



# МАТЕРІАЛИ

VIII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

## **“РОЛЬ І МІСЦЕ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ”**

4-5 березня 2026 року

Кам'янець-Подільський  
2026

УДК 37:7]:159.923](063)  
ББК 74+85+88.37я431  
М34

Рекомендувала вчена рада педагогічного факультету  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка, протокол № 4 від 25 березня 2026 р.

#### **Рецензенти:**

**Наталія Бахмат**, доктор педагогічних наук, професор,  
член-кореспондент НАПН України, декан педагогічного факультету,  
в.о. ректора Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка;

**Віктор Лабунець**, доктор педагогічних наук, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського  
національного університету імені Івана Огієнка.

#### **Редакційна колегія:**

**Майя Печенюк**, кандидат педагогічних наук, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського  
національного університету імені Івана Огієнка;

**Альона Борщук**, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського  
національного університету імені Івана Огієнка;

**Надія Лаврентьєва**, кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського  
національного університету імені Івана Огієнка;

**Тарас Пухальський**, кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського  
національного університету імені Івана Огієнка.

**М34** **Матеріали VIII Всеукраїнської науково-практичної кон-  
ференції «Роль і місце мистецької педагогіки у форму-  
ванні сучасної особистості»**, 4-5 березня 2026 року [Елек-  
тронний ресурс] / редкол: Майя Печенюк та ін. Кам'янець-  
Подільський: Кам'янець-Подільський національний універ-  
ситет імені Івана Огієнка, 2026. 113 с.

У збірнику матеріалів VIII Всеукраїнської науково-практичної кон-  
ференції «**Роль і місце мистецької педагогіки у формуванні сучас-  
ної особистості**» розміщені тези доповідей учасників конференції.

Тексти представлено в авторській редакції. Редакційна колегія не  
несе відповідальності за зміст та авторський стиль праць, розміщених у  
збірнику.

УДК 37:7]:159.923](063)  
ББК 74+85+88.37я431

**Електронна версія збірника доступна за покликанням:**

URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/10039>

© К-ПНУ імені Івана Огієнка, 2026

**Олена АЛІКСІЙЧУК**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНОГО ІНСТРУМЕНТУ ТАЙМЛАЙН У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА**

У динамічному процесі сучасної соціокультурної трансформації України особливого значення набуває цілісне становлення майбутніх музикантів-педагогів, здатних до ефективної фахової самореалізації, креативності, інтелектуальної гнучкості та конкурентоспроможності.

Підготовка сучасного фахівця галузі музичного мистецтва передбачає опанування здобувачами значного обсягу необхідного навчального матеріалу. Варто зазначити, що цей процес відбувається в умовах інтенсифікації освітнього простору, у лімітованому часовому ресурсі. Ситуація ускладнюється фактором зниження когнітивної мотивації здобувачів, що потребує пошуків ефективних шляхів оптимізації освітнього процесу. У цьому ракурсі особливої актуальності набуває інтерактивне навчання, яке передбачає діалогову взаємодію здобувачів освіти та педагога, де всі учасники залучаються до процесу пізнання, мають можливість розмірковувати, обмінюватись думками, ідеями та рефлексувати. Питання використання інтерактивних технологій в освітньому процесі студіювали у своїх наукових розвідках: А. Гадаєвська, В. Кобилянський, Н. Коваль, Н. Остапенко, О. Пехота, В. Черкасов та ін.

Серед ефективних інтерактивних інструментів варто виділити технологію Таймлайн (Timeline) шкала – (стрічка) часу, яка є універсальною та може використовуватись у процесі опанування будь-якої освітньої компоненти. Використання зазначеної технології дає можливість суттєво оптимізувати процес опанування мистецьких дисциплін майбутніми вчителями музичного мистецтва. Впровадження технології Timeline забезпечує реалізацію наступних функцій:

✓ *хронологічної систематизації* – дає можливість візуалізувати об'єкти, та явища різних видів мистецтва у історично-ретроспективному ракурсі, що сприятиме усвідомленню здобувачами цілісної картини розвитку світового культурного процесу;

✓ *діахронічного аналізу* – забезпечує здатність здобувачів демонструвати еволюцію стилів, напрямів та жанрів мистецтва, виявляючи провідні вектори мистецьких тенденцій;

✓ *інформаційної компресії* – дозволяє у графічно-лаконічній формі систематизувати, структурувати та узагальнювати значний обсяг історично-мистецьких фактів, не втрачаючи їх основного змісту, суті та глибини.

У нещодавній традиційній практиці Timeline створювалася на паперових носіях, що дещо обмежувало її функціональність стосовно оновлення даних. Сучасна технологічна модернізація освітнього простору дає можливість широкого використання цифрових ресурсів у реалізації інтерактивних «стрічок часу». Для створення Timeline можна скористатись онлайн-конструкторами з українським інтерфейсом, наприклад такими як Canva, Interacty, за допомогою яких досить зручно візуалізувати хронологію подій, додавати відео, фото, описи тощо.

Інтерактивний формат електронного Timeline дає можливість: багаторазово використовувати один блог та варіювати різноманітні види інформації (таблиці, текст, покликання на інтернет ресурси, аудіо- та відеододатки тощо); створювати стрічку часу колективно, де кожен учасник може додавати матеріал, коментарі, вносити зміни та оцінювати.

Для ефективної реалізації технології Timeline педагогу варто створити ситуацію занурення у творчу дослідницьку атмосферу, в якій здобувачі зможуть активно та самостійно втілювати свої ідеї, починаючи з найпростіших паперових версій і закінчуючи проектами. Впроваджуючи таку технологію необхідно: визначити напрям та тему Timeline; заздалегідь підготувати завдання та запитання для обговорення у групах; контролювати порядок та дедлайн виконання окресленого обсягу роботи; роз'яснювати термінологію, консультувати та надавати допомогу здобувачам у випадку виникнення певних труднощів.

Тематика зазначеної технології характеризується варіативністю та охоплює широкий спектр опанованого здобувачами матеріалу, наприклад: «Українська пісня: від фольклору до Євробачення»; «Сузір'я українських композиторів-класиків», «Мистецька подорож від бароко до сучасності» та інші. Зокрема, можна реалізувати Timeline у вигляді своєї «навігаційної» мапи, яка висвітлює тенденції розвитку мистецтва продовж останніх ста років: «Галерея арт-стилів: від Модернізму до Метамодернізму». До кожної маршрутної точки додаються лаконічні тези, які можна додатково використовувати на заняттях як опорні конспекти. Для вивчення біографій видатних персоналій стане можливим створення Timeline «Панорама митців» тощо.

Технологія Timeline може застосовуватись у різних форматах, зокрема таких як: самостійна робота, форма перевірки знань здобувачів; інструмент оптимізації освітнього процесу; засіб формування пізнавальних інтересів та активізації творчої діяльності майбутніх фахівців.

Отже, використання технології Timeline (стрічки часу) інтенсифікує когнітивну діяльність майбутніх музикантів-педагогів, сприяє формуванню здатності до глибокого аналізу, систематизації, класифікації, хронології та узагальнення історико-музичного матеріалу, розвиває критичне мислення здобувачів, що є важливим чинником у опануванні ними професійного інструментарію в умовах цифровізації освіти.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кобилянський В.А. Інтерактивні методи навчання на уроках музичного мистецтва як засіб активізації пізнавальної діяльності учня. *Журнал «Перспективи та інновації науки» (Серія «Педагогіка»)*. № 6 (52) 2025. С. 550-562. URL: <https://perspectives.pp.ua/index.php/pis/article/view/25526/25500> (дата звернення: 20.02.2026).
2. Таймлайни, або як створити ідеальну хроніку. *На Урок*. URL: <https://naurok.com.ua/post/taymlayni-abo-yak-stvoriti-idealnu-hroniku> (дата звернення: 27.02.2026).

**Тетяна БОРИСОВА**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

### **ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КЕРІВНИКА НАВЧАЛЬНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ**

Значні соціокультурні, світоглядні зміни, які відбуваються у нашому суспільстві, глобальні трансформації різних сфер життєдіяльності людини зумовлюють потребу перегляду і модернізації професійної діяльності музичних педагогів, зокрема керівників навчальних хорових колективів, і приведення її у відповідність реаліям сьогодення.

Диригент-керівник навчального хорового колективу сьогодні повинен стати провідником для зростаючого покоління у світ хорового мистецтва, особистістю, яка може вести за собою, моральним та професійним авторитетом, харизматичним лідером, здатним не лише формувати й розвивати спеціальні музичні здібності учасників, але й виховувати колектив у відповідності до високих загальнолюдських, культурних, естетичних ідеалів та цінностей.

Тому надзвичайно важливо, щоб сучасний диригент навчального хору, крім володіння необхідним спектром професійних теоретичних знань, практичних виконавських технічних умінь та навичок, сам випромінював живий і правдивий інтерес до хорової музики, володів творчим запалом, умів захопити хористів ко-

лективною творчою діяльністю, а також дбайливо й цілеспрямовано супроводжувати їх на шляху до творчого удосконалення.

Творчо-педагогічна діяльність художнього керівника навчального хору є багатовимірною за своєю сутністю й поєднує у собі психологічні, виконавські, педагогічні, культурологічні, мистецтвознавчі аспекти.

Запорукою ефективності професійної діяльності диригента навчального хору є передусім його компетентність у сфері вікової психології й фізіології учасників того або іншого ввіреного йому творчого колективу. Саме на основі врахування психологічних особливостей сприйняття музики тією або іншою віковою категорією співаків-хористів, специфіки музичної творчості, а також їх вікових можливостей, інтересів та потреб має вибудовуватися репертуарна політика хорового колективу, добиратися методи і форми виконавсько-технічної та творчої роботи, розроблятися способи художньо-педагогічної комунікації і впливу на виконавців. Досліджуючи питання оптимізації професійної підготовки майбутніх диригентів, вітчизняні науковці також акцентують увагу на вмінні аналізувати індивідуальні психологічні особливості учасників хору і вибудовувати на цій основі стратегію художньо-педагогічної комунікації із колективом: «...Дієвим засобом досягнення майбутнім хоровим диригентом належного рівня комунікативної компетентності є аналіз індивідуально-психологічних рис учасників хорового колективу та використання гуманних способів комунікації з кожним співаком хору» [1, с. 278-284].

У дитячому хоровому колективі диригент передусім виконує функцію наставника, вчить дітей долати виконавські труднощі, спрямовує їх до розуміння художньо-образного змісту хорових творів, розвиває їх комунікативні навички, допомагає уникати сором'язливості, невпевненості у своїх творчих силах, підбадьорює учасників, створює атмосферу зацікавленості й стимулює творчий розвиток своїх вихованців.

Керівник юнацького хорового колективу, у свою чергу, акцентує увагу на удосконаленні індивідуальних виконавських можливостей, розвитку творчого мислення учасників, виховує почуття особистості та колективної відповідальності за кінцевий результат роботи, дає хористам більші можливості для самовираження, стимулює їх наполегливість та мотивує на досягнення високих художніх результатів тощо.

Важливою компетентністю керівника навчального хору є також здатність до емоційної регуляції поведінки учасників, що передбачає вміння створювати позитивну емоційну атмосферу під час репетицій та концертних виступів, забезпечувати психологічну підтримку учасників у процесі подолання виконавських труднощів та проблем, уміння запобігати виникненню конфліктних ситуацій між учасниками творчого процесу, здатність дослухати-

ся до думки кожного і враховувати його творчі ідеї у процесі інтерпретації хорової музики.

У цьому контексті варто додати, що позитивною рисою керівника навчального хору є баланс між толерантністю й тактовністю у спілкуванні із учасниками з одного боку, і вимогливістю й принциповістю з іншого, що дозволить не лише налагодити позитивні й товариські стосунки з хористами, але й уникати своєрідного «панібратства», яке нівелює педагогічний авторитет диригента і може негативно відобразитися на якості усієї його професійної діяльності.

Надзвичайно важливою у професійній діяльності керівника навчального хору є педагогічна складова, яка також є багатовекторною за своєю сутністю. Так, педагогічна місія керівника навчального хору у першу чергу полягає у забезпеченні формування музично-виконавських умінь і навичок кожного окремого співака. Відповідно, активно мають використовуватись алгоритми особистісно-орієнтованого навчання, розробляються індивідуальні траєкторії музичного розвитку, добиратися відповідні, адекватні тим або іншим потребам хористів, методи і форми роботи.

Керівник хору повинен також мати чітке уявлення щодо загальної концепції і стратегії розвитку хорового колективу загалом, згідно із якою він у подальшому плануватиме роботу, добиратиме репертуар, застосовуватиме найбільш доцільні технології роботи, розроблятиме план репетиційного процесу та концертних виступів тощо. Корисно також у визначенні стратегії розвитку колективу залучати до обговорення його учасників, адже постановка спільної мети згуртовуватиме колектив, мотивуватиме на досягнення спільних високих творчих результатів, а також, що важливо, допомагатиме колективно виявляти ті або інші проблеми, пов'язані із виконавством та інтерпретацією хорової музики, організацією репетицій, дисципліною тощо, виробляти колективні підходи щодо подолання негативних моментів, які стають на заваді успішного розвитку творчого колективу.

Урахування виокремлених аспектів сприятиме оптимізації професійної діяльності керівника навчального хору, забезпечуватиме високу результативність його музично-педагогічної роботи, що позитивно відобразиться на якості виконання хорової музики, музично-виконавському та особистісному розвитку кожного із учасників хорового колективу.

### **Список використаних джерел:**

1. Чурікова-Кушнір О.Д., Софроній З.В., Гаврілова А.Г. Формування комунікативної компетентності майбутнього хорового диригента. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: збірник наукових праць, 2024. Том 1, № 1 (108). С. 278-284. URL: [https://journals.snu.edu.ua/index.php/DOMTP\\_SNU/article/view/879/839](https://journals.snu.edu.ua/index.php/DOMTP_SNU/article/view/879/839)

**Альона БОРШУЛЯК**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **СЕМІОТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАВІРНИХ ТВОРІВ Й.С. БАХА В ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА**

Проблема інтерпретації змісту музичного твору на сучасному етапі постає досить гостро та викликає неабиякі дискусії. Теорія аналізу дозволяє одержати різноманітні аналітичні тлумачення музичного тексту. Найбільш перспективним постає семіотичний підхід, який спрямований на розуміння музичного твору як цілісної знакової системи композиторської і виконавської творчості. Використовуючи семіотичний підхід до музики, ми відкриваємо для себе нові можливості в тлумаченні спадку світової музичної літератури й, зокрема, клавірних творів Йоганна Себастьяна Баха.

Однією з сучасних наук, що вивчає знаки і знакові системи в різних сферах людської діяльності є семіотика. Семіотика або семіологія (походить від грецького *semeion* – знак) – наука про функціонування інформаційних знакових систем, за допомогою яких здійснюється спілкування в людському середовищі. Семіотика музики є одним із нових напрямів сучасної семіотики мистецтва, вивчає проблему музичного знаку, синтаксису, інтерпретації музичного тексту, трактуючи музичне мистецтво як інформаційно-знакову систему.

Семіотичний підхід набув значення міждисциплінарного, рефлексуючи у різні наукові сфери та сприяв появі найрізноманітніших методів аналізу, зокрема: когнітивних, текстологічних, стилістичних, семантичних, структурних тощо. Семантичний метод аналізу виявився досить перспективним, адже дозволяє аналізувати смислові рівні художніх текстів і музичних зокрема. В перекладі з грецької семантика (*sēmantikos*) означає пояснючий, інтерпретуючий. Семантика є розділом логіки та семіотики, який присвячений аналізу цілого комплексу понять, основними з яких виокремлюються – значення і смислу. Зародившись досить давно в надрах філософії, поняття семантики переходить в гуманітарні науки, а також у музикознавство.

Музична практика ставить перед виконавцями та педагогами складне завдання, що полягає в розкодуванні багатьох явищ композиторської творчості. Художній текст є своєрідною структурою, яка завдяки музичним знакам та символам, обраними волею творця-композитора, перетворюється в художню інформацію.

Клавірна спадщина Йоганна Себастьяна Баха вирізняється винятковою глибиною смислової організації та багаторівневістю музичної мови. Її структурна довершеність поєднується з інтенсивною символічною наповненістю, що ґрунтується на бароковій традиції музично-риторичних фігур, теорії афектів та християнській духовній семантиці. Сучасне ставлення до виконавчого втілення музики бароко, зокрема музики Баха, змінюється досить швидко. Музикознавство переглядає деякі позиції минулого та прагне до справжнього «автентичного» відтворення старовинної музики бароко, намагається очистити від всіх нашарувань майбутніх століть та відшукати істинний, первозданий зміст творів митців даної епохи, закладених в символ. Впровадження в систему академічного навчання нетрадиційних методів поліфонічного аналізу буде сприяти вмінню чути і розуміти музичну інтонацію, правильно інтерпретувати закладений зміст в клавірні твори Й.С. Баха.

Музичне мислення Європи до XVII століття виробило розгалужену систему музичної семантики, що дозволяє передати різноманітні явища і приховані змісти. Відповідно в музичній семантиці існують дві сфери, що охоплюють сім смислових рівнів. Перші чотири рівні висловлюють земні емоції, ідеї і поняття через знаки, емблеми. Їм відповідають чотири типи знаків. Друга сфера включає три рівні, що передають сакральні змісти.

Перший смисловий рівень вводить музично-риторичні фігури – особливі інтонаційні мотиви з конкретними семантичними значеннями, завдяки яким посилюється емоційний вплив музики. Бах використовує в клавірній музиці широкий спектр музично-риторичних фігур, які виражають напрям та характер руху; наслідують інтонації людської мови; передають афект тощо. Другий смисловий рівень – це семантика тональності. В епоху бароко було поширене семантичне трактування тональностей, за якими закріплювалися типологічні значення. Третій – цитування загальновідомих мелодій, зазвичай, церковних хоралів, що могли цитуватись або повністю, або певними частинами. Бах упродовж усього життя звертається до протестантського хоралу, використовує мелодії хоралів не лише в якості цитат, а вони перетворюються на «стійкі формули» – символи. Наступний смисловий рівень – теситура (звуквисотність), яка позначала музичний простір і напрям руху.

Друга сфера включає мотивну символіку – передає священні змісти певними звукосполученнями, що мають постійні значення; числову символіку – священні імена, поняття і слова мали свої числові вирази відповідно до букв латинського алфавіту, їх порядковому номеру; структурну символіку, яка виявляє головний сенс твору композиційними засобами – взаємовідношенням елементів форми, особливостями розташування матеріалу.

Отже, семіотичний підхід дозволяє осмислити сутність музичного твору як знакової системи, як культурно-художнього феномена, що репрезентує в собі весь спектр складових музичного мистецтва: від історичної епохи до конкретної музичної композиції та засобів її втілення. Семантичний аналіз дає змогу прочинити ту символічну область бахівської творчості, яку Ервін Бодки називав святилищем, щоб «читаючи поміж рядків», добути відомості про природу великого бахівського Концерту «у славу Всевишнього...» [1, с. 223].

#### **Список використаних джерел:**

1. Bodky E. The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Cambridge: Harvard University Press, 1960. 448 p.

#### **Олена ВЕРЕЩАГІНА-БІЛЯВСЬКА**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри музичного та перформативного мистецтва  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

### **СУЧАСНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ВІННИЧЧИНИ У ПЕРСОНАЛІЯХ: ГЕОРГІЙ КУРКОВ**

Подільський край, зокрема Вінниччина, здавна славиться своїми музичними здобутками. На початку ХХ ст. тут творили славетні композитори М. Леонтович та К. Стеценко, які виступили засновниками хорових колективів. Професіоналізацію музичної культури послідовно здійснювали окремі митці, різноманітні навчальні заклади та творчі осередки. Так, у 1920-х роках у Вінниці працював композитор і хормейстер Г. Давидовський. Традицій хорового виконавства, засновані автором «Щедрика», розвивав у Тульчині Р. Скалецький, який був також збирачем фольклору, композитором та педагогом. У Вінниці після Другої світової війни він заснував низку навчальних хорових колективів.

Панорама сучасної академічної музичної культури краю яскрава та різнобарвна, презентована цілою плеядою митців – композиторів (Е. Брилін, О. Рєзцов, В. Ткаченко, Г. Курков та ін.), хормейстерів (В. Газінський, О. Бабошина, Х. Бедзір та ін.) та виконавців (І. Швець, Н. Лановенко та ін.).

Поміж згаданих діячів музичного мистецтва Вінниччини помітно виділяється творча постать митця універсального плану – Заслуженого діяча мистецтв України, Заслуженого діяча культури Польщі, органіста, піаніста, композитора, диригента, педагога, аранжувальника, організатора багатьох мистецьких заходів Георг

гія Куркова (1954 р.н.). Музикант є уродженцем Хмельниччини, де й отримав професійну освіту у Хмельницькому музичному училищі імені Владислава Заремби (1973). Далі він навчався на фортепіанному факультеті Київської державної консерваторії (нині – Національної музичної академії), яку закінчив 1978 року. Впродовж 1982-1984 років навчався в аспірантурі у класі фортепіано, а також удосконалював мистецтво гри на органі. Трудовий шлях Г. Куркова пов'язаний вже з Вінниччиною, де він працював на посаді викладача Вінницького музичного училища ім. М.Д. Леонтовича (нині – Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М.Д. Леонтовича) та доцента Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Стисло охарактеризуємо головні галузі творчої діяльності митця, який здійснив суттєвий внесок у розвиток музичної культури сучасної Вінниччини.

*Виконавська діяльність.* Як концертний виконавець Г. Курков також демонструє універсальність, адже є мультиінструменталістом. Одразу після завершення навчання у консерваторії, Г. Курков розпочав свою діяльність як піаніст та органіст у Вінницькій філармонії. Згодом додалися ще й виступи на клавесині. Виконавець став першим в Україні музикантом, який поєднав в одній концертній програмі академічної музики твори на всіх згаданих інструментах.

Досвід концертного органного музикування Г. Курков розширив у Вінниці з часу встановлення у місті органу в Залі органної музики Вінницької обласної філармонії у 1984 р. (у приміщенні колишнього Домініканського храму). В першому концерті (30.04.1985) органної музики, крім місцевого музиканта, брали участь засновник української органної школи А. Котляревський, а також В. Кошуба та В. Харламова. На жаль, у 1991 р. інструмент було демонтовано, після чого він тривалий час зберігався неналежним чином. Лише стараннями католицького ордену Братів Менших Капуцинів у 1999 р. інструмент було реставровано і розміщено у приміщенні храму Діви Марії Ангельської. З того часу Г. Курков став титулярним органістом храму та організатором щорічних музичних фестивалів. «Як піаніст та органіст Г. Курков виступав у багатьох містах різних країн, співпрацюючи з відомими оркестрами та диригентами, зокрема Р. Мартиновим, Т. Шредером, Р. Каваллою, О. Драганом, В. Здоренком, Є. Куклею, В. Газінським, Т. Лівшицем, А. Вінокуровим та ін. Його фортепіанному виконанню притаманні віртуозність та чудове володіння звуком, витончене піаніссімо та м'яке потужне фортіссімо» [4, с. 74].

На сьогодні концертні програми Г. Куркова охоплюють музику від доби Відродження до сучасності різних композиторських шкіл. Виконавець є популяризатором найновішої української музики. З

цією метою він робить аранжування оркестрових та ансамблевих творів для органу. Однією з останніх таких робіт є опрацювання для органу оркестрового твору З. Алмаші «Місто Марії».

*Педагогічна діяльність.* Понад 30 років доцент Г. Курков працював викладачем класу фортепіано у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського. Впродовж цього часу він підготував не лише професійних музикантів, але й лауреатів низки всеукраїнських конкурсів студентів-піаністів. Сьогодні його учні викладають у закладах початкової та професійної мистецької освіти не лише в Україні, але в інших країнах.

*Композиторська творчість* Г. Куркова охоплює твори для фортепіано, органу, голосу та ін. Для навчання маленьких піаністів ним було створено збірку «Катрусин зошит», до якої увійшли п'ять п'єс («Чудернацький марш», «Полька», «Мазурка», «Сутінки», «Диско»). До кожної п'єси композитор склав вірш, а сама збірка була оформлена картинками-розмальовками на тему твору. Його органні твори «Тилинка» та «Diesix» входять до репертуару багатьох органістів та користуються популярністю у слухачів.

*Організаторська та диригентська діяльність* митця тісно пов'язана із заснованим ним у 1993 році першим у Вінниці професійним камерним оркестром «Аркада». Під його керівництвом колектив отримав звання академічного. Для оркестру Г. Курков здійснив понад дві сотні аранжувань, адже репертуар колективу є надзвичайно різноманітними – від традиційної класики до сучасної академічної музики, від танго до джазових опрацювань та кінохитів. Г. Курков є також художнім керівником і головним диригентом академічного симфонічного оркестру Вінницької обласної філармонії ім. М.Д. Леонтовича, створеного у 2017 році.

Із відновленням органу у храмі Діви Марії Ангельської Г. Курков, крім виконання функцій органіста, став організатором Міжнародного фестивалю органної і камерної музики «Музика в монастирських мурах», концерти якого вперше відбулися у жовтні 1999 р. та з того часу проводяться щороку. Завдяки організаторському хисту органіста у концертах фестивалю брали участь відомі виконавці з України, Австрії, Болгарії, Великобританії, Казахстану, Литви, Молдови, Німеччини, Польщі, Сполучених Штатів Америки, Угорщини, Франції та ін. країн.

Г. Курков також був ініціатором концертів духовної музики у згаданому храмі. Так, у співпраці з Академічним міським камерним хором «Вінниця» впродовж 2000-2010-х років було створено цикл вечорів хорової музики. Серед них – «Сім слів Ісуса на хресті», під час якого було виконано твори, присвячені Великому Посту: А. Архангельський «Помышляю день страшный», Антоніо Летті «Круцифікус», Дьєрд Орнен «Stabat Mater», Сезар Франк «Сім слів Христа» [3, с. 144].

Варто визначити ще одну галузь діяльності Г. Куркова – *перекладацьку*, адже він у 2002 році став перекладачем українською мовою знаменитої монографії Н. Гарнокурта «Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики» [1]. «Видання стало чи не першим українським перекладом праці відомого австрійського диригента, дослідника давньої музики, засновника ансамблю барокової музики *Concentus Musicus Wien*» [2, с. 46]. У контексті інтересу до історично орієнтованого виконавства в Україні ця праця набула особливого значення для музикантів, що виконують старовинну музику.

Отже, у результаті стислого огляду галузей творчої діяльності Георгія Куркова робимо висновок про його непересічний внесок у формування сучасного образу музичної культури Вінниччини.

### **Список використаних джерел:**

1. Гарнокурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / пер. Г. Куркова. Суми: Собор, 2002. 184 с.
2. Верещагіна-Білявська О.О., Потоцька О.В., Хачинський Я.С. Творча діяльність Ніколауса Гарнокурта та *Concentus Musicus Wien* у контексті розвитку руху історично орієнтованого виконавства. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2025. Вип. 1(5). С. 44–51. DOI: [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-05](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-05)
3. Іскра С.І., Верещагіна-Білявська О.Є. Римо-католицька Церква у соціокультурному просторі Поділля: історія і сучасність: монографія. Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2016. 150 с.
4. Французжан О., Верещагіна-Білявська О. Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі: навч.-метод. посіб. Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2025. 115 с.

**Людмила ВОЄВІДКО**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ДО ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ ЗАКЛАДУ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

Сучасна система освіти в Україні перебуває в умовах глибоких трансформацій, спрямованих на формування компетентної, творчої, духовно багатого особистості. Особливої актуальності набуває підготовка здобувачів вищої освіти – майбутніх учителів – до формування особистості учня закладу загальної середньої освіти. У цьому контексті діяльність учителя музичного мистецтва

має унікальне значення, адже музика як вид мистецтва безпосередньо впливає на емоційну сферу здобувача освіти, його ціннісні орієнтації, світогляд та моральні якості.

Формування особистості учня в умовах закладу загальної середньої освіти (ЗЗСО) передбачає не лише передачу знань, умінь і навичок, а й розвиток емоційного інтелекту, ціннісних орієнтацій, естетичного смаку, творчих здібностей, здатності до самовираження та комунікації. Відповідно, система підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва у закладах вищої освіти має бути спрямована на комплексний розвиток його професійних і особистісних якостей.

Особистість – це соціально зумовлена система індивідуальних якостей людини, що формується в процесі діяльності, спілкування та саморозвитку. Вона охоплює світогляд, цінності, мотиви поведінки, характер, здібності, емоційно-вольову сферу та рівень самосвідомості. У психолого-педагогічній науці традиційно виділяють біологічні та соціальні фактори розвитку, а також активність самої людини як суб'єкта власного становлення.

Підготовка здобувачів вищої освіти ґрунтується на компетентнісному, особистісно-орієнтованому та діяльнісному підходах. Компетентнісний підхід передбачає формування у майбутнього вчителя здатності застосовувати знання в реальних педагогічних умовах та ситуаціях, приймати обґрунтовані рішення, творчо підходити до організації освітнього процесу. Особистісно-орієнтований підхід акцентує увагу на розвитку індивідуальності як самого здобувача вищої освіти, так і його майбутніх учнів. Майбутній учитель музичного мистецтва має бути свідомим того, що кожен учень має власний темп розвитку, різні здібності, інтереси й потреби. Діяльнісний підхід забезпечує формування практичних умінь і навичок організації музично-педагогічної діяльності у ЗЗСО. Здобувач вищої освіти має навчитися моделювати уроки, добирати репертуар, організовувати підготовку проєктів, виховних заходів, концертів, воркшопів, квестів, інтегрованих заходів і т. ін.

Експлицитним фактором підготовки майбутнього вчителя до становлення особистості учня є професійні компетентності, які сформовані повною мірою у відповідності до освітньо-професійної програми. Формування особистості учня ЗЗСО значною мірою залежить від рівня професійної компетентності вчителя. У структурі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва можна виокремити такі ключові компетентності:

- музично-теоретична компетентність – знання основ музичної грамоти, теорії музики, історії музики, історії мистецтва;
- виконавська компетентність – володіння вокальними, диригентськими та інструментальними навичками;

- методична компетентність – здатність ефективно організувати освітній процес з використанням сучасних методик, методів, технологій;
- психолого-педагогічна компетентність – знання вікових та індивідуальних особливостей здобувачів освіти, вміння створити ефективне педагогічне середовище в закладі загальної середньої освіти;
- комунікативна компетентність – уміння налагоджувати партнерську взаємодію з учнями та всіма учасниками освітнього процесу в ЗЗСО.

Особливого значення набуває розвиток педагогічної, емоційної та етичної культури самого майбутнього вчителя. Музичне мистецтво передбачає глибоке переживання змісту твору, здатність передати настрої, характер, ідею композиції. Учитель, який не володіє емоційною виразністю, не зможе повною мірою впливати на формування ціннісних орієнтацій учня, від чого великою мірою залежить сформованість цінностей у сучасних учнів ЗЗСО.

Музичне мистецтво має потужний виховний потенціал. Через знайомство з творами українських і зарубіжних композиторів, народною музичною спадщиною, сучасними жанрами учні завоюють культурні цінності, формують національну ідентичність та естетичний смак. Важливим аспектом формування особистості учня є інтеграція музичного мистецтва з іншими освітніми галузями. Такий підхід сприяє цілісному сприйняттю світу, розвитку критичного мислення та міждисциплінарних зв'язків в освітньому процесі закладу загальної середньої освіти.

