



# МАТЕРІАЛИ

I Всеукраїнської науково-практичної  
конференції

## «МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: ВИКЛИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ»

30-31 жовтня 2025 р.

**ЕЛЕКТРОННИЙ РЕСУРС**

Кам'янець-Подільський  
2025

УДК 78+37](063)  
ББК 85+74я43  
М33

Рекомендувала вчена рада педагогічного факультету  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка, протокол № 12 від 18 листопада 2025 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;

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

#### **Редакційна колегія:**

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

**Альона Боршуляк**, 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.

**Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної  
М33 конференції «Мистецтво та освіта: виклики XXI століт-  
тя». 30-31 жовтня 2025 р. [Електронний ресурс] / [редкол.:  
Віктор Лабунець та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-  
Подільський національний університет імені Івана Огієнка,  
2025. 180 с.**

#### **Електронна версія збірника доступна за покликанням:**

URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/9820>

У збірнику матеріалів I Всеукраїнської науково-практичної конфе-  
ренції «Мистецтво та освіта: виклики XXI століття» розміщені тези допо-  
відей учасників конференції.

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

УДК 78+37](063)  
ББК 85+74я43

© К-ПНУ імені Івана Огієнка, 2025

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

## **ВИКОРИСТАННЯ ВІРТУАЛЬНИХ ЕКСКУРСІЙ НА УРОКАХ «МИСТЕЦТВА» У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

Державна політика України в галузі освіти надає важливого значення вирішенню проблеми активізації пізнавальної діяльності учнів. В реаліях сьогодення, у зв'язку з постійною модернізацією освітнього процесу в закладах загальної середньої освіти, це стає можливим завдяки альтернативним педагогічним методам технологій віртуального навчання, які активно впроваджуються у сучасному уроці «Мистецтва». На сьогоднішній день все більшої популярності набуває нетипова форма проведення уроку «Мистецтва» – «віртуальна екскурсія». Це дає можливість учням, перебуваючи безпосередньо у класі, мандрувати різними країнами та оглядати світові шедеври мистецтва від найдавніших до сучасних. Віртуальні екскурсії можна проводити як в умовах дистанційного навчання, так і офлайн, екскурсоводами можуть виступати як учителі та самі учні.

Дослідження присвячені проведенню віртуальних екскурсій студіювали зарубіжні вчені ще у другій половині 20-го ст., а саме: Е. Клемм, Д. Саутворт [2], у першій половині 21-го ст. їх розвідки продовжили А. Будке, Д. Канвішер [3], М. Харрінгтон, І. Шлейхер, та інші. У працях українських науковців: В. Бабарицької, Л. Кондратової, О. Комаровської, Л. Масол, А. Погорелової [1] та інших, частково висвітлюються методичні особливості уроків-екскурсій в контексті інтегрованого курсу «Мистецтво», однак окреслена проблематика потребує подальшого дослідження та пошуку нових алгоритмів її організаційно-методичної реалізації.

Віртуальна екскурсія – це мобільна, інноваційна, інтерактивна, зручна форма організації освітнього процесу, яка скерована на формування комунікативних, пізнавальних навичок учнів, на розширення обсягу їх знань з певної теми, а також сприяє підвищенню інтересу до опанування

не лише інформаційним базисом з предмету «Мистецтво» на даний період навчання, а й на перспективний розвиток у плані самоосвіти та саморозвитку.

На основі узагальнення різних видів **класифікацій віртуальних екскурсій**, запропонованих у науково-методичній літературі, можна виділити наступні: *тематичні* – екскурсії присвячені одній темі; *оглядові* – підбір елементів різних екскурсій, об'єднаних однією темою; *біографічні* – пов'язані з життям та діяльністю видатних персоналій сфери мистецтва; *комбіновані (комплексні)* – які синтезують знання з декількох навчальних предметів (наприклад: історії, музичного мистецтва, мистецтва, географії, літератури тощо). Наприклад, у екскурсійних маршрутах до будинків-садиб видатних митців, культурних діячів, або до органних залів (у старовинних храмах) учні ознайомлюються не лише з епохою, об'єктами та експонатами, а й біографією знаменитостей, їх творами (слухають музику, поезію, переглядають зразки образотворчого мистецтва тощо).

До *переваг* віртуальної екскурсії можна віднести: можливість перегляду творів мистецтва та архітектурних об'єктів, які на даний час вже зникли з тих чи інших причин, але реконструйовані у віртуальному середовищі; можливість відвідування культурних об'єктів незважаючи на несприятливі погодні умови та велику відстань, важкодоступність візуалізації обраного мистецького простору тощо. Подорож віртуальним музеєм можна використовувати як ефективно доповнення до уроку «Мистецтва», а також до реальної офлайн екскурсії.

Попри позитивні характеристики даної форми проведення екскурсії варто вказати і на *недоліки*, а саме: не кожен музей чи виставкова зала має технічні можливості для створення платформи віртуальної реальності для здійснення віртуальної екскурсії, а також учні не завжди мають можливість доступу до Інтернету. Ці питання необхідно враховувати педагогу перед проведенням, задля уникнення певних проблем.

Учитель «Мистецтва» може скористатись музейним порталом МАН, де вже розміщені підготовлені колекції віртуальних екскурсій музеями світу та України. У розділі «Новини», бібліотека постійно поповнюється новими пропозиціями віртуальних екскурсій, а зручна пошукова систе-

ма, дозволяє обирати конкретний музей, країну, чи певну експозицію. Наприклад: «Палац Потоцьких, Високий Замок», м. Львів; «Замки Тернопілля» (Національний заповідник); «Хортиця» (Національний заповідник), м. Запоріжжя; «Шевченківський національний заповідник», м. Канів та ін.

Можна обирати готові віртуальні 3-d тури, використовуючи які учні за посиланням безпосередньо потрапляють в онлайн-тур, вони можуть оглядати навколишній простір, використовувати інтерактивні маркери, збирати інформацію у музеї. За допомогою конструктора презентацій та уроків Nearpod та готових турів у Google Earth учителі можуть самостійно створювати віртуальні екскурсії, естафети, онлайн-квести.

Для ефективного проведення віртуальної екскурсії необхідно дотримуватись певних **вимог**: тема віртуальної екскурсії повинна відповідати темі уроку, згідно програми; перед проведенням віртуальної екскурсії варто провести коротку вступну бесіду про обрану країну, вказавши конкретне визначне місце (так учні краще запам'ятають інформацію); при проведенні основної частини віртуальної екскурсії необхідно приділяти увагу зв'язкам між внутрішніми підтемами (маршрутними точками) та врахувати логічні переходи між ними; завершальний етап потрібно присвятити підведенню підсумків та зробити висновки.

У рамках проведення віртуальної екскурсії учитель може запропонувати учням виконання різноманітних **завдань**, наприклад: зіставити картини та їх назви; проаналізувати історичної події епохи, пов'язаної з досліджуваним періодом; створити твір-роздум (відповідно до теми екскурсії).

На підсумковому етапі проведення віртуальної екскурсії учителю варто заздалегідь продумати перелік **різних видів запитань**: запитання (сформульовані на початку екскурсії), на які відповідальний за її проведення сам дає відповіді; запитання, на які відповідають учасники віртуальної екскурсії.

Отже, завдяки віртуальним екскурсіям учні мають можливість отримати повне і всебічне уявлення про особливості художньої культури світу та рідного краю, естетичний досвід, усвідомити духовно-культурний ціннісний потенціал творів мистецтва. Використання методу віртуальних екскурсій на уроці «Мистецтва» сприяє здатності учнів самостійно знахо-

дити, систематизувати та аналізувати інформацію, робити відповідні висновки, використовувати власний досвід, що у свою чергу підвищує інтерес здобувачів освіти до самого предмету, мотивацію до навчання, розвиває медіаграмотність, сприяє розширенню світоглядних уявлень.

### **Список використаних джерел:**

1. Формування мистецьких уподобань учнів основної і старшої школи на уроках мистецтва та в позаурочний час: монографія / О. Комаровська, Н. Миропольська, С. Ничкало, І. Денисюк, І. Руденко; за ред. О. Комаровської. Кропивницький: Імеркс-ЛТД, 2018. 144 с.
2. Southworth J. H., Klemm E. B. Increasing global understanding through telecommunications. *NASSP Bulletin*. 1985. Vol. 69. Is. 480. P. 39-44.
3. Budke A., Kanwischer D. Des Geographen Anfang und Ende ist und bleibt das Gelände! Virtuelle Exkursionen contra reale Begegnungen. *Exkursionsdidaktik – innovativ!?* *Erweiterte Dokumentation zum HGD-Symposium 2005 in Bielefeld*. Weingarten, 2006. Band 40. S. 128-142.

**Юлія БАРАНЕЦЬКА**

*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри  
вокалу та диригентсько-хорових дисциплін  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

## **ФОРМУВАННЯ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НАВИКІВ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Мистецька освітня галузь у закладах загальної середньої освіти, відповідно до державної концепції НУШ, передбачає формування у здобувачів освіти комплексу компетентностей, які спрямовані на забезпечення їх здатності до художньо-творчої самореалізації, розвиток художньо-образного та асоціативного мислення засобами інтеграції різних видів мистецтва.

Художньо-творча діяльність на уроках музичного мистецтва представляє цінність тим, що здобувачі освіти самостійно відкривають для себе не відомий раніше їх світ мистецтва, проходячи мистецько-пошукову практику. Органі-

зовуючи художньо-творчу діяльність слід, перш за все, враховувати вікові та індивідуальні особливості дітей, оскільки рівень розвитку музичних здібностей, умінь виконувати і сприймати музику різний, саме тому вони мають отримувати задоволення від творчого процесу, при якому враховуватимуться усі їх запити, потреби, смаки та інтереси.

Здійснюючи підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи у НУШ, одним із ключових завдань є формування у них навиків ефективної організації художньо-творчої діяльності на уроках музичного мистецтва до якої входить вокально-хорова робота. Саме сприйняття мистецтва через спів є досить важливим елементом естетичної насолоди. Співаючи, вони не лише розвивають свій голосовий апарат, музичні здібності, емоційний відгук на музику, набувають навиків сприймання, запам'ятовування, відтворювання мелодії, але й пізнають навколишній світ і себе у ньому. Зазначимо наступні етапи роботи на пісню, які передбачають:

1. Попередній аналіз пісні учителем, з'ясування її змісту, здійснення музично-теоретичного, вокально-хорового, виконавського аналізів, виявлення виконавських труднощів.
2. Ознайомлення дітей із пісню, її авторами, змістом, шляхом змістовної вступної бесіди з використанням комп'ютерних інформаційних технологій, ілюстративного матеріалу, а також високопрофесійна її ілюстрація.
3. Процес розучування дитячої пісні по фразах, з'єднуючи в куплети; робота над інтонацією, диханням, дикцією, ритмічним малюнком, звукоутворенням, динамікою, темпом, характером та іншими засобами музичної виразності.
4. Художнє виконання пісні, яке передбачає високий рівень співочих навиків виконання у класі та позакласних заходах.

Не менш важливим у процесі художньо-творчої діяльності є музично-ритмічне виховання, яке включає в себе поняття музичного ритму, його сприймання дітьми, виконання, а також імпровізація. Варто зазначити, що саме музично-ритмічні рухи вважають одним із найбільш продуктивних, найдоступніших видів діяльності, які спрямовані на формування у молодого покоління умінь сприймати музику, здійснювати аналіз, зрозуміти образ, відчути настрій, а також викликають бажання творити її самостійно.

Здійснюючи фахову підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва ЗВО мають чітко орієнтуватися на основні завдання музично-ритмічного виховання підростаючого покоління, а саме: розвиток у них навичок сприймання метро-ритму, ритмічного виконання рухів під музику, уміння її емоційно сприймати, узгодження із характером; передача, за допомогою рухів ритмічного, мелодичного, динамічного змісту; розвиток уяви, художньо-творчих здібностей, розширення музичного світогляду школярів, а також виховання у них інтересу до творів мистецтва [3]. Саме тому, в процесі вивчення освітніх компонентів професійного спрямування, важливим є те, аби сформувати у здобувачів вищої освіти навички організації музично-ритмічного виховання школярів, що, беззаперечно, є одним із ключових видів творчої діяльності на уроках музичного мистецтва, в процесі якого діти краще зможуть виразити відчуття характеру музичного твору, зрозуміти його художній образ, тренувати увагу, пам'ять, координацію рухів, творчу пластичну імпровізацію, тощо.

Отже, одним із ключових завдань сучасної музичної освіти є розвиток творчих здібностей підростаючого покоління, вирішенню якого сприяє саме художньо-творча діяльність. Тож, її організація вимагає від майбутніх фахівців належної підготовки, в процесі якої вони здобуватимуть знання, удосконалюватимуть практичні навички для здійснення ефективної вокально-хорової роботи і музично-ритмічної діяльності на уроках музичного мистецтва.

#### **Список використаних джерел:**

1. Аристова Л. Методика музичної освіти та виховання в ЗЗСО. Миколаїв: 2018. 359 с.
2. Букреева Д. Види діяльності на уроці музичного мистецтва: в початкових класах загальноосвітньої школи. *Музичний керівник*. 2013. № 2. С. 7-13.
3. Державний стандарт базової загальної середньої освіти. 2020. URL: <https://imzo.gov.ua/derzhavni-standarty-bazovoi-serednoi-osvity/> (дата звернення: 09.03.2023).
4. Кушка Я. С. Методика музичного виховання дітей: навчально-методичний посібник для студентів вищих музичних навчальних закладів I-II рівня акредитації. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 224 с.
5. Сіваш Т. Художньо-творча діяльність як освітньо-виховний феномен. *Актуальні проблеми дошкільної та початкової освіти в*

контексті європейських освітніх стратегій : зб. матер. наук.-практ. конф. виклад. і студ. інституту педагогіки, психології і мистецтв (Вінниця, ВДПУ ім. М. Коцюбинського, 6–8 квіт. 2016 р.). Вінниця: ТОВ «Нілан-ЛТД», 2016. Вип. 5. С. 152–154.

**Ярослава БАРДАШЕВСЬКА**

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
методики музичного виховання  
та диригування Карпатського національного  
університету імені Василя Стефаника*

**Ірина СЕРЕДЮК**

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
методики музичного виховання  
та диригування Карпатського національного  
університету імені Василя Стефаника*

## **ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ СТРЕСОСТІЙКОСТІ В УЧНІВСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Однією з основних проблем сучасного суспільства є збереження психологічного здоров'я, яке є важливою умовою повноцінної життєдіяльності людини. Основи такого здоров'я особистості визначаються сукупністю біопсихосоціальних чинників, серед яких провідне місце посідає психічна стійкість до стресогенних впливів, що має достатньо вагоме значення для дітей шкільного віку. В умовах сучасних освітніх трансформацій навчальна діяльність часто супроводжується значним нервовим навантаженням, зумовлюючи виникнення емоційної напруги та розвитку стресових станів. Це особливо актуально в контексті змін у системі освіти, які призводять до появи нових емоційно-психологічних труднощів для учнів. У зв'язку з цим питання формування їхньої стресостійкості набуває пріоритетного значення й вимагає впровадження інноваційних методів і технологій психоемоційної підтримки. Одним із ефективних засобів у цьому напрямі є вокально-хорова діяльність, яка володіє значним потенціалом для зниження психоемоційної напруги, зокрема завдяки своїй здатності зменшити тривогу, страх і агресію.

Проблематика стресу та формування стресостійкості була предметом дослідження багатьох вітчизняних і зарубіжних науковців, у працях котрих висвітлено різноманітні аспекти цього явища, зокрема в контексті освітнього середовища. Дослідники А. Панасюк, Т. Титаренко, Л. Лепіхова акцентують увагу на чинниках навчального стресу та засобах психологічної профілактики. Аналіз наукових праць А. Болгарського, І. Кушки, О. Ростовського та В. Черкасова свідчить про зосередження уваги дослідників на особливостях формування вокально-хорової майстерності в дітей, підкреслюючи її важливу роль у гармонійному розвитку та соціалізації особистості. Водночас вплив вокально-хорової діяльності на рівень стресостійкості учнів шкільного віку залишається недостатньо вивченим, що зумовлює потребу в подальших наукових розвідках у цьому напрямі.

Поняття «стресостійкість» трактується в науковій літературі як інтегральна властивість особистості, що ґрунтується на поєднанні емоційних, волевих, інтелектуальних і мотиваційних компонентів психічної діяльності, які дозволяють особистості досягати цілей в умовах емоційної напруги.

Про високий рівень сформованості стресостійкості учня свідчить наявність необхідних знань про природу стресу та його причини, усвідомлення структури власної діяльності, здатність до аналізу власних і чужих помилок, впевненість у собі та своїх можливостях, уміння долати непередбачувані труднощі, знаходити рішення в нестандартних ситуаціях та проявляти творчу активність.

Компетентний учитель музичного мистецтва повинен усвідомлювати значущість мистецтва у становленні духовної культури та психологічному розвитку особистості. Специфіка роботи зі школярами вимагає від педагога не лише професійної майстерності та володіння методами музично-педагогічної діяльності, а й глибоких знань у сфері збереження психічного здоров'я учнів, а також уміння створювати умови для їхньої адаптації до стресових ситуацій.

Незважаючи на розмаїття видів музично-виконавської діяльності, саме хоровий спів вирізняється доступністю, активністю та високим виховним потенціалом. Він сприяє самовираженню дитини, розкриттю її творчих здібностей і відіграє важливу роль у всебічному розвитку особистості.

У процесі вдосконалення вокально-хорової майстерності в учнів поступово формується стабільний емоційний

стан, зростає здатність до усвідомленого управління власною виконавською діяльністю, підвищується впевненість у собі та розвиваються навички самоконтролю. Тобто у дітей формуються основи важливої особистісної якості – саморегуляції. На думку дослідників, рівень розвитку саморегуляції тісно пов'язаний зі стресостійкістю в музичному виконавстві. Саме здатність до регуляції вважається важливим чинником, який свідчить про формування вокально-хорового сприйняття, а також про вміння організувати власну виконавську діяльність [5].

Включаючись у вокально-хорову діяльність дитина, як учасник творчого колективу, взаємодіє з іншими учнями, навчається підтримувати виконавців своєї хорової партії, проявляючи співпрацю та взаєморозуміння. Завдяки активній роботі в цьому виді мистецтва школярі поступово втрачають страх припуститися помилки, що свідчить про формування емоційної стабільності та розвиток волевих якостей. Позитивні емоції, які виникають під час виконання музичних творів, сприяють підвищенню рівня емоційного самоконтролю та формуванню здатності до його корекції у процесі виконавської діяльності.

Отже, для розвитку в школярів емоційно-волевої саморегуляції як важливого компонента формування стресостійкості доцільно застосовувати колективне хорове музикування. Вокально-хорова діяльність допомагає учням навчитися ефективно керувати стресом і використовувати його позитивний потенціал, що, у свою чергу, сприяє підвищенню їхньої успішності, покращенню навичок емоційного сприйняття, самодисципліни, комунікації з однолітками, а також загальному зміцненню здоров'я та фізичного стану.

### **Список використаних джерел:**

1. Атамасенко Н. О. Теоретичні аспекти формування вокально-хорових навичок підлітків у позашкільних навчальних закладах [Електронний ресурс]. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2014. Вип. 16 (2). С. 182-187. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/-Nchnpu\\_014\\_2014\\_16\(2\)\\_48](http://nbuv.gov.ua/UJRN/-Nchnpu_014_2014_16(2)_48)
2. Макаренко О., Вінс В., Голубева М., Ходос О. Психолого-педагогічні особливості прояву стресу у молодших школярів. *Соціальна психологія*. 2008. № 6. С. 122-130.

3. Михайлець В. В. Питання вокального виховання в умовах сучасного хорового мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. XVIII. С. 141–154.
4. Титаренко Т. М., Аспіхова Л. А. Психологічна профілактика стресових перевантажень серед шкільної молоді: науково-методичний посібник. Київ: Міленіум, 2006. 204 с.
5. Черкасов В.Ф. Теорія і методика музичної освіти: підручник. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2014. 528 с.

**Тетяна БОРИСОВА**

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

## **АРТИСТИЗМ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО»**

Сучасний період розвитку педагогічної науки і практики характеризується пошуком ефективних шляхів розв'язання проблем виховання зростаючого покоління згідно із встановленими віками високими гуманістичними, естетичними ідеалами та цінностями, формування культурної компетентності дітей та молоді через залучення їх до пізнання світу мистецтва, різних видів мистецької діяльності й творчості.

Надзвичайно широкі можливості для вирішення окресленої проблеми мають інтегровані уроки мистецтва, які в силу своєї специфіки уможливають не лише опанування значного спектру навчальної інформації, пов'язаної з історією та теоретичними основами різних за своєю видовою природою видів мистецтва, але й здатні виступати платформою для різних видів практичної мистецької роботи, лабораторією для цікавих мистецьких експериментів та творчості.

Характерною ознакою уроку мистецтва, яка суттєво відрізняє його від інших шкільних уроків у закладі загальної середньої освіти, є їх висока художньо-енергетична насиченість, що пояснюється передусім впливом на учнів «живих» потоків емоцій, відчуттів, психологічних станів, ідей, думок, трансльованих через кращі шедеври світового мистецтва, до вивчення яких вони долучаються. Крім того,

на уроках мистецтва активізуються внутрішні енергетичні ресурси й духовні сили юної особистості, оскільки левову частку займають такі форми роботи, як сприйняття, аналіз-інтерпретація творів мистецтва, художнє виконавство (спів пісень, гра на музичних інструментах, малювання, ліплення тощо, інсценізація, театралізація й таке інше), творчість у галузі різних видів мистецтв – царина для втілення власних ідей та прагнень, особистісної реалізації.

Особлива відповідальність за створення такої особливої енергетичної аури, яка виступає запорукою успішного й ефективного вирішення досить широкого обсягу навчальних, виховних та розвиваючих завдань уроку мистецтва, покладається на вчителя, який не лише має глибоко усвідомлювати важливість і делікатність своєї художньо-педагогічної, естетико-виховної, культуротворчої місії стосовно учнівської аудиторії, володіти відповідним технологічним інструментарієм, що дозволятиме перетворювати урок мистецтва на видовище, на свято спілкування із красою і досконалістю, але й бути артистичним – яскравою, непересічною, харизматичною особистістю, здатною продукувати енергію творчої думки, вести за собою учнівську аудиторію і надихати її на мистецький розвиток.

Варто зазначити, що дослідженню питань артистизму педагога, зокрема музичного педагога присвятили свої наукові й методичні напрацювання досить значна кількість вчених (І. Зязюн, В. Абрамян, Н. Гузій, Г. Переухенко, Д. Будянський, Н. Згурська, З. Жигаль, А. Ковбасюк та ін.).

У словниковій літературі термін «артистизм» окреслюється «високою майстерністю та віртуозністю» [2, с. 667] у тому або іншому виді діяльності; «педагогічний артистизм», в узагальненому розумінні науковців, передбачає володіння необхідним обсягом засобів комунікації (вербальної і невербальної), вияв багатства таких особистісних проявів, як увага, уява, вміння перевтілюватись, розуміти внутрішній стан інших, впливати на них, емоційність тощо [3]. В свою чергу, артистизм вчителя музичного мистецтва трактується як «здатність педагога поєднувати технічні й емоційні аспекти музичного виконання з педагогічною діяльністю. Артистизм вчителя музичного мистецтва дає можливість створити атмосферу натхнення, заохочення до самовираження та взаємодії, сприяючи глибокому усвідомленню музичного процесу і розвитку естетичних почуттів учнів» [1].

Однак, зміст та специфіка інтегрованого уроку мистецтва зумовлюють визначення також додаткових аспектів і розширеного тлумачення поняття «артистизм вчителя мистецтва».

Так, артистизм вчителя мистецтва передбачає не лише володіння акторською технікою на особистісному рівні, але й вміння застосовувати її елементи у процесі керівництва театральною, хореографічною діяльністю учнів, для розробки складної драматургії інтегрованих уроків, що потребує ґрунтовної обізнаності у царині теорії акторської, режисерської майстерності, сценаристики, театральної педагогіки. Він має чітко розуміти «надзавдання», кінцеву мету, завдання, які вирішуються за допомогою тих або інших акторських дій. Артистичному вчителю мистецтва повинна бути притаманна також комунікативна компетентність, вміння організовувати ефективну взаємодію між учасниками освітнього процесу, яка спонукає учнів до співпереживання, співпричетності, виявів емпатії у процесі мистецької діяльності тощо.

Важливою якістю артистичного вчителя мистецтва є його красномовність, вміння оперувати словом, інтонаційна виразність голосу, чіткість дикції та артикуляції, а також вільне володіння широким спектром кінетичних засобів, пластичність та виразність тілесних рухів, міміки, пантоміми. Усі ці якості потрібно розвивати як у процесі фахової підготовки у вищому навчальному закладі, так і шляхом ретельних й цілеспрямованих вправлянь і тренінгів з акторської майстерності.

Узагальнюючи висвітлене вище зазначимо, що ефективність інтегрованих уроків мистецтва у ЗЗСО знаходиться у безпосередній залежності від ступеня артистизму вчителя, який слід розглядати як важливу складову його професійної майстерності, що стимулює уяву й фантазію учнів, налаштовує їх на пізнання мистецтва у різних його вимірах, сприяє створенню на уроці особливої емоційної атмосфери, спонукає до творчості та допомагає зростаючому поколінню більш глибоко пізнати й перейняти багаті надбання світової культури.

### **Список використаних джерел:**

1. Жигаль З., Ковбасюк А. Артистизм як компонент педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва URL : <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/326149/316347>.

2. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970-1980. Т. 11. С. 667.
3. Турчин Т. Педагогіка мистецтва: навч. посіб. Чернігів: Десна Поліграф, 2015. 270 с.

**Альона БОРШУЛЯК**

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

## **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ПЕРСПЕКТИВИ ТА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ**

Використання цифрових технологій у всіх сферах життя стало однією з ключових вимог сучасності, обумовлене логікою глобальних змін. Світ трансформується, а разом з ним змінюються форми роботи, цілі та підходи до здобуття освіти. Освіта все більше орієнтується на творчість, критичне мислення, вирішення проблем та прийняття рішень, а також розвиток комунікації та співробітництва, що сприяє появі нових інструментів та практик. Поряд із використанням наявних технологій виникає потреба в застосуванні інноваційних освітніх підходів, в основі яких цифрові технології. Застосування сучасних технічних засобів для розв'язання професійних завдань, ґрунтуючись на здобутих знаннях і вміннях, є важливою запорукою конкурентоспроможності майбутнього фахівця.

За справедливим зауваженням О. Стойки та Д. Матейчук, цифровізація надає освітньому процесу мобільності, гнучкості, персоналізованості та диференційованості, а також значно впливає на «спосіб організації навчання, на зміст викладання, методи навчання, освітні засоби та технології, управління навчально-пізнавальною діяльністю, а також на усіх учасників освітнього процесу» [1, с. 299].

В умовах цифрової трансформації освіти професійна роль педагога істотно змінюється. Він стає насамперед організатором і мотиватором освітньої діяльності здобувачів, посередником між реальним і віртуальним середовищами, наставником і навігатором у соціальному та професійному

просторі, а також перетворюється на інтегратора різноманітних життєвих контекстів цифрового покоління, забезпечуючи цілісність і узгодженість їхнього освітнього досвіду.

У воєнний період володіння цифровими навичками стає суттєвою конкурентною перевагою як для дистанційного пошуку роботи, так і для підвищення кваліфікації чи професійної перепідготовки. Водночас в освітній сфері простежується розрив між високим рівнем зацікавленості здобувачів освіти у використанні інноваційних педагогічних та інформаційних технологій і недостатньою готовністю викладачів упроваджувати більшість із цих інструментів у професійну практику. Така невідповідність становить істотний виклик для цифровізації освіти, потребує врахування під час організації освітнього процесу та вимагає пошуку шляхів підвищення цифрової компетентності педагогічних і науково-педагогічних працівників.

