляє індивідуальність та робить унікальний внесок у колективне виконання.

Успіх Андреса Сеговії (Andres Segovia, 1893–1987), визначного іспанського гітариста, у відновленні інтересу музичної громадськості до забутого струнного інструменту у ХХ столітті відзначався популяризуванню

класичної гітари. Відзначаючи, що «гітара є маленьким оркестровим тілом, створеним для сприяння колективній творчості» (Attademo, 2008: 74), А. Сеговія акцентував увагу на ставленні до гітари як повноцінного концертного інструменту у сфері класичної музики. Наголос на тому, що гітара призначена для колективної творчості, підкреслює соціальний аспект гри на гітарі і робить інструмент більш привабливим для групових виступів.

З латині термін «комунікація» перекладається як єднання, передавання, повідомлення і визначається як процес, під час якого певна інформація стає спільною для учасників взаємодії. Це взаємний обмін інформацією (факти, ідеї, погляди, емоції тощо) між двома або більше особами, що охоплює використання вербальних та невербальних засобів для передавання та отримання інформації. Ефективна комунікація характеризується обміном повідомленнями, під час якого співрозмовники виявляють взаємоповагу, у якій слухач розуміє те, що має на увазі мовець (Середа, 2020).

Ми визначаємо ефективну комунікацію в ансамблі гітаристів як взаємодію та обмін інформацією між керівником та учасниками групи, а також між самими гітаристами, що сприяє досягненню спільних музичних ініціатив. Вона передбачає розуміння музичних ідей, узгодженість у засобах музичної виразності та техніці гри, а також підтримку позитивного групового духу, сприяючи високій якості виконання та творчому процесу загалом.

Серед аспектів ефективної комунікації в ансамблі гітаристів виділяємо: узгодженість цілей (спільне розуміння та прийняття мети, напрямків розвитку ансамблю для досягнення єдиної музичної візії), відкритий діалог (створення атмосфери, у якій кожен учасник вільно висловлює свої ідеї, вносить пропозиції та активно співпрацює в процесі музичного творення), розуміння індивідуальних особливостей (адаптація комунікаційного підходу до унікальних стилів та технік гри кожного гітариста), планування репетицій (розподіл обов'язків та визначення завдань для досягнення музичних цілей), використання новітніх технологій (упровадження таких сучасних засобів

комунікації, як віртуальні платформи для обміну інформацією, які полегшують обговорення та обмін матеріалами між гітаристами).

Одним із основних аспектів ефективної комунікації в ансамблі гітаристів є узгодженість цілей. Керівник повинен чітко визначити мету, напрямок розвитку ансамблю та донести цю інформацію до учасників. Це створює єдиний вектор руху, спрямований на досягнення гармонійної і високоякісної музики, адже без чіткого бачення цілей ризик дисонансу в інтерпретації та виконанні музичного матеріалу зростає.

Досягнення узгодженості цілей в ансамблі гітаристів є завданням, що може бути реалізоване за допомогою комплексу стратегій та практик, націлених на вдосконалення взаємодії та взаєморозуміння між учасниками групи. З метою врахування цього ключового аспекту ефективної комунікації пропонуємо:

1. Відкрито визначати спільні цілі для ансамблю, включаючи вибір сценічного образу та досягнення загального рівня технічної майстерності.

2. Формулювати колективну візію групи, орієнтовану на визначення музичної ідентичності та виконавського стилю, що сприятиме стабільності в довгостроковій перспективі.

3. Підтримувати почуття відданості кожного гітариста спільним ідеям групи, акцентуючи на значимості їхнього особистого внеску в загальний успіх.

Зазначені стратегії сприяють створенню сприятливого комунікативного середовища в ансамблі гітаристів та реалізації ефективного обміну інформацією всередині групи.

До прикладу, американський ансамбль класичної гітари «Los Angeles Guitar Quartet» (LAGQ), заснований у 1980 році в Лос-Анджелесі, ілюструє високий рівень ефективної комунікації в узгодженості цілей у сфері музичної творчості. Група відзначається поєднанням класичної гітари з різноманітними жанровими напрямками, включаючи фламенко, джаз та поп-музику, позиціонуючи головною ідеєю створення унікального звучання, яке об'єднує традиційну класичну музичну тематику з елементами сучасних жанрових

виразів. Ансамбль розвиває колективну візію, у якій класична гітара відіграє роль універсального інструменту, здатного виражати різноманітні музичні стилі, визначаючи тим самим ідентичність групи та сприяючи постійному визнанню на музичній сцені. Кожен гітарист у складі «LAGQ» робить індивідуальний внесок в аранжування та творення музики, виявляючи відданість загальним творчим ідеям. Ця взаємодія сприяє творчому синтезу ідей та формуванню унікального артистичного виразу ансамблю.