Ефективність формування готовності до розвитку особистості учня значною мірою залежить від організації педагогічної практичної підготовки здобувачів вищої освіти. Під час проходження практичної підготовки у ЗЗСО здобувачі вищої освіти мають можливість застосувати теоретичні знання на практиці, спробувати себе в ролі організатора освітнього процесу. Важливо, щоб практична підготовка здобувачів вищої освіти супроводжувалася рефлексією: аналізом проведених уроків, самооцінкою, обговоренням труднощів та шляхів їх подолання. Такий підхід сприяє формуванню професійної самовідомості майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Окрім того, доцільним є залучення студентів до участі в творчих конкурсах, фестивалях, науково-практичних конференціях, круглих столах, вебінарах, воркшопах і т. ін. Це сприяє розвитку їхнього професійного потенціалу та формуванню активної громадянської позиції.

Формування особистості учня неможливе без високого рівня особистісної культури вчителя. Майбутній учитель музичного мистецтва має володіти такими якостями, як: гуманістична спрямованість; толерантність; креативність; відповідальність; громадянська

активність; емпатійність; здатність до самоаналізу власної діяльності та саморозвитку. Учитель є не лише носієм знань, а й моральним орієнтиром для учнів. Його ставлення до мистецтва, до культури, до людей формує відповідне ставлення в здобувачів освіти ЗЗСО.

Соціальне середовище відіграє провідну роль у формуванні особистості. Саме через взаємодію з іншими людьми індивід за своєю норми, цінності, соціальні ролі. Сім'я є першим і найважливішим соціальним інститутом формування особистості. У ній закладаються: базові моральні цінності; стиль спілкування; ставлення до праці; елементи відповідальності, емоційний інтелект, самооцінка дитини. Емоційний клімат у родині безпосередньо впливає на формування впевненості в собі, відкритості до світу, довіри до інших людей.

Варто наголосити на власній активності і самовихованні учня. Людина не є лише об'єктом впливу середовища – вона є активним суб'єктом свого розвитку. Важливими чинниками стають: самосвідомість; рефлексія; прагнення до самовдосконалення та життєві цілі. Формування особистості відбувається в результаті взаємодії всіх зазначених чинників. Спадковість створює природні передумови, соціальне середовище надає зміст розвитку, діяльність забезпечує практичну реалізацію потенціалу, а власна активність спрямовує цей процес. Жоден із факторів не діє ізольовано. Лише в комплексі вони формують цілісну, гармонійну особистість. Особистість – це результат складного, багатофакторного процесу розвитку людини. Її формування зумовлюється спадковістю, соціальним середовищем, вихованням, діяльністю та власною активністю. Усвідомлення ролі кожного з цих факторів є важливим для педагогів, оскільки дозволяє цілеспрямовано впливати на становлення гармонійної, соціально зрілої та духовно багатой особистості.

«Разом з тим у підготовці сучасного вчителя музичного мистецтва для Нової української школи важлива роль відводиться формуванню національної свідомості, як засобу консолідації нації та своєрідної мети, суспільного ідеалу, до досягнення якого прагне нація. Національна ідея має бути фактором, що об'єднує в суспільстві і різні прошарки населення, і різні покоління» [1, с. 356]. Особливої актуальності ці питання набувають в умовах сучасної російської агресивної війни проти України, яка стала серйозним випробуванням для держави, суспільства та національної ідентичності. У таких умовах освіта, зокрема мистецька, відіграє важливу роль у формуванні патріотичних цінностей, громадянської відповідальності та усвідомлення приналежності до українського народу. Музичне мистецтво як потужний засіб емоційного та духовного впливу сприяє зміцненню історичної пам'яті, пошануванню національної культурної спадщини та формуванню стійкості нації перед російською загрозою. Тому підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва повинна передбачати не лише

професійне опанування педагогічних і мистецьких компетентностей, а й розвиток національної свідомості, духовної єдності та готовності виховувати молоде покоління в душі патріотизму, культурної самобутності й стійкості українського суспільства.

Отже, підготовка здобувачів вищої освіти до формування особистості учня ЗЗСО є складним і багатограним процесом, що передбачає інтеграцію теоретичних знань, практичних умінь і особистісних якостей. Підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва має бути спрямована на формування його професійної компетентності, педагогічної майстерності, творчого потенціалу та здатності до постійного самовдосконалення. Лише за таких умов він зможе успішно реалізувати головну мету сучасної освіти – виховання гармонійно розвиненої, духовно багатой, ціннісно орієнтованої соціально активної особистості.

### **Список використаних джерел:**

1. Воєвідко Л.М. Виклики сьогодення: сучасні вимоги до підготовки вчителя музичного мистецтва. *Національна наука і освіта в умовах війни РФ проти України та сучасних цивілізаційних викликів: матеріали V Всеукраїнської міжгалузевої науково-практичної онлайн-конференції* (Київ, 27 березня – 2 квітня 2024 року) / упоряд.: Л.І. Ткаченко, В.М. Шульга. Київ: Інститут обдарованої дитини НАПН України, 2024. С. 353-359.
2. Національна доктрина розвитку освіти. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/347/2002#Text>
3. Стратегічний план діяльності МОН до 2027 року. 2024. URL: <https://mon.gov.ua/ua/strategichnij-plan-diyalnosti-mon-do-2027-roku>
4. Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2021-2031 роки, 2020. URL: [https://osvita.ua/doc/files/news/768/76871/STRATEHIYA\\_ROZVYTKU\\_VYSHCHOYI\\_OSIVITY\\_V\\_U.pdf](https://osvita.ua/doc/files/news/768/76871/STRATEHIYA_ROZVYTKU_VYSHCHOYI_OSIVITY_V_U.pdf)

**Віталіна ГРІНЬОВА**

*магістр, викладач вищої категорії з музично-теоретичних дисциплін Кам'янець-Подільської дитячої музичної школи імені Ф. Ганіцького*

### **ВІД НОТИ ДО ГАДЖЕТА: СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІЙ ОСВІТІ**

Сучасний освітній простір потребує оновлення методів викладання музично-теоретичних дисциплін відповідно до особливостей сприйняття сучасних учнів.

Поєднання традиційних форм навчання (слуховий аналіз, робота з нотним текстом, сольфеджування) із цифровими інструментами сприяє активізації пізнавальної діяльності учнів, підвищенню мотивації до навчання та формуванню музичного мислення.

Використання інтерактивних платформ, мультимедійних презентацій, онлайн-вікторин та аудіовізуального аналізу музичних творів дозволяє зробити урок більш наочним, динамічним і практикоорієнтованим. Учні виступають не пасивними слухачами, а активними учасниками освітнього процесу.

Професійна новизна досвіду полягає у впровадженні інтерактивної моделі викладання музично-теоретичних дисциплін, що базується на поєднанні традиційних музично-педагогічних методик із цифровими освітніми технологіями.

Новизна підходу проявляється у:

- трансформації уроку музичної теорії з репродуктивного у діяльнісний формат;
- використанні цифрових сервісів як засобу розвитку аналітичного та слухового мислення;
- створенні інтерактивного освітнього середовища, у якому учень виступає активним учасником навчання;
- адаптації академічної музичної освіти до умов цифрової культури сучасного учня.

Запропонований підхід сприяє підвищенню ефективності засвоєння теоретичного матеріалу та формуванню стійкої навчальної мотивації.

Наступний етап – вибір формату, який найкраще працюватиме з навчальною метою:

- для пояснення нового матеріалу доречними будуть презентації, анімації, симуляції;
- для мотивації та занурення в тему – відео, інтерактивні історії, віртуальні екскурсії;
- для пояснення складних процесів – анімації та відео;
- для закріплення – інтерактивні вправи й тренажери;
- для розвитку критичного мислення – статті, інфографіки, онлайн-дослідження;
- для перевірки – онлайн-вправи, тести, ігрові платформи.

Саме формат визначає, наскільки зрозумілим і ефективним буде подання матеріалу для учнів. Також на цьому етапі важливо враховувати вік учнів, їхній досвід роботи з цифровими інструментами та доступ до технічних засобів – як у класі, так і вдома.

### **Kahoot**

- онлайн-вікторини для повторення тем (інтервали, тональності, композитори);
- миттєвий зворотний зв'язок;
- ігрова мотивація учнів.

### **Quizizz**

- індивідуальний темп виконання завдань;
- підходить для домашнього закріплення.

### **Canva / PowerPoint (інтерактивні презентації)**

- схеми музичних форм;
- порівняння тем;
- поєднання аудіо, тексту та зображення.

### **YouTube + QR-коди**

- швидкий доступ до музичних прикладів;
- слухання фрагментів без втрати часу на пошук.

### **MusicTheory.net**

- вправи на інтервали, акорди, ноти;
- тренування слухового аналізу.

### **Chrome Music Lab**

- візуалізація ритму, мелодії, тембру;
- пояснення складних понять через експеримент.

Створюємо структуру уроку.

Цифровий конструктор уроку допомагає не лише «вклеїти» матеріали, а й побудувати логічну, продуману структуру, яка робить урок цікавим і легким для сприйняття. Найзручніше почати з класичної моделі уроку, але додати до неї інтерактивні елементи, щоб утримувати увагу учнів і зробити навчання живим:

- **Мотивація та зацікавлення.** Починаємо урок із того, що одразу приверне увагу: коротке відео, інтерактивна гра, опитування або провокаційне запитання. Це створює настрій на роботу, пробуджує цікавість і налаштовує на активну участь.
- **Основна частина.** Тут відбувається пояснення нового матеріалу. Використовуємо інфографіку, схеми, анімації або міні-ролики. Цифрові платформи дозволяють вставляти коментарі, підказки та цікаві факти, що допомагають учням глибше зрозуміти тему.
- **Практична частина.** Даємо учням можливість застосувати знання на практиці: вправи, творчі завдання, створення власного продукту. Наприклад, учні можуть скласти схему фотосинтезу, створити презентацію або розв'язати інтерактивну задачу, що закріплює матеріал у доступній і зрозумілій формі.
- **Рефлексія та підсумок.** Завершуємо урок обговоренням, онлайн-опитуванням, міні-тестом або коротким обговоренням у чаті. Це допомагає оцінити, наскільки учні засвоїли матеріал, і визначити, що потребує повторення чи додаткового пояснення.

Така структура дозволяє перетворити урок на динамічну «дорожню карту», де кожен етап логічно впливає один з одного, а учні легко слідують за ходом заняття, не втрачаючи зацікавленості.

Щоб урок залишився в пам'яті учнів і дійсно працював на результат, варто поєднувати різні формати подачі матеріалу. Ко-

жен формат виконує свою роль і робить навчання більш зрозумілим та цікавим:

- відео та анімації допомагають наочно пояснити складні концепції, демонструють процеси, які важко описати словами, і роблять інформацію більш живою;
- інтерактивні тести, кросворди, ігри закріплюють знання, мотивують учнів перевіряти себе і перетворюють навчання на веселий та захопливий процес;
- інфографіка, таблиці та схеми дозволяють швидко структурувати інформацію, виділити ключові моменти та полегшують запам'ятовування.

Комбінування різних форматів робить урок динамічним і дозволяє учням обирати спосіб сприйняття матеріалу, який їм найзручніший – хтось легше засвоює інформацію через візуальні схеми, а хтось – через інтерактивну вправу чи коротке відео. Інтеграція цифрових технологій у музично-теоретичну освіту дозволяє зберегти академічні традиції, водночас роблячи навчання ближчим і зрозумілішим сучасному учневі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Концепція Нової української школи: від 27 жовтня 2016 року / Міністерство освіти і науки України. Офіц. вид. Київ: КабМін України, 2018. 40 с.
2. Державний стандарт початкової мистецької освіти / МОН України. Київ, 2024. 60 с.
3. Биков В.Ю. Цифрова трансформація освіти і нові завдання педагогіки. Київ, 2019. 18 с.
4. Сисоева С.О. Інноваційні педагогічні технології. Київ, 2011. 11 с.

**Ольга ГУК**

*старший викладач циклової комісії «Народні інструменти»  
Чернівецького обласного фахового коледжу мистецтв  
імені С. Воробкевича*

## **ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТА МУЗИЧНОГО КОЛЕДЖУ**

Сучасний етап розвитку мистецької освіти характеризується підвищенням вимог до рівня професійної підготовки музиканта-виконавця. Для студента музичного коледжу важливим є не лише володіння інструментом і музично-теоретичними знаннями, а й уміння повноцінно реалізувати художній задум у сценічному просторі. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблема формування сценічної культури, що забезпечує цілісність виконавського образу та ефективну взаємодію з аудиторією.

Практика свідчить, що у процесі навчання значна увага надається технічній підготовці студентів, тоді як сценічні аспекти виконавства часто формуються стихійно, без системного педагогічного супроводу. Це зумовлює потребу науково-методичного осмислення шляхів формування сценічної культури студентів музичних коледжів, зокрема спеціалізації «Народні інструменти». Водночас специфіка формування сценічної культури студентів народно-інструментального профілю в умовах музичного коледжу потребує подальшого узагальнення та методичного уточнення.

Метою статті є обґрунтування змісту, структури та педагогічних умов формування сценічної культури студента музичного коледжу спеціалізації «Народні інструменти» у процесі виконавської та концертної діяльності.

Актуальність проблеми формування сценічної культури студента музичного коледжу також зумовлена зростанням вимог до рівня публічного виконання, активною концертною практикою здобувачів освіти, участю в конкурсах, фестивалях, творчих проєктах. Сценічна діяльність стає не лише формою підсумкової демонстрації результатів навчання, а й важливим засобом професійного становлення майбутнього виконавця та педагога.

Особливість формування сценічної культури студентів-народників полягає в домінуванні колективних форм музикування – ансамблів, капел бандуристів, оркестрів народних інструментів. Це зумовлює необхідність виховання сценічної дисципліни, відповідальності за спільний художній результат та вміння координувати власні дії з партнерами.

Сценічна культура студента музичного коледжу розглядається як інтегративне утворення, що поєднує професійні знання, виконавські навички, психологічну готовність до публічного виступу та естетичні норми сценічної поведінки. Вона формується у процесі систематичної фахової підготовки та реалізується під час концертної діяльності.

У структурі сценічної культури студентів спеціалізації «Народні інструменти» доцільно виокремити такі компоненти:

- виконавсько-технічний, що передбачає стабільність інструментальної техніки в умовах сценічного хвилювання;
- художньо-інтерпретаційний, пов'язаний зі створенням переконливого сценічного образу;
- психологічний, який охоплює здатність до саморегуляції та подолання емоційної напруги;
- комунікативний, що забезпечує взаємодію з аудиторією та партнерами по ансамблю;
- етико-естетичний, що включає культуру зовнішнього вигляду та сценічної поведінки.

Ефективному формуванню сценічної культури сприяють такі педагогічні умови: систематичне залучення студентів до концертної практики; інтеграція сценічних завдань у фахові дисципліни; поетапне ускладнення форм публічного виступу; рефлексивний аналіз концертних результатів.

Важливу роль відіграє репертуар, який має відповідати рівню підготовки студента та поступово розширювати його виконавські й сценічні можливості. М. Березуцька стверджує, що «репертуар студентського ансамблю – це основа творчої діяльності колективу, при цьому він виконує навчальну, розвиваючу та виховну функції, що нерозривно пов'язані між собою» [1, с. 4]

Одним із ключових аспектів є подолання сценічного хвилювання. Психологічна підготовка передбачає формування адекватної самооцінки, розвиток внутрішньої зібраності, концентрації уваги, вміння керувати емоційним станом. Ефективними методами є моделювання концертної ситуації на заняттях, взаємне «прослуховування», відеофіксація виступів із подальшим аналізом, створення атмосфери підтримки в навчальному колективі.

Важливим компонентом сценічної культури є художньо-образне мислення. Студент має не лише відтворити нотний текст, а й усвідомити стильові особливості твору, його драматургію, внутрішню логіку розвитку. Робота над інтерпретацією передбачає глибокий аналіз змісту, історико-культурного контексту, авторського задуму. Лише за умови внутрішнього проживання музичного матеріалу можливе переконливе сценічне втілення. Але одним із основних факторів успішного формування сценічної культури є мотивація. Як зазначає Г. Кондратенко: «Критеріями сформованості творчої активності студентів у музично-сценічній діяльності визначено: мотиваційний, що виражає спрямованість особистості на музично-сценічну діяльність, евристичний, що визначається ступенем інтелектуально-творчої ініціативи та креативності, діяльнісно-вольовий, що характеризується ступенем творчої самостійності, спрямованості на саморозвиток» [2, с. 152].

Отже, сценічна культура є невід'ємною складовою професійної підготовки студента музичного коледжу. Її формування потребує системного підходу, що поєднує технічну підготовку, психологічну стійкість, розвиток художнього мислення та сценічної поведінки. Комплексна реалізація цих завдань забезпечує становлення конкурентоспроможного фахівця, здатного до повноцінної творчої самореалізації в умовах сучасного мистецького простору.

### **Список використаних джерел:**

1. Березуцька М.С. Репертуар як фактор ансамблевої творчості бандуристів (на матеріалі діяльності ансамблю бандуристів «Чарівниці»): дис. ... д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Одеса: Одесь. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової, 2021. 255 с.

2. Кондратенко Г.Г. Формування творчої активності студентів педагогічного коледжу в процесі музично-сценічної діяльності: рукопис: дис. ... канд. пед. наук за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання / Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2007. 275 с.

**Іван ГУЦУА**

*доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри образотворчого і декоративно-прикладного  
мистецтва та реставрації творіє мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **САКРАЛЬНИЙ ПРОСТІР ПРОТЕСТАНТСЬКОГО БОГОСЛУЖІННЯ ЯК ФЕНОМЕН СИНТЕЗУ ВІЗУАЛЬНОГО ТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ОСВІТНЬО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ВИМІР**

Сучасні процеси міждисциплінарної інтеграції мистецтв актуалізують потребу нового осмислення сакрального простору як цілісної художньої системи. У цьому контексті протестантський простір богослужіння постає як унікальний феномен синтезу візуального та музичного мистецтва, де архітектурна організація, світлова драматургія та акустичне середовище формують інтегровану модель духовного переживання. Попри зовнішню стриманість і мінімалістичну естетику, цей простір демонструє складну внутрішню структурованість і високий рівень семіотичної концентрації.

Актуальність дослідження зумовлена недостатньою розробленістю проблеми синтезу мистецтв у протестантському контексті, особливо в українському середовищі, а також необхідністю розширення педагогічних моделей мистецької освіти через інтегративні підходи.

Метою є концептуалізація протестантського сакрального простору як акустично-візуальної системи та визначення можливостей використання цієї моделі у мистецькій педагогіці.

Методологічну основу становлять культурно-семіотичний підхід (концепція семіосфери Юрій Лотман), феноменологія архітектурного середовища (ідея «genius loci» (дух місця) Крістіан Норберг-Шульц), іконологічний аналіз Ервін Пановський та протестантська символічна інтерпретація культури Пауль Тілліх.

Просторова організація протестантського храму характеризується функціональною ясністю, композиційною врівноваженістю та обмеженою декоративністю. Візуальна стриманість, нейтральна кольорова гама, відсутність розвиненої іконографії ство-

рюють атмосферу концентрації. Порожнеча інтер'єру не є естетичною «відсутністю», а виступає як структурований простір потенційності. Вона готує середовище для звучання – Слова і музики – і таким чином формує передумови для синтезу мистецтв.

Світло в протестантському інтер'єрі виконує не лише утилітарну, а й композиційно-сміслову функцію. Помірна інсоляція підкреслює геометрію простору, водночас зберігаючи візуальну простоту. У феноменологічному вимірі світло стає нематеріальним носієм трансцендентності, що підсилює відчуття відкритості й духовної зосередженості.

Музика в цьому середовищі набуває структуротворчої ролі. Хоровий спів, інструментальний супровід, спільний спів вірян формують своєрідну «звукову архітектуру». Акустика залу перетворюється на активний елемент художньої комунікації, а музика – на засіб просторового моделювання. Виникає синестетичний ефект, коли звук сприймається як продовження простору, а простір – як резонатор духовного досвіду.

Синтез візуального та музичного мистецтва в протестантському богослужінні реалізується через механізм взаємодоповнення. Мінімалізм архітектури посилює слухове сприйняття, а музика компенсує візуальну стриманість. Таким чином формується інтегрована акустично-візуальна екологія сакрального простору, де архітектура, світло і звук функціонують як єдина художня система.

Концептуально цю модель можна визначити як принцип концентративного синтезу: зменшення візуальної складності супроводжується підвищенням інтенсивності слухового та духовного переживання. Такий підхід дозволяє переосмислити протестантський простір не як «позбавлений образів», а як альтернативну форму символізації, де символ діє опосередковано через середовище.

Освітньо-педагогічний потенціал дослідження полягає у можливості використання протестантського сакрального простору як кейсової моделі в мистецькій освіті. По-перше, він демонструє механізми синтезу мистецтв у реальному культурному середовищі. По-друге, сприяє формуванню у студентів міждисциплінарного мислення, розуміння ролі простору, паузи, ритму та акустики в художньому процесі. По-третє, відкриває перспективи практичного моделювання інтегрованих просторово-звукових середовищ у межах навчальних дисциплін «Композиція», «Сучасні мистецькі практики», «Мультимедійне мистецтво», «Просторове проектування».

Використання результатів дослідження можливе у трьох напрямках:

1) теоретичному – для розширення наукового дискурсу про сакральну візуальну культуру протестантизму;

2) методичному – для розроблення інтегративних освітніх програм;

3) практичному – для створення студентських проєктів просторово-акустичного моделювання.

Отже, сакральний простір протестантського богослужіння постає як цілісний художній феномен, у якому мінімалізм та візуальна стриманість формують умови для глибшого синтезу мистецтв. Його концептуальне осмислення дозволяє не лише уточнити культурно-семіотичний статус протестантської архітектури, але й запропонувати ефективну модель інтегрованої мистецької освіти, що відповідає сучасним вимогам гуманітарного знання.

#### **Список використаних джерел:**

1. Lotman J.M. Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. London: I.B. Tauris, 2001. 288 p.
2. Норберг-Шульц К. Genius loci: До феноменології архітектури / пер. з англ. Київ: Основи, 2010. 192 с.
3. Панюкський Е. Значення у візуальному мистецтві. Київ: Дух і Літера, 2009. 360 с.
4. Тіліх П. Теологія культури. Київ: Дух і Літера, 2011. 384 с.

**Богдана ДАНИЛОВА**

*здобувачка IV курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*

### **ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

Використання інтерактивних методів навчання стали важливою складовою сучасної освіти, система якої потребує кардинальних змін. Актуальність цієї проблеми проявляється в освітньому середовищі, оскільки ефективне викладання предметів неможливе без залучення комп'ютерних технологій чи Інтернету. Музична освіта, як частина загального освітнього процесу, також не стоїть осторонь цих змін. Сьогодні мультимедійні й цифрові технології стають потужним інструментом у руках учителя, допомагаючи організувати навчання більш цікавим, ефективним і творчим. Їх використання сприяє формуванню в учнівської молоді естетичних смаків, музичних компетентностей і креативного мислення, що є особливо актуальним у контексті реформування сучасної української освіти. Практика роботи з учня дозволяє нам навести приклади застосування методів інтерактивного навчання.

*Приклади методів застосування мультимедійних технологій (використання кількох видів інформації одночасно):* створення презентацій PowerPoint з музичними фрагментами; перегляд відео про композиторів, музичні інструменти; використання віртуальних музеїв мистецтва; прослуховування аудіозаписів під час аналізу музичного твору.

*Приклади інтерактивних методів (співпраця, обговорення, творче мислення):* мозковий штурм – учні разом шукають відповіді або ідеї; коло ідей – обговорення музичного твору, де кожен висловлює думку; Інтерактивні ігри («Впізнай мелодію», «Хто швидше знайде нотку»); Онлайн-вікторини (Kahoot, LearningApps); групові проекти (створення спільних музичних презентацій, міні-вистав).

*Приклади цифрових методів (використання комп'ютерів, мобільних пристроїв, Інтернету, спеціальних програм і платформ у навчанні):* комп'ютери, планшети, інтерактивні дошки; програми для створення музики (MuseScore, Soundtrap, GarageBand); платформи для дистанційного навчання (Google Classroom, Zoom, Classtime); навчальні застосунки (Simply Piano, EarMaster).

*Приклади візуально-аудіальних методів:* поєднання відео, музики, візуального ряду для створення цілісного образу.

*Переваги використання сучасних інтерактивних технологій навчання:* підвищують мотивацію до навчання; розвивають творче та критичне мислення; сприяють формуванню ІК-компетентностей (уміння користуватися сучасними технологіями); дозволяють адаптувати навчання до можливостей кожного учня; роблять процес пізнання більш емоційним і привабливим. Інтерактивні ресурси – відео, аудіозаписи, мультимедійні презентації – допомагають учням краще сприймати і розуміти музичні твори, розвивати слух, пам'ять і фантазію. Як зазначає Т. Метьолкіна, мультимедійні засоби створюють емоційно багате навчальне середовище, що стимулює інтерес до музики і мистецтва загалом [1].

Отже, інтерактивні технології є невід'ємною частиною сучасного освітнього процесу. Вони допомагають учителю зробити навчання живим, цікавим і гнучким, а учням – стати активними творцями знань. Уроки мистецтва, збагачені сучасними технологіями, сприяють розвитку креативності, естетичних почуттів і вмінню сприймати красу світу через звук, ритм і образ. Саме через гармонійне поєднання традиційних і сучасних методів виховання сприятиме розвитку духовності, естетичного смаку й творчої особистості учнів.

### **Список використаних джерел:**

1. Метьолкіна Т.Р. Інтерактивні методи у музичному навчанні школярів. *Мистецтво та освіта*. 2019. № 2. С. 12-17.

**Катерина ІВАХОВА**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

## **ПРИЧИНИ ПЕРЕДЧАСНОГО ПРИПИНЕННЯ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ**

У сучасному освітньому дискурсі проблема збереження мотивації учнів у процесі тривалого мистецького навчання набуває особливої актуальності. Проблема передчасного припинення навчання в музичних школах традиційно пояснюється індивідуальними особливостями дитини – відсутністю слуху, недостатніми здібностями, слабкою мотивацією. Проте педагогічний досвід і сучасні дослідження розвитку дитини свідчать, що в більшості випадків визначальними є не стільки природні дані, скільки організація освітнього процесу та якість підтримувального середовища.

Початковий етап музичного навчання зазвичай супроводжується високим рівнем інтересу. Новизна інструмента, перші звукові результати, відчуття причетності до мистецтва формують позитивний емоційний фон. Однак, після періоду первинного захоплення дитина стикається з необхідністю систематичної роботи. Саме в цей момент відбувається зіткнення між очікуванням швидкого результату і реальністю поступового формування навички.

Музичне виконавство належить до складних когнітивно-моторних навичок, що потребують регулярної практики. Ефективність навчання визначається не інтенсивністю окремого заняття, а стабільністю щоденного повторення, поступовим ускладненням матеріалу та закріпленням досягнутого. Формування виконавської компетентності ґрунтується на принципах нейропластичності: лише систематичне повторення створює стійкі нейронні зв'язки, які забезпечують технічну свободу та музичну виразність.

Водночас маємо враховувати вікові особливості розвитку виконавчих функцій мозку. Дитина молодшого та середнього шкільного віку ще не володіє повністю сформованими навичками саморегуляції, довгострокового планування та відкладеного задоволення. Отже, очікування повної автономності у питаннях організації домашньої роботи є педагогічно необґрунтованим. Музична освіта дитини об'єктивно потребує участі дорослих – як викладача, так і батьків.

На практиці часто спостерігається розподіл відповідальності, що не має чіткої координації. Батьки розглядають освітній процес як сферу професійної відповідальності викладача, тоді як педагог очікує належної підтримки й контролю з боку родини. У результа-

ті дитина опиняється в ситуації недостатньої системної підтримки, що знижує її здатність долати природні труднощі навчання.

Ситуація ускладнюється специфікою сучасного соціокультурного середовища. Діти зростають у просторі цифрових технологій, які забезпечують швидку зміну стимулів і миттєве підкріплення. Часте використання гаджетів формує звичку до коротких циклів уваги та швидкого отримання винагороди. Натомість музичне навчання передбачає відкладений результат, де зусилля передують задоволенню. Такий когнітивний контраст створює додаткове навантаження на мотиваційну сферу дитини.

У цих умовах традиційні педагогічні підходи, орієнтовані на дорослу модель дисципліни, виявляються малоефективними. Надмірні вимоги без урахування вікової психології можуть призводити до емоційного виснаження, зниження внутрішньої мотивації та формування негативних асоціацій із музичною діяльністю. Дисципліна, що базується виключно на зовнішньому примусі, не забезпечує довготривалого результату.

Важливо підкреслити, що використання ігрових елементів у навчанні не суперечить академічним стандартам. Навпаки, гра є природним механізмом пізнання у дитячому віці. Вона знижує рівень тривожності, активізує емоційну пам'ять і сприяє формуванню стійкого інтересу. Ігрові методики можуть виконувати функцію переходу від первинної мотивації до усвідомленої навчальної діяльності. Таким чином, ігровий підхід не є альтернативою академічності, а виступає її методологічним інструментом на ранніх етапах.

Окремої уваги заслуговує роль батьківського середовища. Дослідження освітньої психології переконливо демонструють, що емоційна підтримка значно впливає на академічну стійкість дитини. Йдеться не про жорсткий контроль або постійний нагляд, а про заученість і позитивне підкріплення. Визнання навіть незначного прогресу дитини, створення стабільного часу для занять вдома формують відчуття значущості діяльності. Таке середовище сприяє розвитку внутрішньої мотивації, яка є більш стійкою, ніж зовнішній примус.

Не менш важливим є питання балансу екранного часу. Надмірна стимуляція цифровими медіа може знижувати толерантність до монотонної роботи та ускладнювати формування довготривалої концентрації. Музична практика, навпаки, розвиває витривалість, довільну увагу та здатність до послідовної праці. У цьому контексті музична освіта набуває не лише мистецького, а й загальноосвітнього значення як інструмент розвитку когнітивної стійкості.

Таким чином, передчасне припинення навчання в музичній школі слід розглядати не як індивідуальну невдачу дитини, а як індикатор дисбалансу в освітній системі «викладач – батьки – учень». Стійкий результат можливий лише за умови узгодженої

взаємодії всіх учасників процесу. За наявності такої взаємодії музика перестає бути додатковим навантаженням. Вона стає простором формування особистісних якостей – наполегливості, відповідальності, емоційної чутливості, здатності до довготривалої роботи. Саме в цьому полягає її стратегічна цінність.

Отже, питання не в тому, чи має дитина талант. Питання в тому, чи створене довкола неї середовище, яке дозволяє цьому потенціалу розкритися.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: навч. посіб. Київ: Навчальна книга, 2011. 312 с.
2. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 256 с.
3. Олексюк О.М. Музична педагогіка: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2013. 288 с.
4. Савчин М.В. Вікова психологія: навч. посіб. Київ: Академвидав, 2011. 320 с.
5. Пометун О.І., Пироженко Л.В. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: наук.-метод. посіб. Київ: А.С.К., 2004. 192 с.

***Жанна КАРТАШОВА***

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

### **ГРА ЗА СЛУХОМ ЯК ФОРМА ТВОРЧОГО МУЗИКУВАННЯ У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Сучасна система професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва зорієнтована на формування фахівця, здатного до творчої, варіативної та педагогічно доцільної музично-виконавської діяльності. Особливого значення в цьому контексті набуває розвиток умінь самостійного музичування, що є необхідною передумовою ефективної роботи вчителя в умовах шкільної та позашкільної мистецької освіти. Однією з найбільш продуктивних форм такої діяльності виступає гра за слухом, яка забезпечує єдність слухового сприймання, музичного мислення та виконавської практики.