Важливою складовою професійної підготовки майбутнього вчителя мистецтва, музичного мистецтва є розвиток інформаційно-цифрової компетентності, що передбачає володіння інноваційними технологіями та програмними засобами. Сучасний вчитель мистецтва, музичного мистецтва повинен не тільки володіти необхідним для професійної діяльності обсягом знань, але й вміти ними творчо користуватися в навчальній музично-виконавській діяльності; визначати цілі пізнавальної діяльності; знаходити оптимальні способи реалізації поставленої мети; використовувати різноманітні інформаційні джерела; шукати та знаходити необхідну інформацію, оцінювати отримані результати; організовувати свою діяльність; співпрацювати з учнями. У цьому контексті цифрове середовище розглядається як інтегрований комунікаційний простір, що включає комплекс цифрових інструментів і сервісів, використання яких дозволяє користувачам розв'язувати життєві й професійні завдання та задовольняти актуальні потреби.

Отже, ключовою умовою розвитку майбутнього вчителя мистецтва, музичного мистецтва та його підготовки до праці у XXI столітті є модернізація національної освітньої системи. Вона має бути спрямована на формування фахівця, здатного ефективно жити й працювати в цифровому середовищі, враховуючи сучасні вимоги до професії вчителя та зміну ціннісних орієнтирів суспільства.

### **Список використаних джерел:**

1. Стойка О., Матейчук Д. Сучасні підходи до впровадження цифрових технологій в освітній процес ЗВО. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 62, Т. 2, 2023. С. 297-301.

**Ярина ВИШПІНСЬКА**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музики Чернівецького  
національного університету імені Ю. Федьковича*

### **ПРАКТИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ВСТУП ДО СПЕЦІАЛЬНОСТІ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОФІЛЮ**

Покликання викладача музичних дисциплін – це знайомство дитини з світом музичної творчості. Це своєрідна синергія, що поєднує інтелектуальну і чуттєву сутність людини, що проявляється в музичній діяльності. Вирішення цього завдання потребує від здобувачів спеціальності В5 **«Музичне мистецтво»** свідомого шляху щодо власної самореалізації у сфері музично-педагогічної діяльності. Майбутні музиканти-педагоги покликані допомогти своїм вихованцям розкрити творчий потенціал, розширити знання в галузі вокально-хорового, інструментального виконавства й музично-теоретичних дисциплін. Для цього вони повинні оволодіти системою знань і навичок, необхідних для передачі культурно-мистецького досвіду, набутти комунікативної свободи у мотивації навчальної діяльності учня, ознайомитися з методикою обґрунтованого пояснення принципів постановки ігрового апарату та здійснення педагогічного супроводу зростання і розвитку свого вихованця.

Професійна підготовка майбутніх викладачів музичного мистецтва на курсі «Вступ до спеціальності» включає ознайомлювальні курси з оволодіння грою на музичних інструментах, психолого-педагогічну підготовку до організації навчально-виховного процесу з дітьми, розроблення наочних матеріалів (схем, ілюстрацій, навчальних зошитів-розмальовок), спрямованих на розвиток образного мислення та засвоєння основ музичної грамоти. Важливим аспектом професійної діяльності педагога музичних дисциплін є підтримання пси-

хоемоційної стабільності, оскільки саме від неї залежить здатність учителя формувати в учнів емоційно-ціннісне сприйняття музики та вміння передавати власні почуття й художні образи через інструментальне чи вокальне мистецтво.

Завдяки комплексному підходу здобувачі вищої освіти мають можливість реалізувати себе розв'язуючи освітні, розвиваючі й творчі завдання. У процесі опанування курсу «Вступ до спеціальності» особлива увага приділяється формуванню ціннісного ставлення до професії, розвитку професійної мотивації та самосвідомості майбутніх педагогів-музикантів. Вивчення змістових модулів дисципліни передбачає поєднання лекційних, семінарських і практичних занять із творчими формами роботи – дискусіями, проектами, тренінгами, аналізом відеофрагментів навчальних занять, що дозволяє активізувати пізнавальну діяльність студентів-першокурсників.

Залучення студентської молоді до активної участі у навчально-практичних заходах сприяє формуванню професійно значущих компетентностей, зокрема аналітичної, комунікативної, рефлексивної та творчої. Така діяльність створює умови для усвідомлення власної ролі педагога-музиканта, розвитку педагогічного мислення, уміння планувати освітній процес та оцінювати його результативність. Важливим аспектом виступає також оволодіння технологіями самостійного пошуку, критичного відбору та застосування сучасних навчальних ресурсів у контексті музично-педагогічної практики. Завдяки цьому майбутні викладачі музичних дисциплін не лише засвоюють теоретичні основи професії, але й формують готовність до самостійного прийняття педагогічних рішень, уміння адаптувати навчальний матеріал до вікових і психологічних особливостей учнів. Тому доцільними стануть ознайомлення з навчальними і практичними курсами гри на музичному інструменті розміщені на каналі YouTube, обговорення їх у групі, визначення оптимальних шляхів подолання складних навчально-ігрових ситуацій; за можливості організації спостережень за практикою навчання учнів у музичній школі та спілкування зі студентами старших курсів, які можуть розповісти їм про власний виконавсько-педагогічний досвід. Цікавою формою взаємодії є проведення воркшопів на тему майбутньої музично-педагогічної діяльності, де

об'єднані студенти різних курсів, які розповідають першокурсникам про власні здобутки, перемоги, проблеми і невдачі, які можуть спіткати їх у період педагогічної практики. Відбувається жива дискусія, яка дієво відгукується у свідомості студентів. Таким чином знімаються бар'єри та комплекси, установки і фальшиві твердження.

Практична підготовка є ключовим елементом професійного становлення майбутніх педагогів-музикантів, оскільки саме вона забезпечує формування цілісного комплексу професійних компетентностей, необхідних для ефективної реалізації педагогічної діяльності. Вона спрямована на поєднання теоретичних знань із практичними вміннями, розвиток творчої ініціативи у майбутніх музикантів-педагогів, здатності до педагогічної рефлексії й самостійного вирішення професійних завдань. У процесі реалізації практичної музично-виконавської діяльності студенти мають можливість безпосередньо застосовувати отримані знання з психології, педагогіки, диригування, гри на інструменті, вокалу та музично-теоретичних дисциплін. Такий досвід сприяє усвідомленню сутності педагогічної взаємодії, формуванню індивідуального стилю роботи та розвитку професійної самостійності.

Доцільним напрямом удосконалення підготовки майбутніх педагогів-музикантів є активне стимулювання їхньої самостійної роботи. Як зазначає Н. Є. Архіпова, ефективними формами організації самостійної діяльності студентів є аналіз відеоматеріалів, що супроводжують навчальний курс; опрацювання теоретичних джерел; доповнення конспектів із тем самостійної роботи; виконання вокальних, ритмічних та артикуляційних вправ; вивчення вокальних творів, спрямованих на формування базових навичок вокального виконавства [1, с. 15-16]. Науковиця підкреслює, що **«самостійна робота має вирішальне значення для професійного становлення музиканта»** [1, с. 14]. Організація самостійної роботи сприяє формуванню у студентів впевненості у власних силах, розвитку комунікативних, психолого-педагогічних і аналітичних умінь, а також лідерських якостей, необхідних для майбутньої педагогічної діяльності. Важливою складовою цього процесу є створення системи творчих завдань до кожного семінарського заняття, що дозволяє студентам виявляти власну ініціативу, ар-

гументувати професійну позицію та моделювати індивідуальний стиль педагогічної діяльності.

Самостійна робота виступає одним із провідних чинників формування професійної компетентності майбутнього викладача музики, оскільки забезпечує активну взаємодію студента з навчальним матеріалом і сприяє розвитку здатності до самостійного мислення, аналізу та творчого підходу у вирішенні педагогічних завдань.

Особливого значення набуває участь студентів першого курсу у практиці слухацької діяльності на базі Чернівецької обласної філармонії ім. Дмитра Гнатюка, де вони знайомляться з особливостями музично-виконавської роботи професійних художніх колективів закладу: симфонічного і камерного оркестрів, Академічного заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю ім. Андрія Кушніренка, камерного хору «Чернівці», солістів і митців філармонії. Така проекція на майбутню професійну діяльність фокусує їх на віднайденні балансу між музично-педагогічною і виконавською сферами. Адже вчитель музичних дисциплін сам повинен стати майстром у музично-виконавській діяльності. Важливо, що в процесі практики слухацької діяльності й в подальшому під час проходження різноманітних практик у студентів формується професійна рефлексія – здатність критично оцінювати власну діяльність, визначати шляхи її вдосконалення, усвідомлювати свої сильні та слабкі сторони. Ця допомагає підвищувати якість педагогічної взаємодії та впливає на ефективність навчального процесу.

Отже, професійна підготовка майбутніх педагогів-музикантів є складним, багаторівневим процесом, що поєднує теоретичну, практичну, методичну та творчо-розвивальну складові. Вивчення дисципліни «Вступ до спеціальності» виступає початковою ланкою формування професійної свідомості здобувачів освіти, закладаючи фундамент для оволодіння педагогічною майстерністю та усвідомлення сутності майбутньої професійної діяльності. Поєднання освітніх, розвивальних і творчих завдань сприяє інтеграції знань, формуванню аналітичних і комунікативних умінь, розвитку самостійності та творчої ініціативи студентів. Залучення до перегляду та аналізу навчальних матеріалів, педагогічних спостережень, міжстудентського обміну досвідом і практичних завдань забезпечує глибше розуміння специфіки майбутньої музично-педагогічної роботи.

Підтримка та заохочення музично-освітньої активності студентів-першокурсників, розвиток творчого підходу до опанування інструментально-виконавськими і комунікативними навичками, формування технічної та медіаграмотності, стимулювання багатопроєктної діяльності й уміння вибудовувати діалогову модель спілкування є важливими складовими становлення майбутнього педагога-музиканта. Така діяльність сприяє формуванню практичного досвіду проєктування власної професійної траєкторії та створює умови для розвитку творчого потенціалу студентів.

Серед основних напрямів творчої діяльності студентів спеціальності **В 5 «Музичне мистецтво»** варто виокремити такі форми самовираження, як створення власних обробок народних пісень, написання фрагментів уроків (наприклад, спрямованих на технічний розвиток вихованців або формування їхнього музичного мислення під час опрацювання поліфонічних творів), розроблення ігрових секвенцій для розвитку вправності пальців, komponування мелодій та акомпанементу до них, а також уміння ефективно працювати з навчально-методичною літературою.

Завдяки системній підтримці та педагогічному супроводу у здобувачів спеціальності формується здатність прогнозувати навчальні ситуації, долати музично-виконавські труднощі, ефективно працювати з нотним текстом і розвивати технічні навички гри на інструменті. Як зазначає Я. Вишпінська [2, с. 35], такі кроки сприяють становленню індивідуального стилю педагогічної поведінки, що виявляється у процесі організації навчально-виховної роботи з учнями мистецьких шкіл і впливає на особистісне та професійне зростання майбутнього фахівця.

Узагальнюючи вищезазначене, слід підкреслити, що підготовка майбутнього педагога-музиканта є багатокомпонентним процесом, який поєднує теоретичне навчання, практичну діяльність, самостійну роботу та розвиток творчого потенціалу. Ефективне засвоєння дисципліни «Вступ до спеціальності» сприяє формуванню професійної свідомості, розвитку педагогічної майстерності, аналітичного мислення та здатності до творчої самореалізації. Важливу роль відіграють самостійна робота, творча діяльність і практична підготовка, які забезпечують формування ключових компетентностей, необхідних для майбутньої педагогічної та виконавської діяльності.

Таким чином, системний підхід до професійної освіти у сфері музичного мистецтва створює умови для становлення висококваліфікованого, креативного й відповідального фахівця, здатного реалізовувати власний потенціал у навчально-виховному процесі та формувати у вихованців естетичні цінності й любов до музики.

### **Список використаних джерел:**

1. Архіпова Н. Є. Вступ до спеціальності 025 – Музичне мистецтво: методичні рекомендації для викладання дисципліни здобувачам 1 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціалізації артист-вокаліст (соліст джаз-естради, соліст музичного театру) та звукорежисер кафедри музичного мистецтва та звукорежисури Міжнародного гуманітарного університету. Одеса. 2023. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/47e8c5cf-1bf4-4f7b-8363-4c4fe01b8f83/content> (дата звернення 23.10.2025).
2. Вишпінська Я. М. Готуємося до професії вчителя музики (Вступ до спеціальності): навч. посібник. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 112 с.

**Людмила ВОЄВІДКО**

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

## **ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКОЇ ГАЛУЗІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ**

Актуальність теми дослідження професійної самореалізації вчителя музичного мистецтва визначається постійними змінами в освітньому процесі та потребами суспільства в освічених, креативних і надихаючих педагогах. Музичне мистецтво є не лише важливою складовою сучасної освіти, але й потужним засобом розвитку та становлення особистості учнів. Вчитель музичного мистецтва, через свою професійну самореалізацію, має можливість формувати у учнів не лише предметні компетентності, практичні навички, а й виховувати естетичні смаки, формувати ціннісні

орієнтації, критичне мислення, сприяти розвитку їх творчого потенціалу. Враховуючи виклики сучасного освітнього середовища, важливою є здатність педагога адаптуватися до нових підходів, впроваджувати інноваційні методи та формувати власний педагогічний стиль. Таким чином, питання самореалізації вчителя музичного мистецтва стає надзвичайно важливим для підвищення якості освіти та розвитку творчого потенціалу учнів.

Різні аспекти професійної самореалізації педагогічних працівників розглядали в своїх працях: В. Андреева, А. Бандура, І. Бех, Н. Бойко, Е. Вінгровський, Є. Гончаров, Т. Грінфілд, І. Губря, С. Кіриченко, Н. Кузьміна, Л. Левін, Е. Ленгер, В. Лисак, Д. Маккелланд, А. Маслоу, Р. Мертон, М. Радченко, А. Рибалко, К. Роджерс, С. Сисоева, М. Фуллан, Е. Хабермас, Р. Черновол-Ткаченко та ін.

Останнім часом чимало уваги надано пошукам нових підходів до професійної самореалізації вчителів у різних видах педагогічної діяльності. Нині учитель повинен відчувати правильні тенденції та напрями розвитку здобувачів освіти, уявляти перспективи педагогічної діяльності, усвідомлювати й розуміти особистісні ресурси, розкриття яких задовольнить кар'єрне зростання й успіх професійної діяльності, позбавить стереотипів і професійного вигорання.

Професійна самореалізація учителя музичного мистецтва – це процес розкриття та втілення його творчого, педагогічного й особистісного потенціалу у навчально-виховній діяльності. Вона проявляється у здатності вчителя поєднувати професійні знання, музичні здібності та педагогічну майстерність задля формування ціннісних орієнтацій, естетичного смаку, духовності й творчої активності учнів. Самореалізація у цій сфері передбачає постійне самовдосконалення, пошук нових форм музичного й мистецького навчання здобувачів, розвиток індивідуального стилю роботи, а також усвідомлення власної місії як педагога, митця і вихователя. Це гармонійне поєднання професійних компетентностей, натхнення та духовного покликання, яке забезпечує успішність і задоволення від педагогічної діяльності.

«Сутність творчої самореалізації вчителя полягає в його творчій професійній індивідуальності та визначається як усвідомлена, цілеспрямована об'єктивація індивідуального творчого потенціалу вчителя в педагогічному процесі взає-

модії з учнями. Результатом зазначеного процесу є особистісний розвиток його учасників» [с. 245].

Професійна самореалізація учителя музичного мистецтва – це здатність учителя музичного мистецтва реалізувати свої знання, уміння, таланти й педагогічні ідеї у практичній діяльності, досягати гармонії між власними цінностями, творчими прагненнями та вимогами професії. Основні аспекти професійної самореалізації вчителя музичного мистецтва:

#### 1. Творчий аспект:

- створення власних методичних матеріалів, творчих завдань, авторських програм;
- використання музики й мистецтва як засобу художнього самовираження й мистецького і особистісного розвитку здобувачів освіти в НУШ;
- участь у концертах, фестивалях, конкурсах, організація творчих заходів.

#### 2. Педагогічний аспект:

- формування й розвиток предметних компетентностей, музичних здібностей і емоційної культури учнів;
- формування ціннісних орієнтацій, естетичного смаку та духовного світу здобувачів освіти;
- побудова взаємин на основі педагогіки партнерства, співтворчості й натхнення.

#### 3. Особистісний аспект:

- усвідомлення себе як митця і наставника, коуча, фасилітатора;
- саморозвиток, підвищення кваліфікації, рефлексія власної діяльності;
- пошук сенсу праці, задоволення від творчого педагогічного процесу у спілкуванні зі здобувачами освіти НУШ.

#### 4. Соціальний аспект:

- визнання професійних досягнень у педагогічному колективі та серед учнів і батьків;
- внесок у соціальне, громадянське, культурне життя школи та громади;
- створення ціннісно-орієнтованого та музично-естетичного середовища навколо себе.

Професійна самореалізація вчителя музичного мистецтва – це гармонійне поєднання педагогічної майстерності, творчої індивідуальності й духовності, спрямоване на навчання та виховання учня через мистецтво та власне самоствердження в професії. Професійна самореалізація учителя музичного мистецтва у контексті ключових компетентностей Нової української школи ґрунтується на здатності інтегрувати власні фахові знання, творчі вміння та педагогічну майстерність у сучасний освітній процес. Учитель реалізує себе через розвиток у здобувачів освіти таких компетентностей, як культурна обізнаність і самовираження, ініціативність, уміння вчитися впродовж життя, соціальна й громадянська активність, а також комунікативна та інформаційно-цифрова грамотність. Завдяки ґрунтовним професійним компетентностям педагог стає не лише носієм музичної культури, а й фасилітатором творчого мислення, критичного сприйняття мистецтва й емоційно-ціннісного розвитку учнів. Таким чином, самореалізація вчителя відбувається через ефективне поєднання його фахової підготовки, особистісного потенціалу та здатності формувати в учнів ключові компетентності відповідно до ідеалів НУШ.

#### **Список використаних джерел:**

1. Європейський Парламент та Рада (ЄС). Про основні компетенції для навчання протягом усього життя. Рекомендація 2006/962/ЄС. 18 грудня 2006. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/-laws/show/994\\_975#Text](https://zakon.rada.gov.ua/-laws/show/994_975#Text).
2. Концепція «Нова українська школа». URL: <https://osvita.ua/doc/files/news/520/52062/new-school.pdf>
3. Концепція розвитку педагогічної освіти. 2018. 25 с. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-zatverdzhennya-koncepciyi-rozvitku-pedagogichnoyi-osviti>
4. Харкавців І. Р. Потреба в самореалізації вчителя як складова його педагогічного покликання. *Молодий вчений*. 2019. № 4.2 (68.2). С. 242-246.

**Сергій ГОРБЕНКО**

*доктор педагогічних наук, професор  
Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова*

## **ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНИЙ КОНЦЕПТ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ**

До пріоритетних інноваційних напрямів підготовки вчителя музичного мистецтва, викладача мистецьких дисциплін відноситься особистісна орієнтація процесу навчання у закладах вищої освіти. Її проектування, організація, механізм введення і освоєння на практиці вимагає відповідних знань, умінь і переконань сучасного педагога, його інноваційної професійної компетентності. Вона включає сучасні способи мислення, здатність до творчості, ініціативи, саморозвитку, самоосвіти; ціннісного взаємоповажливого ставлення до учнів, студентів і самого себе. Повноцінний процес мистецького навчання – це завжди особистісно обумовлена індивідуалізована дія яка спрямована на створення умов для розвитку майбутнього фахівця через задоволення базових потреб. Реалізація такого підходу вимагає зміни педагогічної парадигми: від навчання як нормативно побудованого процесу, до вчення як індивідуальної діяльності того, хто навчається, його корекції і підтримки.

Особистісний підхід розглядається нами, по-перше, у створенні в навчальному закладі середовища, для якого характерні високогуманні стосунки між викладачами і здобувачами вищої освіти та співпраця між ними. По-друге, організацію музично-освітнього процесу такого змісту, котрий забезпечував би творчий розвиток майбутнього фахівця в ході освоєння ним фахових дисциплін. Студент може бути успішним тільки в тому випадку, коли матиме вмотивовану можливість проявити свою пізнавальну і творчу активність. По-третє, необхідність набуття ним компетентнісних якостей, що включають обізнаність із прогресивними досягненнями педагогічної, мистецької педагогіки та методики навчання; фахова активність, здатність до творчості, ініціативи, саморозвитку.

Звернемо увагу на той факт, що компетентнісний підхід не передбачає тільки конкретну обізнаність та інфор-

мованість індивіда, володіння ним енциклопедичними знаннями. Він спонукає до успішного розв'язання складних питань, а інколи і проблем, що виникають у процесі професійної підготовки, спрямованих на особистісні стосунки між учасниками освітнього процесу. Кожна компетентність має вибудовуватись на поєднанні пізнавальних ставлень і практичних навичок, цінностей, емоцій, поведінкових компонентів, знань і вмій, усього того, що може мобілізувати для активних дій, спрямованих на майбутню практичну діяльність.

У контексті особистісно орієнтованого навчання до компетентностей майбутнього здобувача вищої мистецької освіти ми відносимо не лише комплекс знань, умінь і навичок, але й сформованість його переконань, ставлення до сучасних завдань мистецько-освітнього процесу, що проявляються в ряді здатностей, що мають стратегічний характер:

- виявляти людські риси і музичні здібності тих, хто навчається, зародки їх естетичної позиції;
- включати життєвий досвід вихованців у їх відношення з навколишнім світом та у процес сприймання музичних творів;
- усвідомлювати необхідність та особливості практичної вибудови суб'єкт-суб'єктних стосунків між учасниками музично-освітнього процесу;
- створювати в навчально-музичному колективі розвивальне середовище, зосереджувати увагу, знання, зусилля і навички на розвитку кожного студента;
- встановлювати із суб'єктами навчання взаємодовірливі комунікативні стосунки, що забезпечують високий рівень засвоєння матеріалу і сприяють розвитку кожного з них;
- усвідомлювати і реалізовувати на практиці систему оцінювання навчальних досягнень здобувачів вищої освіти на основі фасилітаційного підходу;
- організовувати освітній процес у формі діалогічного, дискусійного, несиметричного спілкування, де майбутній фахівець не робить те саме, що й педагог, а має власну суб'єктивну думку, вміє і хоче її висловити; при цьому проявляє повагу і толерантність до позицій та висловлювань своїх друзів та колег;
- спрямовувати мистецько-освітній процес у русло почуттєво-емоційного сприймання музичних творів;

- забезпечувати оцінку ефективності власної професійної роботи на основі самовдосконалення, саморефлексії, самопізнання, саморегуляції, саморозвитку;
- вільно управляти особистою професійною діяльністю, реагувати на педагогічні інновації, технології, методичні прийоми які можуть бути реалізовані ним у його музично-педагогічному оточенні.

Виокремлюємо наступні принципи процесу особистісно орієнтованого музичного навчання:

- *культуровідповідності*, згідно з яким кожен індивід спирається на загальнокультурні надбання, існуючі національно-культурні традиції, перетворюючи зміст кращого культурного досвіду України і людства на джерело особистісного розвитку;
- *гуманізації та демократизації* процесу навчання (співробітництво, відповідальність, взаємна повага до поглядів, інтересів, потреб з боку обох учасників освітнього процесу);
- *інтеграції* ( зв'язок процесу навчання з різними видами мистецтва, їх взаємозалежність);
- *індивідуалізації та диференціації* дозволяє розвивати індивідуальні здібності кожного індивіда, сприяє формуванню позитивної Я-концепції особистості на основі досягнутих успіхів; вимагає диференційованого підходу до змісту і характеру виконання завдань, методів освоєння навчального музичного матеріалу тощо.
- *суб'єкт-суб'єктної взаємодії*. У відповідності з цим принципом учасники освітнього процесу виступають рівноправними партнерами, прислухаються до думки один одного; педагог створює атмосферу суб'єкт-суб'єктних стосунків, виявляє при цьому емпатію та педагогічну рефлексію;
- *свободи вибору* здобувачем інформації з фаху, способів її пошуку і одержання, вибору видів пізнавальної, виконавської, творчої діяльності, навчального музичного матеріалу; форм, методів і прийомів досягнення мети.

Отже, проблема особистісно орієнтованого музичного навчання є складним процесом гармонійного поєднання професійних знань, умінь, навичок з найкращими людськими рисами, якостями і є вимогою часу. Разом з тим, у практичній діяльності вона досі не вирішується повністю.

Основна причина цього вбачається нами у відсутності постійного звернення до цієї інноваційної освітньої моделі, яка потребує відповідної підготовки, перш за все, у закладі вищої освіти. В багатьох випадках спостерігається застосування авторитарних методів та прийомів навчання здобувачів, на заняттях часто ігноруються бажання та інтереси майбутніх фахівців, перевага віддається репродуктивним підходам із ознаками шаблонності та ін.

### **Список використаних джерел:**

1. Білецька М., Котова А., Підварко Т. Особливості формування професійних цінностей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. Щомісячний науково-педагогічний журнал. Дрогобич, 2022. № 9 (207). С. 85-89.
2. Горбенко С. С. Основи методики музичної освіти: особистісний дискурс: навчально-метод. посібник. Київ: УДУ імені М. П. Драгоманова, 2024. 206 с.
3. Стратан-Артишкова Т. Б. Творчо-виконавська підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті гуманістичної парадигми освіти. *Наукові записки / ред. кол.: В. Ф. Черкасов та ін.* Вип. 195. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2021. С. 33-36.

**Олександра ГРИЦЮК**

*доцент кафедри хорового диригування та теорії  
і методики музичної освіти Українського державного  
університету імені Михайла Драгоманова*

## **АКТУАЛЬНІСТЬ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ У СУЧАСНІЙ ОСВІТІ УКРАЇНИ**

Наше дослідження присвячене контентному огляду шляхів музичного виховання дітей молодшого шкільного віку з різних авторських науково-теоретичних позицій, що залишаються актуальними в сучасних освітніх умовах.

Проблема, що розглядається, полягає у необхідності вивчення результатів дослідження музичного виховання дітей, фіксації наукових підходів та набутих результатів винайденних та апробованих на практиці методів, що залишається актуальною для подальшого дослідження та винайдення но-

вих шляхів її розв'язання. Це враховує та доповнює актуальні виклики часу, враховує традиційні підходи та стимулює до активного пошуку новітніх технологій музичного виховання з урахуванням розвитку емоційного інтелекту, музичних здібностей, інтересу до музичного мистецтва та навчання на музичному інструменті, розкриття музичних уявлень, музично-ритмічної спроможності та інших спеціально-музичних здібностей вподобань та досягнень школярів.

Група дослідників сучасності розкривають цікаві шляхи виховного впливу на молодших школярів музичними засобами. Вони представляють методичні проекти формування у молодших школярів інтересу до музики з використанням мультимедійних технологій (Л. Заря), надають методики формування музичних здібностей у дітей молодшого шкільного віку (О. Коваль) та основ їхньої музично-ритмічної культури на уроках музики (А. Полякова), навіть виходять у своїх наукових розвідках на рівень формування звукообразних уявлень у процесі музично-інструментального навчання (Ван Сюе).

До більш досвідчених авторів приєднуються наукові розвідки молодих дослідників, які здобувають вищу освіту, та цікавляться проблемами поглибленого впливу музичного мистецтва на дітей молодшого шкільного віку. Серед таких досліджень нам імпонують науково-теоретичні висновки М. Боднар стосовно ціннісних орієнтацій молодших школярів; Ю. Аулової з проблеми морально-естетичних якостей молодших школярів. Авторка, гаприклад, ставить на меті визначити «значущість музики як засобу впливу на виховання морально-естетичних якостей молодшого школяра» [3, с. 15].