Планування репетицій в ансамблі гітаристів є необхідним елементом ефективною комунікації, що характеризує структурований та організований підхід до досягнення музичних цілей колективу. Цей процес містить ретельний розподіл обов'язків та чітке визначення завдань для кожного учасника гурту, сприяючи взаємодії та співпраці між гітаристами.

Наприклад, під час планування репетицій в американському гурті «The Eagles» визначалися конкретні композиції для вивчення, з огляду на технічні аспекти гри, аранжування тощо. Кожен гітарист мав визначену роль у виконанні певних частин композицій чи висловленні пропозицій до процесу розробки аранжування. При створенні гітарних гармоній у композиції «Hotel California» Ліндсі Бакінгем був відповідальним за створення основного гітарного відбору та вдосконалення аранжування за допомогою нюансів фінгерпкінгових патернів. Дон Фелдер відповідав за виконання лідерської гітари та створення багатошарових гітарних імпровізацій, включаючи слайд-гітару. Такий підхід дозволяє демонструвати власну мистецьку позицію та примножити неповторне звучання гурту.

Наступний важливий аспект ефективною комунікації нерозривно пов'язаний зі створенням відкритого діалогу, що є ключовим елементом для сприяння спільної творчості та збагачення музичного досвіду учасників. Керівник формує сприятливі умови для вільного вираження ідей гітаристами та розвитку їхнього творчого потенціалу, застосовуючи обґрунтовані стратегії, як-от:

1. Створення відкритого простору для ідей: забезпечення атмосфери, що сприяє вільному висловленню ідей гітаристами, створення комфортних умов для експериментів та творчого самовираження.

2. Урахування важливості кожного учасника: акцентування вагомості індивідуального внеску всіх гітаристів у музичний твір, що сприяє не лише розвитку особистого творчого потенціалу, але й збереженню унікальності кожного члена ансамблю.

3. Фасилітація відкритого діалогу: забезпечення постійного інтерактивного обміну ідеями шляхом стимулювання відкритого діалогу між керівником і гітаристами.

Ці стратегії не лише сприяють створенню динамічної та творчої атмосфери в ансамблі гітаристів, але й забезпечують оптимальні умови для відкритого діалогу та ефективної комунікації всередині групи.

У вищезазначеному контексті прослідковується підтвердження цього аспекту в практиці видатного британського гітариста та продюсера – Джиммі Пейджа (Jimmy Page, 1944). Як творець гурту «Led Zeppelin», визнаного одним із найвпливовіших рок-гуртів гітаристів у сучасній музичній історії, Д. Пейдж формує внутрішню атмосферу колективу, акцентуючи увагу на тому, що «гітара – це магія, яка твориться спільно в кожній ноті різних партій» (Zeppelin, Page, & Plant, 1971: 9). Його визначення відображає принцип відкритого діалогу та індивідуального внеску, що є важливими елементами ефективної комунікації в ансамблі гітаристів.

З огляду на унікальність кожного гітариста, розуміння та адаптація до індивідуальних стилів та особливостей стає важливим елементом ефективної комунікації в ансамблі. Керівник може досягнути цього шляхом упровадження стратегій, спрямованих на:

1. Аналіз стилів чи технік гітаристів, корисних для загального музичного виконання, що формує основу для подальшої адаптації.

2. Інтеграцію гітаристів у процес творчості та аранжування, що стимулює спільну творчість та сприяє розвитку загальної музичної концепції.

3. Конструктивне оцінювання та підтримку гітаристів у їхньому особистому стилі, що сприяє взаємодопоміжному виконанню, підсилюючи роль кожного учасника в ансамблі.