Освітньо-професійні програми підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва передбачають оволодіння різними формами творчого музичування: добром мелодій на слух, імпровізацією,

варіативним акомпануванням, транспонуванням. Проте у практиці інструментально-виконавської підготовки студентів гра за слухом нерідко має фрагментарний характер і не завжди усвідомлюється як важливий компонент професійної компетентності вчителя. Це зумовлює потребу в її цілеспрямованому методичному впровадженні у фахову підготовку.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні значення гри за слухом як ефективної форми творчого музикування та визначенні методичних принципів формування відповідних умінь у майбутніх учителів музичного мистецтва.

Музикування в контексті професійної підготовки педагога-музиканта розглядається як цілісний процес, що інтегрує виконавські, слухові, аналітико-мисленнєві та творчі компоненти. Гра за слухом постає різновидом вільного, ненотного музикування, заснованого на внутрішньому інтонуванні, слуховому аналізі та безпосередньому відтворенні музичного матеріалу. Вона органічно поєднується з імпровізацією, транспонуванням, гармонічним і фактурним варіюванням, формуючи у студента здатність до гнучкого й творчого використання музичних знань у педагогічній практиці.

У наукових дослідженнях Н. Кьон та Т. Мажара музикування трактується як процес звукового втілення музичного твору або його фрагментів, спрямований на задоволення особистісних потреб у музично-художньому переживанні. Автори підкреслюють, що музикування не належить до суто професійно-концертної діяльності, проте вимагає достатньо високого рівня музичної підготовленості та активної позиції виконавця, що є особливо важливим для майбутнього вчителя музичного мистецтва як організатора творчої діяльності учнів [1, с. 45].

У межах дисертаційного дослідження Я. Яремчук визначає музикування як різновид практичної інструментальної діяльності, що охоплює гру за слухом, транспонування та вільне акомпанування на основі строгих або варіативних гармонічних, фактурних і жанрових моделей. Гру за слухом науковець розглядає як самостійну форму художньо-творчої діяльності, тісно пов'язану з імпровізаційними процесами, що підкреслює її значущість у формуванні творчої індивідуальності майбутнього педагога [2, с. 220].

У музично-педагогічному дискурсі поняття «гра за слухом», «музикування за слухом», «вільне (творче) музикування» використовуються для позначення однієї з найбільш складних і водночас продуктивних форм інструментально-виконавської діяльності. Вони характеризують виконання музики без опори на нотний текст, на основі внутрішніх слухових уявлень. Для майбутнього вчителя музичного мистецтва ці вміння мають особливу професійну цінність, оскільки забезпечують здатність до спонтанного музикування, акомпанування, музичного коментування та творчої взаємодії з учнями.

Основні методичні принципи формування навичок гри за слухом у майбутніх учителів музичного мистецтва:

1. Формування тонально-ладового мислення (робота над гаммами та ладовими моделями має бути спрямована не лише на розвиток технічної вправності, а й на усвідомлення функціональних зв'язків у музиці; імпровізація в межах ладу, створення мелодичних зворотів, слуховий аналіз);

2. Розвиток транспонуючого (інтервально-аплікатурного) мислення (систематичне виконання технічних вправ у різних тональностях, при збереженні сталої аплікатури забезпечує міцний слухо-руховий зв'язок, сприяє розвитку мелодичного слуху, гнучкості музичного мислення та професійної мобільності, необхідної в педагогічній діяльності);

3. Формування гармонічного мислення (практичне опанування акордів і типових гармонічних послідовностей у різних тональностях, що створює основу для добору акомпанементу на слух та імпровізаційного супроводу навчального репертуару);

4. Розвиток фактурного слуху (опанування різноманітних фактурних моделей викладу музичного матеріалу, що збагачує виконавський досвід студента та забезпечує жанрово-стильову варіативність музикування);

5. Накопичення музичних ідіом і патернів (формування інтонаційного, ритмічного й гармонічного «банку» типових зразків, що полегшує процес гри за слухом та сприяє розвитку імпровізаційних умінь і педагогічної креативності).

Гра за слухом є важливим складником професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вона інтегрує слухову, виконавську та мисленнєву діяльність, формує ладо-тональне, гармонічне й фактурне мислення, а також створює умови для творчої самореалізації педагога-музиканта. Цілеспрямоване впровадження гри за слухом у систему фахової підготовки підвищує готовність майбутніх учителів до творчої музично-педагогічної діяльності та відповідає сучасним вимогам мистецької освіти.

### **Список використаних джерел:**

1. Кьон Н.Г., Мажара Т.В. Функції сольфеджіо у формуванні навичок самостійного музикування студентів музично-педагогічного навчального закладу. *Науковий вісник ПДПУ ім. К.Д. Ушинського. Спецвипуск. Мистецька освіта: сучасний стан і перспективи розвитку*. Одеса, 2007. Ч. 2. С. 45-51.
2. Яремчук Я.А. Гра на слух як основа формування вмінь імпровізації у майбутніх викладачів баяна – акордеона. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 42. С. 218-222. URL: <https://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2021/42/44.pdf>

**Людмила КОВАЛЬ**

*магістр музичного мистецтва,  
викладач Тульчинського фахового коледжу культури*

## **УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МУЗИКАНТА**

Сучасні українські соціокультурні реалії потребують підготовки не лише фахівців, які добре орієнтуються у галузі найсучасніших музично-освітніх технологій, але й особистостей з чіткою громадянською позицією та здатністю популяризувати національне мистецтво, усвідомлюючи його художню цінність. У цій важливій справі велику роль відіграє вивчення здобувачами вищої освіти національної музичної спадщини, зокрема української композиторської школи часу її інтенсивного формування й розвитку у першій третині ХХ ст. Саме у цей час українська музика інтенсивно підкорила європейські традиції, екстраполюючи їх на національний ґрунт. Цей процес був закономірним хоча б тому, що велика кількість українських композиторів, особливо галичан, отримала музичну освіту в Європі та добре орієнтувалася у новітніх течіях сучасного західноєвропейського музичного мистецтва. Питання європейського культурного контексту творчості композиторів Галичини досліджувала А.Кияновська [1]. Для усвідомлення специфіки розвитку української музики першої половини ХХ ст. важливим є розуміння її тісного взаємозв'язку з філософсько-естетичними системами того часу, адже їх світоглядні концепції безпосередньо втілилися у музичних образах.

Х. Ортега-і-Гасет визначає головні взаємопов'язані тенденції мистецтва вказаного періоду, що полягають у дегуманізації, униканні життєподібних форм, свідомій аполітичності та іронії [2, с. 245].

А. Бергсон, «наймузикальніший з філософів» та засновник інтуїтивізму, наголошував на тому, що образи мистецтва втілюють миттєві емоції та переживання, які не здатні до узагальнень. Така багатовимірність і суб'єктивність чуттєвого досвіду та пам'яті знайшла своє відображення у художніх світоглядах конструктивізму, кубізму, дадаїзму та сюрреалізму, що відображають формалістичні пошуки мистецтва.

Представник феноменологічної школи Р. Інгарден наголошує на існуванні розбіжності між конкретними творами мистецтва і не менш конкретними реальними явищами, пов'язаними з творчістю митця. Для адекватної інтерпретації музичного твору він вважав за необхідне застосувати два «пізнавальних зусилля»: по-перше, пізнати твір в його специфіці, по-друге – пізнати реальні культурні умови його виникнення. Надалі треба зіставити та об'єднати

результати цих пізнавальних процесів, що можуть стати істинним шляхом до інтерпретації музичного твору [3].

Варто згадати й філософію екзистенціалізму з її ідеями «ангажованого» мистецтва (Ж.-П. Сартр), відгомін якої чутно в українській музиці часів сталінського тоталітаризму.

Естетика модернізму схвалювала творчі експерименти та інтенції до руйнування канонічних систем мислення у художній культурі ХХ ст. Саме у першій третині ХХ ст. в українській музиці можна спостерігати низку експериментаторських течій, поки їх не зупинила сумнозвісна постанова ЦК ВКП від 23 квітня 1932 року про перебудову літературно-художніх організацій. Так, композитори з Асоціації Сучасної Музики дотримувалися принципу «Сучасній темі – сучасну форму!».

Важливою естетичною прикметою часу, що вплинула на формування національного обличчя українського музики, стала «перевтомленість стилю». На це явище вказує Л. Кияновська, пов'язуючи його з сецесією [1, с. 220]. Сам термін «сецесія» спочатку застосовували щодо віденського модерну, але згодом його стали вживати й відносно музики композиторів Галичини, яка була тогочасною провінцією Австрійської імперії. Згодом термін почали вживати щодо української музики загалом, адже твори композиторів центральної і східної України також у значній мірі втілювали принципи цієї естетики. Як вже було згадано, частина українських композиторів навчалася у великих культурних центрах Європи, зокрема у Празі і Відні. В. Барвінський, С. Юдкевич, Ф. Колесса, Н. Нижанківський після навчання в європейських музичних академіях у своїй творчості прагнуть поєднати національні традиції з новими естетичними системами. Кожен з них знаходить свій неповторний шлях і форму художній світогляд, орієнтуючись на власні духовні ідеали. Так, С. Людкевич спирається на традиції пізнього романтизму у дусі Р. Вагнера та почасти А. Брукнера у поєднанні їх з українськими фольклорними джерелами. Н. Нижанківський орієнтується на сецесійну вишуканість у поєднанні з неофольклорними пошуками чеської школи. Ф. Колесса цілковито занурюється в український фольклор, який стає для нього імпульсом до власної творчості. У цьому погляді збігаються з пошуками Б. Бартока. У творчості Б. Лятошинського і Л. Ревуцького їх раннього періоду знаходять своє втілення імпресіоністичні і символістичні принципи, які органічно поєднуються з характерним національним баченням системи пізнього романтизму. Яскраву орієнтацію на романтичні традиції демонструє у своїй фортепіанній творчості Я. Степовий.

Під час вивченні музики згаданих композиторів важливим є надання характеристики соціокультурного контексту її створення, особливо у зв'язку з філософсько-естетичними системами першої третини ХХ ст. Досить часто вказані тенденції у творчості національних митців важко пояснити з точки зору розвитку тра-

дицій української культури чи в контексті інших стильових явищ зазначеного періоду. Для цього варто врахувати внутрішню суперечливу, динамічну й суб'єктивну естетику сецесії як художньо-естетичної системи. А. Кияновська пропонує «знайти лінію перетину цього швидкоплинного і нетривалого, зате напрочуд яскравого напрямку перелому сторіччя – із національною ментальністю, імпульсами, закладеними в художньому мисленні нашого народу в глибині віків. Серед усіх згаданих тенденцій сецесія посідає дещо відрубне місце, оскільки самою своєю багатозначною сутністю зачіпає певні виразові ознаки в більшості з вищенаведених стилів, проте модифікує їх достатньо специфічно, акцентуючи інші закономірності і викликаючи в уяві інший асоціативний ряд» [1, с. 220]. Ключові музично-виражальні ознаки сецесії – вишукані гармонія та фактура, органічний синтез різноспрямованих стильових ознак. Втілюючи ідеї філософських систем свого часу, музична сецесія відображає стан непевності і розгубленості перед «сутінками цивілізації», задекларованими О. Шпенглером. Сецесія «озвучує» дух епохи «великих сутінок людської безпеки», означених Г. Уелсом. Відштовхуючись від певних засад романтичного світовідчуття, яке на початку ХХ століття переживає глибоку кризу, «сецесія своєю зневірою в гуманістичних ідеалах значною мірою підготувала появу і розквіт експресіоністичної естетики в Австрії з її зануренням у гріховність людської істоти, піднесенням «привидів підсвідомості» [1, с. 221].

Отже, у підсумку стислих міркувань щодо особливостей вивчення української музики першої третини ХХ ст. наголошуємо на необхідності культурологічного підходу, що дозволяє розглядати творчість композитора у соціокультурному контексті. Відповідно до філософсько-естетичних пошуків цього періоду, музика також знаходиться у стані сміливих експериментів, опановує нову систему образів та відповідних їм композиційно-стильових засобів. Стильові особливості значної кількості музичних творів українських митців відображають відсутність раціонального систематичного мислення у філософії, її еkleктичний плюралізм. В українській музиці першої третини ХХ ст. інтенції до втілення національного поєднуються з різноманітними модерними пошуками, що рухаються у річищі авангардного мистецтва.

#### **Список використаних джерел:**

1. Кияновська А.О. Галицька музична культура XIX-XX ст.: навчальний посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
2. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. *Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори*. Київ: Основи, 1994. 420 с.
3. Roman Ingarden. Stanford Encyclopedia of Philosophy. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/ingarden/> (дата звернення: 16.02.2026).

## **ВИКОРИСТАННЯ МЕТОДИЧНОЇ СИСТЕМИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ КАРЛА ОРФА В УКРАЇНІ**

Результатом півстолітніх зусиль К. Орфа і його соратниці Г. Кеетман стала струнка концепція відродження і виховання природної музикальності людини, раціональні організаційні форми її реалізації, знайдені й удосконалені засоби втілення педагогічного задуму. Педагогічні принципи К. Орфа втілені у методичному посібнику під назвою «Schulwerk».

Новаторство німецького педагога і композитора особливо виявилось у продуманому використанні «елементарної музики». Щодо змісту цього поняття, то слово «елементарний» означає – первісний, початковий, найпростіший, головний. Елементарна музика – це зовсім не примітивна музика, вона опирається на ті народні музичні й мовні джерела, які дали їй початок. «Елементарна музика – це не музика сама по собі: вона пов'язана з рухом, танцем і словом; її потрібно самому створювати, в неї слід самому включатися не як слухачу, а як її учаснику» [1, с. 8]. Елементарна музика у найпростішій формі може передавати значущий зміст і ні в якому разі не є примітивним, другорядним мистецтвом. Елементарна музика, елементарний інструментарій, елементарні словесні тексти стали для К. Орфа головними засобами виховання дітей. О. Ростовський зазначив, що у К. Орфа «Елементарна музика, слово і рух, ігри і все, що пробуджує і розвиває духовні сили, створюють основу для розвитку особистості, основу, без якої ми прийдемо до душевного спустошення» [1, с. 9].

К. Орф вважав, що якщо музикування проводити на класичних музичних інструментах, то оволодіння складною технікою гри на них вимагатиме значних зусиль, тривалих вправлянь, неодмінно відволікатиме увагу дітей від музики, імпровізації. Він віддав перевагу елементарним інструментам, якими діти могли порівняно легко оволодіти. До складу орфівського дитячого оркестру входять мелодичні ударні інструменти (металофони, ксилофони, гlockenspiel), немелодичні ударні інструменти (дитячі литаври, барабани, тарілочкі тощо), прості духові інструменти, близькі до народної сопілки (блокфлейти різного діапазону), смичкові інструменти для гри на «пустих» струнах [1, с. 8].

Народне мистецтво, пісню і танець К. Орф розглядав не лише як найкращі зразки для виконання і слухання, а й як музику для дитячого виконання й інсценізації. Тому він добирав для роботи такі твори, які б давали дітям змогу брати участь у їх від-

творенні. Музично-виховна система К. Орфа заклала хороші передумови для участі дітей у різноманітній музичній діяльності, оскільки ґрунтується не лише на інструментальному, а й ритмопластичному, танцювальному, співацькому музикуванні. Вона акумулює передові гуманістичні ідеї гармонійного розвитку особистості, пробудження її творчого потенціалу. Орієнтація на природні сили особистості, на елементарне музикування, на фольклор як першооснову музичної культури визначають прогресивність і плідотворність педагогічних пошуків К. Орфа. Він прагнув засобами музики вилинути на духовний світ дитини, сприяти гармонійному розвитку особистості, вихованню емоційної чутливості та музичних здібностей, засвоєнню музики як специфічної мови людського спілкування. К. Орф був переконаний, що виховання музичності неможливе поза музичним сприйманням, що навчання гри та співу по нотах має передувати досвід живого спілкування з музикою.

Відродження інтересу до української духовної культури, народної пісні, пошуки нових шляхів музичного виховання спонукають до ґрунтовного вивчення методичної системи К. Орфа, можливостей використання його підходів, методів і прийомів у навчальних закладах України. У вітчизняній освіті дістали практичне поширення й окремі методичні знахідки Орфа: суміщення відносної й абсолютної сольмізацій, розвиток творчої фантазії й навичок імпровізації за моделлю, використання словесної творчості як матеріалу для елементарного музикування, простих музичних інструментів тощо.

Ідеї К. Орфа відкрили реальний шлях до розв'язання таких основоположних проблем музичної педагогіки, як виховання інтересу до музики, захоплення нею; визначення основи музичного виховання, його мети і завдань; досягнення цілісності уроку музики всупереч традиційному дробленню його на частини (спів, музична грамота, слухання музики тощо); подолання суперечностей між змістом і структурою навчання, розриву між декларацією високих ідей та конкретним змістом програми тощо [2]. Вони покладені в основу методичної системи, здатної практично забезпечити розкриття загальнолюдських цінностей у музиці й на цій основі сформулювати духовну сферу особистості. А це якісно новий етап розробки проблем музично-творчого розвитку учнівської молоді.

Таким чином, музично-виховна система К. Орфа заклала хороші передумови для участі дітей у різноманітній музичній діяльності, оскільки ґрунтується не лише на інструментальному, а й ритмопластичному, танцювальному, співацькому музикуванні. Вона акумулює передові гуманістичні ідеї гармонійного розвитку особистості, пробудження її творчого потенціалу. Орієнтація на природні сили особистості, на елементарне музикування, на

фольклор як першооснову музичної культури визначають прогресивність і плідність педагогічних пошуків К. Орфа. Відродження інтересу до української духовної культури, народної пісні, пошуки нових шляхів музичного виховання спонукають до ґрунтовного вивчення методичної системи К. Орфа, можливостей використання його підходів, методів і прийомів у навчальних закладах України.

### **Список використаних джерел:**

1. Ростовський О.Я. Методика викладання музики у початковій школі: навч.-метод. посібник. Тернопіль, 2001. 216 с.
2. Червінська Н.А. Пріоритетне значення предметів освітньої галузі «Мистецтво» в закладах загальної середньої освіти. 2018. № 1. С. 11-14.

**Марія КУЗІВ**

*кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ЗНАЧЕННЯ ВИВЧЕННЯ КРАЄЗНАВЧО-МИСТЕЦЬКОГО РУХУ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ ХІХ–ХХ СТОЛІТТЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ ПОДІЛЬСЬКОГО РЕГІОНУ**

Вивчення культурно-мистецьких процесів України неможливе без ґрунтовного опрацювання регіонального розвитку, оскільки культура окремого регіону є чинником, який сприяє осмисленню загальноукраїнської культури

Метою публікації є розгляд організаторського та просвітницького руху, який залишив помітний слід у розвитку культури та освіти Поділля другої половини ХХ століття.

Національно-культурне відродження в Україні, що припало на 60–90-ті рр. ХІХ ст., призвело до кардинальних зрушень у розвитку історичного краєзнавства та його організаційних структур. Краєзнавчий рух, що своїми витоками сягає народознавства, збагатився внаслідок поповнення історичної галузі різночинцями – інтелігентами й аматорами, а відтак постав сублімацією просвітництва й національного відродження за нових соціально-економічних і політичних умов [1].

На початку 90-х років ХІХ ст. краєзнавчі ініціативи на Кам'янеччині стали особливо плідними. Діяльність голови історико-статистичного комітету архієпископа Димитрія, а також його помічників Ю. Сецінського (1859–1937) та М. Яворського (1807–887) зумовила побудову на підвалинах епархіального комітету потужного історико-краєзнавчого товариства.

Архієпископ Димитрій опікувався накопиченням відомостей про важливі історичні й археологічні об'єкти, збиранням пам'яток церковної старовини та народного побуту Поділля. Під керівництвом цього священика селяни с. Бакота провели розчищення залишків скельного монастиря, що виступили основою для створення надзвичайно цінного музею.

У контексті висвітлення діяльності на цьому поприщі Юхима Сецінського (1859–1937) згадаємо укладений ним 1909 р. і видрукуваний у друкарні Свято-Троїцького Братства «Опис предметів старовини» з Музею Подільського церковного історико-археологічного товариства [2].

Уточнимо, що музей виник 1890 р. як Давньосховище старожитностей Подільського Єпархіального історико-статистичного комітету, а 1903 р. змінив свій статус на Подільське церковне історико-археологічне товариство. Колекцію цінних речей у ньому спочатку поповнювали здебільшого церковними древностями, а пізніше – й іншими предметами старовини, що призвело до формування єдиної на Поділлі колекції старожитностей, утвореної пам'ятками археології, історії та етнографії місцевого краю.

Новозаснований музей запрацював у верхній галереї Кам'янець-Подільського кафедрального собору, а 1903 р., із дозволу Подільського губернатора А. Ейлера, почав функціонувати в казенній, так званій, по-домініканській споруді [3, с. 13-19]. Загалом 1890 р. історичний музей було облаштовано у стінах Казанського кафедрального собору (колишній кармелітський костел).

Три відділи музею охоплювали бібліотеку книг з історії Поділля, творами російських, польських та інших авторів; архів із документами; а також пам'ятки мови та письма, стародруки XVI–XVIII ст., фото, гравюри, малюнки архітектурних пам'яток, живопис, скульптуру, посуд та ін. предмети. Зважаючи на те, що члени товариства та прихильники музею зносили до нього все, що, на їхню думку, становило історичну та культурно-мистецьку цінність, експонати слугували підставою для трансформації давньосховища в освітній заклад світсько-культурного формату [4, с. 12-15].

Серед найбільш ревнох збирачів матеріалів для Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника варто назвати вищезгаданого Ю. Сецінського, якому належали унікальні колекції подільських вишивок і народного одягу. Ю. Сецінський плідно працював над створенням також і інших музеїв, збираючи, вивчаючи, систематизуючи та публікуючи етнографічні матеріали Поділля. У його культурологічній спадщині приблизно 200 праць (монографій, статей, нарисів з історичного краєзнавства) [5].

Причетними до створення давньосховища, збагачення його фондів новими експонатами були також М. Яворський, А. Раковський, Й. Ролле, М. Грейм, О. Прусевич, А. Тарнавський, С. Лобатинський та ін. До когорти найвидатніших подільських культуро-

логів належать Й. Ролле (1830–1894) – автор серії із 80 книг і нарисів «Історичні оповідання» та ін.; В. Гульдман (1854–1907) – краєзнавець, статистик, автор публікацій про подільські поселення, пам'ятники старовини; В. Гагенмейстер, К. Широцький, З. Коменек та ін.

Культурі й мистецтву краю прислужилися В. Антонович, М. Петров, М. Грушевський, що стали почесними членами Подільського історико-археологічного товариства. Культура краю, а саме – її північно-західна територія, була об'єктом студювання етнографів М. Костомарова, П. Чубинського, М. Біляшівського, В. Кравченка, О. Пчілки (О. Косач).

На початку ХХ ст. динаміку культурно-освітнього розвитку Поділля посилював історико-краєзнавчий рух, епіцентром якого був музей як єдине у Подільській губернії сховище старожитностей із царин археології, історії, а також етнопредметів церковного вжитку.

1914 року музей перенесено до окремої двоповерхової будівлі (колишнє духовне училище), розташованої у Старому місті. Другий поверх нового приміщення було відведено під музейні колекції, перший – бібліотеку, архівні матеріали та склади. На основі експонатів музею (яких 1909 р., за даними Ю. Сіцінського, було нараховано 7 684) було створено історичний музей-заповідник [3, с. 13-19].

Аналіз опису дає змогу стверджувати, що зацікавлення науковців також викликали предмети та писемні матеріали, пов'язані із музичним життям у регіоні. Так, на 104 сторінці Етнографічного відділу (ХVI) можна побачити в списку «Бандуру з довгим грифом (торбан) з Летичівського уїзду, ліру з с. Чорної Кам'янецького уїзду, цимбали – одні з Кептинців Кам'янецького уїзду, від О. Прусевича; другі – з с. Мазник Летичівського уїзду» [2, с. 104] та ін.

*Висновки.* Бажанням зберегти для нащадків нотні записи композиторів Поділля, зокрема Кам'яниччини, матеріали та нотатки процесу аранжування вже відомих творів, а також інтерпретацій народного музичного мистецтва на сучасний лад прочитуємо на сторінках опису. Вважаємо останнє підтвердженням того, що вищезгаданий доробок – складник загального інтересу до вивчення та збереження традиційного мистецтва краю на найвищому рівні.

### **Список використаних джерел:**

1. Трубочанінов С.В. Відображення в експозиції і фондах музею культурного життя Кам'янця-Подільського в роки громадянської війни. *Музей і Поділля*: тези доповідей наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня заснування Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника. Кам'янець-Подільський, 1990. С. 83-84.
2. Сіцінській Е. Опись предметов старины. Музей Подольскаго Историко-Археологического Общества. Каменец-Подольск. Тип. Подольскаго Свято-Троицкаго Братства, 1909. 105 с.

3. Соловей В.П. Заснування історичного музею-заповідника. *Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 120-й річниці заснування Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника* / редкол.: А.П. Станіславська (відп. за ред.) та ін. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006», 2010. С. 13-19.
4. Соловей В.П. Історія музею в 20–30-ті роки. *Музей і Поділля: тези доповідей наукової конференції, присвяченої 100-річчю від дня заснування Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника*. Кам'янець-Подільський, 1990. С. 12-15.
5. Січинський В.Ю. Вступ до українського краєзнавства. Прага, 1937. 128 с.

**Віктор ЛАБУНЕЦЬ**

*доктор педагогічних наук, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ У МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КЕРІВНИЦТВА УЧНІВСЬКИМ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ**

Сучасні трансформації у сфері мистецької освіти зумовляють підвищені вимоги до професійної підготовки вчителя музичного мистецтва, здатного ефективно організовувати колективну музично-виконавську діяльність учнів. Особливого значення набуває діяльність педагога як керівника учнівського інструментального колективу, що передбачає не лише володіння методикою роботи з ансамблем чи оркестром, а й наявність індивідуального стилю керівництва, адекватного сучасним освітнім і культурним викликам.

Практика роботи в закладах загальної середньої та мистецької освіти свідчить, що ефективність функціонування учнівського інструментального колективу значною мірою залежить від особистості керівника, його здатності вибудовувати педагогічну взаємодію з урахуванням індивідуальних і вікових особливостей учнів, рівня їх музичної підготовки, мотивації та психологічного стану. У цьому контексті індивідуальний стиль керівництва виступає не як спонтанний прояв особистісних якостей, а як результат цілеспрямованого професійного становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Актуальність порушеної проблеми зумовлена також суперечністю між потребою сучасної школи у творчому, мобільному, рефлексивному керівникові учнівського інструментального колективу

та недостатньою розробленістю педагогічних умов формування індивідуального стилю керівництва у процесі фахової підготовки студентів педагогічних закладів вищої освіти.

На думку В. Черкасова, індивідуальний стиль професійної діяльності вчителя варто трактувати як своєрідний спосіб прояву його особистості у процесі педагогічної взаємодії. Такий стиль виявляється через відносно стійку сукупність притаманних педагогу засобів, прийомів і методів роботи, що утворюють цілісну, особистісно зумовлену систему професійної поведінки [2, с. 45].

Індивідуальний стиль керівництва учнівським інструментальним колективом ми розглядаємо як інтегративне утворення, що поєднує особистісні, професійно-музичні та педагогічні компоненти діяльності вчителя. Він виявляється у характері художньо-педагогічного спілкування, виборі методів і прийомів репетиційної роботи, способах організації колективного музикування, прийнятті управлінських рішень та оцінюванні результатів виконавської діяльності учнів.

Для свідомого обрання індивідуального стилю керівництва учнівським інструментальним колективом вагомим значення набуває положення, висловлене О. Музикою, про специфіку творчої діяльності. Науковець наголошує, що її унікальність полягає в подоланні конкуренції, адже завдяки варіативності можливих результатів вона створює умови для визнання кожного учасника в межах спільної діяльності [1].

Формування індивідуального стилю керівництва майбутнього вчителя музичного мистецтва є динамічним процесом, що розгортається у взаємозв'язку з професійним становленням особистості студента. На початкових етапах підготовки стиль керівництва часто має наслідувальний характер і формується під впливом авторитетних педагогів, диригентів, викладачів фахових дисциплін. У подальшому, в процесі накопичення власного виконавського й педагогічного досвіду, відбувається усвідомлення індивідуально доцільних способів керівництва колективом та їх поступова стабілізація.

Особливе місце у структурі індивідуального стилю керівництва займають педагогічні чинники, що передбачають володіння методикою роботи з учнівськими інструментальними колективами, знання вікових і психологічних особливостей учнів, уміння створювати сприятливий творчий мікроклімат, підтримувати мотивацію до музичної діяльності та сприяти розвитку колективної відповідальності за результат спільної роботи.

Ефективне формування індивідуального стилю керівництва у майбутнього вчителя музичного мистецтва можливе за умови реалізації низки педагогічних умов у процесі професійної підготовки. До таких умов належать: цілеспрямоване поєднання теоретичної та практичної підготовки; залучення студентів до активної виконавської й керівної діяльності у складі навчальних колекти-

вів; створення ситуацій педагогічного вибору, що стимулюють самостійність і відповідальність; організація рефлексивної діяльності, спрямованої на аналіз власного стилю керівництва.

Водночас значущим чинником професійного становлення є педагогічна практика, у процесі якої студент має змогу випробувати різні стилі керівництва учнівським інструментальним колективом, проаналізувати їх результативність і на цій основі поступово сформувати власну, індивідуально доцільну модель педагогічної взаємодії. Саме практична діяльність забезпечує цілісне поєднання теоретичних знань, виконавських навичок та особистісних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Отже, формування індивідуального стилю керівництва учнівським інструментальним колективом є важливою складовою професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Цей процес має цілісний і поетапний характер та ґрунтується на взаємодії особистісних, професійно-музичних і педагогічних чинників.

#### **Список використаних джерел:**

1. Музика О.Л. Стратегіально-ціннісна організація свідомості творчо обдарованої особистості. *Стратегії творчої діяльності: школа В.О. Моляко*. Київ: Освіта України, 2008. С. 458-500.
2. Черкасов В.Ф. Професійно-педагогічна підготовка майбутніх педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах мистецького спрямування. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки* / ред. кол.: В.В. Радул, В.А. Кушнір та ін. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Випуск 139. 316 с.

**Надія ЛАВРЕНТЬЄВА**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

### **ВІДОБРАЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ У ТВОРЧОСТІ МАКСИМА ШАЛИГІНА**

Сучасний культурний простір України формується під впливом глибоких соціальних, політичних і гуманістичних трансформацій, що зумовлюють переосмислення ролі мистецтва як носія цінностей і засобу суспільного діалогу. Особливої актуальності набуває дослідження творчості митців, які, перебуваючи на ретельні різних культур, здатні репрезентувати універсальні ідеї свободи, гідності, солідарності та відповідальності. У цьому контексті вагомим є внесок Максима Шалигіна – українсько-нідерландсь-

кого композитора, чия діяльність органічно поєднує національні традиції з європейським мистецьким дискурсом.