А. Гоголь надає цікаві ідеї щодо набуття музично-виконавських умінь дітьми молодшого шкільного віку під час хорового співу. Автор дійшла висновку, що процес створення художнього образу «реалізується через матеріально-звукову інтерпретацію» [3, с. 67]. Ю. Дем'янець, наприклад, досліджуючи набуття музичних здібностей школярами під час хорового співу, вважає, що у хоровому колективі у дітей розвивається «ладове чуття «як здатність емоційно розрізнати ладові функції звуків мелодії, відчувати емоційну виразність звуковисотного руху» [3, с. 72]; до того ж, на думку автора, у школярів відбувається становлення слухового уявлення «як здатності довільно користуватися слуховими уявленнями» [3, с. 72]; а музично-ритмічне чуття проявляється «як здатність

активно переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму» [3, с. 72].

Цікаві висновки зробили у своїх дослідженнях О. Кожухар та А. Лискова з проблеми розвитку музичного сприймання молодших школярів, які уважають, що процес розвитку музичного сприймання базується «на практичній музичній діяльності, постійному розширенні мистецького досвіду та позитивному емоційному супроводженні усього процесу музичного навчання» [3, с. 120].

До цієї думки можна додати, що значним залишається безпосередній вплив учителя музичного мистецтва, який є і виконавцем музичних творів на уроці, та впливає на учнів «силою образного слова про музичне мистецтво» [3, с. 149].

Нам імпонують теоретичні розвідки стосовно розвитку музично-творчих здібностей молодших школярів, що здійснені О. Федоренко [3, с. 283-288]. Складні та вкрай необхідні творчі здібності можуть розвиватись на різних творах, які молодші школярі опановують на заняттях з різних музичних інструментів.

Висновуючи можна передбачити, що широкий спектр здобутих надбань з музичного виховання молодших школярів надає можливість усвідомити багатогранність та надзвичайну складність проблеми, що розглядається, спонукає до здійснення наступних цікавих пошуків задля винайдення шляхів осучаснення музичного виховання дітей молодшого шкільного віку, заохочення їх музичною культурою та її опануванням, у тому числі у майбутньому віковому періоді. Це актуалізує розглянуту проблему та створює підґрунтя для детального вивчення набутого дослідницького досвіду дослідників з різними науково-творчими інтересами та необхідності усвідомлення його практичної значущості на майбутнє.

### **Список використаних джерел:**

1. Заря Л.О. Методика формування у молодших школярів інтересу до музики з використанням мультимедійних технологій: автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2013. 20 с.
2. Полякова А.С. Методика формування основ музично-ритмічної культури молодших школярів на уроках музичного мистецтва. автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 19 с.
3. Проблеми сучасної мистецької освіти: зб. матеріалів звітно-наукової конференції студентів Факультету мистецтв НПУ імені М.П. Драгоманова. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2016. 328 с.

**Іван ГУЦУА**

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

## **АКАДЕМІЧНИЙ РИСУНОК У ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

Академічний рисунок є фундаментальною дисципліною у системі підготовки художників, дизайнерів і реставраторів. Він формує вміння аналітично сприймати дійсність, розвиває відчуття пропорцій, конструктивне мислення, розуміння простору та світлотіньової моделі. Протягом століть рисунок залишався базовим інструментом художньої освіти та засобом формування професійної майстерності митця.

У XXI столітті стрімкий розвиток цифрових технологій – графічних планшетів, програм для 3D-моделювання, VR-середовищ та алгоритмів штучного інтелекту – створює нову візуальну реальність. Межі між традиційним і цифровим мистецтвом поступово розмиваються, що потребує переосмислення ролі академічного рисунка в сучасному освітньому просторі.

Традиційна система академічного рисунка ґрунтується на принципах спостереження природи, аналітичного вивчення форми, гармонійних пропорцій і конструктивного мислення. Через рисунок студент не лише відтворює зоровий образ, а пізнає закономірності матеріального світу, формуючи здатність мислити просторово й образно.

Як підкреслює В. Арутюнов, академічний рисунок – це «практика мислення оком і рукою», тобто процес, що поєднує аналітичну логіку й творче відчуття. Однак у сучасних умовах цифровізації саме ця дисципліна потребує оновлення методики викладання, щоб залишатися релевантною вимогам часу.

Інтеграція цифрових технологій у навчальний процес відкриває нові можливості для модернізації академічного рисунка. Використання таких програм, як *Procreate*, *Adobe Fresco*, *Blender*, *ZBrush*, дозволяє створювати складні три-

вимірні моделі, експериментувати з перспективою, світлом і рухом.

Разом із тим, цифрове середовище змінює саму логіку художнього мислення. Студент часто орієнтується на швидкий візуальний результат, втрачаючи глибину аналітичного спостереження та відчуття матеріальності. Викладач має навчити не відмовлятися від нових технологій, а використовувати їх як інструмент для глибшого розуміння форми, простору й пропорцій.

Серед основних проблем сучасної мистецької освіти можна виокремити такі:

1. Зниження ролі натурального спостереження. Все менше часу приділяється безпосередній роботі з природою, що знижує рівень пластичного й анатомічного аналізу.
2. Зміна ритму навчання. Цифрові інструменти орієнтовані на швидкий результат, тоді як академічний рисунок потребує послідовності та терпіння.
3. Недостатня підготовка викладачів. Багато педагогів не мають належних цифрових компетентностей для інтеграції нових технологій у традиційний курс.
4. Переоцінка технологій. Технічна досконалість часто підмінює художню глибину та аналітичність мислення.

Подолання цих проблем можливе лише за умови осучаснення методики викладання й забезпечення професійного розвитку педагогів у галузі цифрової культури.

Оптимальним напрямом розвитку є створення, так званої, гібридної моделі мистецької освіти, у межах якої класичний рисунок із природи поєднується з цифровими технологіями візуалізації.

У такій моделі академічні принципи спостереження природи та аналізу форми залишаються основою навчання, а цифрові інструменти застосовуються як допоміжний засіб для дослідження перспективи, анатомії, композиції та кольору. Це дає змогу студенту гнучко переходити між матеріальними та віртуальними медіа без втрати художньої глибини.

Реалізація подібного підходу сприяє формуванню візуальної грамотності нового типу, що поєднує традиційне аналітичне мислення та сучасну технологічну компетентність.

Незважаючи на технологічний прогрес, академічний рисунок залишається унікальним засобом формування

аналітичного й конструктивного мислення. Саме через лінію, тон і спостереження натури художник пізнає структуру форми, закономірності світлотіні та пропорцій.

Як зазначає Л. Манкович, у цифрову добу «традиційні медіа не зникають – вони еволюціонують, зберігаючи свої пізнавальні функції» (*Manovich, 2001*). Таким чином, завдання мистецької освіти полягає не у заміні класичного рисунка, а в його глибокому переосмисленні у контексті нових культурних і технологічних реалій.

Підсумовуючи можемо зробити висновок, що академічний рисунок у цифрову епоху переживає період активної трансформації. Його розвиток залежить від здатності поєднувати академічну традицію з сучасними технологічними інноваціями.

Викладач має виступати посередником між класичною школою та цифровою культурою, сприяючи формуванню художника нового покоління – аналітичного, технологічно грамотного й духовно зрілого. Синтез традиції й інновації забезпечить безперервність художньої освіти та її відповідність викликам ХХІ століття.

### **Список використаних джерел:**

1. Аругюнов В. М. Основи академічного рисунку. Київ: Ліра-К, 2017. 256 с.
2. Бойчук М. Традиції української художньої школи. Львів: Світ, 2015. 212 с.
3. Gombrich E. H. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press, 2002.
4. McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Perennial, 1994.
5. Paul C. *Digital Art*. 3rd ed. London: Thames & Hudson, 2023.
6. Рибачук О. Рисунок у системі професійної підготовки художника: традиції і новації. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 39. С. 118-125.
7. Sutherland I. E. *Sketchpad: A Man-Machine Graphical Communication System*. MIT, 1963.
8. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
9. Чепелик В. *Цифрові практики у сучасному мистецтві*. Київ: НАКККиМ, 2020.

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

## **ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

У педагогіці інноваційна діяльність розглядається як цілеспрямована педагогічна робота, заснована на усвідомленні власного досвіду через аналіз та порівняння елементів навчально-виховного процесу з метою досягнення більш якісних результатів, набуття нових знань та впровадження сучасних педагогічних практик. Це – креативний процес планування та реалізації нововведень, спрямованих на покращення освітніх показників; є соціально- педагогічним явищем, яке віддзеркалює творчий потенціал кожного педагога. Ефективність педагогічної діяльності значною мірою визначається інноваційним потенціалом самого педагога. Під готовністю до інноваційних змін розуміється: наявність необхідних особистісних якостей (витривалість, здатність до роботи в умовах стресу, емоційна стійкість, креативність) та спеціальних навичок (знання сучасних технологій, володіння інноваційними методами навчання, здатність розробляти проекти та виявляти причини недоліків).

Інноваційна діяльність викладачів має свої особливості. Вона передбачає певну свободу дій у межах конкретних освітніх завдань. Через специфіку творчого та пошукового характеру така діяльність часто виходить за межі звичайного досвіду і лише частково піддається регулюванню офіційними структурами. У зв'язку з цим важливою є довіра суспільства до педагогів-новаторів, на яких покладається завдання пошуку нових рішень і підходів. Однак, свобода творчості повинна йти пліч-о-пліч із високим рівнем відповідальності за результати своєї праці. Для успішної реалізації інноваційної діяльності педагог має бути готовим приймати нестандартні рішення, брати на себе певні ризики, ефективно вирішувати конфлікти, які виникають під

час запровадження нововведень, та долати різноманітні бар'єри, що можуть з'являтися на цьому шляху.

Сучасний вчитель музичного мистецтва виконує багато ролей одночасно він є – викладачем, вихователем, організатором педагогічного процесу та консультантом для батьків. У процесі музичного навчання педагог має допомогти учням прагнути до індивідуальності у музиці, знаходити оригінальні рішення творчих завдань, розвивати власний потенціал.

Сучасний урок музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти має відповідати наступним вимогам, а саме: спрямованість кожного уроку на досягнення загальної мети музично-естетичного виховання – формування музичної культури учнів як невід'ємної частини їх духовної культури; усвідомлення вчителем мети і завдань уроку у відповідності до загальної мети і завдань музичної освіти учнів, конкретної теми і змісту уроку; опора на закономірності й принципи музичної освіти; постійне збагачення учнів музичними знаннями і вміннями, розвиток музичних здібностей; стимулювання учнів до творчого самовираження в музичній діяльності; позитивне спрямування емоційної атмосфери на уроці; диференційований підхід до учнів з урахуванням вікових та індивідуальних особливостей, можливостей, інтересів та уподобань, смаків тощо [1, с. 4].

Інноваційні технології дозволяють зробити музичну освіту більш доступною, особливо у віддалених регіонах, де можливості для традиційного навчання обмежені. Водночас постає проблема цифрового розриву, оскільки не всі освітні заклади мають технічні ресурси для використання сучасних платформ. Ще однією перспективною сферою є використання віртуальної та доповненої реальності у навчальному процесі. Ці технології можуть забезпечити унікальні можливості для учнів, наприклад, імітацію виступів у концертному залі або взаємодію з відомими музикантами у віртуальному середовищі. Водночас їх впровадження потребує значних фінансових інвестицій та адаптації навчальних програм.

Окрім технічного аспекту, важливу роль у роботі з цифровими ресурсами відіграє розвиток критичного мислення учнів. У сучасному інформаційному просторі велика кількість матеріалів, доступних в інтернет-ресурсах, може бути неперевіреною або низької якості. Педагоги мають навчати учнів не лише користуватися технологіями, але й

оцінювати їхню доцільність і коректність у контексті музичного виховання. Насамперед, важливим є формування естетичних і ціннісних орієнтирів учнів у цифрову епоху. Використання інноваційних технологій не бажано замінювати безпосередній контакт із живою музикою, емоційною глибиною виконання та культурними традиціями. Саме поєднання сучасних інструментів із традиційними методами навчання дозволить забезпечити гармонійний розвиток учнів, зберігаючи культурну спадщину та формуючи нове покоління освічених і творчих особистостей. Також варто звернути увагу на те, що інноваційні технології можуть сприяти створенню нових форм колективної творчості [2].

Отже, інноваційні технології, незважаючи на свої численні переваги, потребують комплексного підходу до їх впровадження у музичне виховання. Це вимагає від дослідників і педагогів не лише технічної, але й методологічної та етичної підготовки, яка дозволить гармонійно інтегрувати цифрові інструменти у традиційні форми навчання, зберігаючи їхню освітню та виховну цінність.

#### **Список використаних джерел:**

1. Качур М. М. Методика музичного виховання: урок музичного мистецтва в сучасній українській школі. Мукачево: МДУ, 2017. С. 4.
2. Попович Н. М. Проблема інтеграції інформаційно-комунікаційних технологій у систему професійної підготовки майбутнього вчителя музики. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2013. № 1 (33). URL: <http://journal.iitta.gov.ua> (дата звернення: 26.09.2025).

**Андрій ДЕЙНЕКА**

*магістрант кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного  
університету імені Івана Огієнка*

## **ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО НАВЧАННЯ ПІДЛІТКІВ У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

Хоровий спів, як мистецтво, містить у собі невичерпний духовний потенціал і є одним з ключових засобів виховання підростаючого покоління. Тому він повинен займати чільне місце у навчально-виховному процесі закладу загальної середньої освіти. Радикально складні зміни, що відбуваються в Україні, вимагають знаходити шляхи подолання культурної занедбаності вокально-хорового навчання у закладах загальної середньої освіти. Докладаючи всіх зусиль для подолання труднощів при вокально-хоровій роботі з підлітками, ми повинні передусім відроджувати глибокі співочі традиції, щоб підняти духовність та культуру нашого народу, адже майбутнє покоління потребує збагачення музичного досвіду, виконуючи кращі зразки світових та українських музичних творів.

Сучасне ставлення підлітків до музики, особливо хорової, визначається відсутністю відповідного музичного виховання в закладі загальної середньої освіти. Єдиною музичною потребою дітей стає переважно однотипна музика, яка не вимагає підготовки, уваги та глибокого переживання. Програма школи не передбачає логічного просування від пробудження елементарних естетичних переживань дітей до творчого вияву їх особистостей засобами вокально-хорової музики.

Вокально-хорова творчість – один із діяльних засобів сприйняття та пізнання дітьми світу. Вона створює умови для самовираження й самоствердження особистості, поширює досвід естетичних та життєвих відносин, допомагає підліткам через активні особистісні переживання художнього образу здійснити перехід до більш глибокого пізнання мистецтва, усвідомлення серйозної художньої творчості. Вокально-хорова робота є головною умовою успішної діяльності будь-якого хорового колективу. Загальновідомо, що хорова звучність є результатом взаємодії всіх елементів, із

яких вона складається, а саме: хорового строю, ансамблю, дикції, динаміки, агогіки тощо.

Під поняттям хорового строю ми розуміємо уміння чистого інтонування інтервалів та акордів. Інтонація в хорі будується на вихованні ладового відчуття взаємотяжіння всіх звуків, «відношення до тоніки, співвідношення ступенів між собою». Потрібно також виховувати вміння співу інтервалів поза ладом, що характерно для сучасної музики, де основа ладу нерідко буває вельми ускладненою і де у цілому ряді випадків доводиться інтонувати, спираючись на інтервалів.

Аналіз теоретичних і методичних робіт, практичних та репертуарних посібників дозволяє виділити послідовність навчальних цілей та завдань щодо формування вокально-хорових умінь та навичок підлітків:

1. Формування дихальних умінь:
  - вільного, усвідомленого руху нижніх ребер, діафрагми;
  - співацької опори;
  - ланцюгового дихання у хорі.
2. Формування умінь звукоутворення:
  - розвиток умінь м'якої атаки (при необхідності
  - твердої, придихової);
  - відчуття високої або низької співацької форманти;
  - згладжування регістрового порогу;
  - вироблення співацького вібрато.
3. Формування артикуляційних умінь:
  - активізація м'яз артикуляційного апарату;
  - однакове вимовляння голосних та приголосних;
  - -вільне володіння кантиленою та скоромовками.

Вважаємо, що ключовим завданням є виховання в учасників хорового колективу співацького дихання, а точніше, правильної природної співацької постави. Як зазначає В. Черкасов, співацька постава – це комплекс вимог до виконавців, що забезпечують продуктивну роботу голосового апарату й впливають на якість репетиційного процесу. Дотримання вимог співацької постави уможливорює якість звучання дитячого голосу, прикладом для вироблення якої повинен бути вчитель [2].

Отже, уміння учасника хорового колективу інтегративні, тому їх формування потребує певного часу. В цілому ансамб-

ліві уміння спираються на здатність хориста: диференціювати звучання хору та окремих партій; приєднувати свій голос до загального звучання своєї партії та всього хору; гнучко згоджувати свої дії з діями інших співаків; швидко переходити з головного мелодичного голосу до супроводжуючого.

**Висновки.** Вокально-хорова робота в закладах загальної середньої освіти – це складний поетапний процес, який потребує поєднання різноманітних вокальних методів і прийомів навчання: формування чистоти інтонування; співу в ансамблі; володіння диханням; чіткої дикції та артикуляції. Таким чином, стрижневими якостями підлітка стають увага, працелюбство і звичка до систематичної праці, які не можуть бути ізольовані від його загального розвитку.

#### **Список використаних джерел:**

1. Дем'янюк Н. Про методику вокально-хорової роботи Д. Є. Огороднова та необхідність її впровадження. *Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. 2005. Вип. 3 (42). С. 228-233.
2. Черкасов В. Ф. Вокально-хорова робота й формування співацьких навичок учнів на уроках музичного мистецтва. *Наукові записки*. 2012. Вип. 107. С. 26-35.

**Інна ДІДУК**

*кандидат психологічних наук, викладач  
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

### **ІНТЕГРАЦІЯ ОСВІТНЬОГО ЧИТАННЯ У ПРОЄКТНО ОРІЄНТОВАНЕ НАВЧАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Читання відіграє основоположну роль як в освітньому процесі загалом, так і в реалізації проєктного навчання зокрема. Взаємодія з навчальним текстом є активним процесом, що включає цілеспрямоване сприйняття, осмислення та інтерпретацію інформації з пізнавальною метою. У системі освіти саме читацька грамотність визначена серед обов'язкових результатів навчання здобувачів освіти, що закладає фундамент якісної освіти. Мова йде про наскрізне вміння «читання з розумінням». І саме робота над проєктом безпосередньо полягає в аналізі текстових джерел. При цьому постає потреба у додатковому часі для читання

в межах проекту, що вимагає розширення читацьких навичок. Відповідно, важливо дослідити стратегії роботи здобувачів вищої освіти з текстом та окреслити аспекти розвитку рівня читацької компетентності у вищій освіті. Вивчення психологічних аспектів освітнього читання, спрямовану проектну діяльність на якість знань та компетентність майбутнього митця.

**Метою дослідження** є визначення психологічних стратегій освітнього читання як складової проектного навчання в умовах вищої мистецької освіти.

Проектне навчання є дієвим освітнім засобом, який зосереджений на навчанні через дослідницьку діяльність. Воно базується на пошуку, творчості та досвіді. Інтеграція освітнього читання у роботу над проектами сприяє засвоєнню знань, розвитку критичного мислення, формуванню навичок аналізу, аргументації, інтерпретації та творчого переосмислення. Такий підхід підвищує мотивацію здобувачів освіти та робить навчання усвідомленим та осмисленим. Відбувається також активізація самоосвітньої діяльності здобувачів вищої освіти. Робота з текстом є поступальним кроком у якості реалізації проектного навчання.

Освітнє читання у проектому навчанні розуміється як взаємодія з навчальним текстом, яка виконує інформаційну, аналітичну, рефлексивну та комунікативну функції. Це цілеспрямоване сприйняття, осмислення та інтерпретацію інформації з пізнавальною метою. Воно стає джерелом ідей, аргументів, фактів і прикладів для проектів, а також основою для формування висновків. Для здобувачів вищої освіти читацька компетентність – це здатність розуміти, аналізувати та використовувати інформацію з текстів для навчальної, професійної та особистісної діяльності.

У вищій мистецькій освіті важливо враховувати особливості читацької діяльності студентів та психологопедагогічні умови ефективного читання, методики активізації читацької активності. Воно дозволяє інтегрувати теоретичні знання з практичними навичками у реальних мистецьких проектах та використовувати прочитане для вирішення навчальних і творчих завдань, стимулює здобувачів вищої освіти до самостійного творчого мислення. Студенти отримують досвід презентації власних ідей та захисту мистецьких концепцій. Такий підхід сприяє формуванню професійної ідентичності майбутніх митців.

У науковому дискурсі освітнє читання розглянуто у контексті читацької діяльності, культури, грамотності та компетентності. Х. Д. Алчевська, Б. Д. Грінченко, М. О. Корф ще в ХІХ столітті започаткували вивчення навичок читачів, що стало основою для розуміння процесу читання. Читання у контексті діяльнісного та особистісно зорієнтованого підходів досліджено Л. С. Виготським, О. М. Леонтєвим, С. А. Рубінштейном. Н. В. Чепелева досліджувала розуміння тексту як діяльність, що інтегрує когнітивні та особистісні процеси, де основний фокус – на інтерпретації та активній побудові сенсу читачем [1]. Процес читання тісно пов'язаний з поняттям читацької компетентності, яка у психології представлена як комплексна навичка, яка охоплює здатність до глибокого розуміння тексту, його інтерпретації, осмислення та оцінки. При цьому вона розуміється як наскрізна (інтегрована) навичка, яка виходить за межі певних дисциплін. Процес читання включає когнітивні (знання), комунікативні (уміння читати, слухати, говорити, писати), ціннісні (ставлення до прочитаного), діяльнісні (навички) та особистісно-творчі (мотивація) компоненти. М. М. Рубакінім виділив основні види читання (емоційне, аналітичне, інтерпретативне) (цит. за [2]). Спостерігається перехід від акценту на механіці читання до формування стратегічного, критичного та рефлексивного читача. Тож освітнє читання є складним багатокомпонентним процесом, що визначає читацьку компетентність здобувача вищої освіти як інтегровану особистісну якість, яка породжує активність і рефлексію,

Одним із ключових аспектів, що характеризують здобувача вищої освіти як читача є стратегії формування читацької компетентності. Це стратегії, які можна застосувати при читанні, та вибудувати якісний процес взаємодії. Тож компетенція роботи з текстом – це процес та секрет безперервного удосконалення.

Початковою орієнтуючою стратегії роботи над текстом є пошукове читання. Мова йде про техніку швидкого читання, яка використовується для знаходження конкретної інформації або ключових слів, не читаючи текст повністю. Використання такої стратегії скеровує здобувача на пошук конкретних фактів, визначень, даних або ключових понять у навчальному матеріалі. Ця стратегія допомагає економи-

ти час, не витрачаючи його на читання всього тексту, коли потрібна лише окрема інформація. Вона використовується для ефективного виокремлення інформації. Для пошукового читання потрібно чітко розуміти про пошук якої саме інформації йдеться, сформулювати ключове слово, швидко переглядати текст, рухаючи очима вертикально або діагонально по сторінці, зосереджуватися на «зачіпках».

Пошукове читання часто використовується в парі з ознайомчим – іншою стратегією швидкого читання, яка використовується для отримання загального уявлення про основну ідею тексту. Ознайомче читання дозволяє швидко охопити великий обсяг тексту, зосереджуючись на головній ідеї. Його варто застосовувати для оглядів, презентацій або повторення вивченого. Він допомагає визначити, наскільки матеріал релевантний меті пошуку. Прочитання заголовку, підзаголовку, назви розділів, вступу та висновків допоможе зрозуміти чи варто цей матеріал брати до опрацювання.

Інша стратегія – це інтенсивне читання. Це стратегія детального, глибокого та аналітичного опрацювання тексту з метою повного й точного розуміння змісту, ідей, термінів та інтерпретацій. На відміну від пошукового та ознайомчого читання інтенсивне читання передбачає роботу з кожним словом і реченням. Під час інтенсивного читання відбувається глибока взаємодія з текстом. Це повільне та вдумливе читання, з виділенням ключових слів, тез, визначень, імен авторів та дат. При цьому робляться анотації на полях, короткі коментарі та питання, власні реакції, графічні позначки. Важливим стає смисловий розбір тексту: визначення головних ідей, зв'язків, допоміжних деталей. Ця стратегія закріплює інформацію в довготривалій пам'яті. Після прочитання важливо спробувати переказати основні ідеї своїми словами, критично їх оцінити. Тож інтенсивне читання – це найбільш трудомістка, але необхідна стратегія при роботі з навчальними текстами, які містять нову, складну або критично важливу інформацію (наукові статті, монографії, підручники). Це процес активної обробки інформації. Воно вимагає високої концентрації та є основним методом для засвоєння академічних знань. Її також варто використовувати коли важлива точність і контекст.

Ще одна стратегія читання – це екстенсивне, коли відбувається зосередження на кількості матеріалу та загально-

му розумінні (глобальній ідеї), а не на детальному аналізі кожного слова. Мова йде про читання для задоволення, без тиску і обмежень. На відміну від інтенсивного читання, де акцент робиться на глибині аналізу, екстенсивне читання націлене на широку експозицію до тексту, що допомагає пасивно засвоювати словниковий запас та граматичні структури. Читач читає у своєму темпі, але відносно швидко, що допомагає розвивати читацьку витривалість. Це також індивідуальна діяльність, яка розвиває самостійність. Роль викладача полягає у тому, щоб надати матеріали та заохотити.

Комбінація всіх чотирьох стратегій дозволяє читати ефективно, усвідомлено та з користю: активізувати самостійний пошук інформації, розвивати навички аналізу та інтерпретації тексту, формулювання висновків. Творчі завдання (створення буктрейлерів, ілюстрацій, ментальних карт, інфографік, постерів) активізують роботу над текстом.

Освітнє читання у проектному навчанні закладів вищої освіти – це не лише інструмент, а й цінність, що формує культуру мислення, діалогу та самовираження. Воно є метакогнітивною навичкою, оскільки спрямоване на те, як навчити здобувачів вищої освіти самоконтролювати процес пошуку інформації та розуміння тексту. Стратегії освітнього читання (пошукове, ознайомче, інтенсивне та екстенсивне) сприяють глибокому, осмисленому і захопливому навчанню, що відповідає викликам сучасної освіти. Вони є основою самоосвітньої діяльності здобувача освіти впродовж життя.

### **Список використаних джерел:**

1. Чепелева Н. В. Текст і читач: посібник. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. 124 с.
2. Соколов В. Теорія бібліопсихології М. О. Рубакіна та її інтерпретації. *Бібліотечний вісник*. 2018. № 4. С. 28-41.

**Катерина ІВАХОВА**

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

## **РОЛЬ АНСАМБЛЕВОЇ ПРАКТИКИ У ПІДВИЩЕННІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТА**

Ансамблева практика виступає надзвичайно важливим чинником у формуванні та розвитку виконавської майстерності піаніста, особливо у контексті вищої мистецької освіти в Україні. Вона сприяє не лише технічному вдосконаленню, а й становленню музиканта як цілісної творчої особистості, здатної до глибокого розуміння музичного твору та ефективної взаємодії з іншими виконавцями. Активне включення до колективної музичної діяльності відкриває перед студентом нові горизонти в площині емоційного вираження, інтерпретації, а також соціалізації в професійному середовищі.

Однією з ключових переваг ансамблевої роботи є розвиток слухового сприйняття. У сольному виконанні піаніст зосереджений переважно на власній партії, тоді як ансамбль вимагає постійного узгодження темпу, динаміки та інтонації з іншими учасниками. Це формує вміння чути партнера не лише поверхнево, а усвідомлювати кожний шар музичної тканини, що у результаті підвищує музичну чутливість і точність інтерпретації. Такі навички розвивають глибокий аналіз музичного матеріалу, що згодом використовується і в сольній грі.