Процес аналізу стилів та адаптації до індивідуальних особливостей гітаристів для досягнення ефективної комунікації в ансамблі становить важливий аспект музичного виконавства, який ілюструється в практиці популярних гітарних ансамблів. В американському рок-гурті «The Allman Brothers Band» гітаристи Дуейн Оллман і Дікі Бетс використовують такі специфічні техніки гри, як слайд-гітара та імпровізація. Керівництво ансамблю ретельно враховувало їхні індивідуальні підходи, які сприяли створенню характерного звучання гурту та визначили його унікальність. У британському гурті «Fleetwood Mac» гітаристи Ліндсі Бакінгем та Стіві Нікс отримують підтримку в розвитку їхніх індивідуальних стилів, що позначається на створенні унікальних музичних композицій. Наприклад, Ліндсі Бакінгем використовував техніки фінгерстайлінгу та «fingerpicking» у композиціях «Go Your Own Way», «Big Love» та «Never Going Back Again», об'єднуючи їх із використанням пальцевих гітарних звукознімачів. Стіві Нікс, зі свого боку, відзначалася використанням акустичних та електричних гітар, ніжних фінгерпкінгових патернів та експресивного вокалу в композиціях «Rhiannon», «Dreams» та «Gold Dust Woman».

Колективи успішно впроваджують стратегії аналізу, інтеграції та підтримки для досягнення ефективної комунікації, узявши до уваги їхню унікальність та сприяючи спільній музичній експресії, оскільки, як визначав Чак Беррі (Chuck Berry, 1926–2017): «Музика відображає людей, і те, як вони хочуть бачити себе в ній» (Narvaez, 2014: 171).

Упровадження сучасних технологій у сферу комунікації є важливим аспектом для покращення ефективності взаємодії між гітаристами в ансамблі. Віртуальні платформи та засоби комунікації значно полегшують обговорення та обмін інформацією, сприяючи покращенню взаєморозуміння та спільної творчості. Наприклад, використання онлайн-платформ для відеоконференцій

може допомагати гітаристам обговорювати музичні ідеї, робити віддалені записи та обмінюватися файлами з аранжуванням. Такі інструменти, як Google Drive, Dropbox чи спеціалізовані музичні платформи, дозволяють зручно зберігати ноти та обмінюватися аудіозаписами та іншими матеріалами. Застосування новітніх технологій не лише полегшує комунікацію між гітаристами, але й сприяє мобільному спілкуванню, що значно полегшує робочий процес ансамблю.

Отже, відзначені аспекти взаємодії гітаристів у музичному ансамблі сприяють формуванню унікальної та ефективної комунікаційної платформи, що має вирішальний вплив на якість виконання колективу та згуртовує його музичну ідентичність. Ефективна комунікація, крім поліпшення виконавської майстерності та репутації ансамблю, формує дієву атмосферу для індивідуального розвитку кожного учасника та згуртовану музичну спільноту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коваленко, А. (2019). Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття: дис.. на зд. наук. ст. канд.. пед. наук: 13.00. 01. Умань. 265 с.
2. Середа, Г. (2020). Вміти сказати і вміти почути або Ефективна комунікація. «ОПОРА». URL: <https://www.oporaua.org/samovriaduvannia/vmiti-skazati-i-vmiti-pochuti-abo-efektivna-komunikatsiia-19766> (дата звернення 07.12.2024).
3. Солдатенко, О. (2014). Комп'ютерні технології та гітарні аранжування в розвитку музичних здібностей учнів : навч.-метод. посіб. для вчителів та учнів шкіл естет. вихов. Чернігів : Видавець Лозовий В.М. 88 с.
4. Attademo, L. (2008). El repertorio de Andrés Segovia y las novedades de su archivo. *Roseta, Madrid*. (1). 69–101.
5. Narvaez, P. (2014). Chuck Berry as Postmodern Composer-Performer. *In Folklore, Literature, and Cultural Theory*. P. 169–186.
6. Zeppelin, L., Page, J., & Plant, R. (1971). Stairway to heaven. Cherry Lane Music. United States District Cour. 40 p.

АКТИВІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ ПОЗАШКІЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ У ПРОЦЕСІ ЕЛЕМЕНТАРНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Маргарита Лімбах,

студентка IV курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Люція Циганюк,

старший викладач кафедри музикознавства,

інструментальної підготовки та

методики музичної освіти

У статті розглядається актуальність введення в навчальний процес позашкільних мистецьких навчальних закладів елементів композиторської діяльності, акцентується увага на тому, що залучення учнів позашкільних мистецьких навчальних закладів до елементарної композиції допоможе їм досягнути закономірності музичної мови та засобів музичної виразності, закріпити знання, уміння та навички, отримані у процесі власної музичної діяльності та набути багато додаткових знань з теорії, гармонії, поліфонії, музичного стилю та ін., яких немає у навчальних планах музичних шкіл

Ключові слова: *позашкільні мистецькі навчальні заклади, композиторська діяльність, творча діяльність.*