Творчість композитора вирізняється глибиною емоційного впливу, новаторськими підходами до звукової організації та широким жанровим спектром. Його музика постає як своєрідна форма осмислення сучасних викликів, серед яких особливе місце займають глобальні кризи, проблема збереження людської гідності та відповідальності людини за майбутнє. В умовах повномасштабної війни в Україні ці теми набувають особливої гостроти, що знаходить відображення у творах композитора.

Композитор працює з чіткою, несерійною музичною мовою, що робить його твори більш доступними для сприйняття. Водночас він активно використовує здобутки музики ХХ століття, зокрема мікротональність. М. Шалигін виявляє виняткову майстерність у втіленні звукових образів, ретельно опрацьовуючи партитури, що вирізняє його серед сучасників.

Жанровий діапазон митця надзвичайно широкий: він створює оркестрову музику (для симфонічного та струнного оркестрів), камерну оперу «Andante» для чотирьох голосів і шести інструменталістів, балетні партитури, вокальні твори та цикли, хорову, камерно-ансамблеву музику, а також композиції для сольних інструментів – фортепіано, віолончелі, скрипки, кларнета, акордеона чи баяна. Окрім цього, композитор активно працює у сфері електроакустичної музики.

Композитор дедалі частіше звертається до програмних назв своїх творів. Тематика його музики різноманітна, але загалом вона віддзеркалює ставлення автора до навколишнього світу та подій, які його хвилюють. Через кілька днів після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну М. Шалигін створив твір «Drop after drop» («Крапля за краплею»), у якому осмислює тему сучасних глобальних потрясінь. Ця композиція справляє потужний емоційний вплив на слухача, занурює у стан глибокого споглядання та відкриває простір для особистих переживань. Композитор аранжував цей твір для різних складів – струнного квартету, струнного оркестру, віолончельного квартету та квінтету, віолончельного октету, кларнету та квартету саксофонів, фортепіанного ансамблю. Камерна фактура звучання створює атмосферу інтимності та особистого переживання, що сприяє відчуттю гідності й внутрішньої свободи кожної людини. Слухач ніби занурюється у власні думки, що є важливим аспектом європейського гуманізму.

М. Шалигін застосовує комплекс художніх засобів, що дозволяють повноцінно передати ключові європейські цінності. Твір можна інтерпретувати як вираження гідності та незламності, поваги до прав людини, до людського життя надії та оновлення.

Одним із провідних засобів композиторської виразності є мінімалістичні повтори, які імітують звук крапель, дощу, плачу або

пульсації серця. Вони створюють ефект медитативного занурення та поступового накопичення емоцій, відображаючи неперервність часу й неминучість змін. Такі повторювані структури символізують внутрішню стійкість, витривалість і безперервний рух уперед – риси, що характерні для європейського гуманістичного світогляду. У цьому контексті твір репрезентує повагу до людської гідності як визнання внутрішньої цінності людини, її моральної стійкості та права на переживання болю, надії й особистого досвіду. Важливу роль відіграє поступове наростання динаміки та густоти фактури – від майже нечутної тиші до кульмінаційної напруги, що формує образ єднання та зростаючої сили спільної дії. Кожна «крапля» перетворюється на частину великого потоку, що уособлює європейську ідею солідарності та колективної відповідальності.

Композитор активно використовує сучасні виконавські техніки – флажолети, нестандартні штрихи, мікротональності, поєднуючи класичне звучання з сучасними експериментами Твір демонструє вплив як європейської авангардної музики, так і української традиції. Це робить музику М. Шалигіна універсальною мовою, зрозумілою для слухачів різних культур.

М. Шалигін, використовуючи різноманітні засоби музичної виразності, вибудовує цілісну музичну концепцію. «Крапля за краплею» – є чудовим прикладом того, як сучасна українська музика стає голосом часу, виражаючи європейські цінності через мову звуків. «Крапля за краплею» постає як емоційний маніфест солідарності, співчуття та людяності, поваги до людської гідності, свободи що робить твір важливим культурним висловлюванням сучасності.

**Олександра ЛИСЕВИЧ**

*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент  
Криворізького державного педагогічного університету*

**Сергій МОХНА**

*студент Криворізького державного педагогічного університету*

## **РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЗАСОБАМИ АРТ-ТЕРАПІЇ У МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

Проблема розвитку емоційного інтелекту (EI) молодших школярів давно цікавить і науковців, і практиків, проте сьогодні, в умовах повномасштабної війни, вона набула особливої гостроти. За оцінками UNICEF, понад 7 мільйонів українських дітей потребують психосоціальної підтримки, тоді як доступ до фахової допомоги суттєво обмежений [1]. Перед учителем початкової школи постає реальна задача: знайти прості, доступні й водночас ефек-

тивні засоби, аби допомогти дітям розуміти свої почуття, справлятися зі стресом і будувати здорові стосунки. Саме таким засобом, на мою думку, є арт-терапія.

Концепцію емоційного інтелекту обґрунтували П. Саловей та Дж. Мейер у 1990 р., визначивши його як «здатність відстежувати власні почуття й емоції та емоції інших людей, розрізняти їх і використовувати цю інформацію для спрямування власного мислення та дій» [2]. У 2004 р. Мейер, Саловей і Карузо розвинули чотирирівневу модель EI: сприйняття емоцій → асиміляція у мисленні → розуміння → управління [3]. Широкій аудиторії ідею популяризував Д. Гоулман, розглядаючи EI як ключовий чинник ефективної соціальної взаємодії [4]. Важливий внесок у вивчення EI зробила й українська дослідниця Е.А. Носенко: у своїх роботах вона розглядала емоційний інтелект як «інтегральну властивість особистості» та підкреслювала його роль у регуляції поведінки та успішній навчальній діяльності школярів [5].

Педагогічні можливості розвитку EI у шкільному середовищі підтверджені масштабним дослідженням програми RULER (Єльський університет). Рандомізоване дослідження у 62 початкових школах засвідчило: там, де впроваджувалася програма емоційної грамотності, спостерігалися кращий клімат і вища якість навчальних взаємодій [6]. Результати переконують: цілеспрямований розвиток EI – це не абстрактна мета, а цілком вимірюваний педагогічний ефект. У вітчизняному контексті цю тезу підтримують Р.І. Шпіц та Н.О. Коваль, які досліджували умови розвитку EI учнів початкової школи засобами мистецької освіти і запропонували конкретний комплекс вправ та прийомів, адаптованих до реалій НУШ [7].

Арт-терапія як форма роботи органічно вписується у цей контекст. Це метод, де художня творчість – малювання, музика, драма, рух, ліплення – слугує засобом вираження й усвідомлення внутрішніх переживань [8]. Ключова перевага художньої творчості для вікової групи 6–10 р. полягає у тому, що вона «говорить» мовою образу, кольору й руху, що є більш природним для молодшого школяра, ніж вербальна рефлексія.

Систематичний огляд Bosgraaf et al. (*Frontiers in Psychology*, 2020), що охопив 37 досліджень, підтвердив ефективність арт-терапії щодо зниження тривожності та агресії у дітей, а серед механізмів змін виокремив емоційну регуляцію і підвищення самооцінки [8]. А.М. Литвинчук у кандидатській дисертації (ХНПУ, 2022) показала: казко терапія як різновид арт-терапії ефективна навіть у роботі з дітьми з легкими інтелектуальними порушеннями – тобто там, де традиційні вербальні методи найменш дієві [9].

**Практичні методи арт-терапії для розвитку EI.** Розглядаючи практичний бік питання, ми виокремлюємо чотири основних напрями арт-терапії, кожен з яких впливає на різні компоненти EI:

✓ *Ізотерапія (малювання, колаж, живопис)* розвиває самосвідомість – здатність розпізнавати й називати власні емоції. Базова вправа: «Мій настрій сьогодні» – дитина обирає кольори, що відповідають її стану, і після малювання описує словами, що вийшло. Для онлайн-формату вправу можна адаптувати через цифрові інструменти. Дослідження Malboeuf-Hurtubise et al. (*Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health*, 2021), проведене у школах під час COVID-19, показало: онлайн-малювання емоцій достовірно знижує гіперактивність і неуважність у молодших школярів [10]. Методичний посібник О.А. Весни «Розвиток емоційного інтелекту на уроках музичного мистецтва» (2018) пропонує інтегрований підхід, де ізотерапія поєднується з музичними завданнями у межах одного заняття – наприклад, малювання під музику з наступним обговоренням емоцій [11].

✓ *Казкотерапія та драматерапія* розвивають емпатію і навички ролівої децентрації – «дивитися очима іншого». Колективне створення казки, роліві ігри, інсценування ситуацій дозволяють дитині у безпечному «понарошку» відпрацювати складні емоційні сценарії. Р. Шпіц і Н. Коваль [7] наводять конкретні вправи для уроків мистецтва: «Маска улюбленого героя», «Пантоміма», «Скульптура» – і підкреслюють, що саме груповий формат цих практик формує колективну емоційну культуру класу. За даними Литвинчук [9], систематичне застосування казкотерапії сприяє формуванню адекватної самооцінки і позитивних соціальних стратегій поведінки.

✓ *Музикотерапія та рухова арт-терапія* особливо ефективні для дітей, у яких стрес проявляється тілесно. Слухання музики з малюванням асоціацій, «тілесна перкусія», рухові вправи-пантоміми – ці практики стимулюють одночасно когнітивні й сенсомоторні канали, підвищуючи емоційну чутливість і самоконтроль. Весна О.А. [11] пропонує вправу «Музична графіка»: учні слухають музичний твір і зображують свої асоціації лінією або кольором, після чого в колі обговорюють, що відчули. Цей метод чудово вписується в урок музичного мистецтва за програмою НУШ.

✓ *Пісочна терапія та ліплення* знижують рівень соматизованого стресу через сенсорний контакт з матеріалом. Дитина «ліпить» свої переживання – а потім за бажанням їх трансформує. Це метафора управління власним емоційним станом, доступна навіть наймолодшим. Лонгitudне дослідження Wolk і Bat Or (2022, *International Journal of Environmental Research and Public Health*) підтвердило: глибока залученість у творчий процес є медіатором між мистецькою активністю і поліпшенням емоційного стану; важливий сам процес, а не якість результату [12].

Рекомендована структура програми: 10–12 занять по 45 хв., частотою 1–2 рази на тиждень; малі групи 5–8 осіб; обов'язкова рефлексія наприкінці кожного заняття. Для оцінки динаміки ЕІ можна

використовувати адаптовані методики на основі моделі Мейєра-Саловея або шкал спостереження за емоційною поведінкою.

Арт-терапія – це не тільки розвивальна практика, а й інструмент психоемоційної реабілітації. Особливо значущим для України є дослідження Lukito et al. (*Frontiers in Child and Adolescent Psychiatry*, 2023), яке оцінювало ефективність громадських арт-майстерень для українських дітей-біженців. Серед авторів, які досліджували проблему, – українські дослідники І. Григорович та С. Опанасенко. Результати засвідчили поліпшення показників психологічного благополуччя учасників і підтвердили, що творче середовище надає безпечний простір для опрацювання травматичного досвіду без його прямого словесного відтворення [13].

Отже, ми можемо стверджувати, що арт-терапія дозволяє дитині «розповісти» про пережите мовою образу без ретравматизації. Педагог, який застосовує ці методи усвідомлено, стає не просто вчителем мистецтва, а й учасником психоемоційного відновлення для свого класу.

Концепція НУШ прямо декларує емоційно-соціальний розвиток дитини як наскрізний пріоритет. Освітня галузь «Мистецтво» відкриває природний простір для арт-терапевтичних практик, але лише за умови, що вчитель усвідомлює їхній потенціал і цілеспрямовано його реалізує. Ми погоджуємося з думкою Шпіц і Коваль [7]: уроки мистецтва, музики, театральні та рухові заняття можуть стати осередками розвитку ЕІ без жодного додаткового навантаження на програму, достатньо змінити акценти.

Умови ефективного впровадження: безоцінювальне середовище, добровільність участі, регулярність і рефлексія. У форматі змішаного навчання арт-терапія реалізується через онлайн-платформи, але вимагає доступу учнів до матеріалів і збереження принципу малих груп. Успіх значною мірою залежить від фахової підготовки вчителя: він має орієнтуватися в основах дитячої психології та вміти спостерігати за емоційним станом учнів, а це вже питання підвищення кваліфікації.

Арт-терапія є доказово обґрунтованим, педагогічно доступним і культурно органічним засобом розвитку емоційного інтелекту молодших школярів. Вона відкрита для кожної дитини незалежно від академічної успішності чи травматичного досвіду. Поєднання ізотерапії, музикотерапії, казкотерапії та пісочної терапії у систематичній програмі дозволяє цілеспрямовано формувати всі чотири рівні ЕІ – від розпізнавання емоцій до управління ними.

Подальші дослідження, на нашу думку, мають зосередитися на: розробці навчально-методичного забезпечення для вчителів початкової школи у контексті НУШ; адаптації технік для дистанційного й змішаного навчання; валідації україномовних діагностичних інструментів для вимірювання ЕІ молодших школярів; а також на лон-

гітюдних дослідженнях ефективності арт-терапії в процесі психоемоційної реабілітації дітей, постраждалих від воєнних дій.

### Список використаних джерел:

1. UNICEF. Ukraine: Humanitarian Situation Report. *United Nations Children's Fund*, 2024. URL: <https://www.unicef.org/ukraine/reports>
2. Salovey P., Mayer J. D. Emotional intelligence. *Imagination, Cognition and Personality*. 1990. Vol. 9, No. 3. P. 185–211. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.2190/DUGG-P24E-52WK-6CDG>
3. Mayer J. D., Salovey P., Caruso D. R. Emotional intelligence: Theory, findings, and implications. *Psychological Inquiry*, 2004. Vol. 15, No. 3. P. 197–215.
4. Goleman D. Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ. New York: Bantam Books, 1995. 352 p. (Укр. пер.: Гоулман Д. Емоційний інтелект. Київ: Vivat, 2018. 512 с.)
5. Носенко Е.А., Коврига Н.В. Емоційний інтелект: концептуалізація феномену, основні функції: монографія. Київ: Вища школа, 2003. 159 с.
6. Hagelskamp C., Brackett M. A., Rivers S. E., Salovey P. Improving classroom quality with the RULER approach to social and emotional learning: Proximal and distal outcomes. *American Journal of Community Psychology*. 2013. Vol. 51, No. 3–4. P. 530–543. URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10464-013-9570-x>
7. Шпіц Р.І., Коваль Н.О. Розвиток емоційного інтелекту учнів початкової школи в контексті мистецької освіти. *Молодий вчений*. 2021. № 11 (99). С. 197–200. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-11-99-44>
8. Bosgraaf L., Spreen M., Pattiselanno K., van Hooren S. Art therapy for psychosocial problems in children and adolescents: A systematic narrative review on art therapeutic means and forms of expression, therapist behavior, and supposed mechanisms of change. *Frontiers in Psychology*. 2020. Vol. 11. Art. 584685. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.584685>
9. Литвинчук А.М. Розвиток емоційного інтелекту на уроках музичного мистецтва з легкими інтелектуальними порушеннями засобами казкотерапії: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.03. Харків, 2022. 20 с. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/bitstreams/fd52d939-63c9-4351-9a19-b30fc01459d3/download>
10. Malboeuf-Hurtubise C., Léger-Goodes T., Mageau G.A., Taylor G., Herba C.M., Chadi N., Lefrançois D. Online art therapy in elementary schools during COVID-19: results from a randomized cluster pilot and feasibility study and impact on mental health. *Child and Adolescent Psychiatry and Mental Health*. 2021. Vol. 15. Art. 15. DOI: <https://doi.org/10.1186/s13034-021-00367-5>
11. Весна О.А. Розвиток емоційного інтелекту на уроках музичного мистецтва: методичний посібник. Хмельницький: Хмельницький обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, 2018. 50 с.
12. Wolk C.L., Bat Or M. Artmaking in elementary school art therapy: associations with pre-treatment behavioral problems and therapy outcomes. *International Journal of Environmental Research and Public Health*. 2022. Vol. 19, No. 18. Art. 11719. DOI: <https://doi.org/10.3390/ijerph191811719>
13. Lukito S., Wenkert M., Hryhorovych I., Opanasenko S., Timms L., Yule W., Ougrin D. Evaluation of pilot community art-based workshops designed for Ukrainian refugee children. *Frontiers in Child and Adolescent Psychiatry*. 2023. Vol. 2. Art. 1260189. DOI: <https://doi.org/10.3389/frcha.2023.1260189>

**Олена МАРГІНА**

*старша викладачка кафедри теоретичної,  
музично-інструментальної та вокальної підготовки  
навчально-наукового інституту музичного і перформативного  
мистецтва та соціокультурної практик  
Південноукраїнського національного педагогічного університету  
імені К.Д. Ушинського*

## **ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНИХ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИК**

Музика здавна є потужним засобом емоційного та духовного впливу на людину, відіграючи вагомую роль у розвитку культури та історії людства. Незважаючи на зміни історичних епох і соціальних умов, музичне мистецтво залишається невід'ємним супутником людського життя, супроводжуючи його на різних етапах культурного й особистісного становлення [3]. Однією з важливих форм музичної комунікації є вокальне виконавство, зокрема естрадний спів, який посідає значне місце у сучасному музичному просторі. Цей вид мистецтва функціонує не лише як форма культурного дозвілля та масової комунікації, але й як важливий компонент музичної освіти, що сприяє формуванню художнього смаку, естетичних цінностей і професійних виконавських компетентностей. Формування культурної ідентичності у сучасному естрадному вокальному виконавстві в умовах розвитку інноваційних музично-виконавських практик є складним багатовимірним процесом, що поєднує історичну традицію, національно-культурні особливості та сучасні художньо-технологічні тенденції музичного мистецтва. Культурний контекст і історичні чинники відіграють визначальну роль у становленні та інтерпретації естрадного вокального виконавства, оскільки саме вони зумовлюють специфіку художньо-виражальних засобів, інтонаційно-мелодичних моделей, стилістичних орієнтирів і виконавських стратегій. Сприйняття вокального твору аудиторією відбувається не лише на емоційно-естетичному рівні, але й крізь призму колективної культурної пам'яті, соціально сформованих цінностей, мовної ідентичності та історичного досвіду суспільства.

У цьому контексті культурна ідентичність постає як інтегративний соціокультурний феномен, що поєднує традиційні культурні коди, національні символи, мовну специфіку та сучасні форми музичного самовираження. Вона формується під впливом багатьох чинників, серед яких культурне середовище, рівень музичної освіти, розвиток медіапростору, а також процеси глобалізації та міжкультурної комунікації. Сучасне естрадне вокальне вико-

навство дедалі частіше виступає платформою для репрезентації національної та культурної ідентичності, що проявляється у використанні фольклорних інтонацій, етнічної мелодики, традиційних ритмічних структур і національно маркованої поетики текстів. Водночас відбувається активне переосмислення традиційних вокальних технік у контексті глобальних музичних тенденцій, що сприяє формуванню нових художньо-виконавських моделей.

Аналіз сучасних наукових досліджень [1-3] свідчить, що історичний розвиток вокального мистецтва завжди був тісно пов'язаний із соціально-політичними та культурними трансформаціями суспільства. Зміни історичних епох безпосередньо впливали на формування виконавської стилістики, тембрової культури голосу, вокальної техніки та художніх принципів інтерпретації музичного матеріалу. Кожний історичний період формував власні естетичні критерії вокального виконання – від академічної традиції до різноманітних популярних жанрових моделей. У сучасному естрадному вокальному мистецтві ці процеси проявляються у явищі стилістичної гібридизації, що передбачає поєднання різних музичних жанрів, виконавських технік і культурних кодів.

Особливого значення в цьому процесі набувають інноваційні технології музичного виробництва, зокрема цифрові засоби звукозапису, електронна обробка вокалу, мультимедійні сценічні рішення та візуальні перформативні практики. Використання таких технологій значно розширює художні можливості сучасного вокаліста, сприяє формуванню нових моделей сценічної комунікації та відкриває додаткові можливості для самопрезентації артиста у глобальному культурному просторі. Інноваційні музично-виконавські практики також сприяють інтеграції національних музичних традицій у світовий музичний контекст, що дозволяє одночасно зберігати культурну спадщину та адаптувати її до сучасних естетичних запитів аудиторії.

Узагальнюючи вищезазначене, культурна ідентичність у сучасному естрадному вокальному виконавстві формується під впливом складних історичних, соціокультурних та технологічних процесів. Її розвиток відображає динамічну взаємодію між традицією та інновацією, локальними культурними кодами та глобальними музичними тенденціями, індивідуальним художнім самовираженням виконавця та колективними культурними цінностями суспільства. Така взаємодія сприяє не лише збереженню культурної спадщини, але й формуванню нових художніх форм сучасного вокального мистецтва.

### **Список використаних джерел:**

1. Антонюк В., Гнидь Б. Вокальне мистецтво. *Енциклопедія Сучасної України* / НАН України, НТШ. Київ: Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-27522> (дата звернення: 01.03.2026).

2. Батовська О., Гребенюк Н., Белік-Золотарьова Н., Іванова Ю., Сухомянова Т., Каушна І. Традиції та інновації в сучасному вокальному та хоровому мистецтві. *Studia ub Musica*, 2022. LXVII Special Issue 2. С. 73–98. DOI: <https://doi.org/10.24193/submusica.2022.spiss2.06>
3. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.

**Іван МАРИНІН**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
заступник директора з навчальної роботи  
Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв*

## **ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ВИКОРИСТАННЯ ОНЛАЙН-ПЛАТФОРМ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ**

Змішане навчання в Україні є невід'ємною умовою сучасної фахової передвищої освіти в Україні та одним із пріоритетних напрямів її реформування, що вимагає гнучкості та адаптивності до сучасних викликів. Сьогодні у надзвичайно складних умовах пандемії та широкомасштабної військової агресії з боку Росії дистанційне навчання у сфері фахової передвищої освіти є однією із форм навчання студентів, яке регулюється Наказом №466 МОН України від 25.04.2013 «Про затвердження Положення про дистанційне навчання» і передбачає «надання освітніх послуг шляхом застосування у навчанні сучасних інформаційно-комунікаційних технологій за певними освітніми або освітньо-кваліфікаційним рівнями відповідно до державних стандартів освіти» [4].

Наразі застосування цифрових технологій, сучасних цифрових засобів й мережі Інтернет в освітньому процесі закладів фахової передвищої освіти є обов'язковим складником та інструментом його реалізації. Такий підхід ґрунтується на законодавчих та нормативно-правових документах: законах «Закон України про освіту» (2017) [1], «Про фахову передвищу освіту» (2019) [2], Наказі Міністерства освіти та науки від 02.05.2023 р. № 510 «Про затвердження Типового положення про організацію освітнього процесу в закладах фахової передвищої освіти та Положення про практичну підготовку здобувачів фахової передвищої освіти» [5], у яких визначено мету дистанційного навчання, що передбачає «індивідуалізований процес набуття знань, умінь, навичок і способів пізнавальної діяльності, який відбувається в основному за опосередкованої взаємодії віддалених один від одного учасників навчального процесу у спеціалізованому середовищі, яке функ-

ціонує на базі сучасних психолого-педагогічних та інформаційно-комунікаційних технологій» [5].

На сьогодні наукові підходи до забезпечення дистанційного навчання висвітлено у працях В. Бикова, М. Жалдака, Ю. Дорошенка, Д. Іванова, М. Карпенка, О. Навроцького; організаційно-педагогічні аспекти розкрито у працях науковців Р. Гуревича, В. Олійника, П. Таланчука, психолого-педагогічні засади досліджено у працях В. Дейнеко, В. Кухаренко та О. Сороки. Перспективам розвитку дистанційного навчання в системі фахової передвищої освіти присвятили праці І. Ляшенко (дослідження міжнародного досвіду); Ю. Арбузова, Т. Багмет (теоретичні та практичні аспекти дистанційного навчання); Р. Малярчук, М. М'ястковська, С. Постова, А. Федорчук, Р. Шаран, М. Шмалюк (аналіз основних видів цифрових освітніх ресурсів, програмних засобів та онлайн-сервісів). Однак, відчувається брак наукових праць, присвячених аналізу проблем та перспектив використання онлайн платформ в умовах освітнього процесу мистецького закладу фахової передвищої освіти та з'ясування їх впливу на ефективність підготовки фахівців.

З огляду вищезазначеного постає потреба проаналізувати систему підготовки здобувачів фахової передвищої освіти Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв в умовах змішаного навчання в контексті впровадження й обґрунтування ефективності освітніх онлайн сервісів.

Дистанційна форма навчання в Коледжі відбувається згідно Закону України «Про фахову передвищу освіту» (2019) [2] та Положення «Організація освітнього процесу, поточного та семестрового контролю із застосуванням дистанційних технологій навчання» (2022) [6], у яких передбачено можливість використання освітніх онлайн-платформ для викладання окремих компонентів освітньої програми відповідно до наказів директора Коледжу [6, с. 33]. Так, для забезпечення дистанційного навчання в Коледжі передбачено матеріально-технічне облаштування аудиторій для організації та технічного супроводу освітнього процесу, зокрема: наявність комп'ютерного обладнання; функціонування локальної мережі з доступом до Інтернету; можливість підключення до мережі Wi-Fi; доступ до електронної бібліотеки закладу освіти.

В освітньому процесі Коледжу викладачами застосовуються сучасні освітні онлайн-платформи: Moodle, Google Classroom, Zoom, Google Meet. Однак, найбільшою популярністю користується освітня платформа Moodle, що передбачає управління лекційним та практичним контентом навчальних дисциплін/предметів, надає можливість завантажувати й редагувати контрольні завдання, оцінювати тестові та контрольні роботи, створювати адаптивні тести із урахуванням результатів попередніх відповідей, а «викладач отримує можливість відстежувати прогрес, коментувати коди та надавати рекомендації щодо покращення рішень» [3, с. 191]. Також, апробовано

онлайн-платформи Zoom та Google Meet для проведення занять в дистанційному форматі з фахових дисциплін, наприклад: фах (спеціальний музичний інструмент/сольний спів).

Водночас, як засвідчує практика, використання сучасних онлайн-платформ у дистанційному навчанні має як переваги, так і певні недоліки. На нашу думку, переваги дистанційного навчання в мистецьких закладах фахової передвищої освіти полягають в тому, що:

- застосування онлайн-платформ забезпечує безперервність освітнього процесу в надзвичайних умовах воєнного стану і пандемії та є надзвичайним засобом комунікації із українськими студентами за кордоном, а також сприяє підтриманню постійного зв'язку з Україною, допомагають зберігати належність до цінностей української держави та є дієвим інструментом рееміграції [7, с. 8];
- здобувачі освіти мають швидкий доступ до джерел інформації, гнучкий графік занять, зручні умови для консультування тощо.

Проте онлайн-освіта стикається з низкою викликів і проблем, а саме:

- відсутність «живого» контакту «студент–викладач»; можливість фальсифікації результатів навчання; обмежені можливості демонстрації практичних виконавських (інструментальних, вокальних, хореографічних) навичок в реальних умовах;
- недостатня взаємодія та відсутність емоційного контакту між викладачами та студентами негативно впливає на якість опанування фахом;
- зниження рівня інтересу та мотивації студентів до навчання в класі з фаху, яке ґрунтується на традиційній («академічно-контактній») системі підготовки, призводить до зниження якості навчання;
- ускладнення процедури об'єктивного оцінювання набутих знань, вмінь та навичок студентів в режимі реального часу через низьку технічну якість зв'язку (затримку звуку) та обмежений огляд;
- нестабільність інтернет-зв'язку та недостатній рівень цифрової компетентності окремих викладачів.

Отже, власний досвід педагогічної роботи засвідчує про дещо обмежені можливості зазначених онлайн-платформ у процесі викладання навчальних дисциплін, що формують спеціальні (фахові) компетентності, а також нагальну потребу у розробці нових форм і методів викладання у дистанційному форматі.

### **Список використаних джерел:**

1. Закон України про освіту (2017) URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення 19.02. 2026 р.)

2. Закон України «Про фахову передвищу освіту» (2019). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2745-19#Text> (дата звернення 20.02.2026 р.)
3. Карплюк С.О. Особливості цифровізації освітнього процесу у вищій школі. *Інформаційно-цифровий освітній простір України: трансформаційні процеси і перспективи розвитку*: матеріали методологічного семінару НАПН України. 2019. С. 188-197. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/29742/>
4. Наказ №466 МОН України від 25.04.2013 «Про затвердження Положення про дистанційне навчання» URL: <http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/z0703-13>
5. Наказ Міністерства освіти та науки від 02.05.2023 р. № 510 «Про затвердження Типового положення про організацію освітнього процесу в закладах фахової передвищої освіти та Положення про практичну підготовку здобувачів фахової передвищої освіти». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1054-23#Text> (дата звернення 19.02.2026 р.).
6. Положення про організацію освітнього процесу, поточного та семестрового контролю із застосуванням дистанційних технологій навчання у Кам'янець-Подільському фаховому коледжі культури і мистецтв. (2022). URL: <https://drive.google.com/file/d/15vzxtU3n1FUQtQPbz1sPetMSd6U1Jjql/view> (дата звернення 19.02.2026 р.).
7. Проблеми і перспективи розвитку онлайн-освіти: монографія / за заг. ред. проф. Т.А. Васильєвої, С.І. Котенка. Суми: Сумський державний університет, 2023. 125 с.

**Анатолій МАРТИНЮК**

*доктор педагогічних наук, професор,  
професор кафедри мистецької освіти  
і візуально-музичних практик  
Університету Григорія Сковороди в Переяславі*

## **ОСОБИСТІТЬ ТА ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ОЛЕКСІЙЧУКА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПОДІЛЛЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ**

Духовне життя українського суспільства на перетині ХХ-ХХІ століть позначене винятковою змістовною наповненістю усіх його сфер. Серед генерації діячів національної хорової культури нашого часу вирізняється неординарна постать визначного хорового диригента і педагога Миколи Андрійовича Олексійчука – викладача-методиста, голови циклової комісії диригентсько-хорових та музично-теоретичних дисциплін Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв.

Свою педагогічну місію Микола Олексійчук вбачає у всебічному розвитку творчих обдарувань молоді, що навчається. Фор-

мування мистецької індивідуальності студентів, розширення кола їхніх художніх інтересів та збагачення духовного світу було важливим пріоритетом його багатолітньої праці в коледжі культури і мистецтв.

Важливими векторами мистецької педагогіки Миколи Олексійчука є розвиток музично-творчих здібностей та музичного мислення студентів; формування музично-педагогічної майстерності майбутніх хорових диригентів; оволодіння технікою диригування у всій її різноманітності; набуття досвіду самостійного опрацювання хорових творів; виконавське диригентсько-технічне втілення хорової музики різних стилів і жанрів; виявлення контекстуальних зв'язків з іншими навчальними дисциплінами.

Найвищі мистецькі здобутки диригента пов'язані з художнім керівництвом Народною академічною хоровою капелюю "Гомін" Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв. Цей колектив є справжньою мистецькою перлиною Поділля.

Становлення неповторного виконавського стилю студентського художнього колективу Кам'янець-Подільського коледжу культури і мистецтв пов'язане з системним вивченням хорової Шевченкіани. Микола Олексійчук виявляє глибоке розуміння образного світу творчості Тараса Шевченка, яка відзначається насиченістю духовного змісту, різноманітністю асоціативних зв'язків, складністю історичного та філософського підтекстів і є тим фундаментом, на якому формувалася національна музична школа, і жанри музики взагалі.