Ансамблева діяльність також розвиває здатність до гнучкості у здійсненні виконавських рішень. Взаємодія з іншими музикантами вимагає від піаніста не лише технічної точності, а й уміння чути партнера, відчувати його динаміку, інтонаційні та ритмічні нюанси, миттєво реагувати на зміни темпу, фразування та характер звучання. Така спільна взаємодія формує високий рівень музичного мислення, вміння передбачати розвиток музичного матеріалу та узгоджувати власну інтерпретацію із загальним ансамблевим задумом. У процесі ансамблевої гри піаніст розвиває емоційну чуйність і психологічну готовність до творчої взаємодії, що є надзвичайно важливим під час живих концертів. Адже сценічна ситуація часто передбачає непередба-

чувані моменти – зміну акустики, стану інструменту, емоційного настрою партнерів чи публіки. Ця здатність є цінною у концертній практиці та сольних виступах, де комунікація з іншими виконавцями набуває особливої ваги і є складовою художнього успіху.

Особливу роль у формуванні виконавської компетентності відіграє цифровізація мистецтва, що відкриває нові можливості для ансамблевого музикування у форматах дистанційних занять, онлайн-репетицій, а також інструментів аудіо- та відеоаналізу виступів студентів. Використання таких технологій підвищує ефективність навчального процесу, дозволяючи працювати у реальних професійних викликах і розвивати навички самоконтролю та критичного оцінювання власної гри.

Крім того, ансамблева практика має визначний соціальний вимір. Спільна музична діяльність сприяє формуванню комунікативних навичок, колегіальності та відповідальності за спільний результат. Для студентів це середовище підтримки і взаєморозуміння, що сприяє не лише академічному, а й особистісному розвитку.

Важливим аспектом є також розвиток навичок співпраці, планування і організації художньої діяльності згідно з сучасними вимогами ринку праці у мистецтві. Такі вміння допомагають майбутнім музикантам ефективно працювати в команді, брати участь у творчих проєктах різного масштабу та відповідально виконувати свої професійні обов'язки. Вони сприяють формуванню підприємницького мислення, здатності до самопрезентації та реалізації власних мистецьких ініціатив. Крім того, розвиток організаційних і комунікативних компетентностей підвищує конкурентоспроможність фахівця у сфері сучасної культури.

Ансамблева діяльність є ефективним засобом впровадження інноваційних методик викладання, що акцентують увагу на активній та сприйнятливо-інтерактивній формі навчання. Вона стимулює творчу ініціативу студентів, заохочує експериментування з інтерпретацією, сприяючи розвитку індивідуального стилю виконавця. Таким чином, ансамбль виступає як платформа для реалізації педагогічних підходів, які враховують сучасні вимоги до музичної освіти, спрямовані на формування конкурентоздатних, багатопрофільних музикантів.

У контексті євроінтеграції ансамблева практика набуває ваги як канал міжкультурного діалогу, розширюючи світогляд студентів та формуючи їх міжкультурну компете-

нтність. Виконання творів різних національних шкіл у складі ансамблю підвищує музичний кругозір і сприяє кращому розумінню культурних традицій.

Для максимальної ефективності ансамблевої практика потребує належної організаційної підтримки з боку вищих мистецьких навчальних закладів – регулярність занять, кваліфіковані керівники, умови для творчої роботи різних форматів ансамблів (камерних, інструментальних тощо).

Важливою є також система оцінювання результатів ансамблевої діяльності, що включає індивідуальні та колективні досягнення. Така система оцінювання стимулює відповідальність студента за власний внесок у спільний успіх, спонукає до постійного вдосконалення як технічних, так і комунікативних навичок. У кінцевому підсумку це підвищує професійний рівень майбутніх піаністів

Отже, ансамблева практика є не просто додатковою формою навчальної діяльності, а одним із ключових механізмів формування всебічно розвиненого музиканта, поєднуючи технічний, творчий, соціальний та інноваційний аспекти. Її систематичне впровадження у навчальні програми підвищить якість фортепіанної підготовки в Україні та відповідатиме сучасним європейським вимогам.

### **Список використаних джерел:**

1. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса, 2019. 188 с. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/2022/05/shevchenko.pdf>
2. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо: теорія та практика. Київ, 2021. 68 с. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ed6ba989-f372-4ebc-81d8-e56a81c93db0/content>
3. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа XX століття в контексті національної музичної культури: монографія. Київ, 2021. 322 с. URL: <https://enpuir.udu.edu.ua/bitstreams/5b4-b6ec8-fb89-41f0-83dc-7088f7e9957b/download>
4. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка / ЛНМА імені М. В. Лисенка; [гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Н. Дика]. Випуск 34: Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів, 2015. 564 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80-%D0%BD%D0%B8%D0%B8%CC%86-%D0%B0%D0%BD%D1%81-%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D1%8C-2015.pdf>

**Жанна КАРТАШОВА**

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

## **МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГРИ ЗА СЛУХОМ**

На сучасному етапі активного впровадження, випробування та вдосконалення різноманітних методик у сфері музикознавства й музично-педагогічної освіти, творчий розвиток майбутнього вчителя музичного мистецтва розглядається як важливий компонент його професійної компетентності. Творчість, як і виконавська діяльність, суттєво впливає на гармонійний і багатогранний розвиток музиканта-інструменталіста на всіх етапах навчання. Вона спонукає майбутнього педагога до нестандартного підходу до музикування, зокрема через елементарну композицію, імпровізацію, підбір мелодій на слух тощо.

Вітчизняні науковці, зокрема В. Андрущенко, О. Білоус, А. Душний, Г. Падалка, Н. Цюлюпа та інші, акцентують увагу на творчості як ключовому чиннику розвитку студента під час інструментально-виконавської підготовки. Так, А. Душний [3] розробив комплексну методику організації творчої діяльності студентів у межах занять із музичного інструменту. Спираючись на дослідження вказаних учених, можна дійти висновку, що сучасний студент, а в майбутньому – фахівець у сфері музичного мистецтва, поєднує в собі якості музиканта і педагога. Відтак, його творчий потенціал формується на перетині педагогічно-методичних та музично-креативних складових, що є основою професійного становлення.

Дослідники підкреслюють, що здатність до творчості є комплексною характеристикою особистості, яка має складну внутрішню будову. Вона включає спрямованість, специфічні психічні процеси, риси характеру, уміння як вроджені, так і набуті, які перебувають у тісному взаємозв'язку та гармонійній взаємодії [3]. На становлення творчої індивідуальності майбутнього вчителя музичного мистецтва впливає низка чинників: зміст навчального процесу, організаційні

форми, методи та прийоми навчання. Таким чином, «поняття творчої особистості та її структура відзначаються значною різноманітністю, що зумовлено її належністю до сфер теорії особистості, діяльності та творчості» [4]. Відповідно, творчі якості індивіду мають багатогранний, змінний, глибокий і динамічний характер.

Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає розвиток широкого спектра музичних здібностей та музично-виконавських вмінь та навичок, серед яких особливо затребуваними є вміння добирати та грати за слухом, що дозволяє оперативно відтворювати музичні твори без нотного запису, на основі лише аудіального сприйняття.

У практичній діяльності вчителя музичного мистецтва такі вміння є надзвичайно важливими, тому оволодіння ними має становити ключовий елемент інструментально-виконавської підготовки студентів. Водночас, думки щодо можливості його освоєння різняться. Ми ж переконані, що розвиток цієї здатності є принципово можливим, а його ефективність та результативність значною мірою залежить від рівня творчої активності самих студентів. Серед основних умов, що сприяють успішному засвоєнню навичок добору за слухом в рамках інструментальної підготовки, варто виокремити поетапність навчання, поєднання багаторазового повторення з творчим застосуванням дій, а також гармонійне поєднання свідомих і автоматизованих прийомів добору.

Одна з причин невміння більшості студентів добирати та грати за слухом криється в самій системі музичної освіти, починаючи з початкової, яка орієнтована, переважно, на розвиток суто технологічних виконавських вмінь та навичок, коли надається перевага не методам активізації і розвитку музичного слуху і музичного мислення, а розвитку ігрових рухів, вдосконаленню технічної майстерності та виконавської техніки. Зокрема, спрямування навчання тільки на розвиток рухо-моторних умінь і навичок гальмує процес розвитку всіх видів музичного слуху і взагалі музичних здібностей. Особливо згубний такий підхід у навчанні на інструментах з фіксованою звуковисотністю, оскільки зв'язок між двома діями «спочатку чую – потім граю» утворюється слабо, натомість добре встановлюється зв'язок між «бачу–граю», який і призводить до прив'язки до нотного тексту, і як наслідок – повна

безпорадність, якщо немає під руками нот. Тому, пріоритетними мають стати прийоми роботи з інструменталістами, які сприяють слуховій й творчій активності. Найбільш дієвим в цьому випадку виступає гра за слухом, навички якої формуються в процесі добору за слухом.

Терміни «гра за слухом» та «добір за слухом» описують особливу форму музично-виконавської діяльності. Гра за слухом розглядається як виконання музики без використання нотного запису, спираючись лише на внутрішнє музично-слухове уявлення, добір за слухом – це початковий етап слухомоторного пошуку, коли музикант добирає звуки, орієнтуючись на сприйняття. Обидва процеси базуються на виключенні нот із процесу виконання, формуючи пряму взаємодію: почутий або уявлений звук – його відтворення.

Часто гру без нот також називають вільним музичуванням, маючи на увазі свободу від нотного тексту. У музичній педагогіці, методиці та мистецтвознавстві вживаються поняття «музичування за слухом» або «вільне (творче) музичування» для означення найскладнішої форми інструментальної гри. Такий підхід вимагає цілісного оволодіння процесом виконання: аналізу, передбачення, вибору фактури та жанрового рішення, з включенням елементів імпровізації. Усе це реалізується безпосередньо в процесі гри. Цей процес можна схематично подати наступним чином: *сприйняття – слуховий образ – моторика – звучання*.

Уміння добирати музику та виконувати її на слух має свою специфіку та вимагає формування цілого комплексу професійно важливих якостей, що базуються на природних музичних задатках, емоційній чутливості, психомоторній активності тощо. Цей складний і багатогранний процес передбачає наявність певних здібностей, які забезпечують його ефективно та результативно здійснення. До таких здібностей належать:

1. Розвинений музичний слух.
2. Здатність до музично-слухових уявлень (внутрішній слух).
3. Музичне мислення.
4. Узгоджені зорові, слухові та рухові уявлення.
5. Музична пам'ять, що дає змогу зберігати й відтворювати необхідну інформацію.
6. Сформоване метро-ритмічне відчуття.

Узагальнюючи, можна зробити висновок, що навчання майбутніх учителів музичного мистецтва гри за слухом є важливим чинником їхнього професійного становлення та розвитку творчої індивідуальності. Оволодіння вміннями добору за слухом сприяє формуванню музичного мислення, розширює слуховий досвід, активізує креативність і забезпечує гармонійне поєднання виконавських та педагогічних компетентностей. Ефективність цього процесу залежить від методично продуманої організації навчання, стимулювання творчої активності студентів та подолання однобічної орієнтації освітньої системи лише на технічні виконавські навички.

### **Список використаних джерел:**

1. Брилін Е. Б. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2002. 282 с.
2. Душний А. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки: навчально-методичний посібник. Дрогобич: Посвіт, 2008. 120 с.
3. Сбруєва А. А. Чинники інноваційного розвитку вищої освіти в суспільстві ризику: глобальний та регіональний контексти. Управління інноваційним розвитком освіти в суспільстві ризику. Суми: Видавництво СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2012. С.138-202.
4. Цмур І. До питання формування творчої особистості майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2014. № 10 (117). С. 158-160.

**Інеш КДИРОВА**

*заслужена артистка України,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
«Музичне мистецтво естради»  
КВЗО КОР «Академія мистецтв  
ім. Павла Чубинського» (Київ, Україна)*

**Олександр МИРОШНИЧЕНКО**

*старший викладач кафедри «Мистецтво естради»  
Казахського національного університету  
мистецтв імені Куляш Байсейітової  
(Астана, Республіка Казахстан)*

## **ОСВІТНІ ПРАКТИКИ У СФЕРІ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ**

Виклики воєнного часу актуалізували соціокультурні зрушення, що безпосередньо вплинули на розвиток музичного мистецтва. Війна спричинила суттєві зміни в системі мистецької освіти, що вимагають від педагогів і студентів нових стратегій навчання задля розвитку креативності й емоційної витривалості. Естрадний вокал у цьому контексті став важливим засобом психологічної підтримки і самоідентифікації. Він набув подвійної ролі – художньої та соціально-комунікативної як інструмент духовного єднання нації [1].

У таких обставинах цифрові інструменти, штучний інтелект і медіакомунікація відкривають нові можливості для збереження та розвитку мистецької освіти, а також для зміцнення позицій українського вокального мистецтва у культурному просторі [2, с. 43-51]. Для того, щоб визначити особливості нових педагогічних практик підготовки естрадних співаків у кризових умовах доцільно розглядати цю проблематику крізь призму синтезу традиційних і цифрових методів навчання, а також через осмислення ролі естрадного вокалу як інструменту соціокультурного впливу.

Інноваційні освітні платформи (Zoom, Google Classroom, Moodle, Microsoft Teams) і спеціалізовані музичні сервіси (Yousician, EarMaster) забезпечили безперервність навчального процесу, створили умови для індивідуалізації навчання, підвищення його інтерактивності та розвитку міжнародної співпраці [3].

Особливої значення набуло впровадження очно-дистанційних занять з естрадного вокалу. Вокалісти-початківці опа-

новують техніку співу під безпосереднім керівництвом педагога, а також поза межами аудиторії: виконують індивідуальні завдання, фіксують результати шляхом звукозапису, здійснюють самоаналіз сольного виконання й вокальних аранжувань, беруть участь у віртуальних ансамблях [5].

Сучасний етап розвитку вокальної педагогіки характеризується поступовим упровадженням технологій штучного інтелекту як засобу об'єктивного аналізу якості співу. Дослідження Д. Хуана (2024) підтверджує ефективність застосування AI у визначенні точності інтонації, ритмічності та тембрової характеристики голосу, що істотно розширює можливості вдосконалення професійних навичок майбутніх вокалістів.

Період воєнного стану виокремив нові пріоритети у мистецькій освіті – розвиток психологічної стійкості, здатності до креативної адаптації та емоційної саморегуляції. Дистанційні заняття з естрадного вокалу набули подвійного значення: вони мають навчальну та терапевтичну функції з метою підтримати емоційну рівновагу студентів і підсилити мотивацію до творчості. Викладачі провідних мистецьких вишів застосовують індивідуально орієнтовані методики, спрямовані на вдосконалення вокальної техніки та водночас на психологічну підтримку особистості [1, с. 131-138].

Практика показує, що виконання творів, які резонують із внутрішнім станом виконавця – тривогою, смутком, надією, – сприяє перетворенню емоційного напруження на творчу енергію. У цьому контексті вагомим є досвід заслуженої артистки України, кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», яка впроваджує авторські «Сучасні естрадні вокалізи» (нотна редакція А. А. Хлопотової). Виконання вокальних вправ на голосних звуках допомагає зняти як м'язову, так і психологічну напругу, сприяє розкриттю звучання голосу.

Важливим елементом індивідуальних занять є техніка «емоційного діалогу», коли після виконання твору педагог ініціює коротке обговорення, що стимулює рефлексію студента. Співак-початківець висловлює власні переживання, позбавляється тривожності, а неформальна щира комунікація зміцнює взаємну довіру між викладачем і студентом.

Добір вокального репертуару з глибоким змістом – народних, авторських, ліричних або патріотичних пісень –

формує у студентів почуття причетності до суспільних процесів і духовного життя країни. Спів такого репертуару виховує у здобувачів освіти художній смак, стимулює соціальну активність, гордість за національну культуру та усвідомлення місії митця [2].

Промовистим свідченням сили мистецтва у воєнний час став аудіопроект «*Songs from the Shelter*» співачки Діани Тайманової [4], створений у домашніх умовах під час повітряних тривог. Незважаючи на відсутність студійного обладнання, якість виконання свідчить про високий професійний рівень підготовки та здатність виконавиці адаптуватися до екстремальних обставин завдяки використанню сучасних цифрових технологій. Цей приклад засвідчує, що естрадний вокал у час війни виступає не лише мистецьким явищем, а й інструментом суспільних змін. Пісня перетворюється на форму художнього та соціально-політичного висловлення, стає засобом консолідації, комунікації й підтримки національного духу.

Естрадні виконавці через медіапростір презентують світовій спільноті образ сучасного українського мистецтва, яке утверджує ідеї свободи, гуманізму та духовної стійкості. Музика, створена в умовах війни, виконує важливу психологічну й культурну функцію – сприяє стабілізації суспільних настроїв, формує самоідентифікацію, активізує творчі ініціативи та зміцнює культурну дипломатію України на міжнародній арені.

Попри те, що кризові явища воєнного стану безпосередньо не торкнулися Казахстану, освітня система цієї країни зіткнулася з подібними викликами під час пандемії COVID-19. У цей період навчальні заклади, зокрема Казахський національний університет мистецтв імені Куляш Байсейітової, були змушені швидко адаптуватися до дистанційних форматів і обмежити очні заняття з міркувань безпеки. Такий досвід став своєрідним випробуванням для мистецької освіти Казахстану, оскільки саме музично-виконавська підготовка потребує безпосередньої педагогічної взаємодії, аудіовізуального контролю та живої сценічної практики [3].

Перехід на онлайн-навчання виявив необхідність використання поряд з традиційними академічними методами сучасні цифрові технології, що в певному сенсі співзвучно досвіду України в умовах воєнного часу. Обидві си-

стеми – і казахстанська, і українська – виробили гнучкі підходи до забезпечення безперервності освітнього процесу, зосередившись на розвитку дистанційної комунікації, психологічній підтримці студентів та збереженні художньої якості вокальної підготовки.

Отже, сучасна модель естрадного вокаліста формується на основі синтезу традиційних виконавських принципів і цифрових технологій. Естрадна пісня відображає процес оновлення музичної культури через впровадження інноваційних освітніх і творчих практик, що сприяють формуванню стійкої професійної ідентичності виконавців та підтримують їхню психоемоційну рівновагу. Естрадне вокальне мистецтво сьогодення транслює гуманістичні цінності, національну єдність і духовну силу українського суспільства [2; 4]. Досвід інтеграції цифрових платформ у мистецьку освіту має стратегічний потенціал для розвитку післявоєнної моделі підготовки виконавців, зорієнтованої на європейські стандарти якості та креативного мислення.

#### **Список використаних джерел:**

1. Антипенко Ю. Ю., Левко В. І. Пісенна творчість українських артистів у період війни в контексті емоційної виразності мистецької рефлексії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 49. С. 131-138. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v49i>.
2. Бурлака А. Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. № 41. С. 43-51. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276688>
3. Кдирова І. О., Мирошніченко О. М. Формування естрадних виконавців в умовах інноваційних педагогічних практик і культурного активізму. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. Вип. 22. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17216125>.
4. Тайманова Д. Songs from the Shelter [Аудіопроект]. Київ, 2022. URL: <https://www.deezer.com/en/album/294160102>
5. Lacasse S. 'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression [«Послухай мій голос»: виражальна сила вокального сценічного образу в записаній рок-музиці та інших формах вокального висловлення]. University of Liverpool, 2000. URL: [https://www.researchgate.net/publication/35721252\\_'Listen\\_to\\_my\\_voice'\\_the\\_evocative\\_power\\_of\\_vocal\\_staging\\_in\\_recorded\\_rock\\_music\\_and\\_other\\_forms\\_of\\_vocal\\_expression](https://www.researchgate.net/publication/35721252_'Listen_to_my_voice'_the_evocative_power_of_vocal_staging_in_recorded_rock_music_and_other_forms_of_vocal_expression).

**Марина КОВАЛЕНКО**  
*старший викладач КЗ КОР «Богуславський  
гуманітарний фаховий коледж  
ім. І. С. Нечуя-Левицького» Київської області*

## **ОБРАЗИ І ФАКТУРА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ ДІТЕЙ**

Художній образ музичного твору реалізується, як відомо, через елементи музичної мови в їх взаємодії. У дитячій музиці переважає так званий паралельний тип взаємодії, при якому різні засоби діють в одному напрямі, посилюючи один одного, сприяючи досягненню одного й того ж ефекту. Характер співвідношення і функції компонентів твору в їх одночасному розвитку виразно простежуються у фактурі, тобто у конкретному викладі.

У дитячій музичній фортепіанній літературі фактура, що є важливим засобом творення художнього образу, представлена в багатьох аспектах залежно від її призначення.

Звернемо увагу на аспекти піаністичної зручності і доцільності фортепіанного викладу, що при освоєнні викликає технічні труднощі в досягненні художнього результату. Часто у п'єсах для дітей спостерігаємо ускладнення викладу, що утруднює органічне сприймання образу: відшліфований зручний піанізм, проте невиразний, малозмістовний образ.

Піаністичний виклад кращих творів дитячого репертуару сприяє реалізації завдань музичної педагогіки, зокрема підготовці учнів до сприймання і здебільшого до виконання складного концертного репертуару.

Своєрідність образної та жанрової української фортепіанної літератури для дітей здебільшого визначається пісенним жанром, який у певній мірі обумовлює і специфіку її фактури. Яскравий прояв цього ми бачимо у творах для дітей молодшого віку, де пісня є благодатним джерелом як для розвитку художнього сприймання, так і для оволодіння основними виконавськими навичками при побудові мелодичних фраз, гри Legato, вироблення поліфонічного вміння тощо.

Органічному поєднанню музично-слухового і початкового піаністичного розвитку дітей відповідають прості мелодії народних та близьких до них з народними примовками пісень для дітей. Опануванню перших прийомів гри

дітьми добре сприяють знайомі для них пісні. Наприклад, створені Я. Степовим пісні на зразок таких, як: «Сорока-ворона», «Дибидиби», «Прийди, прийди сонечко», в яких елементарні мелодичні фрази і примовки поєднуються з одночасним оволодінням першим найпростішим елементом фортепіанної техніки – взяттям однієї ноти. При оволодінні вільними й пластичними піаністичними рухами доцільно починати саме з гри *portamento*, де бере участь вся рука. Лише поступово впроваджуються елементи, що прищеплюють навички пальцевого *legato* – через об'єднання коротких відрізків мелодичної лінії.

Виклад мелодії з найпростішим акомпанементом, що вводить дітей на початковому етапі опанування в коло елементарних гармонічних уявлень, переважно пов'язаний з народною музикою, що відображено в українській фортепіанній літературі для дітей. Зазначимо, що поліфонія як одна з найспецифічніших рис фортепіанної літератури для дітей становить основу поліфонізації фактури, що має тісний зв'язок з народнопісенною творчістю, сприймається юними піаністами не як прийом, а як спосіб мислення.

Точному та природному ознайомленню дітей з поліфонічними навичками слугують обробки фортепіанних творів українських композиторів. Прищеплення їх починається з фактури контрастного двоголосся, що притаманно художній суті викладу народної музики. Він найбільш поширений у фортепіанній літературі для дітей-початківців.

Сприймання провідної мелодичної лінії допомагає супроводжуючий голос, який здебільшого не набуває повністю самостійної значущості, виявляючи переважно функціональну основу.

У зв'язку з цим особливого значення набувають поліфонічні п'єси, що ґрунтуються на знайомих, близьких дітям пісенних інтонаціях. Водночас притаманні народним мелодіям плавні, яскраво виявлені інтонаційні вершини, чіткий синтаксис фраз-мотивів дуже сприятливі для розвитку вміння «горизонтально мислити». Звідси – провідне значення в літературі для дітей поліфонії пісенного складу.

Різноманітні авторські висвітлення народно-поліфонічних засад викликають і розмаїті художні вирішення, а відтак – і досить широке коло виконавських завдань. Наприклад, просте двоголосся в мініатюрі Т. Шатенко «Дощик»

утворює одночасний контраст артикуляційних прийомів. Зокрема, проведення мелодії – staccato, а контрапунктующого голосу – legato, що вимагає від учня як слухової орієнтації, так і піаністичної координації рухів у виконанні різних прийомів.

Оскільки як основний елемент музичного сприймання є мелодія, що зумовлює поширення в піаністичній літературі для дітей розділу кантилени, основні завдання музично-піаністичного виховання полягають, окрім розвитку художніх здібностей, формуванні виконавських навичок, вихованні емоційного ставлення до музики і, звернемо увагу, у виробленні співучого звуку, виразного фразування, навички пальцевого Legato і пісенно-поліфонічної гри.

Поширений у практиці принцип розподілу рухів рук підпорядкований ритмічній пульсації і відповідає синтаксису мелодичних фраз. «Ритм рухів рук» сприяє налагодженню природного зв'язку образного музично-слухового розвитку з піаністичним.

Показові тут популярні нескладні обробки, в яких мелодія почергово розподілена між руками, та авторські п'єси, наприклад, «Весняний день» С. Шевченка, «Словацький танець» і «Танцювальна» М. Любарського та ін.

З точки зору координації – як слухового сприйняття, так і піаністичних рухів – привертає увагу виклад голосів у рівнобіжному і, насамперед, симетричному (різнобіжному) напрямках. Цей прийом активізує в деяких п'єсах розвиток навичок у виконанні поліфонії. Наприклад, близьке до народного є контрастне двоголосся у п'єсі Л. Ревуцького «На прогулянку» органічно сприймається учнями-початківцями завдяки симетрично узгодженому рухові обох мелодичних ліній.

Помітно полегшується опанування дітьми такими досить складними технічними прийомами, як репетиція і вібрато завдяки яскравій художній образності. Ускладнюючись, фактура яскраво розкриває зміни в системі образного мислення.

Представлення у фортепіанній літературі ритмічних мажорків, артикуляційних штрихів, піаністичних прийомів полегшують опанування й запобігають виконавським труднощам. Образні, отже й фактурні, контрасти, що трапляються у творі, відбуваються у відповідності з розділами форми.

Отже, розглянувши деякі аспекти проблеми взаємозв'язку образів і фактури в українській фортепіанній му-

зиці для дітей, ми дійшли висновку, що піанізм впливає з образної суті твору, а фактурні формули підпорядковані функції виразових засобів. Загалом українська фортепіанна література для дітей знайомить з основними видами фактури, і фортепіанна техніка справді сприймається як «відповідність руху звуковому образу». Звичайно, поступове ускладнення фактури й технічних прийомів обумовлені ускладненням у системі образного мислення. Причому в кращих п'єсах художні завдання випереджають суто піаністичні, що у піаністичній літературі для дітей це є надзвичайно цінним, адже, безсумнівно, благодійним ґрунтом для опанування технічними навичками, вироблення виконавських умінь є саме образно-художній розвиток дитини, реалізація завдань якого у школі мистецтв відбувається у площині «викладач – учень».

**Вадим КОРНІЄНКО**

*викладач кафедри «Музичне мистецтво естради»*

*Комунального закладу вищої о світи*

*Київської обласної ради «Академія мистецтв*

*імені Павла Чубинського»*

## **ПРОБЛЕМИ КОНЦЕНТРАЦІЇ, МОТИВАЦІЇ ТА КРИТИЧНОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ДОБИ**

Сучасна мистецька освіта функціонує в середовищі, де цифровізація, безмежний потік контенту й глобальна конкуренція формують нову психологію сприйняття інформації. Це створює у студентів низку труднощів – від дефіциту уваги до втрати орієнтирів у власному творчому розвитку. Однією з ключових проблем є зниження здатності до концентрації. Студенти звикають до коротких форм контенту (Reels, Shorts, TikTok), що формує поверхневу увагу та нетерпимість до тривалого фокусування. У результаті зникає здатність до глибокого занурення у процес – як навчальний, так і творчий. Такий стан позбавляє можливості входження у «потік», необхідний для глибокої роботи над музикою чи будь-яким мистецьким матеріалом.

Надлишок контенту породжує ще одну проблему – інформаційну тривогу. Швидка зміна хайпів і мейнстрімів не дає студентам часу на усвідомлення власних уподобань,

напрямків розвитку й формування стабільної естетичної бази. У результаті виникає відчуття розгубленості, втрата мотивації, а також тенденція до знецінення досвіду викладачів, чий методи часто сприймаються як застарілі, хоча вони мають глибоку педагогічну ефективність. Учні дедалі частіше орієнтуються не на зміст, а на актуальність та швидкий ефект, що знижує якість мистецької підготовки.