Залучення учнів музичних шкіл до елементарної композиції є надзвичайно дієвим засобом розвитку не тільки творчих здібностей та творчого мислення, а й активізує музичні слухові відчуття, розвиває музичне мислення, відчуття музичної форми тощо. Нажаль, у сучасних музичних школах спеціалізовані відділи композиції практикуються вкрай рідко. Панує поширена думка, що композицією повинні займатися тільки діти із спеціальними здібностями до неї, проте, хочеться зауважити, що усі діти, незалежно від наявності або відсутності

здібностей до письменницької, літературної діяльності, залучаються у загальноосвітніх школах до написання есе, переказів, творів на задану, або вільну тему. Адже загальновідомо, що такий вид літературної діяльності розвиває мислення дітей, уміння висловлювати свої думки, дозволяє рефлексивно зануритись у свій внутрішній світ і краще зрозуміти себе, свої життєві позиції. Такий самий стан речей можна спостерігати і в художніх школах, у яких діти не тільки створюють копії малюнків, а й залучаються до створення власних, у яких вони відображають своє власне бачення світу і це є цілком природно. І тільки у музичних школах (в переважній більшості) вперто відокремлюється навчання гри на музичному інструменті від композиторської (початкової, елементарної) діяльності.

Композитор, заслужений діяч мистецтв України, В. Подвала зауважує, що у повсякденному житті дитина, яка слухає музику або грає на якомусь інструменті, часто не осмислює логічних закономірностей функціонально-ладового, поліфонічного, формотворчого, стилістичного мислення. В процесі ж занять з композиції такі явища, як скажімо, секвенція, кадансові звороти, відхилення, модуляції, співставлення, імітації, під голосність, контрастна поліфонія та ін. мають практичне значення, бо їх засвоєння дає новий поштовх до розвитку творчих здібностей юного музиканта. Він наголошує, що такі, досить складні для дітей, категорії будуть опановані ними значно легше і з більшою цікавістю під час музичної творчості [2].

Якщо у музичній школі немає спеціалізованого відділу композиції, то ініціатива по залученню учнів до елементарної композиторської діяльності повинна виходити від педагогів з фахового інструменту та теорії музики (сольфеджіо та музичної літератури).

Розпочинати з дітьми перші композиторські спроби варто із відтворенням художньо-музичного образу на інструменті. Перші спроби композиторської діяльності не потрібно переобтяжувати правилами і вимогами, хай вони будуть на дещо інтуїтивному рівні, переважно програмного характеру, наприклад, втілення настрою (наприклад, «Мені сумно»), картин або явищ природи

(наприклад, «Весна», «Дощик») музичних казок (наприклад, «Колобок», «Ріпка»), дарма, що це дитячі казки, для уміння відчутти і передати в музиці різні музичні образи це вдалий матеріал), руху в музиці («Маленький паровозик», «Дитячий танок» тощо.

Для дітей підліткового віку, які вже відчують себе дорослими, може здаватись така тематика неприйнятною для них дитячою грою. Для того, щоб така музична діяльність для них мала зміст, корисно подати її для підлітків, як роботу для дитячого концерту. Запропонувати учням створити маленькі твори для того, щоб представити їх перед дитячою аудиторією (діти віком 5-8 років), і, звичайно, згодом обов'язково такий концерт організувати.

Самим важким у цій роботі дітям буде не стільки створити музичний образ як здійснити його нотний запис. Якщо з цим в учня виникають труднощі, на перших етапах роботи йому буде просто необхідною допомога викладача. Страх дитини перед необхідністю записати створені ним мелодії в подальшому знищує взагалі бажання щось творити.

Переходити до композиторських спроб потрібно поступово. Краще, якщо така робота буде здійснюватись на знайомому учням матеріалі. Це можуть бути відомі їм українські народні пісні (надзвичайно багатотонний матеріал для творення багатоголосної музики), або музичні теми з раніше створених ними п'єсок. Якщо залучати дітей до створення поліфонічної музики, потрібно пояснити їм, що таке імітація, що нею називають повторення музичної теми в іншому голосі. Вона може імітаційно проводитись у різний інтервал, тобто, коли тема проводиться у другому голосі по тим самим нотах – це імітація в приму, а коли по тим самим звукам, але на октаву вище, або нижче – це імітація в октаву і т. д. Коли тема вступає у другому голосі, перший голос розвивається далі і важливо, щоб це продовження основного голосу (протискладнення) органічно поєднувалося з темою, було близьке їй за інтонацією. Коли учні засвоять уміння імітаційно провести тему і створити до неї протискладнення, можна запропонувати їм створити до цього матеріалу невелике логічне завершення (каденцію). Так імітаційно учні можуть розробляти одну й ту саму тему у різних