Довершена виконавська інтерпретація Миколою Олексійчуком значного обсягу музичних композицій, створених на тексти видатного українського поета, сприяла формуванню у студентів світоглядних уявлень про хорову Шевченкіану як цілісну жанрову стильову систему. Неосяжний світ поезії Тараса Шевченка втілений композиторами в хорових творах, створених в різні історичні періоди; розмаїта музична стилістика цих творів; витончена звукова палітра капели "Гомін", яскрава постать видатного диригента і педагога Миколи Олексійчука залишили незабутні спомини у багатьох поколінь студентів.

Унікальний мистецький досвід, отриманий в хоровій капелі, музично-виконавська естетика та педагогічні принципи Миколи Олексійчука мали великий культуротворчий вплив на становлення художнього світогляду багатьох поколінь студентів.

Концептуальне значення в системі підготовки хорового диригента відіграють такі дисципліни, як хоровий клас, хорове диригування і лекційний курс хорознавство. Визначальною традицією української диригентсько-хорової школи є тісний взаємозв'язок цих навчальних дисциплін. Метаідеєю, яка розкриває сутність диригентського мистецтва, є проблема виконавського втілення музичного твору. Вона є стрижневою для диригентської педагогі-

ки. На цих методологічних засадах гуртувалася навчальна діяльність циклової комісії хорових та музично-теоретичних дисциплін коледжу культури і мистецтв, яку впродовж багатьох років очолював Микола Олексійчук.

Важливими рисами диригентсько-хорової педагогіки Миколи Олексійчука є постійне прагнення до збагачення музично-виконавського досвіду студентів; виявлення контекстуальних зв'язків музики з філософією, історією, літературою; залучення асоціацій і паралелей з інших видів мистецтва та широким колом явищ природи і життя.

Музично-виконавська школа М.А. Олексійчука вирізняється спрямованістю на розвиток широких світоглядних уявлень студентів в царині гуманітаристики, формування диригентської майстерності, пізнання усіх тонкощів репетиційного процесу, становлення яскравої мистецької індивідуальності майбутнього керівника хорового колективу. В системі навчання виняткова роль належить відпрацюванню диригентсько-технічних навичок, які містять низку складних педагогічних завдань. Така робота тісно пов'язана з виконавською інтерпретацією хорових творів.

Універсальність педагогічної та музично-виконавської хорової школи Миколи Олексійчука віддзеркалює його багатогранне художнє обдарування, високу музичну освіченість та глибоку обізнаність у сфері гуманітаристики, педагогіки і психології, надзвичайно цінний практичний досвід як голови циклової комісії і художньої ради коледжу, філософську глибину бачення еволюції національної хорової культури в складних реаліях життя сучасного українського суспільства. Відзначимо концептуальне значення цієї пасіонарної Особистості для духовного розвою хорової культури і мистецької освіти Поділля другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

### **Список використаних джерел:**

1. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль: навчальний посібник. Харків: ХДІК, 1994. 108 с.
2. Мартинюк А.К., Мартинюк Т.В., Аліксійчук О.С. Диригентська діяльність Миколи Олексійчука в контексті музичної культури Поділля другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2019. 200 с.

**Любов МАРТИНЮК**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ТРАДИЦІЙНА ЕСТРАДНА ПІСНЯ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ**

Одним з потужних напрямів української естрадної музики є традиційна естрадна пісня, яка досі залишається затребуваним жанром в сучасному культурно-мистецькому просторі України. Дефініція «традиційна естрадна пісня», міцно закріпившись в українському соціумі, були предметом дослідження О. Бойка [1], М. Мозгового [2], Т. Рябухи [3], Т. Самаї [4], О. Шевченко [5] та ін. В своїх роботах українські науковці розглядають традиційну естраду як один з напрямів української популярної музики, що прийшов з минулої епохи та продовжив своє існування в добу шоу-бізнесу. Враховуючи значущість традиційної естрадної пісні в сучасній українській культурі і малорозробленість цього стильового напрямку в українській науці, необхідно з'ясувати специфіку традиційної української естрадної пісні і спробувати охарактеризувати це явище.

Для аналізу змісту поняття «традиційна естрадна пісня» можна виокремити три ключові параметри, першим з яких є соціокультурний аспект функціонування естради, її значення та місце в суспільстві. Більшість дослідників так чи інакше підтримують тезу про те, що традиційна естрада сягає корінням в музичне мистецтво часів радянського союзу, після розпаду якого розпочалася ера шоу-бізнесу, де естрадні виконавці розділилися на два типи митців – ті, що продовжують традиції естрадної пісні, сформованої в часи радянської політики і представники «нової хвилі», які з початком доби незалежності працювали у комерційних формах естрадної музики. Зазначимо, що для української естради 60-90-х років ХХ століття характерна складна взаємодія традиції та новаторства, опори на національне коріння та відкритість на західні впливи, зокрема базування на традиційному (пісенний фольклор) й професійному мистецтві (академічний солоспів) та оновлення відповідно до тенденцій світового популярного музичного мистецтва, наскільки це було можливо в тоталітарному суспільстві, де традиційному завжди надавався пріоритет, а західним впливам йшов шалений опір аж до повної заборони.

Другим параметром можна вважати вікову категорію споживачів культурного продукту, який отримав назву традиційної естрадної пісні. М. Мозговий розрізняє традиційну естраду та естраду

нових напрямів (молодіжну музику) [2, с. 36]. Т. Самая наголошує, що «старше й середнє покоління людей, що пройшли жахіття війни, залишалися прихильниками більш спокійної, традиційної естради» [4, с. 104]. Дослідник О. Бойко вважає, що естрадна музика від самого початку була зорієнтована переважно на молодіжну аудиторію [1, с. 82], при цьому, поділяючись на актуальну поп-музику й традиційну музичну естраду, є варіантом для людей старшого покоління [1, с. 118]. Враховуючи думки дослідників, вважаємо, що традиційна естрада – це повноцінний напрям, який приваблює і молодь, і людей середнього і старшого віку – як виконавців, так і слухачів. Саме опора на український фольклор та жанр солоспіву робить традиційну естрадну пісню, попри певну ретроспективність та консерватизм, потужним культуротворчим чинником для розвитку сучасного естрадного мистецтва.

Третім параметром, що дозволяє виділити традиційну естрадну пісню з інших напрямів естрадної музики, є музичний стиль, який є головним маркером, що визначає специфіку української традиційної естрадної пісні. Серед важливих її ознак – мелодизм, який є свідченням повернення до вічних національних цінностей [3, с. 126-127]. О. Шевченко зазначає, що традиційна естрадна пісня «заснована на кращих традиціях української ліричної пісні, стала природним продовженням українського солоспіву та пісні-романсу» [5, с. 111] і на сьогоднішній день риси традиційної естрадної пісні є цілком сформованими [5, с. 112].

Отже, традиційна естрадна пісня має потужний ліричний струмінь, який базується на українському фольклорі та професійній музичній традиції. Однак варто зазначити, що класична естрадна пісня формується у період 1950–1970-х рр., у 1980-х рр. відбувається стабілізація та консервація її стильових рис, після чого її розвиток вже йде не як єдиний стильовий напрям естрадної музики, а як один з багатьох більш сучасних музичних стилів. Тому доцільно говорити про традиційну естрадну пісню саме з 1990-х рр., коли було остаточно сформовано і закріплено українську естрадну традицію, а пісенні твори, написані до цього моменту, варто визначати як естрадну класику («класична естрадна пісня»). Якщо говорити про стиль української традиційної естрадної пісні, то вона є багатоплановим стильовим феноменом, оскільки розвиток класичної естрадної пісні тривав більш ніж 30 років. Вона сполучає і традиції народного та професійного українського музичного мистецтва, і здобутки актуальних стилів світової популярної музики 1950–1980-х рр. (джаз, фанк, рок-н-рол, рок, диско). Попри заборону в СРСР західної музики та уніфікованість офіційної радянської музичної естетики, в цілому, хоч і не без запізньєв і не в усій повноті, українська естрадна класична пісня відповідала світовим тенденціям і була конкурентоспроможною і в художньому відношенні, і навіть в комерційному.

Таким чином, традиційна естрадна пісня посідає значне місце в українському культурному просторі, при цьому як культурно-мистецьке явище в українській науці вона й досі не осмислена. Стильове розмаїття традиційної естрадної пісні пов'язано з тривалим часом формування української класичної естради та її художніми здобутками. Саме тому, попри певну консервативність, українська традиційна естрадна пісня є значимим шаром української музичної культури.

#### **Список використаних джерел:**

1. Бойко О.М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
2. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
3. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 203 с.
4. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
5. Шевченко О.Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2010. 170 с.

**Тетяна МАРТИНЮК**

*доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри-професор мистецької освіти  
і візуально-музичних практик  
Університету Григорія Сковороди в Переяславі*

### **ХОРОВА СПАДЩИНА МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА В ДИРИГЕНТСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИКОЛИ ОЛЕКСІЙЧУКА**

Микола Олексійчук є одним із найкращих інтерпретаторів хорової музики Миколи Леонтовича на теренах Поділля. За свою багатолітню музично-виконавську та педагогічну діяльність в коледжі культури і мистецтв ним підготовлено низку концертних програм з творів композитора, які стали окрасою культурно-мистецького життя регіону.

У блискучому сузір'ї українських композиторів Микола Леонтович є унікальною особистістю, визначним художником, творчість якого означена індивідуальними, самобутніми рисами. Микола Олексійчук неодноразово висловлював думку про те, що творча спадщина композитора є своєрідною енциклопедією національної музичної стилістики.

Микола Олексійчук глибоко усвідомлює складність, семантичну багатозначність хорових творів Леонтовича, створених на основі переосмислення народнопісенних джерел. У звучанні хорової капели «Гомін» в процесі виконавського втілення творів композитора відчутною є образно-сміслова двоплановість, яка знаходить відтворення в наявності деяких планів; образів розповіді – образів осмислення, образів дії – протидії.

Надзвичайно яскравим було прочитання твору «Щедрик» хоровою капелою «Гомін» під орудою її наставника. Виконавське втілення диригентом цієї перлини національної хорової спадщини охоплювало такі аспекти як: усвідомлення художньої ідеї та музичної стилістики твору; безперервне розгортання основної мелодичної лінії в партії сопрано та під час її переходу в інші голоси; опрацювання різноманітних прийомів хорового викладу.

Одним із найвищих творчих досягнень Миколи Олексійчука-диригента є виконавська інтерпретація хорового твору Миколи Леонтовича «Дударик». Диригент виявляє глибоке розуміння образної сфери цього твору, в якому відтворено спогади онука про свого дідуся, який помер, але залишилася незмінна його супутниця Дуда.

У загальній композиції твору відчувається вплив театральної естетики. Ця особливість музичного мислення композитора отримує втілення в звучанні хорової капели «Гомін». Надзвичайно майстерно відтворює хор прийоми тембрового варіювання, співставлення високого і низького регістрів, що викликає образні асоціації, створює таке враження, наче обмінюються думками різні групи людей.

Близьким світовідчуттю Миколи Олексійчука є хоровий твір Миколи Леонтовича «Піють півні». Диригент виявляє тонке відчуття його жанрових особливостей, що отримує відбиток в звучанні хорової капели «Гомін». Спів студентського хору викликає цілком зримі асоціації, коли розповідь про тяжку долю жінки-селянки набуває рис справжньої драматичної сцени експресивно-психологічного характеру.

Диригент і хор майстерно відтворюють душевний стан героїні та збентеженість від передчуття образ, які чекають на неї від її рідні. В звучанні хорової капели виразно простежуються дві смислові лінії: жіночого хору, в якому висловлюється прохання про захист та контрапункт тенорової партії, який стає основним виразником емоційного підтексту. Він виявляє наростання тривоги, про що свідчить динамізація музичного розвитку через відтворення тематичних ліній в різних регістрах.

Глибокий відбиток у свідомості багатьох поколінь студентів залишила здійснена Миколю Олексійчуком виконавська інтерпретація хорового твору «Пряля». Диригентське прочитання цієї перлини хорової музики є таким, в якому виразно постають наступні

змістові лінії: розповідь – оповідання – перший варіант (строфи 1, 3, 5); образ дії – через образи «злих людей» свекорки та свекра – варіант другий (строфи 2, 4); образ – осмислення – своєрідний картасис – просвітлення – варіант третій (строфа) [1, с. 21].

Хоровий твір «Пряля» в диригентській інтерпретації Миколи Олексійчука вражає розмаїттям звукових барв, високою культурою ансамблю, а понад усе, глибоким психологізмом у розкритті втілених в ньому складних реалій життя.

Диригентське прочитання цього твору Миколою Олексійчуком є таким, в якому виразно постає змістовна наповненість кожного елемента музичної тканини. Відчуття внутрішнього неспокою створює початковий вступ басової партії, який є своєрідним епіграфом твору. У цьому вступі, як і в подальшому музичному викладі хорової капели і диригент виявляють глибоке розуміння специфіки музичного стилю композитора, в творах якого явища природи є тим психологічним тлом, на якому розгортаються події реального життя.

Важливим джерелом формування самобутнього виконавського стилю хорової капели «Гомін» під орудою Миколи Олексійчука стали хорові поеми на вірші українських поетів. Виникнення цих та інших композицій, а також нереалізовані плани ймовірно були проявом певних творчих інтенцій визначного художника, обумовлених інтересом суспільства до його непересічної постаті і мистецьких новацій.

Виконавська інтерпретація визначним диригентом і педагогом Миколою Олексійчуком хорової спадщини Миколи Леонтовича позначена філософською глибиною осягнення образної сфери і музичної драматургії творів, довершеною ансамблевою узгодженістю та ідеальною інтонаційною чистотою співу, витонченим відтворенням літературно-поетичного і музичного синтезу та національних стильових ознак хорових композицій.

### **Список використаних джерел:**

1. Гулеско І.І. Національний хоровий стиль: навчальний посібник. Харків: ХДК, 1994. 108 с.
2. Мартинюк А.К., Мартинюк Т.В., Аліксійчук О.С. Диригентська діяльність Миколи Олексійчука в контексті музичної культури Поділля другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2019. 200 с.

**Наталія МОЗГАЛЬОВА**

*доктор педагогічних наук, професор,  
професор кафедри музичного та перформативного мистецтва  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

**Ярослав НОВОСАДОВ**

*викладач кафедри музичного та перформативного мистецтва  
Вінницького державного педагогічного університету і  
мені Михайла Коцюбинського*

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ: ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ**

Збереження національної ідентичності є актуальним питанням у сучасному глобалізованому світі. Особливо гострим воно є для молоді, яка перебуває в центрі різноманітних інформаційних та культурних впливів. Саме зараз відбувається унікальне явище – трансформація української народної пісні та її переосмислення через призму сучасних музичних стилів. Українська народна пісня виконує не лише естетичну роль, а виступає потужним інструментом передачі культурних цінностей та історичних подій. «Українська народна пісня має здатність формувати розуміння краси навколишнього світу, зокрема, природи рідного краю. Вона виховує витонченість світосприйняття, розвиває духовні потреби та інтереси, творчі здібності, в результаті формує емоційно-естетичне ставлення до дійсності і мистецтва» [3, с. 332].

Музична спадщина українського народу – це унікальне джерело історико культурних досягнень, безцінний засіб збагачення сучасної педагогіки як в теорії, так і в практиці виховного процесу. «Оскільки в народній пісні відображаються почуття народних мас, то можна стверджувати, що через неї ми безпосередньо розмовляємо з попередніми поколіннями» [1, с. 20].

Різні аспекти народної пісні неодноразово досліджувались вітчизняними науковцями. Зокрема, історичні аспекти формування української народної пісні розглянуто в роботах Ф. Гошовського, М. Драгоманова, Ф. Колесси, І. Франка та ін.. Вивченням жанрової класифікації українських народних пісень займалися В. Гнатюк, К. Квітка, Г. Сосенко, Г. Сокіл та ін.. Специфічні особливості кожного жанру розкрито в роботах С. Грици, А. Іваницького, А. Завальнюка, М. Ляшка та ін.. Узагальнення щодо використання української народної пісні у вихованні молоді зроблено у працях філософів та істориків – М. Аркаса, М. Грушевського, М. Костомарова, І. Огієнка та ін. Ці питання розглядали і представники мистецько-педагогічної галузі О. Ростовський, О. Олексюк, Л. Хлебнікова та ін.

І. Дзюба зазначає, що «культура стає способом вираження національної ідентичності та виявлення сенсу буття народу; цілісна національна культура формує конкретну людину» [2, с. 45]. У контексті цього зазначимо, що вивчення українських народних пісень має важливе значення, оскільки, формує культурно-ціннісні орієнтири особистості, дає розуміння історичного минулого та є джерелом формування національної ідентичності. «В українській народній пісні знайшли своє відображення високі моральні якості та чесноти, мужність та героїзм, повага до інших» [4, с. 44].

Перші згадки про українську народну пісню знаходимо в давніх літописах. У той час українська народна пісня супроводжувала різноманітні обрядові дійства, побут та різні види праці, зокрема прядіння, ткацтво, жнива; пісні під час збирання і вичавлювання винограду, а також пісні гончарів, мукомолів, гребців.

У науковій літературі українська народна пісня поділяється на необрядову та обрядову, що включають жанрові підгрупи. В календарно-обрядовий цикл об'єднані пісні, що супроводжували звичаї та обряди, пов'язані із землеробством. Це – колядки, шедрівки, веснянки, гаївки, жнивварські, купальські, хрестинні. Необрядові пісні – за музичним стилем і тематикою поділяються на три групи: ліричні, епічні, жартівливо-сатиричні.

Важливою складовою пісенної культури України є опрацювання народних пісень. До XVIII століття обробки народних пісень вважались жанром, рівнозначним оригінальній композиторській творчості. В цій площині плідно працювали П. Сокальський та М. Лисенко. До опрацювань народних пісень М. Лисенко звертався упродовж всього життя. Особливу увагу приділяв історичним пісням а саме: гетьманським, козацьким, пов'язаним з тематикою національного визволення.

Ф. Колесса продовжував традицію хорових акапельних та опрацювань пісень Лемківщини, Закарпаття, Гуцульщини, Волині та Полісся. Шедеврами української музичної культури є хорові твори М. Леонтовича, які написані для хору а capella за принципом вільного тлумачення мелодії народної пісні. Найвідомішими творами композитора є «Щедрик», «Дударик», «Пряля». Велике значення у формуванні національної ідентичності молоді мають пісні, написані сучасними виконавцями, які все більше стають народними.

Українська народна пісня у формуванні національної самоідентичності молоді сьогодні є пріоритетним напрямком роботи закладів середньої загальної освіти, закладів фахової передвищої освіти та закладів вищої освіти. «Знання жанру та стилю виступають основою музичної інтерпретації та відображають рівень виконавсько-інструментальної майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва» [5, с. 105]. Вивчення народної пісні розкриває невичерпні можливості українського таланту, виховує любов і по-

вагу до своєї землі, гордість за свій народ і державу. Українські народні пісні презентують ціннісні, моральні орієнтири народу, що зберігає національну ідентичність у різні історичні періоди.

### **Список використаних джерел:**

1. Ващенко Г. Темперамент та емоції. Твори. Київ, 2003. Т. 5: Хвороби в галузі національної пам'яті. С. 17-26.
2. Дзюба І.В. Починаємо з поваги до себе. Статті, доповіді. Київ: Просвіта, 2002. 59 с.
3. Коваль Т. Структура професійної компетентності майбутніх учителів початкових класів щодо використання музичного фольклору в освітньому процесі. *Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»*: [зб. наукових праць]. Київ: Гнозис, 2015. Додаток до вип. 35, т. ІХ (60): тематичний випуск «Вища освіта». С. 375-382.
4. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О. Роль українських народних пісень у музично-естетичному та патріотичному вихованні майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. *Наукові записки Закарпатського угорського інституту ім. Ференца Ракоці ІІ, Комуніальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради. Серія: Педагогічні науки*. Ужгород, 2023. Вип. 3. С. 41-45. DOI: [https://doi.org/10.59694/ped\\_sciences.2023.03.041](https://doi.org/10.59694/ped_sciences.2023.03.041)
5. Селезньов С., Кшивак Ю., Новосадов Я. Виконавсько-інструментальна майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва: теоретичний аспект. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 31. С. 101-106.

**Юлія НОВІЧЕНКО**

*викладач фортепіано, голова циклової комісії фортепіано Кам'янець Подільського фахового коледжу культури і мистецтв*

### **ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ СПАДЩИНІ С. БОРТКЕВИЧА**

Прелюдія у фортепіанній спадщині Сергія Борткевича є взірцем романтичної мініатюри, що поєднує виразну наспівність («пісні без слів») з витонченою акордовою фактурою та тремтливою пульсацією гармонічного фону. Їхній жанровий спектр різноманітний, часто з елементами етюдності, яскравою концертною віртуозністю, гучною динамікою та акцентами.

Науковець Т. Райллард вважав С. Борткевича майстром мелодії, чий стиль «піаністично тонкий і добротний, місцями блискучий» [2, с. 639]. Він зберігає вірність класико-романтичній традиції та близький до композицій Ф. Ліста й Ф. Шопена. Прелюдія як жанр вирізняється пануванням єдиного образу, що втілюється

найчастіше за допомогою лаконічних піаністичних засобів. Наслідуючи традицію Ф. Шопена, український митець неодноразово звертається до цього жанру. Ним створено чотири цикли мініатюр: Шість прелюдій ор. 13 (1910), Десять прелюдій ор. 33 (1926), Сім прелюдій ор. 40 (1933), Шість прелюдій ор. 66 (1946–1947). Порівняно з ор. 28 Ф. Шопена, у творах С. Борткевича панує лірика, багатство відтінків якої лише підкреслюють острівці драматичного пафосу та скерцозності. Не менш типовим є втілення образу романтичних спогадів, що асоціюється з почуттям туги за втраченими ідеалами. О. Чередниченко, досліджуючи фортепіанну творчість С. Борткевича, зауважує, що композитор знаходить власні варіанти ладотонального, метроритмічного, фактурного, жанрового, образного об'єднання мініатюр [1, с. 10].

Інтерпретація Борткевичем жанру прелюдії виявляє його пластичність з опорою на імпровізаційну природу, що передбачає використання характерних рис інших жанрів, фактурного та метроритмічного малюнку, різного співвідношення мелодії та фону, найширшого спектра емоційних станів. У прелюдях композитор демонструє свободу ладогармонічного і тонального мислення; насичення звукоряду хроматизмами сприяє посиленню мотивів томління, ностальгічного смутку, ліричної експресії. Обраний автором підхід до жанру забезпечує необхідний баланс об'єктивованої лірики та емоції, що безпосередньо переживається, яскравої ефектності, майже театральності, і проникливості музичного образу.

Прелюдія ор. 6 № 1 (мі-бемоль мінор) – одна з найвідоміших ранніх фортепіанних мініатюр Сергія Борткевича, що входить до циклу «Три п'єси» (3 Могсеаух, ор. 6), створеного близько 1908 року. П'єса сповнена глибокої меланхолії та ностальгії, наповнена драматизмом та емоційною насиченістю. За своїм характером вона наближається до пісні без слів. Виразна, широка мелодія звучить на фоні зворушливої акордової фактури, що створює ефект пульсації. У творі відчувається вплив пізнього романтизму, зокрема традицій Ф. Шопена. Композитор використовує насичену піаністичну тканину, де мелодія часто «прошиває» середній регістр, що характерно для стилю Борткевича. Незважаючи на те, що твір написаний у період становлення митця, він уже демонструє зрілу майстерність «останнього романтика».

Отже, образно-жанровий спектр циклів прелюдій С. Борткевича надзвичайно різноманітний та віддзеркалює майже увесь досвід романтичної мініатюри. При цьому композитор знаходить власні шляхи прояву творчої індивідуальності та сучасного мислення, суть яких полягає у використанні комбінаторної техніки у царині як мовних засобів виразності, так і суто піаністичних прийомів.

### **Список використаних джерел:**

1. Чередниченко О.В. Фортепіанний стиль С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXII (32). С. 7-21.
2. Raillard T. Serge Bortkiewicz. *Zeitschrift für Musik*, 1928. 639 p.

**Ольга ОЛЕКСЮК**

*докторка педагогічних наук, професорка,  
завідувачка кафедри музикознавства та музичної освіти  
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка*

### **ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНІ ВИМІРИ МИСТЕЦЬКИХ ІННОВАЦІЙ У СФЕРІ ОСВІТИ**

Початок третього тисячоліття знаменує, що педагогічна наука визнає і впливає на розв'язання глобальних освітніх проблем, тому вимагає новітнього філософського, культурологічного та метафізичного підходів щодо розуміння трансдисциплінарності мистецьких інновацій у сфері освіти, де пріоритетом постає людина як особистість і творча індивідуальність. Сучасні українські вчені (О. Олексюк, М. Ткач, Ю. Черкасов та ін.) стверджують, що такі підходи як антропологічний, культурологічний, феноменологічний, трансцендентальний та інші характеризують певні філософські та культурологічні позиції щодо національної освіти. Саме антропологічні аспекти філософського пізнання забезпечують педагогічні уявлення узагальненим поняттям людини. Завдяки органічній єдності антропологічних напрямків стає можливим розкриття педагогічних відносин, де відбувається формування сутнісного змісту і наповнення «людського в людині». Так, сучасна педагогіка вивчає закономірності розвитку людини в цілому, де духовність та суб'єктивність індивіда залежать від комплексу інтеграції емоційної, мотиваційної, інтелектуальної та інших сфер особистості.

Сучасна наука поставила в концентр теоретико-методологічних досліджень міждисциплінарний підхід – як підхід, що інтегрує різні галузі наукових знань (як соціально-гуманітарні науки, так і природничі) навколо проблеми цілісного розуміння людини. Відповідно духовна складова, закладена в основу мистецької освіти, стає наріжним каменем для піднесення освіти на принципі цілісності та міждисциплінарності, спрямованої на цей розвиток ціннісного потенціалу творчої особистості. Тому особливість музичної освіти дає підстави стверджувати, що майбутні фахівці стануть носіями творчої ініціативи, високопрофесійної діяльності, креативної проєкції та громадянської активності.

Водночас, основою конвергенції науки, технології та мистецтва може бути трансдисциплінарність як теоретична спроба

вийти за межі окремих наукових галузей. Трансдисциплінарні когнітивні стратегії стають повною мірою ефективними лише тоді, коли метамова узагальнюється. Трансдисциплінарність полягає в ідеї, що кожна наукова галузь одночасно є і відкритою, і закритою: відкритою для нових когнітивних схем, перенесених із суміжних наукових областей, що мають евристичне значення, готовою до співпраці з іншими галузями та до реалізації спільних дослідницьких проєктів; проте закритою в тому сенсі, що вона повинна зберігати свій специфічний предмет і перспективу дослідження, а також продовжувати розвивати свої прогресивні та найперспективніші методи та стратегії дослідження. Йдеться про новий науковий раціоналізм, або парадигму відкритого розуму, що передбачає взаємозв'язок різних дисциплінарних корпусів знань. Постулат об'єктивності замінюється постулатом проєктивності, а ключовим поняттям стає моделювання складності. Йдеться про те, що необхідно екологізувати «дисципліни», тобто. розглядати їх у широкому контексті, включаючи культурні та соціальні умови, завжди враховувати середовище, в якому вони виникають, здійснюють постановки дослідницьких проблем, втрачають гнучкість або, навпаки, швидко прогресують, постійно самооновлюючись.

У ситуації прискореного цивілізаційного розвитку людяно випробовує тотальну невизначеність майбутнього, «футурофобію», наукові прогнози руйнуються під впливом «інноваційних кумулятивних ефектів», що лихоманяють нестабільне суспільство. Практично відсутній образ бажаного майбутнього розвитку, не проведено комплексної гуманітарної експертизи інноваційних проєктів. Без узгодження антропо- та соціовимірювань сучасної цивілізації багато інноваційних стратегій та програм залишаються нереалізованими чи небезпечними. Це конкретне завдання може бути вирішено у трьох напрямках: по-перше, в осмисленні та виборі цілей та цінностей сучасної цивілізації; по-друге, у виявленні обмежень ризиків, коридорів можливостей, пов'язаних із інноваціями; по-третє, у моделюванні різних сценаріїв розвитку інноваційної цивілізації.

Специфіка теоретизування в цих напрямках має два *яскраво виражені* і взаємопов'язані вектори: перший фокусується на експікації концептуальних основ побудови інтегративної моделі передбачення майбутнього інноваційної цивілізації, другий зв'язок з антропологічними соціогуманітарними вимірами прогностичних практик сучасного пізнання, що фіксують увагу на «людиновимірних» параметрах та соціальних домінантах суспільства.

В антропологічному ракурсі проблема обговорюється в дискусіях щодо можливих наслідків «покращення» (*improvement*) та «розширення» (*enhancement*) людини. Проте проблема розширення людських можливостей має набагато глибше коріння, вона пов'язана з переосмисленням базових уявлень про людину, яка тривалий час

визначала антропологічні координати європейської культури. Соціокультурні трансформації, що відбуваються в даний час, як і процеси їх теоретичного осмислення мають яскраво виражений прогностичний вектор, що ініціює не тільки футурологічні образи, але сміливіші проекти конструювання постлюдського майбутнього. У такому контексті особливого значення набуває діалог науки, релігії та інших типів розуміння світу як основа вироблення гуманістичного, «людиномірного» та «людинорозмірного» майбутнього.

Різноманітність способів передбачення, що сформувалися в культурі та науці, переконає нас у необхідності інтегративного підходу до пізнання майбутнього, який реалізується через експлікацію соціокультурних, етико-аксіологічних, антропологічних потенціалів різних прогностичних практик, що одночасно виводить нас на ідею єдиного розвитку трансдисциплінарний дискурс постнекласичної філософії науки.

Проблема передбачення майбутнього, розглянута в ракурсі трансдисциплінарності, дозволяє ув'язати воедино біологічну укоріненість людини в природі, психофізіологічні прогностичні особливості її мозку, соціальну потребу бачення перспектив розвитку, активний діяльнісний початок по «творенню потрібного майбутнього» і побудувати в результаті інтеграції когнітивних практик передбачення майбутнього. Така інтеграція можлива не просто як підсумовування відомостей, отриманих різними способами, а як відображення сукупного результату нелінійного розвитку таких нестабільних об'єктів, як людина і суспільство, для яких пізнання майбутнього – воно з реальних умов існування, що забезпечують формування найбільш ефективно функціонуючих моделей суспільних пристроїв та умов.

Трансдисциплінарність не протиставляє, а поєднує, синтезує за принципом додатковості те, що розглядалося як протилежне. Трансдисциплінарність намагається зрозуміти реальність у її складності, а це саме та установка, яка властива теорії складної системи. Тільки трансдисциплінарні дослідження здатні впоратися зі складністю світу, з її описом.

Трансдисциплінарність означає стимулювання синергії між дисциплінами та справжню інтеграцію знання. Вона лежить у руслі нинішньої практики трансформації знання, пошуку конструктивного вирішення проблем та залучення вчених до вирішення проблем реального світу. Трансдисциплінарність передбачає, що експерименти, які проводять аналіз, вчення-дослідники, діячі у сферах соціальної практики, політичні лідери поєднують свої зусилля, щоб вирішити проблему. Але ця практична орієнтація трансдисциплінарних досліджень не виключає, а навпаки, базується на їх фундаментальності, на холистичному баченні реальності та вжитку схопити реальність у її універсальних (еволюційних, складних, поведінкових тощо) паттернах. Трансдисциплі-

нарність передбачає креативний підхід до вирішення проблем, раціональність відкритого, творчого розуму (*open-mind rationality*).