Неможливість глибокого занурення в контент призводить до того, що сам контент стає поверхневим. Мистецькі твори часто створюються з орієнтацією на миттєве враження – шок, ефектність, зовнішню яскравість. Це негативно впливає на розвиток таких фундаментальних категорій, як композиція, атмосфера, емоційний настрій і концептуальність. Замість глибини змісту розвиваються іміджеві та технічні аспекти: уміння себе подати, здивувати, створити короткотривале враження. Відбувається зміщення акцентів з художньої виразності на зовнішній ефект.

Іншою проблемою є інформаційна пасивність студентів. Якщо раніше інформацію доводилося шукати, обмінюватися нею, записувати на касети чи диски, то сьогодні її доступність створює ілюзію всезнання. Студенти дедалі менше проявляють ініціативу в самостійному пошуку й аналізі матеріалів. Це формує споживацьке ставлення до знань та знижує здатність до критичного мислення.

Відкритий доступ до табулатур і відео-розборів створює ще один парадокс – переважання копіювання над мисленням. Замість розв'язання музичних задач і розвитку аналітичного підходу студенти часто просто відтворюють готові рішення. У такий спосіб зникає процес пізнання, відкриття і творчого осмислення музики.

Додатковим чинником спрощення мистецького мислення став розвиток технологій звуковідтворення. Популярність Bluetooth-навушників, бездротових затичок, портативних колонок і форматів із компресією (mp3, streaming-аудіо) призводить до втрати тембрової глибини і звукової палітри, що знецінює роботу виконавців над якістю звучання. До цього додається явище, відоме як «війна гучностей» – тенденція до постійного збільшення рівня гучності у звукозаписах. Це знищує динамічний діапазон, просторовість і глибину звучання, роблячи музику плоскою та одномірною. У результаті слухач звикає до спрощеного, агресивного звукового середовища, де нюанси та темброві відтінки втрачають значення.

Ще одним викликом є глобальна конкуренція. Інтернет і відкритість інформації зробили культуру загальнодоступною, і сьогодні студент порівнює себе не з локальним оточенням, а зі світовими зразками. Це з одного боку стимулює до розвитку, а з іншого – викликає демотивацію та відчуття власної незначущості, оскільки ресурси і можливості часто є нерівними. Тому роль викладача полягає не лише у передачі знань, а у підтримці внутрішньої мотивації та психологічної стійкості студентів.

Загалом, цифрова епоха створила умови, у яких глибока мислення, концентрація і художня чутливість стають головними викликами педагогіки мистецтва. Завдання викладача – навчити студента бути уважним, усвідомленим і здатним до глибокого сприйняття. Для цього необхідно поєднувати педагогічні, психологічні й технологічні підходи, формуючи нову культуру мислення в мистецькій освіті.

Висновки. Мистецька освіта XXI століття потребує переосмислення не лише змісту, але й самої філософії навчання. В умовах інформаційного перенасичення найціннішими навичками стають увага, усвідомленість і здатність до глибокого сприйняття. Саме вони визначатимуть якість майбутнього мистецтва – не технології, а рівень внутрішньої присутності людини у творчому процесі.

**Наталія КОСІНСЬКА**

*доктор філософії, старший викладач кафедри  
вокального виконавства Інституту мистецтв  
імені Анатолія Авдієвського українського державного  
університету ім. М. П. Драгоманова*

## **ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ**

Музично-виконавський контекст різних проявів окремих художніх стилів спирається як на загальні філософські категорії, так і на категорії, що відображають специфічні закономірності музичного мистецтва. Питання жанрово-стильової специфіки вокальних творів привертали увагу достатньо широкого кола музикознавців (А. Асатурян, О. Бегова, Н. Горюхіна, Л. Донченко, І. Єргієв, І. Коханик, В. Москаленко, О. Чеботаренко, ін.). Вивчення жанру пред-

ставляє комплексну проблему, оскільки при цьому виникає складне переплетіння моментів філософського, історико-культурного, літературознавчого порядку (О. Карпенко, Г. Коломієць, О. Колотило, О. Комаровська, Л. Лікус, О. Лобач, та ін.). Одним з основних аспектів дискусій є питання про співвідношення жанру і стилю. Тісний зв'язок жанру з функціональним художнім стилем підкреслюється практично усіма дослідниками, однак залишається одним з найменш вивчених питань вокального мистецтва. В українській науці художньо-стильові особливості визначаються в літературі, живопису, архітектурі, музиці (Д. Антонович, М. Гнатишак, П. Жолтовський, В. Січинський, В. Рубан, Д. Чижевський, інші.). Як зазначає Д. Чижевський, шляхом шукання загальних, спільних рис у цих мистецтвах та утворення «ідеальних типів», ми дістанемо такі поняття художніх стилів, як «готична архітектура», «класичний стиль», «бароковий стиль», «романтичний світогляд» тощо [5]. Тож доцільно звернутися до виникнення і формування художньо-філософського погляду на світ культурного буття української вокальної музики.

Авторка численних музикознавчих праць В. Шульгіна звертає увагу на той факт, що відновлення історично об'єктивної картини художнього буття національної культури на всіх етапах її розвитку – нагальна потреба сучасного мистецтвознавства за умов духовного відродження України [7]. Національна духовність, підкреслює М. Лук, це колективна одиниця, а не штучний витвір історії. Дух є ідеєю, яка визначає спрямованість життя нації, він втілює той вищий смисл, що зміцнює життя. Необхідно врахувати філософські мотиви у музичному мистецтві О. Олексюк, яка стверджує, що філософія – це модель пізнання, яка є джерелом світогляду, однак на його становлення і розвиток найбільший вплив справляють вищі духовні цінності, що ними «дихає» мистецтво [4]. У педагогічній концепції О. Рудницької розвивається ідея світоглядної функції мистецтва і стверджується розуміння світогляду як центрального елемента духовного світу особистості. Відтак актуальним є висловлювання режисера Л. Курбаса відносно того, що «майстер тільки той, хто є людиною з певною однією світоглядом й світовідчуття, з певною звичкою й здатністю сприймати речі в певній одності. Досягти такої досконалої сконцентрованості певного світогляду можна тільки переживши, багато пізнавши» [3]. Філософічність його думок є влас-

тивістю світовідчуття, яка виявляє себе не одразу-втім, як і деякі інші висловлювання цього шляхетного митця. Оце безпосереднє світопізнання, на нашу думку, «від азів» творчої діяльності, віддзеркалює колосальний морально-філософський потенціал, який надавав і реалізував закладену у ньому колізію: людина-її мислення-почуттєвість-буття-відтворення. У межах цієї колізії студенти-вокалісти мають змогу, зосередившись на своєму буттєвому роздумі як на особистісно-надособовому, відчутти самоцінність у собі, а саме духовне зусилля, витрачене на його досягнення.

Глибокого осмислення потребують філософські шукання у вокальній творчості, яка вимагає величезної самовіддачі, оскільки саме у ній зберігаються важливі значення духовного феномену класичної української культури – образи моральності, добра, людяності, а глибина і витонченість сприймаються як основа запасу життєвих, музичних вражень. Феномен виконавського вокального мистецтва полягає у його неповторності, у неможливості цілком точно повторити роль чи партію, у відкритті нових граней таланту студентів не тільки мистецьких але й людських, у відмічанні цікавих знахідок у інтерпретації ролей і музичних творів. Тому репетиційну роботу студентів-вокалістів слід побудувати в такий спосіб, щоб кожне завдання було зрозумілим, пов'язувалося з образом, з текстом, з часовою прив'язаністю художніх стилів до певних епох. Як зазначає О. Довгань, студентам-вокалістам на прикладі широкого музично-ілюстративного матеріалу можна запропонувати визначити онтологічну зумовленість діалогу «жанр-стиль» як взаємодії «озвученої» матерії музичного твору і структури його нотного тексту. З цією метою, продовжує вона, студенти самостійно включаються у пошук основних шляхів діалогу «жанр-стиль»: стилізації як буквальної імітації, «дифузії» стильових ознак, полістилістики, моностилістики нового типу [2]. Якщо певний образ не дає бажаного результату, слід знайти інший, і тоді процес виконання може проходити легко, цікаво, невимушено. Пошуки найвдалішого поєднання творчого завдання по лінії вокалу з образністю дають змогу досягти поставленої мети в кожному окремому музичному епізоді. І саме це створює атмосферу справжнього вокального мистецтва, яка має приносити успіх завдяки відкриттю нових барв, цікавих виражальних засобів для найбільш довершеної інтерп-

ретації твору. Тим і привабливе зазначене мистецтво, що воно дає студенту-вокалісту можливість відчутти кожен нюанс, знайдений для розкриття сценічного образу, а значить і певного художнього стилю окремого музичного твору. Адже в цій роботі є ряд складних проблем: необхідно привчити студентів до образного мислення, до розвитку творчої уяви, значного вокального навантаження, до співу крупним звуком, а вивчивши партію, він має проспівати її, виконуючи безліч сценічних завдань, при чому пристосовавши свій голос до певної манери.

Музично-виконавська практика студентів-вокалістів є індивідуальною, і не можлива без вихідного емоційно-образного оформлення, без майстерності, оскільки їм найдорожчі власні відкриття, які дають змогу скласти життєвий досвід, що потім буде наповнений своєрідними етапними подіями. Неможливо бути у вирії культурних подій, що знаменують народження нових музичних вокальних творів, розкривають майстерність виконавців, їхній талант авторських індивідуальностей, і при цьому не відчутти потреби їх зафіксувати, як яскраву сторінку українського музичного мистецтва. Багатоманітні точки зору сучасних дослідників стосовно цього аспекту визначають гуманістичний характер української класичної вокальної культури, її орієнтованість на людину, самопізнання, свободу, які дають змогу вільно розвиватися студентам-вокалістам в інтелектуальному та духовному сенсі, реалізовувати власні ідеї, творчі задуми (В. Антонюк, А. Гавриленко, Б. Гнидь, Ю. Єлісовенко, О. Кудиркаєва, В. Кузьмічова, А. Тоцька, Т. Шафарчук, М. Шепельська, ін.).

Загалом питання стосовно виконавської практики студентів-вокалістів заслуговує на пильну увагу, оскільки міфологічні, історичні, культурні паралелі та стильові ремінісценції дослідники вважають додатковим аргументом до основних структурних ознак при визначенні художніх стилів (К. Біла, Є. Бондар, А. Бутенко, С. Грекул, Т. Гусарчук, А. Каленіченко, О. Овсяннікова-Трель, М. Панків, С. Салдан, С. Шип та ін). Методологічні принципи спеціальних курсів історії музики дозволяють враховувати історичні аспекти, які дають змогу студентам-вокалістам уявити умови, в яких створювалися художні стилі. Певної уваги заслуговує велика питома вага культурологічних образів у

лірико-філософському жанрі, а часом і різке переосмислення сюжетів та образів на міфологічну або, навіть, біблійну тему, що виявляють свою невичерпність та незлибність, дивовижну розімкненість своєї структури для всіх нових змістових відтінків, смислових обертонів. У зв'язку з таким розумінням, постає тенденція знайти для кожного часу його характеристику за змістом і, відповідно, визначити стиль. У розумінні С. Шипа «історія мистецтва-це значною мірою історія зародження художніх стилів, їх розвитку, суперництва, метаморфоз, занепаду, відродження. Кожна історична епоха виражає себе у комплексі художніх стилів і жанрів. І кожен жанр має свій стиль. І кожен народ створює свої художні стилі, що відбивають його характер та духовне життя» [6]. Поділяючи точку зору О. Коннова щодо визначення художнього стилю, ми акцентуємо увагу на тому, що зміст художнього стилю складає система виражальних заходів, принципів, прийомів, особливостей мистецької творчості, що характерна для окремої особи, художнього напрямку, суспільної групи, культурно-історичної епохи. Художньо-стильова модель, на думку М. Панків, як історично-сформований феномен, становить універсальну аналітичну систему комплексного дослідження музичного твору і творчості митця. Як зазначає С. Салдан, розмаїття визначень та формулювань понять «жанр» і «стиль», їхній тісний зв'язок у різноманітних історичних контекстах зробили актуальним введення нового об'єднуючого поняття – «жанрово-стильова модель». Згідно з концепцією К. Білої, категорія жанру та стилю, є одними з визначальних у музикознавстві. Оскільки модель, – це взірець, узагальнення, схема, то жанрово-стилістична модель – це ідеалізація, система, що відображає особливості комплексу виразових засобів того чи іншого жанру, тобто модель жанру, що належить до певного стилю. Саме позиції синтезу в його художньо-стильовій проекції, зазначає С. Бондар, дозволяють залучати до творчого процесу в галузі вокальної музики структурні, образні, інтонаційно-мовленнєві чинники та закономірності споріднених видів мистецтв (театр, література, танок [1]. Шляхом художніх асоціацій, порівнянь із творами суміжних видів мистецтва (живопису, скульптури, архітектури, поезії), з'ясування прикмет епохи, художніх стилів, вокально-технічних засо-

бів, студенти-вокалісти мають змогу відчутти атмосферу твору, сформувані правильні судження, надати правильну оцінку для втілення певного образу. Це виховує звичку вдумливого, уважного відношення до музичного тексту, а також активізує творчу діяльність студентів-вокалістів, розширює їхній кругозір, сприяє набуттю нам свободи при виконанні музичного твору. Всебічне і ґрунтовно оволодіння музичним текстом твору, теоретичний розбір форми і змісту, засвоєння особливостей викладу і ролі кожної вокальної партії створюють необхідні умови для сприйняття і втілення під час пошуково-виконавської діяльності різних варіантів інтерпретації. Це допомагає розкрити суть кожної трактовки, логіки її розвитку, особливостей темпоритмічної і тембрової побудови, аналізу зв'язків динаміки, що дасть змогу по-новому розставити акценти, кульмінації, змінити образ твору, по особливому розкрити ідею. Значущість та життєвість музичних образів, їхній органічний зв'язок з поетичним текстом дозволяють студентам-вокалістам знаходити відповідну художню форму. В творчій роботі їм слід не обмежуватися певним, назавжди обраним жанром, по можливості слід оволодіти всіма жанрами вокальної творчості. Домагатись довершеності у кожному з них і, лише набувши певного досвіду, визначити саме той, в якому з найбільшою віддачею зможуть розкритися власні здібності.

Однією з особливостей виконавської практики студентів-вокалістів є надзвичайна музична рухливість, миттєва реакція, емоційність у вираженні своїх почуттів, щира зацікавленість образом виконаного твору. Як показало наше дослідження, в акторській структурі, яка характеризує зовнішність персонажа, міститься загальне значення – привабливість із загальним еталонним образом-стереотипом, який має повний набір етичних, естетичних та зовнішніх ознак. Тому, студентам лід звернути увагу на малюнок вокальної партії обраної ролі, намагатися не слідувати єдиному пластичному завданню, тому що при кожному виконанні має бути присутнім елемент імпровізаційності, а вокальна мініатюра може дати змогу продемонструвати блискучу техніку, художню майстерність, артистизм, новизну вокального трактування, цікаві виражальні засоби. У виконавській практиці на сольних концертах необхідно вра-

хувати безліч умовностей: розташувати твори за принципом контрастності, не забути про необхідність динамічного наростання, про кульмінацію всього концерту, після завершення оцінити результативність свого мистецького впливу. Це лише загальні поняття, але існують ще умовності, які пов'язані з необхідністю врахування стилів та їхнього співвідношення. Якщо спробувати найлаконічніше визначити творче кредо студента-вокаліста, то воно має бути таким: «завжди у пошуку». Мабуть, тим і привабливе виконавське вокальне мистецтво, що воно дає студентам можливість ніколи не «ставити крапку», оскільки невтомний пошук нового у кожному творі дає можливість розкрити нові барви, виражальні засоби для найбільшої довершеності музичного твору чи оперної партії. Саме в такому вокальному розливі має формуватися студент-вокаліст.

Критерії визначення художньо-стильових особливостей у виконавській практиці студентів-вокалістів є цікавими, однак недостатньо вивченим об'єктом досліджень мистецтвознавців, що відкриває широкі перспективи подальшого аналізу згаданого вище питання в галузі педагогіки вцілому та мистецтва зокрема.

### **Список використаних джерел:**

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Довгань О. Сутність і природа епістемологічного мислення майбутнього музиканта-педагога як антропологічна проблема. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*. 2006. № 5. 145 с.
3. Курбас Лесь. Спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1968. 203 с.
4. Олексюк О., Ткач М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. Київ: Знання України, 2004. С. 51.
5. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи. Культура і наука світу: внесок України. Хроніка XVII-XVIII ст. Фонд сприяння розвитку мистецтв. Київ, 2000. С. 417.
6. Шип С. П. Теорія художніх стилів: монографія. Суми: ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
7. Шульгіна В. Музична україніка як інформаційно-пошукова система національної музичної спадщини. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: збірник наукових праць. Київ, 1999. Вип. 3. Ч. 2. С. 147-152.

**Марія КУЗІВ**

*кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільський національний  
університет імені Івана Огієнка*

## **ПРОСВІТНИЦЬКА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИКОЛИ ГРІНЧЕНКА (Кам'янецький період)**

Аналіз й дослідження культурно-освітніх процесів України неможливе без ґрунтовного опрацювання регіонального напрямку, тому що культура окремого регіону є тим фактором, який сприяє осмисленню загальноукраїнського. Метою публікації є розгляд педагогічної, наукової та просвітницької діяльності Миколи Олексійовича Грінченка, який залишив важливий слід у розвитку музичної освіти Поділля першої половини ХХ століття.

Ім'я Миколи Олександровича Грінченка (1888-1942 рр.) добре відоме в колі музикознавців та істориків, але мало дослідженим є кам'янецький період його життя. М. Грінченко ніколи не був істориком мистецтва в точному значенні цього професійного поняття. Сфера його діяльності набагато ширша. Він був джерелом ідей та дій – викладав, досліджував, збирав, організовував; вивчав те, що складає основу національної музичної культури, точніше, він був істориком культури.

Із кам'янецького періоду життєвого шляху М. Грінченка відомо, що впродовж 1921-1922 рр. він працював у Кам'янець-Подільському державному українському університеті. Відомо також, що після закінчення історико-філологічного факультету цього ж університету в 1921 році (дипломна робота – «Українська народна пісня як база художньої творчості») рішенням Ради був обраний на посаду викладача історії музичної культури.

Багатоскладова діяльність М. О. Грінченка особливо яскраво розгорнулась у кам'янецький період його життєтворчості.

Культурна ситуація тих років конче вимагала розгортання роботи по підвищенню загальної культури мас, підготовки нових національних кадрів музикантів. Актуальні тоді проблеми реорганізації музичної освіти не могли не

торкнутися М. Грінченка. У 1920-22 роках він обіймає посаду голови Народної консерваторії у м. Кам'янець-Подільському. Ініціатором її створення були дві фундації – Український національний хор і Українська філармонія Кам'янця-Подільського. Створювались вона задля підняття загального рівня музичної освіти та виховання, розвитку хорошого виконавства та впровадження в систему музичного навчання народної пісні. У своїй діяльності він знаходить цілковиту підтримку кращих музичних сил тогочасного Кам'янця: З. Комінека, І. Вікула, М. Тележинського, А. Чернявського, О. Телецького. Саме їх підписи стоять під статутом Народної консерваторії [1, арк. 9].

У липневому номері місцевої газети «Наш шлях» за 1920 рік надруковано оголошення про відкриття Народної консерваторії та прийом слухачів. «В п'ятницю 2 липня відбулась нарада представників Української філармонії п.п. А. П. Черняховського, З. Комінека, В. Малевинського, О. Терлецького і членів Національного хору І. Вікула, М. Грінченка й Д. Куліша з приводу відкриття у Кам'янці Народної консерваторії. Виявилось, що у Кам'янці досить музичних сил, з котрими можна б почати працю в найближчі часи. ...Матеріальні засоби складатимуться з платні за право навчання, допомоги від інституцій – ініціаторів, допомоги від Міністерства Народної освіти, управління Головноуповноваженого й кооперативних об'єднань» [2].

Народна консерваторія у Кам'янці-Подільському була заснована 19 серпня 1920 року. Навчальний заклад, названий консерваторією, віддалено нагадував теперішній рівень музичної школи. Знаходилась вона в приміщенні Українського клубу (ріг вулиць Петроградської та Кишинівської), теперішні Лесі Українки та Драгоманова [3, арк. 6].

До цього закладу набували право вступати «всі хто має лише елементарні здібності до музики, бо завданням цієї школи є – навчити музичному ремеслу, приступному кожній людині» [4, с. 4].

30 червня 1918 року був створений національний хор в Кам'янці-Подільському. Зі звіту про його творчу діяльність протягом 1919-1920 рр. дізнаємося, що хор виступав 36 разів, мав 3 власних концерти, 20 разів брав участь в урочистих і благодійних концертах, відправив 3 літургії, а вшановуючи пам'ять померлих членів хору і видатних українських діячів, хор проспівав 10 панахид [5, арк. 21].

Однією з видатних подій в житті національного хору був концерт, присвячений пам'яті М.В. Лисенка.

У газеті «Наш шлях» за 25 грудня 1919 р. є стаття про цей концерт, організований Українським клубом. «Концерт почався переднім словом М.О. Грінченка, котрий в стислих строках, але дуже змістовно і оригінально розповів аудиторії біографію композитора і зробив оцінку його музичних творів порівнявши і відрізнивши Лисенка від композиторів сходу і заходу. Український національний хор з успіхом виконав пісню «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена». «Весь концерт пройшов під супроводом М. О. Грінченка, котрий правилим розумінням композиції огорнув весь концерт настроєм Лисенківської музики і тим лишив в аудиторії вражіння чогось своєрідно-закінченого»[6, арк. 48].

З 1922 року М. Грінченко – викладач музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка в Києві. З 1934 року – професор Київської державної консерваторії, а з 1938 року – науковий співробітник інституту українського фольклору АН УРСР. Автор більше 60 наукових праць, присвячених українській народній творчості, видатним українським композиторами XIX-XX сторіч. Автор першого підручника «Історія української музики», виданого у Києві в 1922 році [7].

**Висновки.** Розгорнута М. О. Грінченком просвітницька, педагогічна і концертна робота мала різносторонній вплив на розвиток музичної освіти Поділля. Він перше розробив і почав читати курс з історії української музики в Кам'янець- Подільському інституті народної освіти.

#### **Список використаних джерел:**

1. Державний архів Хмельницької області (далі – ДАХМО). Ф. Р-1128. Кам'янецький повітовий революційний комітет. Відділ народної освіти, 1919-1920 рр. Оп 1. Спр. 96. Статут, кошторис і відомості на видачу зарплати лекторам і службовцям Народної консерваторії м. Кам'янця-Подільського. 9 арк.
2. Театр і музика. *Наш шлях*. 1920. № 135. С. 3.
3. ДАХМО. Ф. Р-1128. Оп. 1. Спр. 113. Описи і списки театрального майна, зареєстрованих і реквізованих музичних інструментів, посвідчень працівників підвідділу мистецтв. 6 арк.
4. Грінченко М. Народна Консерваторія у м. Кам'янці на Поділлі. *Наше життя*. 1920. № 2. Серпень. С. 4.
5. ДАХМО. Р. 1515. Український національний хор. Оп. 1. Спр. 7. (Справоздання, різні акти та доклади за 1918-1919 роки). 21, 26 арк.

6. ДАХМО. Р. 1515. 1918-1920 рр. Оп. 1. Спр. 9 а. (Концерти і виступи хору в 1919р.). 21, 48 арк.
7. Грінченко М. Історія української музики.

**Віктор ЛАБУНЕЦЬ**

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

## **ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО КЕРІВНИЦТВА УЧНІВСЬКИМ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ**

Сучасна система мистецької освіти України перебуває на етапі оновлення змісту, форм і методів професійної підготовки педагогічних кадрів. В умовах реформування освіти та інтеграції до європейського освітнього простору особливої актуальності набуває проблема формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до багатопланової професійної діяльності, зокрема до керівництва учнівськими інструментальними колективами.

Готовність майбутнього вчителя музичного мистецтва до керівництва учнівським інструментальним колективом ми розглядаємо як інтегровану характеристику, що поєднує професійні знання, виконавсько-практичні навички, організаторські здібності та педагогічну майстерність. Вона виявляється у вмінні створювати творчу атмосферу, спрямовувати спільну діяльність учнів, поєднувати навчальні й виховні завдання у процесі роботи колективу.

Структура готовності охоплює такі взаємопов'язані компоненти:

1. **Мотиваційно-ціннісний** – усвідомлення значущості колективного музикування у вихованні учнів, прагнення до творчого самовираження та розвитку колективу.
2. **Когнітивний** – система знань з педагогіки, психології, методики музичного виховання, історії та теорії музики, інструментознавства, ансамблевого й оркестрового виконавства.
3. **Операційно-діяльнісний** – володіння практичними навичками організації ансамблевої роботи, диригентською

технікою, умінням репетирувати, добирати репертуар, аналізувати звучання.

4. **Комунікативний** – здатність налагоджувати емоційно-психологічний контакт з учасниками колективу, створювати атмосферу співтворчості.
5. **Рефлексивно-аналітичний** – уміння оцінювати власну діяльність, аналізувати результати, визначати шляхи самовдосконалення.

Специфіка учнівського інструментального колективу полягає насамперед у тому, що взаємодія дітей з мистецтвом, їхнє спільне музикування та художня творчість впливають на самих учасників, формують їх естетичні смаки, розвивають музичні здібності, потребу й бажання творити за законами краси. Заняття музикою відкривають широкі можливості для вияву фантазії, чутливості та співпереживання, одночасно сприяючи вихованню цих якостей у школярів. Адже музика є одним із найемоційніших видів мистецтва, що здатен глибоко активізувати сферу людських почуттів і переживань.

Діяльність інструментального колективу ґрунтується на активному залученні дітей до музикування, тобто їхній безпосередній практиці виконання, що істотно підсилює зацікавленість учнів мистецтвом і, як зазначає О. Щолокова, відкриває «можливість проникнення в сутність музичного твору, природу та логіку музичної мови» [1, с. 57].

Ефективне формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва інструментальними колективами можливе за таких педагогічних умов:

1. **Інтеграція навчальних дисциплін фахового циклу** – поєднання знань із диригування, ансамблевого виконавства, педагогіки та психології в єдину методологічну систему.
2. **Залучення студентів до активної практичної діяльності** – участь у навчальних ансамблях, оркестрах, камерних групах, що сприяє формуванню виконавських і організаційних навичок.
3. **Розвиток творчої ініціативи** – створення умов для самостійного вибору репертуару, організації концертів, участі у фестивалях і конкурсах.
4. **Формування диригентсько-виконавської компетентності** – оволодіння технікою керування колективом, вмінням слухати ансамбль, здійснювати інтонаційний контроль.

5. **Виховання комунікативної культури** – розвиток навичок ефективного педагогічного спілкування, уміння мотивувати та надихати учасників колективу.

Формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до керівництва інструментальним колективом відбувається через цілісну систему методичних дій, серед яких:

- **використання проблемно-пошукових і проектних методів** у фахових дисциплінах;
- **аналіз диригентсько-виконавських зразків** та спостереження за роботою досвідчених керівників колективів;
- **створення навчальних міні-ансамблів**, де студенти по черзі виконують ролі керівника, концертмейстера, виконавця;
- **самостійна підготовка й проведення репетицій** з молодшими студентами чи учнями шкіл естетичного виховання;
- **інтеграція цифрових технологій** (відеозаписи репетицій, онлайн-концерти, аудіо-аналіз звучання) для самооцінки та розвитку слухового контролю.

Отже, формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до керівництва учнівським інструментальним колективом є складним, багаторівневим процесом, що передбачає поєднання теоретичних знань, практичного досвіду та творчого самовираження.