інтервали, а також можна запропонувати їм створювати різні протискладнення до однієї і тієї самої теми. Це дозволить їм зрозуміти елементарні ази імітаційної поліфонії і усвідомити, наскільки по-різному забарвлюється тема у різних варіантах використання інтервалу для імітації та протискладнення, допоможе краще усвідомити саму будову і принципи обробки поліфонічних голосів, підвищить інтерес до принципів побудови тих поліфонічних творів, які вони вивчають за програмою.

Практикуючи таку роботу, поступово можна збільшувати складність завдань, наприклад, створити власну тему і її поліфонічно обробити, або вже зроблений матеріал розширити.

Важливим у практикуванні залучення учнів до елементарної композиції з одного боку давати їм необхідні знання для здійснення такої роботи, а з іншого – не перевантажувати, пам'ятати, що цей метод застосовується не з метою створення професійних композиторських зразків, а для розкриття творчого потенціалу учнів, для кращого розуміння ними тих процесів, які відбуваються у музиці, для розуміння художніх образів та музичної мови. Разом з тим учителеві необхідно враховувати, що учні зможуть вільно творчо виражати себе тільки у доброзичливій, довірливій атмосфері. Негативна оцінка результатів творчості учня може назавжди знищити у нього бажання займатися композицією і музикою взагалі. Аналіз творчості учня учителем може мати вигляд дружньої поради, підказки, якщо у цьому є необхідність.

В процесі стимулювання композиторської діяльності учнів старших класів дитячих музичних шкіл важливого значення набуває власний приклад викладача. Г. Падалка з цього приводу зазначає, що збудником активності студентів (у нашому випадку – учнів – М. Лімбах) є творчість викладача [1, с. 65]. Власний приклад вчителя допоможе створити атмосферу довіри, взаєморозуміння, зацікавленість однією справою. Сумісні обговорення композиторських починань як учня так і учителя будуть сприяти позитивним, партнерським взаємовідносинам між ними і спільного захоплення творчими пошуками.

Залучення учнів позашкільних мистецьких навчальних закладів до елементарної композиції допоможе їм досягнути закономірності музичної мови та засобів музичної виразності, закріпити знання, уміння та навички, отримані у процесі власної музичної діяльності та набути багато додаткових знань з теорії, гармонії, поліфонії, музичного стилю та ін., яких немає у навчальних планах музичних шкіл.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Падалка Г.М. (1995) Музична педагогіка: курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти. В. Г. Бутенко (ред.). Херсон: ХДП.

2. Програма з основ музичної композиції для шкіл естетичного виховання. (1999) Київ: «Театральна агенція». Вилучено з: <http://www.musicfancy.net/uk/music-creativity-ua/composition-ua/77?start=1>

ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ АМАТОРСЬКИХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

Анна Пиптюк,

студентка II курсу спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

Лілія Качуринець,

старший викладач кафедри

вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

Статтю присвячено висвітленню основних суб'єктивних оцінок виконавської діяльності аматорських вокально-хорових колективів; розглянуто позитивні аспекти самодіяльного колективного функціонування, що сприяють культурному розвитку суспільства; обґрунтовано негативні сторони практичної роботи, які впливають на якість та ефективність аматорських вокально-хорових колективів.

Ключові слова: *переваги та недоліки, виконавська діяльність, аматори, вокально-хоровий колектив.*

Аматорські вокально-хорові колективи є одними з найбільш доступних і широко розповсюджених форм культурної діяльності, потужним засобом популяризації співочого мистецтва та формуванням гармонійних групових взаємин. Вони залучають учасників з різних верств населення, незалежно від віку, професії чи соціального статусу, надаючи можливість кожному виявити співочий талант. Багато таких колективів діють на волонтерській основі або за номінальну плату, що робить їх досить доступними для широкого кола людей. Участь у хорі або вокальній групі дозволяє людям об'єднатися навколо спільної цілі, співпрацювати та взаємодіяти одне з одним, сприяє формуванню дружніх стосунків, розвитку комунікативних навичок і відчуттю належності до групи. Зазначені колективи відіграють важливу роль у збереженні та популяризації

музичної спадщини, національної культури, традицій. Розуміння переваг та недоліків їхньої виконавської діяльності допоможе вдосконалити якість самого виконання, відкрити нові можливості для самовираження музичних здібностей учасників, сприятиме культурному розвитку суспільства загалом, надасть вагому перспективу для історії та піднесення вітчизняного мистецтва.