Синтетичні устремління трансдисциплінарності полягають у тому, що завдяки їй встановлюється зв'язок між природничими та гуманітарними та соціальними науками, а також мистецтвом, літературою, поезією та іншими сферами духовного опиту. Трансдисциплінарність може бути основою для конвергенції науки, технології, мистецтва, дослідження свідомості та духовних практик.

Трансдисциплінарність в ідеалі полягає в тому, щоб кожна наукова дисципліна, що входить до полі- та трансдисциплінарного комплексу, була одночасно і відкрита, і замкнута. Відкрита у відношенні до нових когнітивних схем, що переносяться із суміжних та більш віддалених наукових дисциплін та мають для неї евристичну значущість; готова до кооперації з іншими науковими дисциплінами, реалізації спільних дослідницьких проєктів.

Ці інновації посилюють роль трансдисциплінарного підходу в сфері мистецької освіти. Сам процес забезпечується на акмеологічній основі з метою сформулювати концептуальні теоретико-методологічні позиції, які спрямовані на збереження та примноження духовних і світоглядних цінностей, національних традицій, а головне – спадкоємності науково-педагогічних шкіл.

**Назарій ОНИЦУК**

*аспірант кафедри педагогіки та менеджменту освіти  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ОСНОВНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Модернізація мистецької освіти в умовах реалізації концепції Нова українська школа зумовлює підвищення вимог до професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Сучасний педагог – має бути не лише носієм музичних знань, а й творчою особистістю, здатною до виразного вокального виконання, художньої інтерпретації творів і ефективної педагогічної взаємодії з учнями. У цьому контексті особливої ваги набуває формування вокально-виконавської компетентності як важливої складової фахової підготовки.

Компетентнісні ознаки професіоналізму особистості, за визначенням В. Калініна, полягають у її спроможності ефективно вирішувати проблемні ситуації, спираючись на інтегрований дос-

від – засвоєні знання, сформовані вміння й навички, а також систему цінностей, набутих у процесі навчання та практичної діяльності [1].

Вокально-виконавська компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва є інтегративною якістю особистості, що поєднує систему спеціальних знань, вокально-технічних умінь і навичок, інтерпретаційних здібностей, художнього мислення, сценічної культури та педагогічної рефлексії. Вона має подвійний характер: з одного боку, забезпечує якісне художнє виконання вокальних творів, з іншого – спрямована на здатність навчати співу учнів, демонструвати зразки вокального звучання та формувати їх музичні здібності.

Окремі складники процесу становлення вокально-виконавської компетентності розкрито у дослідженні Н. Овчаренко. Автор, трактуючи сформованість цієї компетентності як очікуваний результат професійної підготовки, пов'язує її з опануванням майбутнім фахівцем комплексу вокально-педагогічних знань, умінь і навичок. Саме така інтегрована підготовка забезпечує готовність майбутнього педагога-музиканта до повноцінної вокальної діяльності [3].

Одним із провідних методологічних орієнтирів є компетентнісний підхід. Він передбачає спрямування освітнього процесу не лише на засвоєння теоретичних знань із вокалу, а й на формування здатності застосовувати їх у реальних професійних ситуаціях. У межах цього підходу важливо поєднувати вокально-технічну підготовку з методичною, формувати вміння аналізувати власне виконання, планувати роботу над твором і здійснювати педагогічну інтерпретацію музичного матеріалу.

Не менш значущим є особистісно орієнтований підхід, який ґрунтується на врахуванні індивідуальних особливостей студента: типу голосу, діапазону, тембрових характеристик, рівня підготовленості та творчого потенціалу. Реалізація цього підходу передбачає індивідуалізацію репертуару, створення сприятливої психологічної атмосфери на заняттях, підтримку творчої ініціативи та формування впевненості у власних можливостях.

Важливу роль у формуванні вокально-виконавської компетентності відіграє діяльнісний підхід. Він акцентує увагу на активній практичній діяльності студента, що передбачає систематичну роботу над вокальними творами, участь у концертах, конкурсах, творчих проєктах, ансамблевому музикуванні та педагогічній практиці.

Інтегративний підхід забезпечує цілісність професійної підготовки через взаємозв'язок вокалу з іншими дисциплінами – музично-теоретичними курсами, історією музики, диригуванням, методикою музичного навчання. Така інтеграція сприяє глибшому розумінню стилістичних особливостей творів, формує здат-

ність до комплексного аналізу музичного матеріалу та розвиває художнє мислення майбутнього вчителя.

Культурологічний підхід орієнтує студентів на усвідомлення вокального мистецтва як складової національної та світової культури. У процесі навчання важливо залучати їх до української вокальної спадщини, аналізувати твори різних історичних епох і стилів, формувати ціннісне ставлення до мистецтва та розуміння його виховного потенціалу. Це сприяє становленню духовно багаті особистості вчителя, здатного передавати культурні традиції молодому поколінню.

Творчо-інтерпретаційний підхід передбачає розвиток умінь осмислювати авторський задум, аналізувати поетичний текст, визначати художні образи та знаходити індивідуальне виконавське рішення. Вокальне виконання розглядається не лише як технічний процес, а як акт творчості, що потребує емоційної виразності, художньої переконливості та глибокого внутрішнього переживання змісту твору.

Отже, формування вокально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва є складним і багатограничним процесом, що потребує комплексної реалізації компетентнісного, особистісно орієнтованого, діяльнісного, інтегративного, культурологічного, творчо-інтерпретаційного та рефлексивного підходів. Їх поєднання забезпечує цілісність професійної підготовки, розвиток технічної та художньої майстерності, формування педагогічної спрямованості вокального мистецтва та готовність до творчої самореалізації у майбутній професійній діяльності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Калінін В.О. Особливості формування соціокультурної компетенції майбутнього вчителя іноземної мови у процесі професійно-педагогічної підготовки. *Вісник Житомирського педагогічного університету*. Житомир, 2003. Вип. 12. С. 154-157.
2. Михайличенко О.В. Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія. Суми: Наука, 2004. 210 с.
3. Овчаренко Н.А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності: теорія та методологія: монографія. Кривий Ріг: Вид. Р.А. Козлов, 2014. 400 с.

**Майя ПЕЧЕНЮК**

*кандидат педагогічних наук, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

Із глибоких часів людської цивілізації мистецтво музики було тісно пов'язане з духовним життям матеріального світу. Оскільки в широкому розумінні слова «музика» – це вид мистецтва з особливою організацією звуковисотних та часових послідовностей інтонаційної фактури, то за практичним призначенням вона може бути як інструментальною так і вокальною. Оскільки ж сам по собі «спів» належить до «співацької» або вокальної майстерності, то за цим типом його змісту «спів» є «вокальною музикою» [1, с. 11-12]. Осібне місце у сфері професійного вокального мистецтва сольної традиції належить вивченню досвіду кращих представників національних вокальних шкіл. Тому вивчення і систематизація творчо-педагогічної та просвітницької діяльності визначних діячів українського вокального мистецтва видається проблемою, яка синтезує цілісну систему культурно-освітньої практичної діяльності суспільства.

Українськими вченими-музикознавцями, а також вокальними виконавцями і педагогами, зокрема І. Вілінською, Б. Гмирею, В. Гнидем, П. Гребенюк, В. Деряжним, М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенком, М. Єгоричевою, О. Знаменською, В. Івановим, І. Колодуб, М. Кондратюком, Т. Малишевою, Т. Михайловою, О. Микишею, О. Мишугою та багатьма науковцями, педагогами-вокалістами, було досліджено окремі культурно-освітні та методико-теоретичні тенденції вітчизняної співацької традиції. Внаслідок цього накопичився матеріал для розробки засад національної вокальної школи.

Історія формування і розвитку національних вокальних шкіл складалась одночасно з виникненням національних композиторських шкіл. Поняття «вокальна школа» вимагає чіткого визначення, тому що цей термін часто вживають неточно. «Не можна говорити про вокальну школу окремого педагога, – тут може йти мова про методи, прийоми [2, с. 3]. Визначення поняття «вокально-педагогічна школа» дав вокальний педагог, доктор мистецтвознавства Д. Аспелунд: «Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» [2, с. 16]. Таке поняття можна вживати як ви-

значення української, італійської, французької, німецької, болонської та інших вокальних шкіл. Вокальна школа історично змінна, соціальна та національна.

Процес історичної змінності вокальних шкіл завжди нерозривно пов'язаний з історичним розвитком музики, з конкретними вимогами виконавської практики. Зміни в громадському житті певним чином впливають на зміни естетичного світогляду, в зв'язку з чим змінюється і творчість композиторів, тобто стиль музики, її жанри. Тенденції нового, що виникають в ланці «композитор – співак», змушують виконавців знаходити нові технічні та виконавські прийоми, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням співаків. Таким чином, виконавська школа завжди йде попереду педагогічної, а остання, в свою чергу, спираючись на досвід минулого і сучасного, готує співаків для майбутнього.

Соціальні умови визначають ідейну та естетичну спрямованість вокального мистецтва, а також впливають на характер вокальних шкіл. Співаки завжди були виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вносячи в традиційну атмосферу виконавства свіжі ідейні напрями, а вокальна техніка служила засобом вираження цих ідей.

Національний характер вокальних шкіл зумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність проявляється у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі.

Соціальні умови визначають ідейну та естетичну спрямованість вокального мистецтва, а також впливають на характер вокальних шкіл. Співаки завжди були виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вносячи в традиційну атмосферу виконавства свіжі ідейні напрями, а вокальна техніка служила засобом вираження цих ідей. Шлях проникнення громадсько-значущих ідей: від політичного та державного ладу – в літературу та поезію, відтак – в музичну творчість, а звідти – у вокальне виконавство. Між вокальною музикою та поезією існує глибокий зв'язок, і на різних етапах розвитку музичного мистецтва в різних стилях і жанрах взаємовплив словесної та музичної художньої творчості проходив і проходить по-різному. Національний характер вокальних шкіл зумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність проявляється у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі.

Зазначимо, що вагомим внеском у міжнародну та європейську культуру є українське вокальне мистецтво. Скарби укра-

їнської співацької культури – народна пісня, завжди була джерелом для великих виконавців, яка базується на кантиленному співі та виразності слова. Велике історичне значення у розвиток української музичної культури має перший в Україні музично-драматичний театр М. Садовського, який пропагував національну та світову культуру. З початку ХХ ст. у цьому театрі розпочала працювати в якості викладача-вокаліста О. Муравйова (в минулому оперна співачка, яка зробила великий внесок у розвиток національної української вокальної школи). У Київському оперному театрі співали прославлені – З. Гайдай, Л. Руденко, Р. Разумова та інші. Послідовником О. Муравйової став її вихованець видатний викладач вокалу, випускник Київської державної консерваторії Д. Євтушенко. Особливий внесок у розвиток української вокальної школи вклали корифеї української оперної сцени – І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря. Вокальна майстерність та професіоналізм цих митців завжди були на високому рівні, вражало їх звуковедення та виразність, краса та пластичність звуку.

Отже, видатні викладачі ставили перед собою завдання – допомогти навчаючому виявити різні драматичні стани людини під час виконання музичного твору, виділити певні відчуття, «пережити» поетичний та музичний матеріал. Але вміння ставити перед собою велике творче завдання – це тільки привід для початку роботи. Дуже мало відчуті музику, мати різноманітне уявлення, потрібно цю музику аналізувати, розуміти творчий задум композитора, вміти передавати своє розуміння образу, свої думки та почуття.

Попри всі індивідуальності кожного з видатних представників італійських, українських вокальних шкіл – усіх їх *поєднують загальні естетичні принципи*: загальна ідейно-художня направленість: глибока правдивість та щирість художнього трактування, уміння розкривати зміст твору та донести його до масового слухача, яскрава переконливість та благородна простота виконання, справжнє творче розуміння виконавського процесу, повне підпорядкування досконалої техніки художнім цілям.

### **Список використаних джерел:**

1. Антонюк В.Г. Формування української вокальної школи: історико-культурний аспект: дослідницька праця. Київ: Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
3. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / [упоряд. М. Головащенко]. Київ: Муз. Україна, 1971. 114 с.

**Тетяна ПОЛЯКОВА**

*викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

## **ІННОВАЦІЙНЕ ОСВІТНЄ СЕРЕДОВИЩЕ ЗАКЛАДУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЗДОБУВАЧІВ РЕЖИСЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ: ВИКЛИКИ, ДОСВІД, ПЕРСПЕКТИВИ**

Сучасний заклад мистецької освіти функціонує в умовах динамічних соціокультурних змін, зростання ролі цифрових технологій та трансформації когнітивних моделей сприйняття інформації, в порівнянні культурного світобачення нинішнього покоління зі старшим поколінням. Тут, насамперед, варто зауважити виклик сприйняття видовища в умовах кліпового мислення з однієї сторони творця заходу – режисера та з іншої сторони глядача. Людям із кліповим мисленням притаманні гіперакативність, некритичність сприйняття інформації, неухважність, незібраність тощо [5]. Упродовж навчального процесу, здобувач, втілюючи свій режисерський задум, розуміє інноваційне освітнє середовище не лише як технічне оновлення матеріальної бази, а як комплексна педагогічна система, спрямована на формування його творчої, відповідальної особистості митця.

Важливим компонентом такого середовища є впровадження медіа- та відео проєкційних технологій у підготовку майбутніх режисерів видовищно-театралізованих заходів, де б віддзеркалювалась ще одна творча перспектива перформативність. У широкому значенні поняття «перформативність» сучасні науковці розглядають як збіг змісту з формою та його проявом, коли відбувається самоподання змісту: текст або дія стає не тільки висловлюванням про що-небудь, а й демонстрацією того, що несе це повідомлення [4]. У практиці КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» медіатехнології активно застосовуються під час створення концертних програм, мистецьких проєктів, конкурсів читців ораторського мистецтва, тематичних театралізованих композицій, зокрема студентами предметно-циклової комісії «Видовищно-театралізованих заходів».

Ще одним переконливим викликом режисерських сценічних рішень можна назвати відеопроєкції, адже відеопроєкції забезпечують багатовимірність сценічного простору, сприяють візуалізації режисерського задуму, підсилюють емоційний вплив на глядача та дозволяють економічно оптимізувати сценографічні рішення. Завдяки цифровим інструментам студентські роботи набувають жанрової різноманітності, поєднуючи слово, музику, світло, відеоряд і пластичні засоби виразності.

Разом із тим надмірна орієнтація на спецефекти створює ризик втрати цілісності художнього образу, спираючись на вимоги

сучасної публіки. Сучасний глядач дедалі частіше сприймає видовища через призму кліпового мислення, концентруючись на яскравих фрагментах, а не на загальній концепції постановки. Сучасна людина потребує постійного швидкого доступу до актуальної та різноманітної інформації. Обмеження чи відсутність можливості задовольняти цю потребу викликає дискомфорт, почуття невпевненості, тривоги, а іноді й страху [6]. Така тенденція потребує від режисера особливого та неординарно майстерного вміння поєднати візуальну динаміку з глибинним ідейним наповненням твору задля донесення художнього змісту режисерського задуму.

На необхідності розвитку гнучкості мислення, творчого підходу та адаптивності особистості наголошує В. Александрова, підкреслюючи, що сучасне життя вимагає від людини відмови від шаблонних дій і формування здатності швидко орієнтуватися в нових умовах [1].

За даними нейробіологічних досліджень, представлених Jared Howard під час виступу в Сенаті США (2026), окремої уваги потребує проблема світосприйняття покоління Z, адже надмірна цифрова стимуляція впливає на механізми довготривалої пам'яті та концентрації уваги [7]. Це беззаперечно впливає і на здобувачів професії режисера, бо ж на практиці репетицій та постановок, кліповий тип сприйняття видовища зумовляє труднощі із запам'ятовуванням текстів, фрагментарність мислення та зниження здатності до глибокого аналізу інформації.

Акторська пам'ять охоплює текстову, емоційну, пластичну складові, а режисерська – здатність утримувати цілісну композицію вистави, логіку розвитку дії та систему образів. Порушення механізмів запам'ятовування безпосередньо впливає на якість виконавського мистецтва, знижуючи органічність сценічної дії.

У цьому контексті особливого значення набуває розвиток критичного мислення студентів. Як зазначають О. Радченко та С. Вихор, критичне мислення формує здатність аналізувати інформацію, аргументувати позицію та приймати відповідальні рішення [3]. Для майбутніх режисерів це є необхідною умовою професійної діяльності, адже вони виступають носіями громадянської позиції та провідниками соціокультурного життя.

Таким чином, інноваційне освітнє середовище закладу мистецької освіти повинно забезпечувати:

- системне впровадження медіатехнологій;
- розвиток довготривалої пам'яті та концентрації уваги;
- формування критичного мислення;
- збереження цілісності художнього образу;
- виховання соціально відповідальної особистості митця.

Поєднання цифрових інструментів із глибинними традиціями мистецької педагогіки сприятиме підготовці режисера нового

покоління – творчого, гнучкого, здатного адаптуватися до викликів часу та водночас зберігати естетичну й духовну сутність мистецтва. Отже, формування інноваційного освітнього середовища закладу мистецької освіти передбачає не лише впровадження медіа- та відео проєкційних технологій, а й глибоке переосмислення педагогічної стратегії підготовки майбутніх режисерів видовищно-театралізованих заходів. Досвід КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» засвідчує, що інтеграція цифрових інструментів значно розширює жанрову палітру студентських проєктів, підсилює візуальну виразність та відкриває нові можливості для творчої реалізації.

Водночас виклики сучасності – трансформація глядацького сприйняття, кліпове мислення покоління Z, зниження рівня концентрації та довготривалої пам'яті – вимагають посилення саме практичної складової професійної підготовки. Формування акторської та режисерської майстерності неможливе без системної роботи над текстом, пластикою, композицією, розвитком емоційної пам'яті та цілісного художнього мислення. Теоретичні знання набувають професійної цінності лише через їхнє практичне застосування в репетиційному процесі, постановочній діяльності, сценічних експериментах.

#### **Список використаних джерел:**

1. Александрова В. Розвиваємо творче мислення студентів на заняттях з культури усного і писемного мовлення. *Проблеми та перспективи розвитку сучасної науки в країнах Європи та Азії*: матеріали XLIV Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. Переяслав, 2022. С. 43-45.
2. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. С. 85-91.
3. Радченко О., Вихор С. Розвиток критичного мислення студентів. *Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід*: зб. тез IV Міжнар. наук.-практ. конф. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2022. С. 362-367.
4. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? (На прикладі творчості Марини Абрамович). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого*. Київ, 2015 (16). С. 154-160.
5. Удовицька Т. «Кліпове мислення» молоді: особливості прояву у процесі навчання (до постановки проблеми). *Вища освіта України: теоретичний та науково-методичний часопис*. 2013. Дод. 1. Вип. 31. Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського. Том VIII (50). С. 407-416.
6. Соболева С.М. Кліпове мислення як соціально-психологічний феномен та його роль у навчально-пізнавальній діяльності студентів. *Теорія і практика сучасної психології*. 2019. № 3, Т. 2. С. 27.
7. Howard J. Neuroscience of attention and memory in the digital age: speech before the U.S. Senate. Washington, 2026. 29 p.

**Ірина ПРАВУК**

*магістрантка першого року навчання,  
спеціальності Вб.03 Хореографічне мистецтво  
Вінницького державного педагогічного університету  
імені Михайла Коцюбинського*

## **ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА ВІННИЧНИН ЧАСІВ НЕЗАЛЕЖНОСТІ У ПЕРСОНАЛІАХ**

Становлення перших форм хореографічної освіти на Вінниччині відбувалося ще у буремні 1920-і роки на базі діючих у ті часи театральних труп. У м. Вінниця деякий час функціонував «Перший трудовий кооператив українських акторів», при якому діяла хореографічна майстерня з підготовки танцюристів для вистав [2, 243]. У 1930-і роки у місті працював Вінницький театр опери і балету ім. Леніна, при якому у 1936 році було відкрито балетну школу, де також навчали артистів балету для театральних постановок. Після закінчення Другої світової війни було відкрито хореографічний гурток у відновленому Вінницькому палаці піонерів і жовтенят, а, починаючи з 1950-х років, на теренах краю розгортається мережа аматорських танцювальних колективів, які потребували підготовлених хореографів-фахівців. Зазвичай, керівники танцювальних колективів базову хореографічну підготовку проходили під час навчання у Тульчинському технікумі культурно-освітньої роботи, проте це не була фахова освіта танцюриста.

Впродовж 1950 – 1990-х років при багатьох закладах професійної і вищої освіти діяли танцювальні гуртки, які заклали основу хореографічної освіти Вінниччини часів незалежної України. Поміж керівників цих колективів визначними постатями були Володимир Румянцев (народний ансамбль танцю України «Дружба» Вінницького національного медичного університету імені М.І. Пирогова), Іван Лаптанов (ансамбль танцю «Юність» Вінницького політехнічного технікуму), заслужений працівник культури України Василь Бондарчук (ансамбль танцю «Ровесник» Вінницького технологічно-промислового фахового коледжу).

У 1980-і роки при Вінницькому заводі тракторних агрегатів діяв заслужений ансамбль народного танцю «Подільянка», в якому розпочинали свій творчий шлях особистості, що стали провідними педагогами-хореографами часів незалежності – Заслужений працівник культури України, Відмінник освіти України Олександр Мацюк та Заслужений артист України Анатолій Кондюк, які представляють сучасну хореографічну освіту Вінниччини у площині спортивно-бального та народного танцю відповідно.

Невдовзі після отримання фахової хореографічної освіти А. Кондюк очолив ансамбль танцю «Поділья» (нині – Академічний

ансамбль пісні і танцю «Поділля» Вінницької обласної філармонії імені М.Д. Леонтовича), при якому у 1996 р. заснував дитячу хореографічну студію. Її викладачами впродовж багатьох років були «найкращі артисти балетної групи ансамблю: Людмила Кондюк, Жанна Мартиненко, Олександр Веселовський, Оксана Гришина. Кожен із них продовжив свою педагогічну діяльність у різних хореографічних колективах і навчальних закладах Вінниці та Вінницької області» [3, с. 62]. Сам А. Кондюк знаходився біля витоків фахової передвищої і вищої хореографічної освіти на Вінниччині. Він став першим очільником хореографічного відділення Вінницького коледжу мистецтв імені М. Леонтовича, а після започаткування підготовки бакалаврів хореографії у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського – викладачем народно-сценічного танцю.

У 1995 році при Вінницькому палаці дітей та юнацтва О. Мацюк заснував ансамбль спортивного бального танцю «Грація», що за роки своєї діяльності став переможцем багатьох всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів. «Понад двадцять вихованців колективу стали професійними хореографами. Катерина Іванчук викладає бальну і сучасну хореографію у Німеччині, Олег Сторожук – у Великобританії. Випускник студії Денис Кулик є заступником директора та викладачем хореографічних дисциплін Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М.Д. Леонтовича» [1, с. 150]. На сьогодні на кафедрі музичного і перформативного мистецтва Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського хореографічні дисципліни викладають доктор філософії, старший викладач Євгенія Пахольчак, магістр хореографії Анастасія Мала, які також є вихованками ансамблю О. Мацюка.

Персональний план хореографічної освіти Вінниччини на рівні позашкільних мистецьких закладів доповнює постать заслуженого працівника культури України, відмінника освіти України Віктора Бойка, який є засновником і керівником Народного художнього колективу України ансамблю танцю «Радість», що також функціонує при Вінницькому палаці дітей та юнацтва з 1998 року. Навчально-виховна і концертна діяльність обох колективів – «Грація» та «Радість» – стала родинною справою їх засновників, адже тренерами-репетиторами у них є дружини і діти хореографів, що дає підстави стверджувати про формування справжніх танцювальних династій у місті.

За часів незалежної України на Вінниччині сформувалася мережа хореографічних відділень закладів позашкільної мистецької освіти. Біля її витоків також стояв В. Бойко, який з 1992 р. почав навчати дітей мистецтву танцю у Вінницькій дитячій школі мистецтв. Саме у цьому закладі було започатковане одне з перших хореографічних відділень в області. З вихованцями школи

В. Бойко та О. Задорожна заснували Зразковий аматорський колектив – ансамбль народного танцю «Подoliaночка».

Та найвідомішим сучасним педагогом-хореографом на Вінниччині став Петро Бойко – Відмінник освіти України, Заслужений діяч мистецтв України, Народний артист України, кавалер ордена «За заслуги» III ступеня, голова Вінницького обласного осередку Національної хореографічної спілки України та володар багатьох інших звань і нагород. Він є директором Вінницького міського центру художньо-хореографічної освіти дітей та юнацтва «Барвінок», заснованого 1996 року за його ініціативою на базі однойменного народного ансамблю танцю. На сьогодні «Барвінок» є найбільшим і найвпливовішим профільним позашкільним навчальним та виховним закладом, що здійснює освіту естетичного спрямування. Художній, педагогічний та організаторський хист П. Бойка за підтримки місцевої адміністрації дозволив створити потужний навчальний заклад, що здійснює освітню діяльність на основі типових освітніх програм, проте з власним концептуальним новаторським підходом, що полягає у всебічному розвитку особистості та високій фаховій підготовці танцюриста. Незважаючи на те, що освіта спрямована у рідше народно-сценічного танцю, учні Центру «Барвінок» опановують танці різних напрямків, а також навчаються грі на народних музичних інструментах та вокалу, отримують навички ручної вишивки. Усе це формує особистість, здатну глибоко розуміти своє національне коріння, зберігати та примножувати культурну спадщину свого народу.

Активна концертна діяльність «Барвінка», його постійні зарубіжні гастролі, проведення власного міжнародного фестивалю «Барвінкове кружало», високий професійний рівень випускників Центру, що дозволяє їм далі працювати у професійних колективах народного танцю, забезпечують високу конкурентоспроможність закладу, де щороку навчається понад півтори тисячі юних танцівників.

Загалом, на сьогодні персональний план хореографічної освіти Вінниччини складають не лише відомі постаті А. Кондюка, О. Мацюка, В. Бойка, П. Бойка, але й педагогів-хореографів, чия професійне становлення відбувалося вже за часів незалежної України, зокрема Д. Кулика, Є. Філімонової-Златогурської, Є. Пахольчак, А. Малої та інших митців, які не лише викладають у закладах фахової передвищої і вищої освіти, але є керівниками танцювальних колективів – учасників і призерів багатьох міжнародних та всеукраїнських фестивалів і конкурсів. Варто зазначити, що усі представники цього покоління активно займаються науковою діяльністю, зокрема вивченням історій та сьогодення хореографічного мистецтва Подільського краю. Це дає підставу для позитивного прогнозу щодо розвитку хореографічної освіти на теренах Вінниччини.

### **Список використаних джерел:**

1. Пахольчак Є. Формування змісту хореографічної підготовки молоді в освітньо-культурному просторі Вінниччини (1920-ті – 2020-ті роки): дис. ... докт. філософії за спеціальністю 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки (011 – освітні, педагогічні науки) / Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2025. 241 с.
2. Поділля в роки громадянської війни / ред. Р. Мехеда. Вінниця, 1959. 335 с.
3. Філімонова-Златогурська Є. Творець народного хореографічного мистецтва Вінниччини Анатолій Кондюк. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021. № 3 (39). Vol. 2. С. 61-66.

**Олена ПРЯДКО**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

### **ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СТРУКТУРІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА**

Розвиненість емоційного інтелекту є важливою складовою успішності професійної діяльності педагога-музиканта. Психологічна готовність педагога до продуктивної діяльності в закладі освіти є важливою проблемою сучасної педагогічної науки, оскільки вона визначає здатність вчителя вибудувати продуктивну педагогічну взаємодію, успішно реалізовувати виконання виховних та навчальних завдань. Сформованість педагогічної спрямованості особистості, комплексу мотиваційних та емоційно-вольових компонентів, здатність до професійної рефлексії є невід'ємними складовими професійної майстерності педагога-музиканта. Володіння педагогом стресостійкістю, здатністю підтримувати сприятливий психологічний клімат на занятті є важливими професійними навичками, що сприяють його успішній професійній самореалізації.

Ефективність забезпечення педагогічного впливу, реалізації виховної, розвиваючої, регулюючої, комунікативної функції педагога на уроці, вимагає належного рівня сформованості емоційного інтелекту, здатності до усвідомлення та регулювання власних емоцій, розпізнавання емоцій своїх вихованців, володіння інструментами їх розвитку та оптимізації. Д. Гоулман зазначає: «Основою нашого емоційного інтелекту є здатність мотивувати себе і, незважаючи на труднощі, наполегливо йти до мети, вміння стриж-

мувати імпульсивні дії та відкладати задоволення, контролювати свій настрій і не дозволяти стражданням блокувати раціональне мислення, співпереживати і сподіватися» [1, с. 77]. Т. Фогель виокремлює такі внутрішньоособистісні компетенції, що входять до структури емоційного інтелекту, як усвідомлення впливу емоційної сфери на життєдіяльність, сприймання емоційних переживань як цінностей, об'єктивне сприймання реальності, самопізнання, творче ставлення до життя та міжособистісних стосунків, відповідальність за власні емоційні реакції [2, с. 201].

Засобами розвитку емоційного інтелекту майбутнього педагога-музиканта є підвищення його психологічної грамотності, розвиток емоційної культури, усвідомлення закономірностей функціонування емоційно-вольової сфери особистості, механізмів контролю емоційних реакцій, оволодіння стратегіями саморегуляції. Запорукою професійного зростання педагога є розвиток здатності до рефлексивного аналізу власної професійної діяльності, оцінювання ефективності методів та прийомів використовуваних у роботі, аналіз причин виникнення педагогічних помилок, вибудовування стратегії їх подолання. Осмислення майбутнім вчителем власних цілей та мотивації професійної діяльності дозволяє узгодити особисті цілі з педагогічними завданнями, сформувані чітку позитивну установку на саморозвиток та самовдосконалення у професії.

Розвиненість емоційного інтелекту педагога-музиканта є важливою умовою його професійної ефективності, психологічної готовності до здійснення педагогічної діяльності. Достатній рівень розвитку психологічних компетентностей педагога підвищує рівень його емоційної саморегуляції, адаптивності особистості до професійних навантажень, невизначеності емоціогенних ситуацій, запобігає професійному вигоранню. Розвиненість емоційної культури особистості педагога дозволяє забезпечувати ефективну міжособистісну взаємодію, керувати власними емоціями та конструктивно реагувати на емоційні прояви учнів уникаючи виникненню конфліктних ситуацій.

### **Список використаних джерел:**

1. Гоулман Д. Емоційний інтелект [пер. з англ. С.А. Гумецької]. Харків: Віват, 2019. 512 с.
2. Фогель Т.М. Емоційний інтелект вчителя як запорука ефективності навчального процесу. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. Вип. 60. 2018. С. 200-202. URL: [https://www.chasopys.ps.npu.kiev.ua/archive/60-2018/part\\_2/48.pdf](https://www.chasopys.ps.npu.kiev.ua/archive/60-2018/part_2/48.pdf)

**Іван ПТАШНИК**

*аспірант кафедри фортепіанного виконавства  
та педагогіки мистецтва,  
Український Державний Університет імені М. Драгоманова*

## **ХУДОЖНЬО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ У ФОРМУВАННІ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ (НА МАТЕРІАЛІ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ)**

Сучасна музично-педагогічна освіта орієнтується на підготовку фахівця нового типу – вчителя музики, який поєднує високий рівень виконавської майстерності з глибокою педагогічною свідомістю. Особливої актуальності ця проблема набуває у сфері інструментальної підготовки на дерев'яних духових інструментах, де процес звукоутворення безпосередньо пов'язаний із фізіологією дихання, координацією виконавського апарату та слуховим контролем. У цьому контексті інструментальна підготовка виступає не лише технічною школою гри, а потужним художньо-педагогічним ресурсом формування виконавської культури майбутнього вчителя музики.