#### **Список використаних джерел:**

1. Щолокова О. П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя. Київ: УДП, 1996. 164 с.
2. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в умовах колективного музикування. *Наука і сучасність*: зб. наук. праць. Вип. 46. С. 130-138.

**Анастасія ЛАВРЕНТЬЄВА**

*здобувачка бакалаврського рівня вищої освіти  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва*

## **МЮЗИКЛ ХХІ СТОЛІТТЯ: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ**

Мюзикл ХХІ століття постає як один із найдинамічніших та найгнучкіших жанрів сучасного музично-театрального мистецтва, який стрімко еволюціонує під впливом соціокультурних трансформацій, розвитку технологій та глобалізаційних процесів. Його художня природа, що традиційно ґрунтується на синтезі музики, драматичної дії та хореографії, зазнає глибоких змін, завдяки яким мюзикл перетворюється на інноваційну сценічну форму, здатну відображати актуальні настрої суспільства та адаптуватися до нових культурних контекстів. У добу інформаційної відкритості та цифрового розширення можливостей мюзикл отримує додаткові засоби виразності, що визначають його специфіку на сучасному етапі.

Однією з ключових особливостей мюзиклу ХХІ століття є стилістична та жанрова гібридність, яка проявляється передусім у музичній мові. На зміну класичній бродвейській традиції, що тяжіла до романтизованих мелодрам і оркестрових партитур, приходять композиції, що інтегрують елементи поп-музики, рок-опери, електронної музики, хіп-хопу, репу, г'н'б та інших напрямів сучасної аудіокультури. Такий синтетичний характер музичного матеріалу дає змогу створювати багатопланові звукові структури, які збагачують драматургію та роблять сценічний образ ближчим сучасному глядачеві. Використання цифрових інструментів, семплів, синтезаторів та електронних ефектів стає нормою для композиторів мюзиклу, формуючи нову естетику звучання, що поєднує акустичну й електронну природу звуку.

Паралельно з еволюцією музичної мови суттєвих змін зазнає й драматургія мюзиклу. Відходячи від традиційних сюжетів любовної, пригодницької чи історико-романтичної тематики, сучасний мюзикл активно звертається до соціально значущих проблем, питань ідентичності, психологічних криз, історичної пам'яті, мультикультурності та міжгендерних взаємин. Зростає інтерес до документальних і біог-

рафічних сюжетів, до переосмислення історичних подій у світлі сучасних цінностей і дискурсів. Це сприяє формуванню нового типу театральної нарації, де мюзикл виступає не лише формою розваги, а й засобом суспільного діалогу, рефлексії та критичного осмислення дійсності.

Важливою ознакою специфіки мюзиклу XXI століття є вплив мультимедійних технологій, які розширюють межі сценічного простору та відкривають нові способи художньої комунікації. Широке використання відеопроєкцій, LED-екранів, інтерактивних візуальних ефектів, AR- та VR-технологій формує оновлену сценографію, що забезпечує ефект занурення глядача у сценічний світ. Застосування цифрових технологій у вокальному та танцювальному виконанні, новітні звукопідсилювальні системи та удосконалені техніки звукорежисури дозволяють підвищити якість сприйняття сценічної дії та створити багатовимірне акустичне середовище, яке драматургічно взаємодіє з візуальним рядом.

У контексті глобалізації мюзикл XXI століття набуває характеру інтеркультурного феномену. Найуспішніші постановки набувають світового статусу й адаптуються до різних національних культур, мовних середовищ та естетичних традицій. Це сприяє взаємозбагаченню творчих практик і водночас формуванню локальних версій мюзиклу, що поєднують універсальні риси жанру з регіональною специфікою. Особливого розвитку зазнає мюзикл у країнах Східної Азії, де він набуває рис, відмінних від західної традиції: поєднує місцеві музичні та театральні стилі, демонструє високий рівень сценічної техніки та експериментує з візуальними засобами.

Виконавська специфіка мюзиклу також зазнає суттєвих трансформацій. Актор XXI століття повинен бути універсальним артистом, який володіє широким спектром вокальних технік, здатен виконувати складні хореографічні партії та працювати у взаємодії з мультимедійними й технічними засобами сцени. Високі вимоги до голосової мобільності, вміння поєднувати академічний, естрадний, міксовий та белтинг-вокал, а також володіння сценічною пластикою формують новий тип виконавця – «трикамерного» актора, який органічно поєднує драматичну, вокальну та танцювальну майстерність.

Окремі уваги заслуговує розвиток мюзиклу в Україні, де цей жанр набуває дедалі більшої популярності й посту-

пово формує національну специфіку. Український мюзикл орієнтується на інтеграцію фольклорних інтонацій і сучасних музичних стилів, звертається до історичних тем і культурної спадщини, переосмислює національні наративи у форматі синтетичного сценічного дійства. Важливою тенденцією є розвиток українськомовних постановок, створення професійних виконавських шкіл та зростання інтересу молоді аудиторії до цього жанру.

Отже, мюзикл XXI століття вирізняється комплексом специфічних ознак, що визначають його місце в сучасному культурному просторі. Йдеться про жанрову гібридність, соціальну спрямованість, мультимедійність, інтерактивність, глобальність та інноваційність виконавської техніки. Усе це свідчить про те, що мюзикл продовжує залишатися актуальною, мобільною та художньо перспективною формою мистецтва, яка не лише відображає культурні тенденції сучасності, а й активно впливає на їх формування. Його гнучкість, здатність до трансформації та відкритість до нових технологій забезпечують жанрові стабільно високе місце у світовому мистецькому процесі та визначають подальший вектор розвитку музичного театру у XXI столітті.

#### **Список використаних джерел:**

1. Gottfried M. *Broadway Musicals: A Hundred Year History*. New York: Abrams, 2016.
2. Laird P. *Historical Dictionary of Musical Theatre*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2021.
3. Yoshida M. *Musical Theatre in East Asia: Global Flows and Local Identities*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
4. Гавриш І. Мюзикл в українському театрі: сучасні тенденції розвитку. *Культура і сучасність*. 2020. № 2. С. 45–51.

**Надія ЛАВРЕНТЬЄВА**

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

## **ТВОРЧІСТЬ МАКСА РІХТЕРА ЯК МАНІФЕСТ ГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕАЛІВ СУЧАСНОЇ ЄВРОПИ**

XXI століття для європейської культури стало періодом інтенсивних соціальних і політичних трансформацій, що супроводжуються переосмисленням фундаментальних гуманістичних цінностей. Глобальні виклики – війни, міграційні кризи, зростання радикалізму, інформаційні маніпуляції, психологічні перевантаження – посилюють потребу суспільства в нових формах мистецької рефлексії, здатних одночасно осмислювати сучасність і підтримувати цінність людського життя. У такому контексті музичне мистецтво, завдяки своїй здатності до емоційного впливу, стає важливим інструментом комунікації гуманістичних сенсів.

Творчість британсько-німецького композитора Макса Ріхтера – одного з найвпливовіших митців сучасної неокласичної сцени – стала знаковим явищем у культурному просторі Європи. Поєднуючи традиції класичної музики з електронними технологіями, кінематографічним мисленням та соціальною ангажованістю, він формує концептуальний підхід до розкриття актуальних суспільних тем. Митець постає своєрідним речником гуманістичних цінностей, що вибудовувалися упродовж історії європейської культури й нині потребують нового осмислення в умовах глобальних трансформацій.

Ріхтер створює нову модель художнього гуманізму, засновану на емпатії, відкритості та інтеркультурному діалозі. Його твори *The Blue Notebooks*, *Sleep*, *Voices* вже набули статусу культурних маніфестів, у яких музика стає засобом глибокого відображення та переосмислення актуальних суспільних процесів.

Одним із найбільш виразних гуманістичних жестів Ріхтера є проєкт *Voices* (2020), присвячений 70-річчю прийняття Загальної декларації прав людини. Використання тексту Декларації різними мовами світу формує поліфонію справжніх людських голосів, що органічно поєднується з

оркестровою та електронною партитурою [2]. У такий спосіб композитор надає юридичному документу форму художнього висловлювання, яке підкреслює універсальність прав і свобод людини. Музична композиція створює ефект «голосу людства», що закликає до переосмислення європейської гуманістичної традиції в умовах воєн, міграційної кризи та радикалізації суспільства.

У циклі *The Blue Notebooks* (2004) Ріхтер порушує проблеми війни, травми та внутрішнього протесту проти насильства. Композитор звертається до особистих переживань і філософських рефлексій, пов'язаних із травмою насильства. Записані монологи, засновані на текстах Франца Кафки та Чесьлава Мілоша, створюють атмосферу внутрішнього протесту, а музична тканина з її м'якою меланхолією та мінімалістичними інтонаціями підсилює відчуття крихкості людини в умовах глобальних конфліктів [1]. Такий підхід виявляє не лише художню позицію композитора, а й його етичну відповідальність за висвітлення теми миру в культурному просторі. Автор наголошує на необхідності переосмислення цінності миру – ключового гуманістичного ідеалу.

Не менш показовим є звернення Ріхтера до теми внутрішньої рівноваги та екзистенційного спокою. У масштабній композиції *Sleep* (восьмигодинний цикл, створений у співпраці з нейронауковцями) композитор досліджує проблему збереження людського ресурсу та емоційного здоров'я [5]. У цьому контексті мистецтво виступає інструментом зцілення та самопізнання. Музика, розрахована на прослуховування під час сну, нагадує про базову потребу людини у відпочинку, тиші та відчутті захищеності. Такий підхід підкреслює важливий гуманістичний меседж: у світі, де постійно зростає психологічне й інформаційне навантаження, мистецтво здатне підтримувати, відновлювати та гармонізувати внутрішній стан людини.

Стиль Ріхтера вирізняється особливою прозорістю музичної мови: мінімалізм, поступовий розвиток мотивів, оркестрова ясність та прониклива мелодика створюють атмосферу *emotional clarity* – «емоційної зрозумілості». Саме це робить його музику доступною широкому колу слухачів, для яких вона нерідко стає своєрідним «емоційним містком» до осмислення складних суспільних тем.

Соціально-культурний вплив композитора відчутний також у кінематографі. Музика Ріхтера звучить у численних

фільмах і серіалах (*Arrival*, *The Leftovers*, *Waltz with Bashir*, *Mary Queen of Scots*, *White Boy Rick*, *Taboo* та ін.), де вона посилює етичний вимір сюжету та підкреслює гуманістичні дилеми героїв. У фільмі *Arrival* музична мова Ріхтера допомагає осмислити тему міжкультурної комунікації та важливість діалогу, а в *The Leftovers* – проблему втрати, травми й емпатії як головного механізму зіцнення. Таким чином, композитор впливає на формування гуманістичних смислів не лише в музичному просторі, а й у популярній культурі.

Важливим аспектом творчості Ріхтера є її зв'язок із феноменом культурної пам'яті. Посилаючись на європейські гуманістичні традиції, композитор водночас створює нові наративи пам'яті, що допомагають сучасному слухачеві осмислити досвід минулого – війни, геноциди, тоталітарні режими – та розвинути почуття відповідальності за майбутнє. Його музика стає звуковим архівом історичних переживань, у якому емоційний вимір гармонійно поєднується з інтелектуальним.

Творчість Макса Ріхтера виконує функції не тільки естетичного переживання, а й інтелектуально-емоційного посередництва між мистецтвом і суспільством. Вона актуалізує гуманістичні ідеали в умовах глобальних криз, сприяє розвитку особистісної чутливості, підтримує внутрішню рівновагу та стимулює переосмислення цінності людського життя. Особливе значення має здатність композитора трансформувати європейську гуманістичну традицію в сучасні художні форми, що робить його творчість доступною широкій міжнародній аудиторії.

#### **Список використаних джерел:**

1. Milosz C. *To Begin Where I Am*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. 349 p.
2. Richter M. *Notes on Music, Memory and Humanity*. London: Studio Richter, 2018. 112 p.
3. Smith J. Minimalism and Emotion in Max Richter's Works. *Journal of Contemporary Music Studies*. 2021. Vol. 12. № 3. P. 45-59.
4. United Nations. *Universal Declaration of Human Rights*. New York: UN, 1948. 14 p.
5. Walker M. *Why We Sleep: Unlocking the Power of Sleep and Dreams*. New York: Scribner, 2017. 360 p.

**Ірина ЛАВРИШ**

*кандидат педагогічних наук,  
директор Будинку культури м. Київ*

**Ганна ПЕТРЕНКО**

*завідувач відділу народної музики (фольклор),  
школа мистецтв №3 м. Київ*

## **ДЖЕРЕЛА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОБУТНОСТІ ТА ТВОРЧИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ВИХОВАНЦІВ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРУ-СТУДІЇ ЗАСОБАМИ АНТРОПОНІМІВ**

Інтеграційні процеси у системі позашкільної освіти детермінують пошук джерел формування національної самобутності особистості, які б дали змогу органічно поєднатися з соціокультурним простором, що впливає на цілісність навчання і виховання у фольклорних театрах-студіях. Твердження про те, що у процесі пізнання людиною світу і себе в цьому світі найістотнішу роль відіграє мова, для нас сьогодні є аксіоматичним. Слово було і є дійсним мисленням людини. Через нього вона спілкувалася з природою, з людським колективом-родиною, племенем, етносом. Слово приводило до дій групу людей, воно супроводжувало різні обряди, визначало хід історії народу, стимулювало поступ цивілізації, програмувало всю еволюцію людства. Мова виникла з усвідомленої потреби називати явища природи, предмети навколишньої дійсності і серед них людей за їхньою спорідненістю і пов'язаністю між собою, за способом діяльності, належністю до тієї чи іншої етномовної єдності і врешті – за індивідуальністю (Б. Антоненко-Давидович, Л. Белей, П. Білоус, І. Денисюк, Г. Зимовець, О. Ковалюк, Г. Крохмальна, І. Волкова, М. Калінкіна, М. Кордулян, В. Пілецький Ю. Редько, М. Худаш, ін.).

Питання «література та фольклор», «музика і народно-поетична творчість» належать до числа центральних у діяльності фольклорного театру-студії. Вивчення літературно-фольклорних зав'язків у їхній складній взаємодії є одним із найактуальніших завдань у формуванні національної самосвідомості та творчих можливостей вихованців у просторі пісенного фольклору. На думку О. Потєбні, з мови і пісні розкриваються першоеlementи духовної культури. В пісні

зафіксований етнокод українців, тобто певна система символічних образів, що трансформуються у собі знання про особливість побуту, звичаєвості, духовного життя народу, його світобаченні та світосприйняття, народної етики, естетики, філософії [4]. Розв'язання його, зокрема на матеріалі антропонімів, що внаслідок ряду обставин було особливо близьким до фольклорних джерел, поглибить розуміння розвитку літературо-музичного процесу, естетичних проблем народності, національної самобутності, традицій і новаторства у фольклорних театрах-студіях. Мовна структура літературно-музичного фольклорного твору визначається певними художніми завданнями. Разом з тим у його канві відображаються жанрові відмінності. В історіографічних піснях не може бути багатоплановості, багатосюжетності, історії окремої людини-персонажа, її характеру, але в той час існує загальне широке мовленево-музичне полотно. Дія антропонімів перебуває в певній залежності від літературного роду, музичного жанру.

Аналіз наукових концепцій в історичному ракурсі свідчить про значущість цієї проблеми і дає змогу простежити еволюцію розвитку застосування антропонімів у пісенному фольклорі, які принесли до скарбниці всесвітнього мистецтва самобутність ліричного настрою, поетичне світобачення, художні образи, філософські судження, образотворчі та ритмічні засоби, багатство та своєрідність мелодій (О. Бодяньський, М. Грицай, М. Данилюк, Л. Звонарьов, І. Іваницький, Е. Кучменко, А. Ткач, І. Шередько, ін.). Історична цінність цього розвитку полягає у проголошенні нового культурно-освітнього простору, який має бути сконцентрований на умовах формування основ духовної культури учасників фольклорних театрів-студій. Дослідники сучасної української антропології зазначають про появу принципово нових концепцій, які висвітлено в системі філософських та філологічних категорій (В. Денисюк, М. Гумецька, В. Німченко, О. Ткаченко, А. Соколова ін.). Саме поняття «антропоніми» трактується як власна назва людини. В українській мові це особове ім'я, прізвище, прізвисько. На думку дослідника В. Денисюка, побутова сфера обмежується використанням однієї чи двох-лексем- імені, а фамільярна ситуація взагалі користується лише одним ім'ям чи прізвищем. Малу ймовірність уживання багатолексемних іме-

нувань в усному мовленні можна пояснити законом мовної економії, який повністю відповідає вимогам історіографічного жанру. Особові імена в тому вигляді, у якому вони вживалися в народнорозмовному мовленні, найкраще відбивають пам'ятки усної народної творчості (пісні, віншівки, легенди, перекази та ін.) та літературні пам'ятки, в першу чергу реєстри (літературно-ділові пам'ятки) (поки не перейшли в суто наукову площину), драматичні твори та ін., а саме багатолексемні найменування є надбанням писемного мовлення визначених жанрів – актів, грамот, описів, де потрібна була точність у передачі назв суб'єктів [2]. З особовими іменами виступають постаті в легендах, що набували усного поширення та пізніше відображалися у пісенному колі. Вони наявні у фольклорних казках, баладах, билинах, притчах, сказаннях, бувальщинах, які мандрували від народу до народу, часто залишаючись сюжетами зазначених творів. Образи фольклорних творів перебувають у певній залежності від літературного роду (календарно-обрядова поезія, історична бувальщина, соціально-побутові пісні, ігрова поезія, романтичні й героїчна балади, інше). Якщо у центрі фольклорного твору постає особа, слід звернути увагу на історичний час, подію, на застосування мовних засобів. Визначений літературний компонент інколи не дозволяє змінювати основні риси історичного жанру – достовірність, правдивість, точність. З цього приводу, дослідник Л. Белей зазначає, що навіть літературно-художні антропоніми мають бути історично достовірні, відповідати зображувальній добі. При цьому вимогами жанру регламентується вираження за допомогою форматів ставлення до твору [1]. Структура окремо взятого антропоніма не дає змоги говорити про його позитивну чи негативну характеристику, хоч у фольклорних пам'ятках часто фіксується група імен-прізвиськ із суфіксами суб'єктивної оцінки. Досліджувані фольклорні пам'ятки дають змогу стверджувати, що використання власних імен людей відбувалося не тільки для ідентифікації особи, а для системи порівнянь з іншими. Образи фольклорних творів перебувають у певній залежності від літературного роду (календарно-обрядова поезія, історична бувальщина, соціально-побутові пісні, ігрова поезія, романтичні й героїчна балади, інше). Будь-яка музично-писемна пам'ятка відбиває стан мови певного пе-

ріоду і одночасно виконує функцію нормалізатора багатолексемних найменувань. Засвідчені у фольклорних музичних творах антропоніми, за допомогою яких ідентифікуються представники як жіночої так і чоловічої статі, відбивають соціальну диференціацію суспільства. Неодночасність розвитку найменувань базується лише на писемній фіксації. Однак, більшість жіночих найменувань у піснях використано, як відтворення особливих соціально-побутових подій. Високоточність антропонімів у фольклорній творчості зумовлює появу значної кількості синтаксичних варіантів. Як мовні знаки, антропоніми виконують у пісенному тексті різноманітні функції, основними з яких є темпоральна-час і місце, енциклопедична-певна епоха. Проте, між музичною і літературною сторонами у фольклорному театрі-студії вирішуються завдання в рамках навчальної дискусії, що визначає генеалогічну лінію діалогу між світами на основі спільності образно-інтонаційного ядра.

Питання «яке твоє ім'я» є давнім і не набагато молодшим від часу виникнення самих особових імен. Зате достеменно знаємо, що імена і сам спосіб їхнього назвотворення, як феномен мови, прийшли в писемний період з дописемного вже з устояними моделями. Найдавніші пам'ятки писемності, і серед них найдавніші твори так званого сакрального письменства, з яких і бере початок красне письменство, фіксують низки власних імен. Їхня національно-мовна адаптація супроводжувалась перейменуванням дійових осіб і місць певної дії. І це відбувалося тому, що поступово втрачалось джерело їхнього запозичення, а власні назви-імена, і способи назвотворення, завжди були етномовно специфікуєчими. Фольклор у функціональному самовираженні вимагав своїх компонентів вислову як на рівні загальних слів так і на рівні власних. Якщо такі потрапляли разом із чужорідним сюжетом, то чужим іменам треба було долати бар'єри мовленнєвої узвичаєності з її усталеними словами і трафаретами вислову, щоб вписатись у музично-словесну палітру фольклорного твору. Тоді імена піддавалися структурній адаптації в горнилі власної мови так, що їхнє іншомовне походження і не відчувалося. Проте для ефекту таємничості чи надприродності, дивовижності чи потворності іншомовні імена подекуди й зберігалися або за їхнім зразком творилися ононімні назви. Тоді така «язиколомна» для вимови назва

вселяла якийсь підсвідомий страх, здивування, а водночас неодмінне відчуття чужорідності, відрази, нехоті. Зате перейменовані й адаптовані назви повністю націоналізували запозичений сюжет, який потім обростав деталями з власної народотворчої скарбниці і підпорядковувався дидактично-моралізаторській трактовці, співзвучній етичним устоям і традиціям духовності етносу, що спочатку запозичав, а відтак, адаптувавши, сприймав, як свій, мандрівний сюжет.

Власні імена молодші від загальних. Утворилися вони тоді, коли з'явилася потреба індивідуалізації будь-якої істоти, можливо, спочатку вождя, уособлюючих добрі і злі сили природи, згодом особи в середовищі їй подібних.

Як зазначає Н. Колесник, дослідження системи жіночих особових імен, зафіксованих українськими народними календарно-обрядовими піснями, засвідчили, що ім'я Ганна помітно вирізняється у жіночій підсистемі обрядового іменника ХІХ – першої половини ХХ ст. З-поміж 65 імен його жіночої підсистеми, 42 імені (близько 63% усього жіночого антропонімікону) мають кількість уживань, що не перевищує в календарно-обрядовій поезії цифру 7. Проте вживання особового імені Ганна сягає 246, Марина – 194, Марія – 179, Анастасія – 114 разів [3]. Пояснення такої різниці в кількості вживань лише популярністю – непопулярністю імені у народнорозмовній системі найменування видається занадто спрощеним. Адже за умови наявності тісного зв'язку з національним антропоніміконом фольклорні імена усе ж є елементами фольклорних текстів (у нашому випадку обрядових), витoki яких сягають найвіддаленіших епох існування нашої культури.

Однією з найшанованіших богинь у праукраїнців була богиня води Дана. Її уявляли як вічно юну, чарівну Діву, і водночас дружину Вогню, який позначав первісну матерію чоловічої статі, що, поєднавшись з первісною матерією жіночої статі (Вода, Дана), утворила всі речі на землі. Відомий український церковний діяч і вчений початку ХХ ст. К. Сосенко пише, що, на думку народу, в великій містерії Різдва святі вогонь та вода були головними творчими чинниками. Зрештою і Різдвяні, і Великодні свята, і свято Івана Купала нерозривно пов'язані з цими двома символами-культами вогню і води. Можливо, найуживаніші в обрядовому фольклорі жіночі імена безпосередньо пов'язані з культом води та богинею Даною [5].

То ж і ставимо своїм завданням з'ясувати особливості й еволюцію іменного фольклоризму на предмет поширення даного термінологічного словосполучення у народно-творчих зав'язках. Наприклад, уживання персоніфікованих жіночих образів-імен Надія, Любка, Ксенія, Одарка, Катерина, Марта, Явдоха, Маланка, Докія, Палажка, Галька у піснях як синонімів і символів творчого фольклорного процесу, нерідко позначається широким естетичним діапазоном: «від тихого співу несмілого до занадто палкої пісні», як зазначає Леся Українка. Персоніфікація цих імен зігріта живим, багатогранним, ліричним почуттям, а фольклорна музично-театральна композиція й образність створюють умови для психологічного поглиблення та оновлення форм побутування фольклору. То ж, недивно, що ця народно-поетична, пісенна атмосфера збагатилась естетичними принципами та позначилась на провідному розмислово-інтелектуальному началі, яке іде не тільки від фольклору, а й від філософії народу.

Головними персонажами побутових фольклорних творів були особи не тільки жіночої статі, а й чоловічої: «Іван-піп», «Три сини і старий батько», «Ой милий, милий, що гадаєш?», «Ой, ходе Ілля на Василя», «Ой ти, Василе, Василечку», «й, Іване-Білодане», інші. Тип самовизначення даної чоловічої особи у фольклорних творах визначає базові життєві цінності, спосіб виявлення творчих тенденцій в діяльності та поведінці індивіда. Фактично вони є втіленням торжества свідомості як рушійної сили та ціннісного саме чоловічого стрижня буття, навколо якого відбувається «кристалізація» сутнісних сил людини. Відповідно до цього ми застосували різноманітні методи естетичного аналізу фольклорних творів та методи ігрового моделювання.

Як приклад, наводимо один з фольклорних пісенних творів, який співали на родинній толоці у неділю.

*Зібрав батько компанію, не велику, але чесну.  
Грицька, Стецька, Опанаса, Хому, Петра і Тараса,  
І Уляну, І Тетяну, І Марію, І Докію,  
І Параску, І Палажку, Максима, Омелька ще й Терешка.  
Ми зійшлися помагати, нову хату закладати.  
І добротну, і хорошу, щоб велись у батька гроші.  
Щоб родилися хлоп'ята, а за ними і дівчатка,  
Щоб рід батька не малів, а чи знаєш ти, Іване,*

*Сусідонько наш коханий, як ту хату закладати?  
Треба людей розпитати, ми по зорях не гадаєм,  
З діда-прадіда все знаєм, і підкажемо тобі  
Щоб не знав ти зла й біди.*

У художньо-образній формі обґрунтовується думка про поліфункціональність пісні – втіхи, натхненниці до роботи, повірниці надій. Розширення форм контактування імен з фольклорними джерелами засвідчують пісенне римування, рівноскладність, фольклорну стилістику. Народні пісні, у яких більше художніх образів, імен, пластично, без жодної дидактики відтворюють настрій, що опановується людським серцем. Поетика фольклорних творів це справді пісня-соло, спів-благання, яке звернене до світила. Емоційно-експресивна виразність музичного твору посилюється синестезією – накладанням зорового малюнка, створеного на основі контрасту світла і темряви, на звукове інтонування, елегійне музичне тло всієї картини. Відтворення ніжної, тихої музики сприяє виконанню емоційно-оціночної функції, яка спирається на імена. На основі творчого осмислення народних пісень відбувається творче транспонування народно-поетичної традиції, на якій по фольклорній канві гаптуються іменні узорі: «Слічняя Діянна, мати єсть і панна», «Іваночку, мій братику», «Купальська Ганна», «Марія – веснянка», «Явдоха лиха», «Катерина-зозулечка», «Ой, Одарочко, моя квіточко», «Одарко, бранко-полоняanko», «Марта – русалка», «Ой була у світі Катерина-удівонька», «Катерина, чайка сумна», «Ой учора ізвечора пасла Маланка два качура». Фольклорний романтизм цих творів дає можливість виявитися в драматично-баладній лінії. Ряд пісенних творів позначений індивідуально-творчим осмисленням окремих народнопоетичних елементів. Наприклад, часто жіночі образи, зображені природним забарвленням, є поширеним психологічним паралелізмом, романтичний стиль яких характеризується засвоєнням фольклорного синтезу. Діалогічна форма народних пісень («Ой, дівчино, чорноброва», « Ох, ти, доле, моя доле!», «Ой, леле!», «Ой, снігу, снігу!», «Ой, як по садочку ходити?», «Ой у лісі при горісі», «Ой у полі озеречко», «Ой, мамко наша», «Ой, сама я, сама»), інше говорить про глибоке проникнення в дух і стиль народної лірики, не в плані формально-естетичної залежності, а на широкій основі. Як і всілякі великі й малі божества пра-

слов'янської міфології, що мали імення, а саме: Пернун, Лада, Лель, Полель перегукуються в мові. Пісенний лад, весь життєдайний смисл давнини- в піснях і мові.