Питання виконавської діяльності аматорських вокально-хорових колективів висвітлено в дослідженнях Петра Андрійчука, Вадима Ільїна, Євгена Карпенка, Наталії Медведєвої та інших. Зокрема, український диригент Петро Андрійчук акцентує увагу на винятково важливій ролі самодіяльності і визначає аматорське хорове мистецтво як ключовий елемент самоідентифікації (Андрійчук, 2000: 27–30). Композитор та хоровий диригент Євген Карпенко наголошує на важливості аматорських хорових колективів у процесі підготовки вчителя музики і диригента, ролі хорової практики, а також активної участі в самодіяльності (Карпенко, 2001). Хормейстер хорової групи народного аматорського ансамблю пісні і танцю «Горлиця» Наталія Медведєва наголошує на організаційних та педагогічних аспектах роботи аматорських хорових колективів, мотивації учасників для успішної спільної роботи (Медведєва, 2014: 121–125). Розуміння факторів, що впливають на виконавську діяльність аматорських вокально-хорових колективів, зокрема переваг та недоліків, для покращення якості їхніх виступів та забезпечення більшої ефективності у виконанні музичних завдань відсутнє в науковому середовищі, що й зумовило вибір теми.

Аматорські вокально-хорові колективи є групами людей, які займаються співом та хоровим мистецтвом непрофесійно. Це можуть бути хори різного типу та виду, а також вокальні гурти, капели, ансамблі тощо. Основний зміст їхньої діяльності полягає в спільній любові до музики та співу, залученні до хорового співу різних людей з різними здібностями та досвідом. Важливо зазначити, що хоча аматорські хори не прагнуть отримати професійного статусу, вони можуть бути досить добре підготовлені та досягати високих

результатів, оскільки досвідчені керівники та пристрасні учасники працюють над удосконаленням музичної майстерності.

Аналізуючи виконавську діяльність аматорських вокально-хорових колективів Хмельниччини, як-от: Волочиський народний аматорський академічний хор «Мелос» «Гармонія» ім. М. Чепелюка (керівник Яніна Мельник), Білогірський народний аматорський хор «Гармонія» (керівник Сніжана Олійник), Нетішинський муніципальний хоровий колектив (керівник Камілла Геворкян), Кам'янець-Подільський народний аматорський хор української пісні «Смотрич» (керівник Микола Мельник), Ізяславський народний аматорський ансамбль української пісні «Терниця» (керівник Ганна Тимошенко), – ми зробили низку важливих спостережень. Розглянемо загальні переваги їхньої виконавської діяльності.

1. Збереження та розвиток культурної спадщини. Аматорські вокально-хорові колективи відіграють надзвичайно важливу роль у збереженні та розвитку культурної спадщини, становлять своєрідний музичний зв'язок між сучасністю та минулим, зберігають традиційний народний репертуар сприяючи його популяризації серед широкого загалу. Такі колективи зазвичай зосереджені на виконанні народної музики, що дозволяє представити унікальні мелодії, текстові матеріали, стилістику. Зазвичай етнічні пісні виконують автентичною мовою в традиційному супроводі, що допомагає зберегти національну самобутність. Також аматорські хорові колективи виступають на різноманітних концертах, фестивалях, благодійних заходах та культурних заходах, привертаючи увагу до народної музики та культури. Така виконавська діяльність сприяє поширенню та популяризації національної спадщини, що робить аматорів надзвичайно важливими діячами в культурному житті суспільства.

2. Виявлення та розвиток власних талантів. Для багатьох людей співпраця в аматорському хорі або вокальному колективі є гарним стимулом і творчим досвідом, який відкриває можливості для виявлення та розвитку власних талантів. Співаки аматорського хору часто мають можливість брати участь у

виступах, концертах та музичних виставах, що надає шанс продемонструвати власні таланти перед глядачами. Отримавши позитивний відгук, виконавці почувають себе впевненішими і мотивованими до подальшого особистісного розвитку та підвищення музичної обізнаності. Крім того, співпраця в аматорському хорі або вокальному колективі забезпечує вияв креативності для різних артистичних ролей. Такий творчий досвід сприяє розвитку особистісного зростання, а також відкриває нові перспективи для майбутнього, навіть якщо особа не має наміру обрати музику професійною сферою діяльності.