Виконавська культура майбутнього педагога-духовика є складним інтегративним утворенням, що охоплює культуру звуку, інтонаційну стабільність, темброву гнучкість, інтерпретаційне мислення, сценічну впевненість та здатність транслювати художній зміст учням. На відміну від представників інших інструментальних груп, виконавець на духових інструментах формує звук через керований повітряний потік, що проходить крізь інструмент і набуває індивідуального тембрового забарвлення. Таким чином, якість виконання безпосередньо залежить від культури дихання, роботи амбушура, координації язика й пальців, що зумовлює необхідність цілісного підходу до підготовки.

Художній потенціал інструментальної підготовки на дерев'яних духових інструментах полягає у формуванні здатності студента до усвідомленого моделювання звуку як носія образу. Тембр духових інструментів є надзвичайно пластичним і здатним передавати широкий спектр емоційних станів – від прозорої ліричності флейти до глибокої експресії гобоя чи фагота. Робота над звуком у цьому випадку не обмежується технічними вправами, а передбачає формування естетичного слуху, вміння відчувати нюанси динаміки, агогіки, артикуляції. Через це інструментальна підготовка стає простором розвитку художнього мислення, емоційної чутливості та музичної уяви.

Педагогічний потенціал інструментальної підготовки розкривається у здатності майбутнього вчителя усвідомлювати власний

виконавський досвід як методичний інструмент. У процесі навчання студент не лише засвоює техніку гри, а й навчається принципам формування правильного дихання, постановки амбушура, роботи над інтонацією та ансамблевої взаємодії. Ці знання стають основою його подальшої педагогічної діяльності. Виконання музичного твору в освітньому середовищі має не лише художню, а й демонстраційну функцію: учитель через власну гру формує у школярів еталон звуку, інтонаційної чистоти й музичної виразності.

Особливу роль у формуванні виконавської культури духовика відіграє інтонаційна свідомість. На відміну від клавішних інструментів із фіксованою висотою звуку, духові інструменти потребують постійного слухового коригування. Сила повітряного потоку, мікропозиція губ, температура інструмента – усі ці фактори впливають на інтонацію. Тому розвиток виконавської культури передбачає формування стійкого внутрішнього слуху та здатності до миттєвої корекції звучання. Такий рівень інтонаційної відповідальності формує професійну дисципліну, яка є необхідною для майбутнього педагога.

Важливим аспектом є інтеграція технічного та художнього компонентів підготовки. Механічне відпрацювання гам, етюдів і технічних пасажів без їхнього художнього осмислення не забезпечує формування повноцінної виконавської культури. Навпаки, технічні вправи мають бути спрямовані на вдосконалення якості звуку, гнучкості динаміки, виразності артикуляції. Тільки за умови усвідомлення зв'язку між фізичною організацією звуковидобування та художнім результатом можливе формування цілісної виконавської особистості.

Суттєвим чинником реалізації художньо-педагогічного потенціалу є створення освітнього середовища, що стимулює інтерпретаційну самостійність студентів. Порівняльний аналіз різних виконавських трактувань, участь у камерних ансамблях, оркестрова практика, публічні виступи сприяють формуванню сценічної впевненості та професійної зрілості. Ансамблеве музикування особливо важливе для духовиків, оскільки воно розвиває відчуття строю, ритмічну точність та темброву збалансованість.

Таким чином, інструментальна підготовка на дерев'яних духових інструментах має значний художньо-педагогічний потенціал у формуванні виконавської культури майбутнього вчителя музики. Її ефективність забезпечується цілісністю підходу, що поєднує розвиток культури дихання, інтонаційної стабільності, тембрової виразності, інтерпретаційного мислення та педагогічної рефлексії. Саме така інтеграція технічного, художнього й методичного компонентів дозволяє підготувати фахівця, здатного не лише професійно виконувати музичні твори, а й формувати у своїх учнів культуру слухання, музичну чутливість і повагу до мистецтва звуку як духовної цінності.

### Список використаних джерел:

1. Апатський В.М. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2006. 432 с.
2. Марценюк Г.П. Психолого-педагогічні аспекти підготовки музикантів-інструменталістів до творчої діяльності. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 294-303.
3. Палаженко О.П. Методика формування чистоти інтонації у процесі навчання підлітків гри на духовних інструментах. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер.: Психологія і педагогіка*. 2011. Вип. 17. С. 277-281.

### **Тарас ПУХАЛЬСЬКИЙ**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ВИВЧЕННІ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ СТУДЕНТАМИ МУЗИЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ**

Розвиток інформаційних технологій (ІТ) за останні роки значно перевершив найсміливіші очікування широкого кола користувачів у різних сферах людського життя, зокрема в музичній освіті, а розробка та інтеграція технологій штучного інтелекту дозволила вивести використання ІТ на якісно новий рівень. Найважливіше завдання **штучного інтелекту (ШІ)** (англ. *Artificial Intelligence, AI*) у музичній діяльності – максимально спростити складні технологічні операції з музичним контентом, які потребують значної музично-професійної підготовки та досвіду роботи зі спеціалізованим програмним забезпеченням (ПЗ). ШІ став своєрідним посередником між вказівками користувача та програмними алгоритмами у виконанні поставлених завдань завдяки простій формі взаємодії, що максимально наближена до людського спілкування, простих словесних вказівок без спеціалізованої термінології, що надзвичайно наблизило сучасні ІТ до їх інтеграції у повсякденне життя і використання на рівні інтуїтивно зрозумілих процесів.

У вокальній діяльності найпопулярнішим використанням ШІ стало програмне розділення вокальних та інструментальних партій аудіозапису, що дозволяє максимально швидко із фінального зведеного файлу музичної композиції отримати мінусовку (фонограму -1), яку в подальшому можна використовувати в навчальній та концертно-виконавській діяльності. Це дозволяє поповнювати навчальний вокальний репертуар студентів новими творами, до яких

поки що немає загальнодоступних мінусовок в інтернет-мережі. З іншого боку, обираючи варіант видалення інструментальних партій, можна отримати досить хороший матеріал для вивчення сольних та ансамблевих вокальних партій, нотного запису або аранжування, зосереджуючись на роботі лише з вокалом без відволікання на інструментальний супровід. Виконати такі операції з композиціями можна онлайн за допомогою спеціальних сайтів-сервісів [Vocalremover.org](http://Vocalremover.org), [Voice.ai](http://Voice.ai), [Moises.ai](http://Moises.ai), [Fadr.com](http://Fadr.com) та ін.

Коротко розглянемо типовий функціонал, який буде корисним у вивченні вокальних творів студентами музичних спеціальностей на прикладі популярного сервісу Vocal Remover [3], основними розділи якого дозволяють:

- провести розподіл вокальних (Vocal) та інструментальних (Music) доріжок, кожна з яких доріжок може бути збережена як окремий звуковий файл у форматах wave або mp3;
- визначити тональність (Key) та точний темп (Tempo) композиції у форматі BPM;
- провести транспозицію (Pitch Changer) композиції або розділеного аудіоматеріалу, встановивши тональність (Song Key);
- змінити швидкість відтворення (Audio Speed) аудіофайлу, відредагувавши темп (BPM Finder) або задавши його у процентному співвідношенні від оригінального;
- провести простий монтаж (Audio Cutter) аудіофайлів;
- об'єднати багатоканальні композиції (Audio Joiner);
- записати власне виконання на диктофон (Voice Recorder) тощо.

Переважно одразу інструментальна частина композиції може використовуватись як мінусовка, але інколи потребує значного доопрацювання, адже не всі композиції однаково добре аналізуються ШІ-сервісом, що часто веде до появи звукових артефактів. Труднощі частіше виникають у роботі з акустичною музикою, але у жанрі сучасної електронної музики результат майже стовідсотковий. Усі функції сервісу натеper доступні на безкоштовній основі.

Отже, найбільш вживаними у вокальній підготовці студентів-музикантів стали онлайн-сервіси ШІ, що дозволяють виконувати складні специфічні операції з музичним матеріалом за короткий проміжок часу та сприяють їх концертно-виконавській діяльності, створенню адаптованої мінусовки до виконавських можливостей вокаліста, технічному забезпеченні альтернативних варіантів виконання музичного твору, створення власного аранжування, інтерпретації тощо. Проте технології ШІ у галузі створення музичного контенту ще не набули такого рівня щоб повноцінно конкурувати з фахівцями галузі музичного мистецтва, професійними аранжувальниками та саундпродюсерами, які створюють музичні супроводи, а тому використання створених мінусовок через видалення вокальних партій аудіокомпозиції варто розглядати як

тимчасовий навчальний матеріал для професійної підготовки студентів-музикантів, формування виконавського досвіду та реалізації їх творчого потенціалу.

### **Список використаних джерел:**

1. Пухальський Т., Совік Т. Використання технологій штучного інтелекту у диригентській та вокально-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький: Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка, 2025. Вип. 218. С. 210-216. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-218-210-216>
2. Пухальський Т. Використання електронних партитур MuseScore у вокальній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецтво та освіта: виклики XXI століття»*, 30-31 жовтня 2025 р. [Електронний ресурс] / [редкол.: Віктор Лабунець та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2025. С. 138-140. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/9820>
3. Пухальський Т.Д. Інформаційні технології у музичному мистецтві: комп'ютерне моделювання та аранжування музичних творів: навч. посіб. [Електронний ресурс]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2024. 208 с. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/8140>
4. Сервіс Vocal Remover. URL: <https://vocalremover.org>

**Влада ПШЕБИЛЬСЬКА**

*магістр музичного мистецтва, автор пісень та виконавець,  
викладач вокалу КЗ «Ірпінська дитяча школа мистецтв  
імені М. Вериківського»*

## **ПАТРІОТИЧНА ПІСНЯ СУЧАСНОСТІ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИХ ОРІЄНТИРІВ МОЛОДІ**

Сучасна патріотична пісня на межі ХХ-ХХІ століть формується в умовах глибоких соціально-політичних трансформацій українського суспільства. Визначальними чинниками її активізації стали історичні події новітнього часу – Революція Гідності, початок воєнних дій на Донбасі та повномасштабна агресія Російської Федерації проти України. Воєнно-соціальна криза закономірно актуалізує процеси національної самоідентифікації, посилює потребу в символах єдності та культурних маркерах спільності. У цьому контексті патріотична пісня постає як форма колективного переживання, засіб морально-психологічної підтримки військових і цивільного населення та потужний чинник консолідації суспільства. Водночас сучасні цифрові технології й соціальні мережі зна-

чно розширюють можливості її створення та популяризації, забезпечуючи швидке поширення музичного контенту серед молоді.

Українська естрадна культура представлена широким колом виконавців різних поколінь – від знаних митців до молодих артистів, чия творча діяльність активно розвивається в умовах сьогодення. У репертуарі багатьох із них важливе місце посідають твори патріотичного спрямування, які формують емоційний простір сучасного українця та впливають на становлення культурно-естетичних орієнтирів молоді.

Показовими є окремі музичні твори, що набули широкого суспільного резонансу. Пісня «Stefania» гурту **Kalush Orchestra** стала переможницею міжнародного пісенного конкурсу **Євробачення-2022** та набула символічного значення для українського суспільства. У публікації видання «То є Львів» розкривається образ Стефанії як узагальнений портрет матері, якій присвячено композицію [1]. Ліричний текст поєднує особистісний вимір (любов і вдячність сина) із ширшим національним контекстом, у якому мати постає символом Батьківщини. Відеоряд, знятий у містах, що зазнали руйнувань унаслідок бойових дій, посилює емоційне сприйняття композиції та актуалізує її як мистецьку реакцію на воєнну реальність.

Пісня «Ваурактар», створена Тарасом Боровком, набула популярності як зразок музичного фольклору воєнного часу. За інформацією Запорізької обласної державної адміністрації, композиція швидко поширилася серед військових і цивільних, підтримуючи бойовий дух та гумор у складних умовах [2]. Численні кавер-версії в інтернет-просторі засвідчують активне залучення молоді до творчої інтерпретації актуального музичного матеріалу, що сприяє формуванню її креативної активності та громадянської позиції.

Композиція «Heart of Steel» гурту **TVORCHI**, представлена на **Євробачення-2023**, порушує тему внутрішньої стійкості та незламності людини в умовах війни. Як зазначається в публікації видання «Апостроф», пісня звертає увагу на необхідності збереження сили духу й віри у свободу [3]. Поєднання української та англійської мов розширює комунікативні можливості твору, сприяючи його баченню міжнародною аудиторією та репрезентації сучасної української музики у світовому культурному просторі.

Особливе місце посідає композиція «Teresa & Maria» у виконанні **alyona alyona** та **Jerry Heil**, представлена на **Євробачення-2024**, де здобула третє місце. У матеріалі видання «Главред» аналізується зміст пісні та її символічний підтекст [4]. У творі використано образи Матері Терези та Діви Марії як уособлення жіночої жертвності, духовної сили й милосердя. Водночас ці імена набувають узагальненого значення, символізуючи сучасну українську жінку – волонтерку, військову, матір, берегиню родини та нації.

Проаналізовані приклади засвідчують, що патріотична пісня сучасності постає не випадковим емоційним явищем, а цілісним культурним феноменом, який активно функціонує у просторі суспільної свідомості. Через поєднання традиційних символів (образ матері, рідної землі, дому) із сучасними музичними стилями (реп, електроніка, поп) відбувається актуалізація національного культурного коду у формі, доступній і близькій молодому поколінню.

Патріотична пісня воєнного часу виконує низку важливих функцій: консолідує, виховує, емоційно-терапевтичну та культурно-репрезентативну. Вона сприяє зміцненню національної самоідентифікації, формує почуття причетності до історичних подій, підтримує віру в перемогу та справедливість. Через художній образ, інтонацію, ритмічну організацію й текстову семантику музика впливає на емоційну сферу особистості, допомагаючи трансформувати тривогу й страх у внутрішню стійкість та надію.

Отже, патріотична пісня сучасності є не лише художнім відображенням воєнної реальності, а й потужним інструментом духовної підтримки та культурно-естетичного розвитку молодого покоління. Вона формує ціннісні орієнтири, зміцнює національну ідентичність, сприяє консолідації суспільства та вихованню активної громадянської позиції. У цьому контексті роль музичного мистецтва в умовах сучасних викликів є надзвичайно значущою, оскільки саме через пісню відбувається глибинний діалог між поколіннями, традицією й сучасністю, особистістю та нацією.

### **Список використаних джерел:**

1. Хто така Стефанія, якій гурт «Kalush» присвятив переможну пісню на Євробаченні. *Редакція «То є Львів»*. URL: <https://inlviv.in.ua/suspilstvo/hto-taka-stefaniya-yakij-gurt-kalush-prysvyatyv-peremozhnu-pisnyu-na-yevrobachenni> (дата звернення: 23.02.2026).
2. Пісня «Байрактар» подобається українцям. *Запорізька обласна державна адміністрація*. URL: <https://www.zoda.gov.ua/news/59886/adm@zoda.gov.ua> (дата звернення: 25.02.2026).
3. Україна на «Євробаченні – 2023»: хто такі TVORCHI та про що їхня пісня Heart of Steel. *Апостроф*. URL: <https://apostrophe.ua/lime/learn/ukraina-na-evrovidenii-2023-kto-takie-tvorchi-i-o-chem-ih-pesnya-heart-of-steel.html> (дата звернення: 25.02.2026).
4. Про що пісня «Teresa & Maria»: текст і переклад хіта alyona alyona & Jerry Neil. *Главед*. URL: <https://glavred.net/stars/o-chem-pesnya-teresa-maria-tekst-i-perevod-hita-alyona-alyona-jerry-heil-10539146.html> (дата звернення: 27.02.2026).

## **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО ДОСВІДУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Сучасна музична освіта в Україні орієнтується на підготовку вчителя нового типу – компетентного, творчого, мобільного, здатного не лише передавати знання, а й формувати в учнів цілісне ставлення до мистецтва. У контексті реформування освітньої галузі, зокрема відповідно до ідей Міністерство освіти і науки України та концептуальних засад Нова українська школа, особливо значення набуває розвиток професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Одним із ключових її компонентів виступає вокально-виконавський досвід, який забезпечує здатність педагога демонструвати високий рівень музичної культури власним прикладом.

Вчитель музичного мистецтва має бути не лише організатором навчального процесу, а й активним виконавцем, інтерпретатором музичного твору, носієм художніх цінностей. Саме тому формування вокально-виконавських навичок є важливою складовою його професійної підготовки. Розвинені вокальні вміння сприяють удосконаленню техніки співу, формуванню музичного слуху, ритмічного відчуття, інтонаційної точності, емоційної виразності та сценічної культури. Водночас вони стають підґрунтям для розвитку педагогічної майстерності, адже вчитель, який володіє власним виконавським досвідом, здатний ефективніше організувати вокальну діяльність учнів.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що поняття «досвід» має багатовимірний характер. Сучасна філософія продуктивно інтегрує провідні ідеї минулого, формуючи оновлене осмислення цієї категорії. У працях В. Андрущенко, І. Фролова, В. Шинкарука та інших науковців досвід розглядається в діалектичній єдності трьох взаємопов'язаних вимірів – чуттєвого, практичного та теоретичного. З одного боку, це чуттєво-емпіричне відображення об'єктивної реальності; з іншого – активний практичний вплив людини на навколишній світ; водночас – результат такої взаємодії, осмислений і узагальнений у свідомості [1; 3].

У площині мистецької освіти зазначені підходи дозволяють трактувати вокально-виконавський досвід як інтегративне утворення, що поєднує:

- чуттєвий компонент (слухові, інтонаційні, емоційні враження);
- практичний компонент (безпосередню вокальну діяльність, сценічний виступ, участь у колективному музикуванні);

- теоретичний компонент (знання з вокальної методики, музичної грамоти, стилістики, інтерпретації).

Вокально-виконавський досвід майбутнього вчителя музичного мистецтва включає сформованість технічних навичок володіння голосом, розвиток музичного слуху й ритму, здатність до художньо переконливої інтерпретації творів, а також уміння трансформувати власний досвід у педагогічну практику. Особливого значення набуває усвідомлення студентом механізмів звукоутворення, правильно дихання, артикуляції, дикції, роботи з резонаторами.

Індивідуальні заняття з постановки голосу створюють умови для цілеспрямованого формування технічної бази. У процесі таких занять відпрацьовуються навички співочого дихання, кантиленного звучання, чистоти інтонації, гнучкості голосу, динамічних відтінків. Викладач має змогу враховувати індивідуальні особливості голосового апарату студента, його темброві характеристики, діапазон, рівень підготовки. Саме індивідуальна форма роботи забезпечує поступовість і системність розвитку вокальних умінь.

Суттєву роль у формуванні вокально-виконавського досвіду відіграють дисципліни теоретичного циклу – сольфеджіо, гармонія, історія музики. Вони розвивають музичний слух, ритмічне мислення, музичну пам'ять, аналітичні здібності. Усвідомлення стилістичних особливостей твору, історико-культурного контексту його створення поглиблює інтерпретацію та сприяє формуванню художнього смаку майбутнього педагога.

Не менш важливою є рефлексивна складова підготовки. Аналіз власного виконання, самооцінка, отримання зворотного зв'язку від викладачів і колег формують здатність до критичного осмислення результатів діяльності. Рефлексія сприяє усвідомленню сильних і слабких сторін, визначенню шляхів подальшого професійного зростання. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям компетентнісної освіти, орієнтованій на формування здатності до саморозвитку й самовдосконалення.

Практика засвідчує, що комплексна вокально-виконавська підготовка позитивно впливає на рівень професійної готовності майбутніх учителів музичного мистецтва. Вона дозволяє:

- підвищити технічну майстерність співу;
- розвинути артистичність і сценічну культуру;
- сформувати педагогічні вміння організації вокальної діяльності учнів;
- посилити мотивацію до творчої самореалізації.

Отже, вокально-виконавський досвід є невід'ємною складовою професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Його формування потребує системного поєднання технічної підготовки, творчої діяльності, теоретичного осмислення та педагогічної практики.

### **Список використаних джерел:**

1. Андрущенко В.П. Роздуми про освіту: статті, нариси, інтерв'ю. Київ: Знання України, 2004, 804 с.
2. Філософський словник / за ред. В.І. Шинкарука. 2 вид., Київ: Головна редакція УРЕ, 1989, 198 с.
3. Шолохова О.П. Художнє мислення в умовах педагогічної діяльності вчителя мистецтва. *Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. пр. Київ: НПУ, 2004. Вип. 5. С. 35–39.

**Тетяна СОВІК**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

### **ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ПОДІЛЬСЬКОГО МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ**

Формування національної свідомості здобувачів освіти є одним із пріоритетних завдань сучасної української педагогіки, особливо сьогодні, в умовах війни в країні. Національна свідомість розглядається як складне інтегративне утворення, що поєднує усвідомлення належності до українського народу, прийняття його культурних цінностей, історичної пам'яті, мови, традицій і мистецької спадщини. У цьому контексті особливої актуальності набуває звернення до народної культури як джерела автентичних національних смислів, серед яких важливе місце посідає музичний фольклор [1].

Музичний фольклор є унікальною формою збереження та передавання етнокультурного досвіду – поєднує художньо-естетичний, емоційний і світоглядний компоненти. Через мелодію, інтонацію, ритм і поетичний текст він відтворює національний образ світу, традиційні уявлення про природу, працю, родинні стосунки, моральні цінності. Саме тому використання фольклорних музичних творів в освітньому процесі сприяє розвитку музичних здібностей, формуванню глибокого емоційного зв'язку здобувачів освіти з культурною спадщиною свого народу [2].

Подільський музичний фольклор є важливою складовою української народної музичної культури. Поділля як історико-етнографічний регіон вирізняється багатством жанрових форм і стилевих особливостей народної музики. Календарно-обрядові, родинно-обрядові, ліричні та жартівливі пісні Поділля відзначаються мелодичною виразністю, варіантністю виконання та глибоким

символічним змістом. У цих творах відображено багатотисячлітній досвід народу, його світоглядні орієнтири, ставлення до праці, родини, та рідної землі.

Сучасні етномузикологічні дослідження (З. Яропуд [5], І. Гринчук [2]) засвідчують, що подільський музичний фольклор зберігає високу виховну та пізнавальну цінність і може бути ефективно інтегрований у зміст музичної освіти [4]. Ознайомлення з кращими регіональними фольклорними зразками сприяє формуванню у здобувачів освіти відчуття належності до конкретного культурного регіону, усвідомленню локальної та загальнонаціональної ідентичності. Особливе значення має не лише слухання та аналіз фольклорних творів, а й активна участь у їх виконанні (фольклорні дійства, театралізація народних обрядів, інсценізація українських народних пісень), що забезпечує глибше емоційне переживання та особистісне засвоєння національних цінностей.

У педагогічній практиці ефективними є такі форми роботи з подільським музичним фольклором: фольклорні ансамблі, інтегровані уроки музичного мистецтва, проектна діяльність, дослідницькі завдання з вивчення місцевих традицій. Залучення здобувачів освіти до вивчення і виконання музичного фольклору свого регіону сприяє розвитку музичних здібностей, комунікативних навичок і відповідального ставлення до збереження культурної спадщини [3]. Така діяльність формує стійку мотивацію до пізнання національної культури та активної громадянської позиції.

Важливою педагогічною умовою формування національної свідомості здобувачів освіти є поєднання традиційних і сучасних методів навчання. Використання мультимедійних технологій, цифрових архівів фольклору, аудіо- та відеозаписів автентичного виконання подільських пісень дозволяє адаптувати народну музику до сучасного освітнього середовища без втрати її змістової та художньої цінності. Такий підхід сприяє актуалізації фольклору в свідомості молоді та підсилює його виховний потенціал.

Подільський музичний фольклор виступає об'єктом мистецького пізнання і потужним засобом формування національної свідомості здобувачів освіти. Його використання в освітньому процесі сприяє розвитку ціннісного ставлення до української культури, усвідомленню та формуванню національної ідентичності.

Подільський музичний фольклор – важливий культурно-педагогічний засіб формування національної свідомості здобувачів освіти, оскільки поєднує художньо-естетичні, емоційні та світоглядні компоненти. Інтеграція фольклорної музики регіону в освітній процес сприяє розвитку етнокультурної ідентичності, ціннісних орієнтацій і громадянської свідомості молоді. Використання сучасних педагогічних підходів і технологій забезпечує актуалізацію народної музичної спадщини та підвищує її виховний потенціал у системі музичної освіти.

### Список використаних джерел:

1. Василевська-Скупа А.П., Швець І.Б., Остапчук Л.О. Шляхи формування національної самосвідомості підростаючого покоління засобами українського народного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2022. (204). С. 99-103. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-99-103>
2. Гринчук І. Український музичний фольклор як предмет науково-методичних досліджень. *Молодь і ринок*. 2024. 9 (229). DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.312179>
3. Petrovych O. Topic modelling of Ukrainian folk songs: A case study on Podillia region. *CEUR Workshop Proceedings*, 2024. С. 183-198.
4. A Corpus of Ukrainian Folk Songs from Podillia. Digital Humanities Publications, 2025.
5. Яропуд З. Прилетіла ластівочка (українська пісенно-фольклорна спадщина Поділля): навч. метод. пос. Тернопіль: АСТОН, 2000. 172 с.

**Сергій СОХРЯКОВ**

*аспірант кафедри педагогіки та менеджменту освіти  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК МІЖСОБИСТІСНОЇ ВЗАЄМОДІЇ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ**

Сучасні трансформації мистецької освіти, зумовлені оновленням змісту шкільної музичної освіти в контексті концепції Нова українська школа, актуалізують потребу у фахівцеві, здатному до ефективної педагогічної взаємодії, партнерського спілкування й організації творчої співпраці учнів. Професійна діяльність учителя музичного мистецтва передбачає постійну взаємодію з різними суб'єктами освітнього процесу – учнями, колегами, батьками, адміністрацією. Особливої ваги набувають навички міжособистісної взаємодії в умовах колективного музикування, де художній результат безпосередньо залежить від рівня комунікації, емпатії, здатності до координації спільних дій.

Колективне музикування є не лише формою виконавської діяльності, а й потужним засобом соціалізації, розвитку комунікативної культури та формування навичок співпраці. У зв'язку з цим особливою актуальністю набуває проблема цілеспрямованого формування навичок міжособистісної взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фахової підготовки.

Проблема професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва висвітлена у працях українських науковців, зокрема О. Ростовської, О. Рудницької, В. Черкасова та ін., які наго-

лошують на інтеграції виконавської, педагогічної й комунікативної складових професійної компетентності.

Культура міжособистісної творчої взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва постає важливою складовою їхньої загальної та, зокрема, професійної культури. За твердженням В. Гриньової, професійна культура охоплює не лише змістові характеристики професіоналізму, а й сам процес його становлення. Саме культурний компонент зумовлює рівень розвитку особистості як суб'єкта діяльності, відображаючи сформованість її індивідуально-ділових якостей та здатність до ефективного професійної реалізації [1].

Методика організації міжособистісної взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі колективного музикування орієнтована на вироблення спільної концепції інтерпретації та цілісного художнього бачення музичного твору. Зазначений процес І. Мудролюбова характеризує як «надзвичайно індивідуальний», підкреслюючи, що він майже не піддається безпосередній фіксації та об'єктивному спостереженню [2].

Водночас формування саме навичок міжособистісної взаємодії в контексті колективного музикування як цілісної педагогічної проблеми потребує подальшого осмислення. Під навичками міжособистісної взаємодії майбутнього вчителя музичного мистецтва розуміємо інтегровану сукупність комунікативних, емоційно-емпатійних, організаційних та рефлексивних умінь, що забезпечують ефективну творчу співпрацю в процесі спільної музичної діяльності.

У структурі зазначених навичок виокремлюємо такі компоненти:

1. Комунікативний – уміння слухати партнера, чітко формулювати власні виконавські наміри, користуватися вербальними й невербальними засобами спілкування (жест, міміка, диригентський показ).

2. Емоційно-емпатійний – здатність до співпереживання, відчуття емоційного стану учасників ансамблю, формування атмосфери психологічного комфорту.

3. Координаційно-організаційний – уміння узгоджувати темп, динаміку, агогіку, забезпечувати ансамблеву злагодженість.

4. Рефлексивний – здатність до самоаналізу, оцінювання результатів спільної діяльності, корекції власної поведінки в колективі.

Колективне музикування створює унікальні умови для розвитку навичок співпраці, оскільки:

- передбачає спільну мету – створення цілісного художнього образу;
- вимагає синхронізації дій усіх учасників;

- формує відповідальність кожного за спільний результат;
- сприяє розвитку взаємної підтримки та довіри.

У процесі ансамблевої гри або хорового співу студенти вчаться координувати власні дії з партнерами, реагувати на зміни в інтерпретації, проявляти гнучкість і толерантність. Особливого значення набуває здатність до «музичного діалогу», коли виконавці не лише відтворюють нотний текст, а й активно взаємодіють, обмінюючись емоційно-інтонаційними імпульсами.

Колективне музикування створює унікальні умови для розвитку навичок співпраці, оскільки:

- передбачає спільну мету – створення цілісного художнього образу;
- вимагає синхронізації дій усіх учасників;
- формує відповідальність кожного за спільний результат;
- сприяє розвитку взаємної підтримки та довіри.

У процесі колективного музикування співу студенти вчаться координувати власні дії з партнерами, реагувати на зміни в інтерпретації, проявляти гнучкість і толерантність. Особливого значення набуває здатність до «музичного діалогу», коли виконавці не лише відтворюють нотний текст, а й активно взаємодіють, обмінюючись емоційно-інтонаційними імпульсами.

Отже, формування навичок міжособистісної взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва є важливою складовою їхньої професійної підготовки. Колективне музикування виступає ефективним педагогічним засобом розвитку комунікативної культури, емпатії, організаторських умінь та відповідальності за спільний результат.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гриньова В. Про співвідношення понять «професіоналізм», «професійна культура», «професійна компетентність», «професійна підготовка». *Педагогіка та психологія*. 2014. Вип. 45. С. 74–84.
2. Мудролюбова І.О. Методика навчання сольфеджіо молодших школярів у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2016. 220 с.

**Олена СУПРУН**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри «Музичне мистецтво естради»  
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради  
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

## **ДЖАЗОВА СТИЛІСТИКА В КУРСІ СОЛЬФЕДЖІО (В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ)**

Дисципліна «Сольфеджіо» традиційно займає ключове місце у музично-теоретичній підготовці студентів вищих мистецьких закладів, формуючи базові навички музичного слуху, інтонаційної грамотності, метро-ритмічного відчуття та читання музичного тексту з листа. Сучасна музична освіта потребує оновлення змісту теоретичних дисциплін, виходячи з особливостей стильового розмаїття музичної культури ХХ–ХХІ століть. Тому, в умовах сучасної музичної освіти, зорієнтованої на різноманіття стилів та жанрів, виникає потреба в інтеграції джазової стилістики до курсу «Сольфеджіо», як засобу підготовки висококваліфікованих джазових та естрадних музикантів.