Враховуючи певну універсальність естетичної форми пісенного фольклору, ми визначили ряд джерел формування національної самобутності та творчих можливостей вихованців фольклорних театрів-студій засобами антропонімів, які складають послідовний рух від розвитку культури естетичних сприйнять та почуттів до опанування новими народно-пісненими джерелами, а саме: потяг до процесу творчості, бажання бути визнаним, отримати високу оцінку діяльності, пошук інформації, фактів, творів.

Отже, оригінальна інтерпретація усної народної творчості, у даному випадку, фольклорного побутопису вагоме явище українського письменства, де утверджується новаторський підхід до художньої асиміляції фольклору-від тонкого ліризму до героїчного епосу. Дорогоцінне вміння проникати в мовні таємниці імен разом з проникненням в таємниці астрального культу наших предків,-якраз, можливо, і є найбільшою силою навчання і виховання у фольклорному театрі-студії.

#### **Список використаних джерел:**

1. Белей Л. Українська літературно-художня антропонімія кінця XVIII-XX ст.: дис. ... д-ра філолог. наук: 10.02.01. Ужгород, 1996. 393 с.
2. Денисюк В. Фразеологія щоденникового дискурсу української мови першої половини XVIII ст. *Мовознавчий вісник*: зб. наук. праць Хмельницького національного університету. 2023.
3. Колесник Н. Власні імена в українському пісенному фольклорі: до проблем семантики. *Проблеми гуманітарних наук*: зб. наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія». Вип. 53.
4. Потебня О. Естетика та поетика слова: збірник. Київ: Мистецтво, 1985. 301 с.
5. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Шедрого вечора. Львів, 1928. 349 с.

**Оксана ЛОСЬ**

*старший викладач кафедри  
музикознавства, інструментальної  
підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

## **ОСОБЛИВОСТІ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НАД ВАРІАЦІЙНИМИ ЦИКЛАМИ**

Основним завданням вищої освіти в умовах сьогодення є надання студентам мистецьких спеціальностей необхідних знань, умінь та навичок для майбутньої професійної діяльності, і пріоритетним завданням постає набуття ними навичок самоосвітньої діяльності. Самостійна робота студентів – основа їхнього успіху в навчанні, найважливіша складова навчального процесу у вищому навчальному закладі.

Серед творів різних жанрів, які опановують студенти в процесі музично-виконавської підготовки, є виконання варіаційних циклів, що зазвичай викликає у них утруднення у зв'язку з різноманітністю змісту, значною протяжністю розвитку музичного матеріалу.

Варіаційні цикли – складна і багатогранна форма музичного мистецтва, що вимагає високої виконавської майстерності і глибокого розуміння музичної структури. Самостійна робота майбутніх учителів музичного мистецтва над варіаціями є ключовим етапом їх професійного становлення та розвитку творчої компетентності.

У процесі самостійної роботи над творами варіаційного циклу у студентів формуються уміння аналітичного слухання і музичного аналізу твору, розвиваються навички інтерпретації і творчого підходу до музичного матеріалу, поглиблюється технічна підготовка через поетапне опанування варіацій.

У процесі самостійної роботи над варіаційним циклом потрібно:

- визначити особливості побудови (строгі чи вільні варіації, прийоми розвитку мелодії та супроводу);
- з'ясувати структурні та виражальні особливості теми, зіграти її переконливо, рельєфно, оскільки вона повинна ясно закарбуватися у пам'яті слухача;

- у кожній з варіацій знайти риси інтонаційно-ритмічної, гармонічної, фактурної подібності або жанрової розрізненості з нею. Цьому допоможе програвання або «внутрішнє» проспівування теми, відображеної в різних типах варіацій;
- вивчати варіації можна в довільному порядку;
- залежно від завдань в кожній з варіацій працювати над ними, як над п'єсами, поліфонією, етюдами тощо;
- визначити кульмінаційну вершину циклу; досить часто кульмінаційною є фінальна варіація, більш динамічна й значна за розмірами;
- вміти охоплювати музичну форму в цілому (тему і варіації) та гнучко переключатись на образний зміст кожної з них; цезури між варіаціями потребують відчуття міри;
- на заключному етапі роботи над формою варіацій необхідно уточнити розвиток основного образу, характер якого поступово змінюється, продумати темп виконання. В більшості варіаційних циклів доречними є темпові відхилення в окремих варіаціях.

В процесі удосконалення форм самостійної роботи студентів над варіативними циклами можна запропонувати використання інтерактивних технологій (реєстрація відео з виконанням, аналіз помилок через цифрові платформи); організацію тематичних практикумів і майстер-класів за участю викладачів та студентів; впровадження групових проєктів із колективного музичного аналізу варіаційних циклів.

Викладачам необхідно заохочувати майбутніх учителів музичного мистецтва до самостійного планування роботи з вивчення варіаційних циклів, встановлювати особисті цілі і контроль їх виконання; мотивувати студентів через позитивний зворотній зв'язок та рефлексію результатів власної роботи.

Правильна організація самостійної роботи студентів дозволяє розвивати творчу активність, спостережливість, удосконалює формування майбутнього спеціаліста.

Отже, самостійна робота майбутніх учителів музичного мистецтва над варіаційними циклами сприяє формуванню їх професійної компетентності та творчої самостійності. Використання сучасних педагогічних технологій та психологічних підходів є ключем до ефективного засвоєння цього складного музичного жанру.

### **Список використаних джерел:**

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів: АДМА, 2001. 244 с.
2. Кузенкова В. П. Форми і методи самостійної роботи студентів над художнім і технічним репертуаром. *З музично-педагогічного досвіду: збірник статей*. Харків: Видавництво САГА, 2008. С. 87-96.
3. Прищепа О. П. Самостійна робота студентів у процесі фортепіанної підготовки. *Наукові записки Ніжинського державного університету. Психолого-педагогічні науки*. Ніжин, 2011. № 6. С. 69-71.

**Вікторія МАЗУР**

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

## **МЕТОДИ НАВЧАННЯ СПІВУ ТА ЇХ ВПЛИВ НА МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ**

У сучасній музичній педагогіці важливе місце займає проблема формування вокально-виконавських умінь і навичок учнів. Спів, як вид музичної діяльності, сприяє розвитку слуху, голосу, дихання, пам'яті, художнього мислення та емоційної чутливості. Ефективність навчання співу значною мірою залежить від застосування педагогом оптимальних методів навчання, які враховують індивідуальні особливості голосового апарату, рівень музичного розвитку та психологічні особливості учня. Актуальність обраної теми полягає у тому, що у теперішній час вокальне мистецтво має важливе значення у розвитку та популяризації вітчизняної музичної культури. Формування цікавості дітей до пісні завжди має бути на першому місці у процесі навчання співу.

Загальновідомо, що методика навчання співу ґрунтується на принципах науковості, системності, послідовності, доступності та індивідуального підходу. Основною метою вокальної педагогіки є формування правильних вокально-технічних навичок, розвиток природних голосових даних і художньо-виразного виконання. У педагогічній науці, зок-

рема методиці навчання співу дослідники виокремлюють три головні напрями: *фізіологічний*, що зосереджується на роботі голосового апарату, дихання і резонаторів; *акустичний*, який пояснює процес звукоутворення через особливості звучання та сприйняття; *психологічний*, де увага приділяється емоційному стану, уяві, мисленню та художньому самовираженню виконавця. І у всіх цих напрямках використовуються певні методи навчання учнівської молоді. Ці методи навчання співу поділяють на словесні, практичні, наочні та аналітико-рефлексивні. До *словесних* методів відносять – пояснення, розповідь, інструктаж, бесіди. Викладач дає учневі уявлення про техніку співу, правильне положення тіла, дихання, артикуляцію. Найбільш вживані серед *наочних* методів є – демонстрація вокальних прийомів викладачем, прослуховування вокальних творів у записах професійними виконавцями, використання відеоматеріалів, відвідування концертів, вистав. До *практичних* методів відносяться – виконання вокальних вправ, етюдів, робота над пісенним репертуаром, розвиток вокально-слухових навичок. Важливим елементом вокального навчання є формування співацького дихання – рівномірного, контрольованого, гнучкого. До *практичних* методів навчання відносимо також роботу над артикуляційним апаратом, що забезпечує чітку дикцію та виразність співу. Резонансна техніка допомагає зробити звук об'ємним і яскравим без надмірного напруження голосових складок. До *аналітико-рефлексивних* методів відносимо – самоаналіз, прослуховування власного виконання, обговорення результатів із педагогом, що сприяє усвідомленню процесу співу. Педагог має дотримуватись у своїй роботі індивідуального підходу навчання співу. Адже кожен голос є унікальним, тому педагог має враховувати тембр, діапазон, природну гучність, тип дихання та психологічні особливості вихованця. Індивідуальний підхід дозволяє розвивати природні дані без шкоди для голосового апарату та формувати у виконавця стійкі навички сценічного самовираження. О. Прядко зауважує: «Без знання особливостей формування організму людини, які мають свої фази інтенсивного розвитку, не можна створити правильну систему занять з вокалу» [1, с. 121].

Враховуючи власний педагогічний досвід, практику роботи з дітьми (переважно з учнями підліткового віку) і на ос-

нові спостережень можемо зазначити, що коли учень починає навчатися співу у більш старшому віці, тобто у підлітковому, йому вже складніше сприймати новий матеріал так, як учневі молодшого шкільного віку. Крім того, підлітки стикаються з проблемою мутації голосу (від лат. *mutation* – зміна). В учнів спостерігається почервоніння горла, хриплість, подразнення в горлі, кашель. Через це початок мутації часто плутають із застудою. Переривати заняття вокалом не варто, тому що важливо підтримувати голос у його силі й розвитку. Щоб уникнути голосового перенавантаження, у мутаційний період бажано займатись менш ніж звичай. Таким учням бажано не співати на крайніх нотах діапазону, а займатись в зручній середній теситурі без напруження та в обмеженій динаміці. Та головне – не акцентувати уваги на нестійкій інтонації, згодом вона відновиться. Педагогічний репертуар рекомендується обирати з меншим діапазоном, без складних та незручних ходів, у разі потреби допускається зміна тональності творів (народних пісень та авторських творів).

Викладачам співу також доводиться займатись і з дорослими, більшість із них у дитинстві або не займалися музикою поглиблено, або колись займалися, але згодом залишили навчання. Дорослі часто повертаються до занять вокалом через внутрішню потребу чи бажання самореалізації, однак процес навчання у них проходить повільніше, що часто пов'язано з побутовими та життєвими проблемами, які відволікають від повного занурення у творчий процес. Діти ж, навпаки, сприймають музику природніше, відкриті до експериментів і сприймають матеріал швидше, оскільки їхня психіка гнучкіша, а сприйняття – більш емоційне.

Таким чином, ефективність навчання співу залежить від комплексного використання методів, які поєднують фізіологічні, акустичні й психологічні аспекти вокальної діяльності. Важливим є врахування вікових та індивідуальних особливостей кожного учня, особливо підлітків, які часто стикаються з додатковими труднощами у засвоєнні матеріалу. Окрім професійного навчання, музичного розвитку, заняття співом є засобом емоційного та духовного розвитку.

### **Список використаних джерел:**

1. Прядко О. М. Розвиток співацького голосу: навчальний посібник. Кам'янець-Подільський: ФОР Сисин О.В., 2010. 128 с.

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

## **ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ МОБІЛЬНОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА**

Професійно-особистісна культура вчителя музичного мистецтва – це професійне утворення, сутністю якого виступає здатність до усвідомлення і творення мистецтва, залучення широкого загалу молоді до його найкращих зразків, одним із яких є хорове мистецтво. Тобто, структура професійно-особистісної культури педагога-музиканта містить не тільки її духовно-особистісні складові, а й відповідні професійні та психологічні характеристики у сукупності й розвитку. Однією з таких характеристик особистості майбутнього педагога-музиканта є професійна мобільність, яка дозволяє йому оперативно вирішувати творчі проблеми і завдання, що мають місце в мистецькому освітньому просторі.

Успішність розвитку музичної культури підрастаючого покоління визначається готовністю педагогічних кадрів до роботи в безперервних інноваційних умовах, до гнучкого оперативного, мобільного реагування на культурні запити й потреби, які відбуваються в мистецькому середовищі. Тому професійна мобільність педагога-музиканта стає однією з важливих умов його професійного становлення і розвитку. Саме цим зумовлена необхідність формування професійної мобільності майбутніх педагогів-музикантів ще на етапі їхнього навчання у вищому навчальному закладі. А інноваційні перетворення у галузі мистецької освіти мають ґрунтуватися на міцному фундаменті духовного збагачення особистості шляхом акцентування на духовних важелях осягнення мистецтва й удосконаленням мистецької практики.

Сьогодні хорове мистецтво, яке є вагомим засобом духовного збагачення людини, досягло нового художнього й національно-стилістичного звучання, а відтак, митці, що пропагують його, мають бути професійно мобільними. Сучасна хорова музика вирізняється винятковим розмаїттям стильових підходів і жанрових рішень, які потребують потужної виконавської бази. Стильовий діапазон новітнього

хорового виконавства має певну історичну динаміку: від ретроспекції барокових і класико-романтичних форм, через класику ХХ століття (від авангарду з його новою онтологією звуку – до «нової фольклорної хвилі», адепти якої сфокусовані на реінтерпретації народнописенної традиції) до відродження духовної музики в новій композиторській інтерпретації (*nova musica sacra*). Отже, перед майбутніми викладачами музичного мистецтва постає надскладне завдання – охопити всю динамічну панораму хорового співу як цілісну картину світу та на цій основі здійснювати актуальні для свого міста (країни) творчі проекти Щоби не розгубитися у «вирії» жанрово-стильової стихії сучасної музики та витримати «конфлікт інтерпретацій» зі старими академічними формами навчання, викладачам і здобувачам слід добре орієнтуватися в історії та методології хорового мистецтва. На реалізацію цього завдання спрямовано новітні освітні програми, що відбивають досвід провідних мистецьких вишів України.

Разом з тим, у хорознавстві відбувається постійне оновлення категорій хорової творчості, формуються авторські концепції, присвячені подоланню труднощів читання сучасних хорових партитур (через оволодіння новітнім досвідом хорового письма, композиторського мислення, виконавства) для їх відтворення у живому звучанні. Без цього студентські хорові колективи не зможуть відповідати вимогам практики та викликам часу, пов'язаним із розширенням семантики музики ХХІ століття, новими умовами комунікації, технічними ресурсами пропагування власних творчих досягнень. З огляду на вищезазначене, констатуємо актуалізацію хорового мистецтва на новітньому етапі, зумовлену осмисленням тенденції до «зрощування» хорової практики з академічною наукою, яка досліджує хорове виконавство в єдності з композиторським досвідом у цій сфері творчості. В останні десятиліття сучасна наука про хорове мистецтво значно оновилася завдяки взаємодії з інтерпретологією (теорією інтерпретації як складової виконавського мистецтва), яка спирається на засадничі категорії аналізу музики, що, у свою чергу, є похідними від композиторської творчості та системи комунікації їй, тому впливають на формування творчого мислення здобувачів-майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Отже, хорове мистецтво в цілому й вокально-хорова підготовка майбутніх педагогів-музикантів, зокрема, має велике значення у формуванні професійно-значущих якостей фахівців музичної освіти, серед яких однією з найбільш важливих є професійна мобільність. Впровадження в навчальний процес ефективної системи формування професійної мобільності якісно змінює викладання фахових дисциплін вокально-хорового циклу що забезпечує фундаментальну професійну підготовку мобільного фахівця-музиканта.

### **Список використаних джерел:**

1. Мартинюк Л. В. Особливості фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до керівництва художньо-творчими колективами. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки* / ред. кол.: В. Ф. Черкасов, В. В. Радул, Н. С. Савченко та ін. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2021. Вип. 195. С.96-101.
2. Михайлова Н. Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2024. Вип. 70. С. 47-59.
3. Прокулевич О. В. Особистість диригента-хормейстера (сутнісні ознаки особистісної характеристики). *Хорове мистецтво України та його подвижники*: матеріали VI міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка, 2017. С. 310-319.

**Анатолій МАРТИНЮК**

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

**Тетяна МАРТИНЮК**

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

## **ОСВІТНЬО-ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗАСЛУЖЕНОГО АКАДЕМІЧНОГО ЗАКАРПАТСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ**

В останнє десятиліття ХХ – першій чверті ХХІ століть в Україні відбуваються суттєві зміни, які охопили усі сфери життя суспільства. Ці зрушення виявляють позитивну динаміку та віддзеркалюють процеси державотворення у нашій країні на шляху її інтеграції до європейського та світового співтовариства.

Функціонування українського суспільства у духовній сфері окреслює виняткове значення музичної культури. Її важливою складовою є хорова культура. Еволюція хорового мистецтва у нашій країні, яка охоплювала великий історичний період увінчалася у ХХ столітті виникненням сучасної національної та регіональних диригентсько-хорових шкіл як визначного явища в культурі України. Важливим вектором функціонування цих мистецьких та освітніх осередків є консолідація українського суспільства, утвердження високих естетичних та духовно-моральних ідеалів.

Унікальним феноменом української музичної культури є Заслужений академічний Закарпатський народний хор. Цей чудовий колектив було створено 25 вересня 1945 року у відповідності з рішенням уряду тодішньої УРСР. Ця дата є символічною з огляду на те, що саме в цьому році Закарпаття увійшло до складу України. У цей час було визначено культуротворчу місію художнього колективу – презентація творчості Закарпатського краю у царині виконавського мистецтва – пісенного, музичного та хореографічного. На цих засадах колектив функціонував у наступні десятиліття.

Самобутній художньо-виконавський стиль Закарпатського народного хору формувався упродовж багатьох десятиліть, у чому відзначається надзвичайна роль таких його керівників як: Петро Милославський, Михайло Кречко, Микола Попенко та Наталія Петій-Потапчук.

У яскравому сузір'ї діячів національної хорової культури нашого часу вирізняється постать видатного хорового диригента, педагога і вченого Наталії Йосипівни Петій-Потапчук – директора – художнього керівника та головного диригента Заслуженого академічного Закарпатського народного хору, почесного громадянина міста Ужгорода.

За вагомий особистий внесок у розвиток культурно-мистецької спадщини України, справу консолідації українського суспільства, багаторічну сумлінну працю, значні творчі здобутки та високу професійну майстерність вона відзначена орденом княгині Ольги III ступеня (2009), II (2016) та I (2020). За вагомий особистий внесок у розвиток культури і мистецтва України, високі творчі здобутки їй присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури України» (1998).

У 2009 році Заслуженому Закарпатському народному хору під орудою Наталії Йосипівни Петій-Потапчук було присвоєно звання «Академічний», що стало визнанням вагомих творчих здобутків колективу та його виняткової майстерності. З 2017 року Н. Й. Петій-Потапчук – директор та художній керівник новоствореного комунального закладу культури «Заслужений академічний Закарпатський народний хор» Закарпатської обласної ради.

Наталія Йосипівна Петій-Потапчук народилася в селі Доманинці, поблизу Ужгорода у родині службовців Петія Йосипа Йосиповича і його дружини Верони Миколаївни. Її непересічні музичні здібності виявилися в ранньому дитинстві. Художню обдарованість вона успадкувала від своїх батьків. Музика та спів постійно лунали в батьківському домі. Світлі спогади дитинства і юності, велике пошанування і любов до батька, матері та всієї родини залишили незгладимий відбиток у серці Наталії Йосипівни. Все це буде надихати її на створення неповторних інтерпретацій хорової музики та втілення низки культурно-мистецьких ідей.

Музично-виконавська діяльність Наталії Йосипівни Петій-Потапчук найбільш повно віддзеркалює естетику і тра-

диці Львівської диригентсько-хорової школи. У формуванні її світогляду як музиканта ключове значення мали Дезидерій Задор, Микола Попенко та Микола Колесса.

Наталія Йосипівна Петій-Потапчук очолила Закарпатський народний хор у 2006 році. Це був надзвичайно складний період в історії колективу, який відбивав важкі суспільні реалії того часу. Подальша подвижницька творча праця диригента з колективом характеризує її як видатну Особистість.

Музично-виконавська діяльність Закарпатського народного хору вирізняється інноватикою, пошуком нових форм, видів подання концертного виконання. Диригент вважає, що це може бути і звичайний простий концерт, але це не такий концерт, яким він був раніше: стираються межі між сценою і публікою, апробуються різні синтетичні форми (поєднання співу, танцю із обрядовістю, перформативність, використання світла, пісочної анімації, отже, дуже багато нових різних форм і видів). Такі різні форми впливають на зростання професійного рівня, оскільки колектив може виконувати твори різних жанрів, не тільки народну музику, меси, ораторії, кантати; здійснювати світові прем'єри. В репертуарі є й джазова музика (джазова кантата «Рух» Олександра Сарацького), здійснено світову прем'єру хорової симфонії сучасного китайського композитора Манчін Гю «Світ». У колективі з покоління у покоління передається неповторна регіональна манера співу; у його складі виступають виконавці різного віку, що забезпечує спадкоємність мистецьких традицій. Цікавими є проекти за участю дітей, зокрема, «Зіркове майбутнє срібної Землі», реалізації якого в регіоні сприяє Український культурний фонд. Метою проекту є залучення до співтворчості з колективом дітей з віддалених районів Закарпаття. Диригент вважає, що сьогодні місія хорових колективів є надзвичайно важливою, оскільки вони є носіями національної ідеї. Яскраво таке розуміння у діяльності хору виявилось у започаткованому із 2014 р. проекті «Зустріч сонця» із заслуженим академічним Закарпатським народним хором «Молитва за Україну». «Щороку 24 серпня у 6:00 годині ранку в місті Ужгород ми зустрічаємо сонце молитвою за Україну. Звучить вітчизняна хорова музика. Виконується екуменічна молитва священиками різних конфесій. В такому проекті відчувається основна наша ідея, що хорова музика, хорове мистецтво було і є головною

рушійною силою для підняття національної самосвідомості нашого суспільства» [2, с. 250].

У першій чверті ХХІ століття концерти колективу під орудою Наталії Йосипівни Петій-Потапчук відбулися у всіх регіонах України, а також у багатьох містах: Австрії, Болгарії, Грузії, Нідерландах, Польщі, Португалії, Румунії, Сербії, Словаччині, Франції, Угорщині, Хорватії. Вони стали важливим джерелом формування світоглядних уявлень сучасників про культуру Закарпатського краю та України в цілому.

Професор Наталія Ігнатенко у своєму вітальному слові Н. Й. Петій-Потапчук з нагоди ювілею хору відзначає: «Чудовий колектив Заслуженого академічного Закарпатського народного хору є великим мистецьким надбанням національної культури. Він отримав широке визнання не тільки на теренах нашої держави, а й в усьому світі. Мистецтво колективу відображає ментальність і дух українського народу, його непересічні таланти в царині співу, хореографії та інструментальної музики. Унікальною особливістю Заслуженого академічного Закарпатського народного хору є розкриття, збереження та поширення етнорегіональних традицій краю.

Художня палітра колективу у першій чверті ХХІ століття поєднує найкращі надбання минулих десятиліть та сміливе втілення низки новітніх ідей і мистецьких проєктів. У цей святковий час висловлюємо нашу глибоку любов та шану всьому славетному колективу Заслуженого академічного Закарпатського народного хору і Вам особисто. Зичимо всім переможного миру, міцного здоров'я, подальших творчих здобутків і процвітання» [2].

Культурний універсалізм музично-виконавської, управлінської та просвітницької діяльності Наталії Йосипівни Петій-Потапчук відбиває її багатогранне художнє обдарування, високу музичну освіченість та глибоку обізнаність у сфері гуманітаристики, педагогіки і психології, філософську глибину бачення еволюції національної хорової культури в складних реаліях буття українського суспільства.

Музично-виконавська діяльність Заслуженого академічного Закарпатського народного хору є цінним джерелом для розбудови системи мистецької освіти в Україні, передусім щодо осмислення художньої культури Закарпаття в контексті функціонування різних національних спільнот; розкриття самобутніх рис образності та художньої стиліс-

тики пісенно-хорового, музично-інструментального і хореографічного мистецтва Закарпатського краю; виявленні естетичних та педагогічних засад видатних митців регіону.

### **Список використаних джерел:**

1. Андрійчук П. Петій-Потапчук Наталія Йосипівна. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут ІМФЕ, 2020. Т. 5. С. 158.
2. Директору – художньому керівнику та головному диригенту Заслуженого академічного Закарпатського народного хору Наталії Йосипівні Петій-Потапчук. Вітальне слово декана факультету мистецтва, менеджменту, педагогіки і психології Університету Григорія Сковороди в Переяславі, професора Наталії Ігнатенко. Особистий архів Т. В. Мартинюк.
3. Мартинюк А. К. Теорія і практика диригентсько-хорової школи в Україні ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... докт. пед. наук. Переяслав, 2021. 491 с.

**Михайло МИМРИК**

*кандидат мистецтвознавства, професор,  
проректор Національної музичної академії  
України імені П. Чайковського*

## **ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОМУНІКАТИВНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Методика формування музично-виконавської комунікативності студентів-інструменталістів факультетів мистецтв включає три послідовних етапи, а саме: *орієнтаційно-установчий, аксіологічно-смісловий, когнітивно-поглиблювальний*. І *орієнтаційно-установчий* етап передбачає забезпечення цільової орієнтації студентів-інструменталістів на усвідомлене формування в них музично-виконавської комунікативності шляхом педагогічного стимулювання вектору мотиваційної спрямованості на фахове провадження музично-виконавської діяльності шляхом пролонгації й поглиблення потребової спонуки щодо перманентного удосконалення музично-виконавських умінь.

На І орієнтаційно-установчому етапі методики наші педагогічні зусилля були сконцентровані на організації заходів щодо цілеспрямованого педагогічного впливу на про-

лонгацію й поглиблення означеного потребового спонування. Цей педагогічний вплив було реалізовано шляхом застосування методів мотивації інструментального навчання з метою сприяння постійному розширенню в студентів діапазону когнітивних та художньо-естетичних потреб і виmog до якості власного інструментального виконавства.

Перманентне розширення означеного діапазону свідчить про утворення в студентства психологічної установки [1], на удосконалення музично-виконавської діяльності загалом і музично-виконавської комунікативності зокрема. До того ж сформована психологічна установка на удосконалення музично-виконавської діяльності дозволяє студентам швидше зорієнтуватися в навчальному середовищі, детермінованому процесом інструментально-виконавської підготовки: визначити навчальні пріоритети, встановити особистісні напрямки навчальної діяльності тощо.

Специфіка методичного інструментарію, розробленого для формування мотиваційно-інформаційного структурного компоненту музично-виконавської комунікативності студентів факультетів мистецтв на I *орієнтаційно-установочому* етапі методики, полягала в тому, що в його основу були закладені методи мотивації мистецького навчання загалом і інструментальної підготовки зокрема. До цього методичного інструментарію було додано: метод роз'яснення значимості регулярного провадження практичної виконавської діяльності для досягнення акме-мети – набуття високого ступеню професіоналізму у царині інструментального виконавства; метод моделювання актуального контексту; метод розширення позитивного інструментально-виконавського досвіду; метод стимулювання мистецького навчання; словесний метод обговорення індивідуальних потреб студентів щодо підвищення рівня їх інструментального виконавства; словесний метод бесіди з теми «Акме-ціль інструментального виконавства: комплекс основних умінь як інструментарій досягнення»; навчальні дискусії; метод інтерактивної ділової гри «Сьогодні я виконую обов'язки художнього керівника студентського оркестру»; метод інформаційно-комунікаційного вправлення тощо.