3. Підвищення соціальної активності, як-от: спілкування, лідерство, емоційний інтелект та колективна взаємодія. Створення дружнього взаєморозуміння між людьми виявляється через участь у формуванні аматорських вокально-хорових колективів. Такі колективи сприяють утвердженню злагоди та згуртованості між різними соціальними, віковими та культурними групами. Спільна захоплива діяльність у музичному середовищі створює музичну синергію, що сприяє формуванню емпатії та толерантності до культурних різниць. Колективи є майданчиками для обміну досвідом та культурними цінностями. Вони стають осередками, які сприяють нарощенню загального порозуміння й приємної атмосфери співпраці, де кожен член колективу відчуває себе цінним індивідумом.

4. Діяльність аматорських хорів наповнює культурний простір позитивною енергією, мотивуючи й надихаючи глядачів. Вони перетворюють звичайне сприйняття музики на захопливий емоційний досвід, а їхні концерти можуть стати джерелом радості й оптимізму для аудиторії. Особливо важливою є здатність дарувати музику громадам на підприємствах, у лікарнях, благодійних організаціях та соціальних закладах. Своїм співом аматорські хори, даруючи позитивні емоції та заряд оптимізму, здатні підтримати та надихнути тих, хто переживає складний період.

Ці аспекти демонструють, що аматорські вокально-хорові колективи є не просто невід'ємною частиною артистичного життя, але й мають значний вплив

на збереження та розвиток культурної спадщини, особистий розвиток учасників та створення позитивного й об'єднувального за інтересами атмосферного мистецького простору. Вони є платформою для виявлення і розвитку талантів, підтримки виконавської різноманітності та сприяння міжкультурному розумінню, співдружності людей та втіленню краси музики в її найприродніших формах.

Водночас з перевагами існують певні недоліки, які впливають на якість та ефективність аматорських вокально-хорових груп. Розглянемо деякі з них.

1. Проблеми технічного забезпечення. Брак професійного обладнання може стати перешкодою для якісного звучання, наприклад, відсутність потужних акустичних систем призводить до того, що голосів вокалістів не чути або вони звучать неякісно на виступах у великих залах. Неякісні або невідповідні мікрофони також спричиняють різні проблеми під час виступів, як-от: спотворення голосу або побічний шум, що робить звучання неприємним. Не всі аматорські колективи мають звукотехніку або особу, яка вміє правильно налаштувати звукове обладнання, що призводить до нечистого ансамблевого балансу (одні партії заглушають інші).

Щоб подолати технічні проблеми звучання в аматорських колективах, пропонуємо такі кроки: складення списку необхідних засобів; пошук онлайн-ресурсів, курсів або семінарів звукорежисури; проведення благодійних концертів; орендування аудіообладнання для заходів; самостійне оволодіння звуковою технікою; постійна перевірка акустичної системи, мікрофонів та іншого обладнання; робота над штучним ансамблем.

2. Вокально-технічні труднощі. Аматори-співаки можуть стикатися з такими технічними недоліками в співі, як неправильне дихання, артикуляція, недостатня інтонація, зміщення тембру тощо. Такі проблеми не тільки знижують якість виконання, але й можуть призвести до стресу та невпевненості співака. Розв'язати зазначені труднощі допоможе постійна практика та навчання під керівництвом професійних вокальних педагогів. Вокально-технічний тренінг допоможе аматорським співакам збільшити контроль над

голосом, поліпшити дихання, розвивати правильну артикуляцію та досягати стабільної інтонації. Така робота над собою допоможе співакам стати виразнішими та впевненішими під час виступів.

3. Музично-виконавська складність. Аматорські колективи мають можливість виконувати різноманітний репертуар, оскільки вони не обмежені контрактами та авторськими правами, як це часто буває з професійними виконавцями. Така свобода дає аматорам змогу добирати твори за власним бажанням і смаком. Однак не всі самодіяльні колективи здатні виконувати дуже складні композиції, які вимагають високого рівня майстерності, відображають рівень технічних, виражальних та інтерпретаційних вимог, що постають перед співаками під час виконання вокально-хорових творів. Виконавська складність може бути представлена в різних аспектах, як-от: інтонація, ритміка, гармонія, технічна складність і структура композиції.