Джазове мистецтво як самобутній художній феномен характеризується специфічною інтонаційно-ритмічною та гармонічною системою. Проте, в академічному (нормативному) курсі «Сольфеджіо» джазові елементи на сьогодні, ще розглядаються доволі фрагментарно, що обмежує стильовий досвід студентів, майбутніх носіїв професіонального культурного «коду».

Джазові музиканти відрізняються специфічним підходом до інтонування, ритмічних особливостей і гармонічного мовлення – характеристиками, які мають бути відображені в навчальному процесі «Сольфеджіо» для формування професійної компетентності здобувача вищої освіти.

Джазова мова характеризується складною ладо-гармонічною системою (блюзовий, міксолідійський, дорійський лади, пентатоніка, тощо), використанням септакордів, нонакордів, акордів із нетерціцевою побудовою, а також елементами поліритмії та синкопованої ритміки. Робота з такими елементами на заняттях «Сольфеджіо» формує у студентів здатність до слухового аналізу сучасної музичної мови.

1. Однією з визначальних ознак джазової мови є блюз. Блюзова гама (як приклад, С-блюз: С–Е $\flat$ –F–F $\sharp$ –G–B–C) містить понижені III, V і VII ступені («blue note»), що створюють характерну «блюзову» інтонацію.

Щодо важливих методичних прийомів:

- інтонування гами з блюзовими тонами у різних тональностях;

- спів мелодій з використанням хроматичних ступенів;
- слуховий аналіз тем з джазового репертуару із виокремленням специфічних інтонацій.

Систематичне використання блюзових структур у інтонаційній практиці розширює ладове мислення студентів і сприяє подоланню виключно мажорно-мінорної системи.

2. Наступною з фундаментальних рис джазу є *свінгова* пульсація. Вона базується на своєрідній тріольній інтерпретації восьми тривалостей та особливій синкопованій акцентуації.

Можлива практична реалізація:

- виконання ритмічних вправ у яких відбувається перенесення акценту на слабкі доли;
- порівняння звичайного (рівного) та свінгового виконання однієї мелодії;
- ритмічні диктанти з застосуванням різних видів синкоп та характерних затактів.

3. *Джазова гармонія* базується на використанні септакордів, нонакордів, альтерованих домінант та розширених акордових структур. Однією з типових є наступна функціональна модель II-V-I (як приклад, у C- dur: Dm7-G7-Cmaj7).

Практичне опрацювання розширених акордів формує у студентів здатність швидко орієнтуватися в складній гармонічній фактурі.

4. Невід'ємною складовою джазової традиції є *імпровізація*. У педагогічному процесі вона провокує активізацію внутрішніх параметрів слуху та розвитку творчої ініціативи.

Головними методами інтонаційної роботи з імпровізацією є:

- вокальна імпровізація («скет») в контексті блюзової гами;
- створення мелодії на гармонічну схему типу II-V-I;
- варіювання теми з використанням різноманітних ритмічних моделей.

Таким чином, інтеграція джазової стилістики в курсі «Сольфеджіо» забезпечує наступні можливості:

- розвиток полістильового гармонічного слуху;
- удосконалення метро-ритмічного відчуття;
- формування навичок стильової диференціації.

Джазова стилістика в курсі сольфеджіо має стати органічною частиною музично-теоретичної підготовки, що відображає сучасні вимоги щодо випускника мистецької освіти. Інтеграція джазової музики до курсу «Сольфеджіо» підвищує ефективність музично-теоретичної підготовки, розширює стильові компетентності студентів, а також формує практично орієнтовані професійні навички.

### **Список використаних джерел:**

1. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.
2. Афоніна О.С., Баранова В.О. Сольфеджіо на основі сучасної джазової та естрадної музики, 2013. 148 с.
3. Baker D. Jazz Pedagogy. Chicago: Maher Publications, 1989. 208 p.
4. Joachim-Ernst Berendt, Günther Huesmann. The Jazz Book: From Rag-time to the 21st Century Hardcover – August 1, 2009. 816 p.

**Андрій ТУЛЯНЦЕВ**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва  
Дніпровської академії музики*

### **ТВОРЧА АСПИРАНТУРА ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ У НАУКОВОМУ СТАНОВЛЕННІ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ СЕРГІЯ КОВНІРА**

У формуванні сучасної мистецької особистості важливу роль відіграє також аспірантура – наступний етап, що відбувається після здобуття вищої освіти. Аспірантура завжди відкриває перед випускниками вищі можливості для наукової діяльності та викладацької кар'єри. Як зазначають музикознавці В. Громченко та А. Терещенко: «З відкриттям у 2019 році аспірантури в Дніпровській академії музики, проблема розширення форм аспірантської апробаційно-звітної активності зумовлюється, з однієї сторони, різноманіттям тематики науково творчих устремлінь здобувачів освіти, з іншого боку, бажанням керівництва Навчально-наукового інституту Дніпровської академії музики, максимально розширити пропозиції з форм апробаційних заходів для здобувачів вищезначених наукового / творчого ступенів. З часом, такого роду інтенції, набули системного характеру, й «окрилені» успіхом перших публічних звершень, сягають ствердження в різноманітті апробаційних заходів у Дніпровській академії музики» [2, с. 6].

Протягом 2023-2024 років у творчій аспірантурі Дніпровської академії музики, у якості асистента-стажиста кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності навчався Сергій Миколайович Ковнір – провідний майстер сцени Національної опери України, лауреат міжнародних конкурсів, заслужений артист України. На сайті Національної опери України зазначено: «Закінчив Національну музичну академію України ім. П. Чайковського (2006 р., клас народної артистки СРСР, професора Є. Мірошниченко). 2002-2003 – соліст Будинку органної музики (Дніпропетровськ), Державного академічного музичного театру для дітей та юнацтва (Київ). Від 2003 – соліст Національної опери Ук-

раїни. Партії: Тимур, Бонза, Анджелотті, Коллен («Турандот», «Мадам Баттерфлай», «Флорія Тоска», «Богема» Дж. Пуччіні); Спарафучіле, Фараон, Рамфіс, Банко, Феррандо, Філіпп II, Захарія («Ріголетто», «Аїда», «Макбет», «Трубадур», «Дон Карлос», «Набукко» Дж. Верді); Мефістофель, Вагнер («Фауст» Ш. Гуно); Альвізе («Джонконда» А. Понкієлі); Оровезе («Норма» В. Белліні); Раймондо («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті); Командор («Дон Жуан» В.А. Моцарта); Дон Базіліо, Алідоро («Севільський цирульник», «Попелюшка» Дж. Россіні); Сильвестр («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди); Партії баса: Реквієм Дж. Верді, Реквієм В.А. Моцарта [3].

Дніпро (колишній Дніпропетровськ – А.Т) є містом, у якому С. Ковнір народився та отримав освіту у Дитячій музичній школі (клас баяну), та Дніпропетровському музичному училищі (клас викладача, лауреата міжнародних конкурсів вокалістів у Італії та Франції М. Герасименка). Протягом кількох років С. Ковнір працює також за сумісництвом на посаді старшого викладача кафедри Оперного співу Національної музичної академії України. То ж його вступ до творчої аспірантури Дніпровської академії музики був вчинком логічним та обґрунтованим. Аналізуючи сучасні новації у науковому процесі, культурологи О. Безгін та О. Успенська зазначають: «Здобувач ступеня «доктор мистецтва» у визначеній творчій спеціальності створює своєрідний креативний мистецький продукт, що має новизну мистецької ідеї, форми, втілення та є свідченням набуття здобувачем високого рівня майстерності, високопрофесійних підходів до творчої мистецької діяльності» [1, с. 170].

Обставини воєнного часу, професійна зайнятість С. Ковніра – масштабні міжнародні гастролі, насичена творча діяльність у Національній опері України, викладання у НМАУ – все це складалося таким чином, що знаменитий бас мав можливість пройти курс навчання тільки, як асистент-стажист, лише один рік. Упродовж 2024-2024 С. Ковнір виконав усі умови програми, зазначеної для асистента-стажиста. Перше: комунікативні заходи. До цього напрямку належать: опубліковані тези / програми заходів / сертифікати, що є представленими у роздрукованому вигляді окремо. Асистент-стажист С. Ковнір узяв участь у двох конференціях – міжнародній та всеукраїнській, що відбулися у Національній музичній академії України. Зазначимо назви доповідей: «Сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання творів для басу» та «Образ Мойсея з опери «Мойсей» М. Скорика: до історії вокальних інтерпретацій». Під час семінарів-презентацій науково-творчих здобутків аспірантів та асистентів-стажистів у Дніпровській академії музики Сергій Ковнір презентував доповідь «Репертуар для баса як складова концертно-сценічної діяльності співаків України ХХІ ст.» (викладач з фаху – Народна артистка України та СРСР, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка професор Н. Суржина; керівник наукового реферату – кандидат мистецтвознавства, до-

цент А. Тулянцева). С. Ковнір виступив також із науковим рефератом: «Специфіка вокально-акторської трактовки басових образів у творах Валентини Мартинюк (Брондзі)».

Навчально-науковий процес у аспірантурі об'єднує цілий комплекс знань та навичок, необхідних для професійного становлення науково-творчої особистості. «Цілком природньо, що установлення третього рівня вищої освіти у провідних мистецьких закладах України, зокрема й у Дніпровській академії музики, згенерувало тенденцію до оновлення форм апробаційної діяльності аспірантів – здобувачів освітніх ступенів «доктор філософії» та «доктор мистецтва». Безсумнівно, цікаві наукові теми, ідеї, мистецько-творчі проекти, у їх концепційному осягненні, завжди потребують характерної етапно-локальної означеності, задля, підкреслимо, подальшого ствердження цілісності науково-дослідницьких/мистецько-творчих результатів, у загальному означенні, установлення фокусуєчої квінтесенції проблемно-пошукової діяльності майбутніх докторів філософії та докторів мистецтва» [2, с. 5].

До такого напрямку навчання аспірантів відноситься положення про «Інші види роботи (за наявності). В рамках проекту «Мистецтво єднає Україну» у Дніпровській академії музики відбувся урочистий концерт (26.09.2024), у якому С. Ковнір виступив із сольними та ансамблевими номерами у дуєті із заслуженою артисткою України, солісткою Національної опери України А. Позняк (меццо-сопрано).

Атестаційний концертний захід відбувся 14.06.2024. Була виконана програма, що складалася з творів знаменитих українських композиторів: Монолог Сільвестра з опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди; Балади Мойсея з опери «Мойсей» М. Скорика; Соло Баса з Реквієму «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича – Д. Павличко; романсів «Нескінченне» І. Карабиця – Р. Тагора – В. Батюка; «Гей, піду я в ті зелені гори» Г. Майбороди – Лесі Українки; «Ой, по горі роман цвіте» І. Кушплера – Т. Шевченко; «Прилітай, моя ластівко» В. Мартинюк – В. Хрущ; «Дай, Боже» В. Мартинюк – С. Черевко. Концертмейстер, лауреат міжнародних конкурсів І. Литвиненко, та студент НАМУ (клас С. Ковніра), лауреат вокальних конкурсів, соліст Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва В. Щур.

Навчальний аспірантський рік 2023-2024, упродовж якого С. Ковнір отримав знання та новий досвід, стали не тільки значною сторінкою творчої та наукової біографії цього знаменитого оперно-камерного співака. А й мали велику практичну виконавську та виховну цінність для здобувачів освітніх рівнів бакалавр, магістр різних спеціалізацій, за якими навчаються у Дніпровській академії музики. У 2024 році С. Ковнір – видатний митець нашого часу був вшанований високим званням «Народний артист Ук-

раїни» та продовжує прославляти нашу Батьківщину на багатьох континентах.

### **Список використаних джерел:**

1. Безгін О.І., Успенська О.Ю. Методичне забезпечення вітчизняного мистецько-освітнього простору: досвід підготовки докторів мистецтва. *Культурологічна думка*. № 21. 2022. С. 168-178.
2. Громченко В.В., Терещенко А.К. До питання оновлення форм апробаційної діяльності аспірантів у закладах вищої мистецької освіти. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2024. № 27 (2). 423 с.
3. Ковнір Сергій. URL: <https://opera.com.ua/persons/operna-trupa>

**Олеся ФРАНЦУЖАН**

*викладач Вінницького фахового коледжу мистецтв  
імені М. Д. Леонтовича*

## **ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В СИСТЕМІ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: АВТОРСЬКИЙ ДОСВІД СТВОРЕННЯ НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНОГО ПОСІБНИКА «ФОРТЕПІАННА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ»**

У сучасному освітньому процесі мистецьких шкіл важливого значення набуває використання фортепіанного репертуару, який поєднує національні музичні традиції та сучасні тенденції. Аналіз розвитку української фортепіанної музики ХІХ–ХХ століть показує, що творча діяльність композиторів різних регіонів України формувала основу педагогічного репертуару. Українські композитори, зокрема М. Лисенко, Я. Степовий, С. Борткевич, В. Барвінський, С. Людкевич, активно створювали твори для дітей і юнацтва, враховуючи особливості дитячого сприймання та потреби педагогічного процесу.

На основі цих традицій було створено авторський навчально-методичний посібник О. Французан, О. Верещагіної-Білявської «Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі», який пропонує систематизовану роботу з фортепіанним репертуаром українських композиторів різних історичних періодів. Посібник орієнтований на формування базових виконавських навичок, розвиток музичного слуху, художньо-естетичного сприймання музики та патріотичного виховання учнів. Особливу увагу приділено творам подільських композиторів ХІХ–ХХ століть, зокрема А. Коціпінського, М. Завадського, В. Заремби,

Г. Куркова, О. Резцова та Е. Бриліна. Їхні фортепіанні п'єси характеризуються компактністю форми, опорою на народнопісенні й танцювальні жанри та різноманітністю образів, що робить їх доступними для учнів.

Репертуарний підхід, закладений у посібнику, ґрунтується на принципі послідовного ускладнення матеріалу. Учень починає з простих мініатюр, що сприяють формуванню базової техніки та музичного слуху, після чого переходить до творів середньої форми та циклів із програмним характером. Цей підхід дозволяє адаптувати навчальний процес до індивідуальних особливостей учня, поступово розвивати координацію, ритмічну точність та гармонічне мислення.

Важливим аспектом авторського підходу до навчання юного піаніста є поєднання традиційних і сучасних стилів. Посібник охоплює твори, що поєднують народнопісенну основу з елементами романтизму, імпресіонізму, авангарду та джазу. Такий синтез сприяє формуванню широкого музичного кругозору учнів та їх здатності сприймати й інтерпретувати різні музичні стилі. Методичною новизною посібника є комплексне використання образної та програмної сторони творів. Для кожної п'єси наведено методичні рекомендації щодо опрацювання технічних та музично-виразних завдань. Учень знайомиться не лише з виконанням музичного матеріалу, а й з його змістом, художньою концепцією та історико-культурним контекстом. Це формує навички аналітичного та художнього мислення, стимулює емоційне та естетичне переживання музики. Позитивним результатом використання авторського посібника є підвищення ефективності педагогічного процесу, розширення репертуарних можливостей учнів та стимулювання їх творчого розвитку.

Посібник може бути використаний як у класах фортепіано спеціалізованих музичних шкіл, так і у закладах загальної середньої освіти з поглибленим вивченням музики. Отже, авторський підхід, закладений у навчально-методичному посібнику, дозволяє поєднувати традиції української фортепіанної музики з сучасними методиками викладання, сприяє розвитку виконавських та творчих компетенцій учнів і формує основу для подальшого науково-методичного осмислення педагогічної роботи у сфері музичної освіти.

До посібника увійшли полонези, мазурки, вальси, шумки та обробки народних пісень, Антона Коціпінського, Михайла Завадського, Владислава Заремби, які дозволяють учням середніх і старших класів розвивати координацію, ритмічне чуття та музичну пам'ять. Наприклад, твори В. Заремби, зокрема «Думка e-moll» та «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче», демонструють яскраву національну спрямованість і водночас доступну фактуру, що ідеально підходить для початкового опрацювання у навчальному процесі.

Автори посібника пропонують опору на принципи послідовного ускладнення. Навчання починається з коротких мініатюр, що розвивають базову техніку та слух, і поступово переходить до циклів середньої форми та програмних сюїт, таких як «Катрусин зошит» Г. Куркова та збірки О. Резцова («Жираф-бешкетник», «Чарівні двері»). Кожна п'єса супроводжується методичними рекомендаціями, що включають способи опрацювання технічних проблем, ритмічні та гармонічні завдання, а також художній аналіз твору. Це дозволяє формувати в учнів аналітичне мислення та естетичний смак, стимулює розвиток музичного кругозору та готовності до виконання творів різних стилів.

Особлива увага у посібнику приділена творам С. Борткевича, В. Барвінського, С. Людкевича та С. Туркевич, які поєднують національні мотиви з різними музичними стилями – романтизмом, імпресіонізмом та елементами авангарду. Наприклад, фортепіанні мініатюри С. Борткевича характеризуються яскравою програмністю, доступністю фактури та багатством гармонічної мови, а «Варіації на українську тему» С. Туркевич демонструють вдалі прийоми опрацювання народної мелодики у педагогічному процесі.

Методика навчання, запропонована у посібнику, передбачає комплексний підхід до образності і техніки. Учень не лише опановує технічні навички, а й отримує уявлення про художній зміст та історико-культурний контекст твору. Наприклад, у збірці О. Резцова кожна п'єса супроводжується рекомендаціями щодо її емоційної інтерпретації, прив'язкою до конкретних життєвих ситуацій, що підвищує естетичний ефект виконання. Підхід також враховує сучасні тенденції у фортепіанному виконавстві, зокрема синтез традицій українського фольклору з авангардними, естрадними та джазовими елементами, що розширює жанрову палітру дитячої музики. Твори М. Скорика, В. Бібика, Л. Грабовського та інших сучасних композиторів у посібнику використовуються для розвитку слуху, технічної майстерності та здатності учнів сприймати сучасну гармонію та ритміку.

Використання посібника у практичній діяльності дозволяє систематизувати педагогічну роботу у класі фортепіано, формує у дітей технічні навички та художнє мислення, сприяє розвитку творчості та патріотичного виховання. Підхід є цілісним, оскільки поєднує історико-музичну основу з сучасними методиками викладання, дозволяє адаптувати навчання до індивідуальних можливостей учнів і забезпечує поступовий розвиток від простого до складного.

Отже, запропонована система використання у навчальному процесі української фортепіанної музики через посібник забезпечує ефективну модель викладання, поєднує національні традиції та сучасні технології навчання, а також сприяє всебічному розви-

тку учнів як музичних шкіл так і учнів закладів загальної середньої освіти з поглибленим вивченням музики.

### **Список використаних джерел:**

1. Верещагіна О.Є., Холодкова Л.П. Історія української музики ХХ століття. Тернопіль: Видавництво «Астон», 2010. 301 с.
2. Верещагіна-Білявська О. Творча постать Антона Коціпінського та її вплив на формування музичного професіоналізму на Поділлі. *Українсько-польські мистецькі зв'язки: історія, сучасна практика та перспективи розвитку*; матеріали міжнародної науково-практичної конференції. 29-30 листопада 2023 р. Вінниця, 2023. С. 11-17.
3. Верещагіна-Білявська О.Є., Французжан О.В. Сучасна українська фортепіанна музика як складова педагогічного репертуару (на прикладі творчості композиторів Поділля). *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Київ: Видавництво Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, 2022. Випуск 28. С. 146-155.
4. Французжан О., Верещагіна-Білявська О. Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі: навч.-метод. посіб. Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2025. 115 с.

### **Світлана ЧАБАН-ЧАЙКА**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка*

## **АНСАМБЛЬ БАНДУРИСТІВ ЯК ФОРМА КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ**

На сучасному етапі кобзарське мистецтво набуває важливого значення в духовному відродженні держави. Під впливом історичних і культурних чинників бандура стала національним символом українського народу. До нашого часу дійшли історичні, козацькі, соціально-побутові пісні, які були в традиційному кобзарському репертуарі. Такі поетичні твори передають з покоління в покоління відомості з історії, пов'язані з найважливішими подіями в житті народу.

Аналіз публікацій та спеціальної літератури показав, що питання вивчення роботи з ансамблями бандуристів цікавило науковців і практичних педагогів. Питання методики роботи з ансамблем бандуристів присвячені роботи сучасних дослідників: М. Шевченко «Методика роботи з ансамблем бандуристів» [4], В. Дутчак «Ансамблевий вид виконавства на бандурі» [2], О. Гук «Організація роботи дитячих ансамблів бандуристів» [1]. Згадані

роботи містять корисні поради, цінні зауваження та педагогічні знахідки, але, як зазначав свого часу Микола Давидов «... в методичній літературі по бандурі для початкової і середньої ланки навчання, методика вокальної, ансамблевої та хорової підготовки майже не розроблена. Це особливо слід підкреслити, що тривалий час у навчальних закладах активізувалась увага педагогів на інструментальну техніку бандуристів, у чому, безумовно досягнуто українською школою, в цілому, значних успіхів. Настає час, маючи належну інструментальну підготовку бандуристів і добре поставлену методику в цьому аспекті, привернути увагу педагогічно-го загалу до жанру, спрямованого на першоджерела кобзарського мистецтва як мистецтва в першу чергу вокального» [1, с. 207].

Сучасні заклади середньої освіти повинні забезпечувати гармонійний розвиток особистості та особистісної культури на національних українських традиціях. Існують певні традиції створення та функціонування ансамблів гри на народних інструментах. Ансамбль бандуристів – навчально-творчий колектив, який складається зі співаків-бандуристів. По суті – це школа хорового співу у супроводі бандур. Метою є виховання в учасників захоплення та зацікавлення хоровим мистецтвом, гарного художнього смаку, розвитку високої ансамблевої техніки, ознайомлення з репертуаром різних епох і стилів. Музикант має водночас вміти грати і співати в ансамблі (дуеті, тріо), капелі. Ансамблі бандуристів викристалізувалися в окремий оригінальний колектив, який в концертній практиці здобув собі право на існування. Вони відзначаються не тільки своєрідним національним звучанням хору і оркестру, але й традиційним репертуаром. Набуття та розвиток навичок гри і співу в ансамблі бандуристів – невід’ємна частина комплексної підготовки музиканта будь-якого рівня. Чим вища майстерність, тим більше виконавець вільний у виборі репертуару, тим більше можливостей музикувати в різноманітних жанрах.

Однією зі складових частин духовної культури особистості є музична культура, у структурі якої значне місце посідає вокально-інтонаційна культура. Виховання вокально-інтонаційної культури актуальне й значуще, тому що дає змогу розвивати у дітей любов до співу, розуміння поетичного тексту пісні, передачі його голо-сом, сприяє формуванню кращих особистісних якостей і має велике значення на сучасному етапі освіти та виховання учнів. Коли у високій художньо-образній формі розкриваються почуття, емоційно-естетичні цінності, ідеали, у дітей успішно розвиваються емоційні, інтелектуальні і вольові якості. До того ж, художньо-образний вплив виконання народної музики на українському народному інструменті – бандурі сприяє вихованню не лише національної свідомості та самосвідомості, а й національного чуттєво-емоційного досвіду, типу поведінки, способу життя. Завдяки вокальній діяльності відбувається залучення дитини до музичної

культури, а колективний спів – це прекрасне психологічне, моральне та естетичне середовище для формування кращих людських якостей [3, с. 2].

Для створення ансамблю необхідно, щоб учасники колективу не лише грали на бандурі, але й володіли навичками хорového і індивідуального співу. Виконання музичного твору на бандурі одночасно зі співом, вивчення різних за стилем вокально-інструментальних творів висувають перед бандуристом особливі вимоги, вимагаючи поєднання навичок соліста і концертмейстера. Вирішальним чинником виховання і успіху учасників ансамблю є репертуар, який має включати вокально-інструментальні твори, а також акомпанемент зі співаками-солістами.

Отже, робота з ансамблем бандуристів невід’ємно пов’язана з аспектами періодичних занять, вдосконаленням вокально-хорової та інструментальної техніки, з вихованням культури хорového звучання, професійного виконавства та творчого підходу до концертно-виконавської діяльності. Методи, прийоми і форми роботи з ансамблем бандуристів повинні відповідати загальним вимогам дидактики: надавати необхідні знання рідної мови, літератури і культури, залучати до національних культурних цінностей, традицій, етичних норм, що сприятиме пробудженню національної свідомості в учасників колективного музикування.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гук О. Організація роботи дитячих ансамблів бандуристів. *Школа і традиція*. Львів, 2007. С. 206-208.
2. Дутчак В. Ансамблевий вид виконавства на бандурі: історія і сучасність. Івано-Франківськ: Плай, 2003. 130 с.
3. Мандзюк Л.С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста. Харків, 2007. 29 с.
4. Портнова О.С. Використання сучасних педагогічних технологій. *Позашкілья*, 2007. № 1. С. 1-10.
5. Шевченко М. Методика роботи з ансамблем бандуристів. Івано-Франківськ: Плай, 2003. 56 с.

## ЗМІСТ

### **АЛІКСІЙЧУК Олена**

Використання інтерактивного інструменту Таймлайн у фаховій підготовці музиканта-педагога .....3

### **БОРИСОВА Тетяна**

Психолого-педагогічні аспекти діяльності керівника навчального хорового колективу .....5

### **БОРШУЛЯК Альона**

Семіотичний підхід до інтерпретації клавірних творів Й.С. Баха в процесі підготовки майбутнього педагога-музиканта .....8

### **ВЕРЕЩАГІНА-БІЛЯВСЬКА Олена**

Сучасна музична культура Вінниччини у персоналіях: Георгій Курков .....10

### **ВОЄВІДКО Людмила**

Підготовка здобувачів вищої освіти до формування особистості учня закладу загальної середньої освіти .....13

### **ГРІНЬОВА Віталіна**

Від ноти до гаджета: сучасні технології в музично-теоретичній освіті .....17

### **ГУК Ольга**

Формування сценічної культури студента музичного коледжу .....20

### **ГУЦУЛ Іван**

Сакральний простір протестантського богослужіння як феномен синтезу візуального та музичного мистецтва: освітньо-педагогічний вимір .....23

### **ДАНІЛОВА Богдана**

Практичні аспекти використання інтерактивних методів навчання на уроках мистецтва у закладах загальної середньої освіти .....25

### **ІВАХОВА Катерина**

Причини передчасного припинення музичного навчання учнів мистецьких шкіл .....27

<b>КАРТАШОВА Жанна</b>	
Гра за слухом як форма творчого музикування у системі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва .....	29
<b>КОВАЛЬ Людмила</b>	
Українська музика першої третини ХХ століття у фаховій підготовці музиканта.....	32
<b>КОВАЛЬСЬКИЙ Роман</b>	
Використання методичної системи музичного виховання Карла Орфа в Україні .....	35
<b>КУЗІВ Марія</b>	
Значення вивчення краєзнавчо-мистецького руху Кам'янецьчини ХІХ–ХХ століття для розвитку культури подільського регіону .....	37
<b>ЛАБУНЕЦЬ Віктор</b>	
Особливості формування у майбутнього вчителя музичного мистецтва індивідуального стилю керівництва учнівським інструментальним колективом .....	40
<b>ЛАВРЕНТЬЄВА Надія</b>	
Відображення європейських цінностей у творчості Максима Шалигіна .....	42
<b>ЛИСЕВИЧ Олександра, МОХНА Сергій</b>	
Розвиток емоційного інтелекту засобами арт-терапії у молодших школярів .....	44
<b>МАРГІНА Олена</b>	
Формування культурної ідентичності у сучасному естрадному вокальному виконавстві в контексті інноваційних музично-виконавських практик .....	49
<b>МАРИНІН Іван</b>	
Проблеми та перспективи використання онлайн-платформ в освітньому процесі мистецьких закладів фахової передвищої освіти в умовах змішаного навчання .....	51
<b>МАРТИНЮК Анатолій</b>	
Особистість та диригентська діяльність Миколи Олексійчука в музичній культурі поділля другої половини ХХ першої чверті ХХІ століть .....	54
<b>МАРТИНЮК Любов</b>	
Традиційна естрадна пісня в українському культурному просторі .....	57

<b>МАРТИНЮК Тетяна</b>	
Хорова спадщина Миколи Леонтовича в диригентській інтерпретації Миколи Олексійчука.....	59
<b>МОЗГАЛЬОВА Наталія, НОВОСАДОВ Ярослав</b>	
Трансформація української народної пісні: вплив на формування національної ідентичності студентської молоді.....	62
<b>НОВІЧЕНКО Юлія</b>	
Жанр прелюдії у фортепіанній спадщині С. Борткевича.....	64
<b>ОЛЕКСЮК Ольга</b>	
Трансдисциплінарні виміри мистецьких інновацій у сфері освіти .....	66
<b>ОНИЩУК Назарій</b>	
Основні підходи до формування вокально-виконавської компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва .....	69
<b>ПЕЧЕНЮК Майя</b>	
Естетичні принципи української вокальної школи .....	72
<b>ПОЛЯКОВА Тетяна</b>	
Інноваційне освітнє середовище закладу мистецької освіти здобувачів режисерської майстерності: виклики, досвід, перспективи .....	75
<b>ПРАВУК Ірина</b>	
Хореографічна освіта Вінничини часів незалежності у персоналіях .....	78
<b>ПРЯДКО Олена</b>	
Емоційний інтелект у структурі фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта .....	81
<b>ПТАШНИК Іван</b>	
Художньо-педагогічний потенціал інструментальної підготовки у формуванні виконавської культури майбутнього вчителя музики (на матеріалі дерев'яних духових інструментів).....	83
<b>ПУХАЛЬСЬКИЙ Тарас</b>	
Використання технологій штучного інтелекту у вивченні вокальних творів студентами музичних спеціальностей.....	85
<b>ПШЕБИЛЬСЬКА Влада</b>	
Патріотична пісня сучасності у формуванні культурно-естетичних орієнтирів молоді .....	87
<b>САМОТЮК Віталій</b>	
Формування вокально-виконавського досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва .....	90

<b>СОВІК Тетяна</b>	
Формування національної свідомості здобувачів освіти засобами подільського музичного фольклору .....	92
<b>СОХРЯКОВ Сергій</b>	
Формування навичок міжособистісної взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі колективного музикування .....	94
<b>СУПРУН Олена</b>	
Джазова стилістика в курсі сольфеджіо (в системі підготовки студентів мистецьких закладів вищої освіти) .....	97
<b>ТУЛЯНЦЕВ Андрій</b>	
Творча аспірантура дніпровської академії музики у науковому становленні народного артиста України Сергія Ковніра .....	99
<b>ФРАНЦУЖАН Олеся</b>	
Педагогічний потенціал української фортепіанної музики в системі початкової мистецької освіти: авторський досвід створення навчально-методичного посібника «Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі».....	102
<b>ЧАБАН-ЧАЙКА Світлана</b>	
Ансамбль бандуристів як форма колективного музикування .....	105



Наукове електронне видання

**МАТЕРІАЛИ**  
**VIII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ**  
**НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**  
**“РОЛЬ І МІСЦЕ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ**  
**У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ”**

**4-5 БЕРЕЗНЯ 2026 РОКУ**

**Електронне видання**

---

Підписано 2.04.2026. Гарнітура «Bookman Old Style».  
Об'єм даних 6,0 Мб. Обл.-вид. арк. 6,9. Зам. № 1235.

Видавець і виготовлювач Кам'янець-Подільський національний  
університет імені Івана Огієнка, вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-  
Подільський, 32300

Свідоцтво про внесення до державного реєстру суб'єктів видавничої  
справи серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.



Ми у facebook



<https://www.facebook.com/kafedramuzykykpnu/>

<http://music.kpnu.edu.ua>