Подолати музично-виконавську складність для аматорських колективів можливо за таких умов: залучати професійних викладачів або диригентів, які допоможуть поліпшити техніку співу, розуміння ритміки та інтерпретацію музики; бути відкритими для вивчення нових ритмічних стилів та жанрів; поступово ускладнювати репертуар; організовувати командну роботу; слухати та аналізувати вокальні записи своїх виступів.

4. Недостатній репетиційний процес у вокально-хоровій діяльності може мати негативний вплив на якість виконання та професіоналізм аматорського колективу. Робота, навчання, домашні справи – чинники, які займають значну частину часу в житті самодіяльних виконавців. Якщо вокальний колектив або окремий виконавець не відвідує усіх тренувань, це призводить до невпевненості відразу або забування частин твору під час виступу. Репетиція є ключовим елементом у формуванні спільного звучання та синхронізації між учасниками хору, вона вимагає дисципліни та відповідальності кожного учасника. Неупорядкований репетиційний процес призводить до втрати довіри аудиторії та погіршення репутації хору або виконавця в музичній спільноті, що ускладнить можливості для майбутніх виступів та співпраці.

Терпіння, зосередженість і наполегливість – важливі чинники в досягненні успіху, а із згуртованою командою та відповідальним підходом до репетицій можливо подолати негативний вплив недостатнього тренування.

5. Непрофесіоналізм керівника. Недостатній рівень професіоналізму диригента може стати серйозним викликом для забезпечення ефективності та якості виконання. Хормейстер відповідає за узгоджене виконання всіх вокальних партій, а відсутність навичок керування призведе до зниження мотивації та хаосу. Слабкий диригент може не вміти ефективно управляти групою динамікою, балансом голосів, темпом та атаками. Це призведе до того, що музиканти можуть почати діяти на свій розсуд, не слухаючи диригента, що знову ж таки погіршить якість виконання і координацію музичних елементів. Керівництво колективом вимагає великого рівня авторитету та впливу, щоб забезпечити єдність і дисципліну. Такі ситуації підкреслюють важливість професіоналізму, досвіду та лідерських якостей у діяльності диригента для будь-якого успішного, навіть аматорського вокально-хорового виконання.

6. Слабка музична грамотність. Особливістю аматорських вокально-хорових колективів є те, що їхні учасники мають слабку музичну грамотність, а це: відсутність або обмежені знання музичних термінів, нотного письма та загальних принципів музики. Зважаючи на слабку музичну грамотність учасників, репертуар таких колективів, зазвичай, обирають з простих та популярних композицій, де нотний збірник зводиться до мінімуму. Можуть бути використані популярні пісні, народні мелодії або прості аранжування відомих музичних творів. При відсутності музичної грамотності репетиції можуть бути більш трудомісткими, але водночас це створює специфічний колорит і атмосферу в колективі. Диригент або керівник колективу повинен уміти пояснювати співакам ноти, мелодії та ритмічні відтінки словами, демонструючи на прикладах.

Для покращення музичної грамотності учасників колективу можна проводити додаткові навчання, майстер-класи або індивідуальні заняття, щоб

допомогти кожному учаснику розібратися з основами музичної теорії та практики. Попри обмежену музичну грамотність, важливо мати талановитого керівника або диригента, який уміє викликати інтерес та підтримку учасників, підлаштовуючи репертуар та підхід до рівня їхньої підготовки. За відповідної наполегливості аматорський вокально-хоровий колектив може досягти хороших результатів і радувати співом слухачів.

Ці недоліки не обов'язково трапляються в усіх аматорських вокально-хорових колективах, але це загальні проблеми з якими вони можуть зіткнутися.

Отже, аматорські вокально-хорові колективи є важливими культурними представниками в суспільстві, і раціональне вирішення недоліків діяльності допоможе максимізувати їхні переваги та досягти високого рівня виконавської якості, що стане приємним музичним досвідом і для самих учасників, і для слухачів. Важливо пам'ятати, що аматорські колективи мають унікальну привабливість, тому знаходження балансу між розвитком та збереженням їхньої неповторності є ключовим фактором успіху виконавської діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрійчук, П. О. (2000). Основні засади функціонування аматорського колективу в нинішній ситуації. *Федерація профспілок України*. С. 27–30.
2. Карпенко, Є. В. (2001) Диригентсько-хорова підготовка вчителя музики. Суми: Мрія-1, 2001. 110 с.
3. Медведєва, Н. М. (2014). Організаційно-педагогічні умови роботи аматорського хорового колективу. *Наукові записки*. Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка. Вип. 125. С. 121–125.