II *аксіологічно-смысловий етап* передбачає педагогічне стимулювання герменевтичного осмислення студентами інструменталістами своїх особистісних ціннісних орієнта-

цій, інтеріоризуючи їх у річище персональних особистісно-культурних смислів, духовних і раціональних вимірів. Герменевтичне осмислення означених ціннісних орієнтацій уможливує утворення у свідомості студентів тих принципово-стрижневих ціннісних моделей, які набувають рівня світоглядних і фахових переконань, віддзеркалюючи актуальний на конкретний момент рівень сформованості особистісних якостей студентів факультетів мистецтв. Саме тому на II *аксіологічно-смісловому етапі* експериментальної методики було здійснено формування духовно-особистісного структурного компонента музично-виконавської комунікативності, критерієм сформованості якого було визначено ступінь сформованості особистісних якостей студентів факультетів мистецтв.

III *когнітивно-поглиблювальний етап* запропонованої методики було присвячено педагогічному стимулюванню герменевтичного осмислення студентами факультетів мистецтв важливості усвідомленого засвоєння інструментальних творів навчально-педагогічного репертуару, які знаходяться у процесі опрацювання, зокрема, поглибленого засвоєння музичного тексту, розуміння стильових ознак тощо. Саме герменевтичне осмислення важливості означених позицій сприяє поглибленому пізнанню й засвоєнню майбутніми фахівцями-інструменталістами знань у галузі епохи створення музичного твору, ідейно-естетичного світогляду композитора, його жанрово-стильових пріоритетів – тобто контексту створення й виконання цього твору.

Водночас, процес систематичного герменевтичного осмислення студентами факультетів мистецтв важливості усвідомленого засвоєння інструментальних творів навчально-педагогічного репертуару актуалізує не тільки когнітивно-інтелектуальну сферу студентів, зокрема, функцію розуміння. Означений процес герменевтичного осмислення також активізує мисленнєву функцію рефлексії, а завдяки їй – весь механізм мислення щодо аналітичних, порівняльних, синтезуючих мисленнєвих операцій, дозволяючи студентові поглиблено проаналізувати, оцінити, порівняти власні інтелектуальні та творчі можливості на різних етапах фахового навчання – тобто відрефлексувати власний інтелектуально-творчий саморозвиток, свою здатність до творчої конструктивної інструментально-виконавської діяльності [2].

### **Список використаних джерел:**

1. Ільїн Є. П. Мотивація і мотиви / переклад Т. В. Тадеєвої. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. 512 с.
2. Козир А. В. Акмеспрямовані стратегії формування фахової майстерності майбутнього вчителя музики. Наукова школа Г. М. Падалки: колективна монографія. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. С. 56-91.

**Ольга МОРОЗОВА**

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

### **ЗМІСТ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

В умовах сьогодення відбувається входження України до європейського простору, тому професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва на музично-педагогічних факультетах закладів вищої освіти повинна відбуватись із урахуванням сучасних вимог до організації навчальної, виховної та позакласної діяльності студентів. Важлива роль у вирішенні цих завдань належить музичному мистецтву, яке має унікальні можливості цілеспрямованого введення дітей у художньо-естетичний простір культури, формує в них ціннісні орієнтації та творчі здібності.

Інструментально-виконавська підготовка студентів мистецьких спеціальностей – складний, багатоплановий процес, що потребує постановки, вивчення та розв'язання цілої низки методологічних і методичних проблем.

У психолого-педагогічній літературі питанням професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва присвячено чимало праць (І. Зязюн, З. Квасниця, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Шульгіна та ін.). Зокрема, науковцями розглянуто питання формування виконавських умінь та педагогічно-виконавської майстерності (І. Гринчук, М. Давидов, В. Крицький, Є. Куришев, І. Мостова, Т. Юник), музично-педагогічної і музично-виконавської культури (С. Деїжна, Н. Згурська, В. Мішеченко).

Інструментально-виконавська підготовка у системі мистецької освіти є фундаментальним компонентом фахової підготовки студентів мистецьких факультетів вищої школи, яка залучає студентів до виконавських традицій, норм музичної культури, до художньо-естетичних цінностей та, водночас, має значні резерви для вияву індивідуальності, самостійності, творчої активності. Вона може здійснюватися за умов широкої культурологічної освіти на ґрунті знань теорії та історії світової художньої культури.

Зміст інструментально-виконавської підготовки студентів охоплює широкий спектр форм і видів музичного виконання, таких як сольне виконання, ансамблева гра, акомпанування, читання нот з аркуша, транспонування тощо. Особлива увага приділяється самостійній роботі студента над музичним твором, розвитку музичної пам'яті, слуху, артистизму та умінню створювати художній образ твору з урахуванням форми, стилю та жанру.

Особливості розвитку інструментально-виконавської підготовки студентів у системі мистецької освіти включають комплекс педагогічних умов і методик, які активізують творчий потенціал музикантів. Це забезпечується контекстним навчанням, поєднанням традиційних і інноваційних підходів, розвитком інтерпретаційних умінь, організацією концертно-виконавської діяльності, що сприяє підвищенню якості виконавської підготовки, розвитку емоційно-вольових та інтелектуальних якостей, вихованню артистичності та музичного смаку.

Інструментально-виконавська підготовка студента в системі мистецької освіти передбачає:

- уміння вирішувати виконавські задачі шляхом точного прочитання тексту і розуміння суті авторського задуму, а також шляхом знаходження необхідних виразних засобів і подолання технічних труднощів; ескізно освоювати музичні твори в короткий термін;
- уміння працювати над акомпанементом: швидко орієнтуватися в різній фактурі вокально-хорових творів; акомпанувати власному співу; спрощувати партію акомпанементу і навпаки – вводити в акомпанемент мелодії; створювати, акомпануючи, цілісний музичний образ; читати з листа і транспонувати партію акомпанементу в різну тональність; підбирати на слух мелодії і супровід

популярних пісень; володіти навичками перекладень, гри в ансамблі;

- оперувати музично-слуховими уявленнями, передбачати логіку розвитку музичної думки; схоплювати основні напрями динамічного і темпового розвитку твору; виділяти гармонійну основу;
- відчувати динамічну, ритмічну і художню цілісність твору; чути головне і другорядне, відчувати партнера і погоджувати з ним виконання твору в заданому темпі;
- гармонізувати музичні уривки; імпровізувати на задану тему, змінюючи ритмічну основу, фактуру, підбирати на слух знайомі мелодії, акомпанемент до них.

Отже, інструментально-виконавська підготовка у системі мистецької освіти є складним і багатогранним процесом, що поєднує в собі низку важливих професійних якостей, розвиток творчого потенціалу, спрямований на формування висококваліфікованого фахівця музичного мистецтва.

### **Список використаних джерел:**

1. Гусейнова А. В. Готовність до інструментально-виконавської діяльності як властивість особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Серія: педагогічні науки*. 2018. Вип 151 (2). С. 161-164.
2. Касілов І. Специфіка професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інструментально-виконавської діяльності. *Педагогічний процес: теорія і практика*. 2017. Вип. 2 (57). С. 70-76.
3. Мозгальова Н. Г. Змістове наповнення поняття «Інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти* 2010. Вип. 9 (14) С.39-43.

**Леся МУЗИКА**

*викладач кафедри методики  
музичного виховання та диригування  
Карпатського національного  
університету імені Василя Стефаника*

## **РОЗВИТОК САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У КУРСІ «ДОДАТКОВИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ»**

Сучасна мистецька освіта перебуває в процесі цифрової трансформації, що потребує оновлення підходів до навчання гри на музичних інструментах. У курсі «Додатковий музичний інструмент» цифрові технології виступають ефективним засобом розвитку самостійності, творчого мислення та індивідуалізації навчального процесу.

Впровадження інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у мистецьку освіту вимагає врахування не лише технічних, а й психологічних та педагогічних аспектів музичного сприйняття. Ефективність цифрового навчання гри на інструменті забезпечується гармонійним поєднанням візуальних, аудіальних і практично-діяльнісних компонентів.

Створення оптимального цифрового освітнього середовища передбачає поєднання технологічних засобів із живим педагогічним спілкуванням. Таке середовище сприяє розвитку самостійності, творчості й рефлексії майбутніх учителів музичного мистецтва, забезпечуючи індивідуальний темп навчання та можливість самостійного аналізу виконання.

Таким чином, педагогічна цінність ІКТ полягає не лише у розширенні технічних можливостей навчального процесу, а й у створенні умов для глибшого засвоєння музичного змісту, розвитку виконавського мислення й активізації творчого потенціалу здобувачів освіти та підвищення ефективності їхньої самостійної роботи.

Однією з ключових особливостей сучасної педагогічної моделі музичного навчання в цифровому освітньому середовищі є перехід від лінійної до інтерактивної моделі навчання. Традиційна модель самостійної роботи майбутніх педагогів-музикантів, що раніше базувалася на послідовному вивченні матеріалу під керівництвом викладача, змінюється на гнучку

систему навчального контенту, доступного через онлайн-платформи, відеоуроки, аудіоаналізатори тощо. Це дозволяє майбутнім педагогам-музикантам самостійно обирати послідовність вивчення матеріалу, час і темп занять, що є надзвичайно важливим у роботі з додатковим музичним інструментом, коли ресурси навчання є обмеженими.

Використання цифрових технологій у курсі «Додатковий музичний інструмент» сприяє розвитку самостійної роботи здобувачів освіти: формує навички планування навчального процесу, самоконтролю й самооцінювання результатів виконання, а також розвиває здатність до критичного аналізу власної гри. Завдяки цифровим освітнім платформам і спеціалізованим програмам здобувачі освіти отримують можливість організовувати індивідуальні траєкторії навчання, відстежувати динаміку власного прогресу та підвищувати рівень виконавської автономії.

Важливою ознакою сучасної методики музичного навчання в умовах цифровізації є розширення спектру дидактичних засобів, які забезпечують ефективну організацію самостійної роботи здобувачів освіти. Серед них чільне місце посідають мультимедійні презентації, віртуальні симулятори інструментів, інтелектуальні системи зворотного зв'язку, мобільні застосунки для розвитку техніки та слуху (зокрема Tenuto, Piano Maestro, Tonal Energy). Завдяки таким ресурсам здобувачі освіти можуть самостійно опановувати новий матеріал, аналізувати власне виконання та вдосконалювати виконавські навички у зручному темпі, що сприяє підвищенню мотивації та усвідомленості навчання.

Цифрові технології дають змогу майбутньому педагогу-музиканту аналізувати власне виконання, виявляти помилки та розвивати аналітичне мислення й самоконтроль, що особливо важливо під час опанування додаткового музичного інструмента.

Сучасна цифрова дидактика музичного виконавства враховує принципи персоналізації та адаптивності: система може пропонувати індивідуальні вправи та навчальні маршрути на основі аналізу результатів самостійної роботи майбутнього вчителя музичного мистецтва, перетворюючи дидактику на гнучку підтримку, орієнтовану на потреби конкретного виконавця.

Отже, музична дидактика у цифровому середовищі ґрунтується на принципах інтерактивності, адаптивності,

мультимедійності та гнучкої індивідуалізації, що відкриває нові можливості для організації самостійної роботи майбутніх учителів музичного мистецтва. Завдяки цьому здобувачі освіти отримують змогу самостійно планувати власну навчальну діяльність, обирати оптимальні цифрові ресурси для опанування гри на додатковому музичному інструменті, розвивати виконавську самостійність і творчу ініціативу в інноваційному освітньому середовищі.

### **Список використаних джерел:**

1. Гнатюк І. М. Використання цифрових технологій у навчанні гри на музичних інструментах. *Вісник мистецької освіти*. 2019. Т. 4. № 2. С. 45-53.
2. Масол А. М. Мистецька освіта в умовах цифровізації: методологічні орієнтири розвитку. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2021. 212 с.
3. Ростовський О. Я. Психолого-педагогічні засади використання інформаційних технологій у музичній освіті. Київ: Освіта України, 2020. 180 с.
4. Вебсайт платформи Piano Marvel. 2023. URL: <https://www.pianomarvel.com>.

**Юлія НОВІЧЕНКО**

*викладач Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв*

## **МУЗИЧНА ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ № 3 Л. БЕТХОВЕНА**

Фортепіанна творчість Л. Бетховена протягом багатьох десятиліть залишається однією з найбільш затребуваних і улюблених сторінок світової фортепіанної музики, як з боку виконавців, так і слухачької аудиторії. У класі спеціального фортепіано твори Л. Бетховена є важливою частиною репертуару. Підготовка висококваліфікованих фахівців музичного мистецтва, виховання особистості з добре розвиненим музичним мисленням – одна з найважливіших цілей діяльності педагога музиканта. Необхідно вчити слухати, відчувати і виконувати класичну музику, зокрема творчу спадщину Л. Бетховена, формувати її розуміння, адже вона існує поза часом і простором. Адже Л. Бетховен значно розширив межі фортепіанної музики, збагатив її

героїчними образами й філософськими роздумами, спираючись на стиль видатних попередників. Особливе місце в творчості композитора займають фортепіанні концерти. На сучасному етапі розвитку українського фортепіанного виконавства упевнено продовжують звучати на професійних та учбових сценах фортепіанні концерти Л. Бетховена. Вони, входячи в концертний репертуар практично кожного сучасного піаніста, з одного боку, вказують на рівень професійної виконавської майстерності музиканта, з іншого – актуалізують питання про індивідуальне прочитання образно-змістовної, структурно-композиційної, фактурно-інтонаційної сторін творів композитора.

Актуальність дослідження зумовлена наявністю проблеми розуміння і художньої інтерпретації фортепіанних концертів Л. Бетховена, протиріччям між потребою в теоретичному осмисленні поезики фортепіанної творчості Л. Бетховена та сучасним станом вивченості даного питання.

Жанр концерту – один із старовинних жанрів європейської музики. Він забезпечує спадкоємність сольної інструментальної академічної музики вже більше трьох століть. Поняття «концерт» вперше застосоване в музичному вжитку в XVI столітті. Його виникнення пов'язане із становленням гомофонного стилю в музиці, де композитори намагалися підкреслити головну роль мелодії, що виконувалася солюючим інструментом.

Починаючи з XVII століття, жанр концерту видозмінюється, зокрема його будова, форма, засоби виразності, техніки виконання, зміст тощо. Віденські класики стали творцями інструментального концерту нового типу, в якому затверджується строгий нормативний трьохчастинний цикл, з підкресленням першої частини – сонатного Allegro. Драматургія жанру класичного фортепіанного концерту стає схожою до театральної дії, в якій музична ігрова логіка виступає як логіка ігрових ситуацій, що дозволяє засобами концертного жанру реалізувати складну драматургію і прихований авторський підтекст. Фортепіанний концерт проходить складний історичний шлях та виробляє власні жанрові принципи: ігрову логіку, віртуозність, імпровізаційність, змагання, концертування.

Поняття «поетика» належить до числа міждисциплінарних понять і широко використовується в галузях гумані-

тарного знання. Поняття музичної поетики здатне розкрити специфіку музичного мистецтва, виявити глибинні пласти змісту музичного твору, особливості його стилістики і композиції, авторську своєрідність художньої реалізації задуму. Поетика тлумачиться як зібрання теоретичних наукових уявлень про різні сторони художнього твору або як синонім виразу «система засобів виразності», і як художнє явище, обумовлене певними умовами.

Слідуючи традиції, композитор писав фортепіанні концерти для власних академій, та сам їх виконував. Його перу належить сім інструментальних концертів. Бетховен намагався наблизити даний жанр до симфонії, надаючи великого значення ідеї кожного твору, різноманітності образів та тематичній розробці.

Третій фортепіанний концерт c-moll op. 37, вперше виконаний в бетховенській академії в 1803 році, став досить популярним. Музичні критики писали, що він був найвищим творінням серед тих, які були написані всіма майстрами в даному жанрі. Концерт завершений в рік Гейлігенштадського заповіту – в рік переборення особистих страждань і усвідомлення нових творчих завдань. Композитор обирає тональність – c-moll, до якої часто звертається щоб передати героїко-трагічні, мужні, пристрасні образи.

Бетховен привніс в форму концерту «поетичну ідею», яка зумовила ще більшу злитість партій фортепіано та оркестру. За допомогою методу симфонічного розвитку композитор об'єднує полярні стани – боротьбу пристрастей і спокій споглядання, патетику і ліризм тощо. Змінює драматургічну функцію перших частин циклу, в яких встановлюється образно-емоційна спрямованість змісту і форми твору.

Таким чином, фортепіанні концерти Л. Бетховена стали «новим словом» в історії жанру, «симфоніями» для фортепіано з оркестром, але із збереженням специфіки жанру, зокрема, віртуозного начала. Вони міцно увійшли в педагогічно-виконавську практику піаністів різних ступенів майстерності.

**Мирослава ОЛЕКСЮК**

*старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки  
та методики музичної освіти*

*Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

## **ПРОФЕСІЙНА РЕФЛЕКСІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ САМОРОЗВИТКУ ВИКОНАВЦЯ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА**

У XXI столітті музичне мистецтво переживає глибокі трансформації, пов'язані з цифровізацією, новими форматами комунікації та зміною ролі митця у суспільстві. Відповідно змінюються й завдання мистецької освіти. Сучасний освітній процес у вищих мистецьких навчальних закладах має не лише передавати технічні навички, а й формувати рефлексивно мислячу особистість, здатну усвідомлювати власну діяльність і постійно вдосконалюватися.

Саме професійна рефлексія – здатність аналізувати свої дії, емоції, досягнення і помилки – стає тим інструментом, який забезпечує саморозвиток і професійне становлення виконавця-інструменталіста.

### *1. Сутність професійної рефлексії в мистецькій освіті.*

Рефлексія (від лат. *reflectio* – «звернення назад») у педагогічному сенсі означає осмислення власного досвіду, діяльності, способів мислення.

У музичній сфері рефлексія – це вміння чути себе збоку, аналізувати не лише технічні, а й художньо-емоційні аспекти виконання. Для виконавця-інструменталіста це проявляється у здатності критично сприймати власну гру, відстежувати динаміку професійного росту, об'єктивно оцінювати сильні й слабкі сторони, знаходити внутрішні стимули до самовдосконалення.

Таким чином, рефлексія виступає механізмом саморегуляції та самоосвіти, без якого неможливо досягти високого рівня виконавської культури.

### *2. Освітній процес у мистецьких ЗВО як простір формування рефлексії.*

Мистецька освіта у вищій школі має свої особливості: вона поєднує навчання, творчість і виховання. Студент музичного факультету не лише опановує інструмент, а й навчається мислити як митець, інтерпретатор і дослідник.

Тому надзвичайно важливо, щоб освітній процес у мистецьких спеціальностях сприяв формуванню у студентів навичок самоаналізу та критичного осмислення власної діяльності.

Цьому сприяють такі педагогічні умови:

- інтерактивні форми навчання (творчі майстер-класи, семінари-дискусії, проєктна робота);
- індивідуалізація навчання;
- використання цифрових технологій (аудіо- та відеозаписи занять, онлайн-аналіз виконання);
- створення рефлексивного середовища, у якому студент може вільно аналізувати власний досвід.

Таким чином, мистецький заклад стає не лише місцем передачі знань, а простором розвитку самосвідомості, де рефлексія – ключ до професійного й духовного зростання.

*3. Рефлексія як чинник розвитку виконавської майстерності.*

Самоаналіз виконавської діяльності дозволяє студенту краще розуміти процес навчання: як формується звук, які емоції він передає, як техніка впливає на художній зміст.

Через рефлексію музикант вчиться усвідомлювати власну інтерпретацію твору, виробляє стратегії вдосконалення, підвищує якість самостійної роботи та розвиває почуття відповідальності за результат.

Така система виховує самостійного виконавця, який здатний творчо мислити й критично ставитися до власної гри.

*4. Професійна рефлексія як основа творчої самореалізації.*

Рефлексія допомагає виконавцю усвідомити себе не як «виконавця нот», а як творця художнього образу.

Це шлях до справжньої індивідуальності. Здатність аналізувати свій досвід і вчитися з нього відкриває можливість для постійного саморозвитку, що особливо актуально в умовах швидких змін у культурному середовищі ХХІ століття.

Отже, професійна рефлексія є невід’ємним компонентом сучасного освітнього процесу у вищій мистецькій школі. Вона забезпечує ефективне формування виконавських компетентностей, розвиток самостійності та творчої ініціативи, перехід від пасивного навчання до активного самонавчання. Розвиток рефлексії дозволяє виконавцю-

інструменталісту не лише вдосконалювати техніку, а й формувати власну художню позицію, усвідомлювати свою роль у мистецькому просторі сучасності.

Таким чином, рефлексія – це основа професійного саморозвитку і показник зрілості музиканта XXI століття.

### **Список використаних джерел:**

1. Кияновська Л. Музичне мистецтво і педагогіка: діалог традиції та сучасності. Львів: Сполом, 2020.
2. Сухомлинська О. Педагогічна рефлексія: теорія і практика. Київ: Освіта, 2018.
3. Шульгіна Н. Психологія музичного виконавства. Харків: ХНУМ, 2019.
4. Тарасов В. Рефлексія в системі професійного становлення музиканта. Одеса: Астропринт, 2021.
5. Elliott D., Silverman M. Music Matters: A Philosophy of Music Education. New York: Oxford University Press, 2015.
6. Падалка Г. Педагогіка мистецтва: теорія і методика навчання музики. Київ: Академія, 2019.

### ***Наталія ОЛІЙНИК***

*викладач кафедри музикознавства інструментальної  
підготовки та методики музичної освіти  
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії*

## **ВИРОБНИЧА ПРАКТИКА ЯК ВАЖЛИВИЙ СКЛАДНИК ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА**

Практична підготовка майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва у Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії здійснюється шляхом проходження різних видів практики, організованих відповідно до чинного законодавства. Нормативно-законодавчою основою організації виробничої практики є Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України, від 08.04.1993р., рекомендації про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України, розроблених Державною науковою установою «Інститут інноваційних технологій і змісту освіти» у 2013 р., Наказ МОН України «Про внесення змін до норм часу для планування і обліку навчальної роботи педагогічних і науково-педагогічних

працівників закладів фахової передвищої освіти» від 24.05.2022р., Положення про організацію та проведення практики здобувачів вищої освіти у ХГПА, розроблене відповідно до Закону України «Про освіту» від 16.09.2022 р. та робоча програма з виробничої практики здобувачів освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво [2].

Метою виробничої практики є оволодіння майбутніми фахівцями сучасними методами, формами роботи з творчими колективами, подолання психічного бар'єру, створення умов для успішної адаптації до майбутньої професійної діяльності. Виробнича практика здобувачів вищої освіти зі спеціальності 025 Музичне мистецтво є завершальним етапом навчання і проводиться з відривом від навчання на випускному курсі в останньому (восьмому) семестрі і триває чотири тижні.

Як зазначається у робочій програмі з виробничої практики, базами проходження є творчі колективи Хмельницької обласної філармонії, Хмельницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Старицького, Хмельницький академічний муніципальний камерний хор та Хмельницький муніципальний естрадно-духовий оркестр [3].

Діяльність студента-практиканта у період проходження виробничої практики є аналогом професійної діяльності керівника вокального або інструментального ансамблю, відповідає структурі і змісту репетиційної та концертно-виконавської діяльності, керується правилами внутрішнього трудового розпорядку і графіком роботи установи, де майбутній фахівець проходить практику.

В обласній філармонії здобувачі освіти мають змогу пройти практику в одному з відомих в Україні та за її межами колективі – Державному ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля», який нагороджений Почесною грамотою Президії Верховної Ради України, є лауреатом численних міжнародних і Всеукраїнських фестивалів і конкурсів. Колектив заснований у 1938 р. як хорова капела, у післявоєнні роки під ім'ям «Подільянка» почав завойовувати популярність не лише в Україні, а й у багатьох країнах світу. Він успішно гастролював у Франції, Великобританії, Німеччині, Бельгії, Греції, Швейцарії, Індії, Іспанії, Польщі, Португалії, Італії. З 1989 р. ансамбль називається «Козаки Поділля», цю назву колектив носить і до наших днів і є одним із найкращих в

Україні. Ансамбль «Козаки Поділля» складається з хору, оркестру та танцювальної групи. Це універсальний художній колектив, що своїм досконалим мистецтвом репрезентує все найкраще з невичерпної скарбниці народної творчості всіх регіонів області. В його програмах є історичні думи, козацькі та чумацькі пісні і танці, жартівливі хоріві сценки, родинно-побутова, обрядова лірика, купальські, жнивварські, весільні пісні і танці, колядки, щедрівки [1].

Ще одним з колективів, у якому мають можливість практиканти попрацювати, є створений у вересні 1992 р. Камерний оркестр Хмельницької обласної філармонії – яскрава візитівка області. До його складу ввійшли досвідчені музиканти й обдарована молодь. У репертуарі колективу особливе місце посідають масштабні, художньо досконалі, багаточастинні композиції старовинних і сучасних авторів: А. Вівальді, Й. Баха, Г. Перселла, В. Моцарта, Г. Генделя, К. Сен-Санса, Ж. Бізе, Д. Бортнянського, М. Березовського, В. Барвінського, В. Косенка, М. Скорика, О. Козаренка, Ю. Ланюка, В. Камінського та ін. Перебуваючи у стані постійного пошуку, проводячи активну музично-просвітницьку діяльність та популяризацію найціннішого класичного успадкування, камерний оркестр Хмельницької обласної філармонії закріпив за собою чільне місце і значення не тільки в художній культурі Хмельниччини, а й в Україні.

Гарною базою для проходження практики є Хмельницький академічний муніципальний камерний хор під керівництвом заслуженого діяча мистецтв І. Цмура, створений в 1998 р. Репертуар хору різноманітний як за складністю виконання, так і за стилями. Творча скарбниця колективу налічує понад 350 хорових творів кращих зразків української та зарубіжної хорової музики. Хор бере постійну участь у різноманітних всеукраїнських, регіональних, міжнародних конкурсах-фестивалях, де завжди отримує високі нагороди, почесні грамоти та подяки. Сьогодні Хмельницький академічний муніципальний камерний хор є відточеним до філігранності, технічно бездоганним колективом з власним виконавським обличчям та високою сценічною культурою.

У професійній підготовці майбутніх фахівців галузі культури та мистецтва вагому роль відіграє створений у 1993 р. Хмельницький муніципальний естрадно-духовий оркестр – професійний творчий колектив, відомий своїми

виступами в Україні та за її межами. Виступи оркестру є окрасою концертів, урочистих заходів з нагоди державних та професійних свят як у рідному місті, так і в інших містах України. Він має низку нагород за участь у регіональних та всеукраїнських фестивалях та конкурсах. У 2016 р. за високу професійну майстерність оркестру, під керівництвом диригента Т. Безнюка, став лауреатом міської премії ім. Богдана Хмельницького [4].

Отже, виробнича практика сприяє формуванню у студентів практичних умінь та навичок роботи в якості керівника вокального або інструментального ансамблю на основі набутих фахових компетентностей. Для реалізації успішної практичної підготовки є обґрунтований підбір бази практики, яка має відповідні професійні характеристики, відомі творчі колективи та їх кваліфікованих керівників.

#### **Список використаних джерел:**

1. Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» URL: <https://oblfilharmonia.com/Cossacks-of-Podillya> (дата звернення: 20.10.2025 р.)
2. Положення про організацію та проведення практики здобувачів фахової передвищої / вищої освіти у Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії. URL: <https://kgpa.km.ua/sites/default/files/Polozhennia%20praktyka.pdf> (дата звернення: 21.10.2025р.)
3. Робоча програма освітнього компонента «Виробнича практика» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (Розробник Івахова К. П.). 2024.
4. Хмельницький муніципальний духовий оркестр URL: <https://kult.km.ua/Hmelnitskiy-munitsipalny-estradno-duhoviy-orkestr> (дата звернення: 10.10.2025р.)

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

## **СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТЕМБРОВОГО СЛУХУ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Актуальність дослідження формування тембрового слуху студентів-музикантів обумовлена сучасною парадигмою мистецької освіти, адже в ньому системно розглянутий розвиток музично-виконавських здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва, зокрема, розвиток тембрового слуху. Адже підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до розвитку тембрового слуху учнів є важливим завданням їх фахового становлення. Розглядаючи тембровий слух як здатність людини повноцінно сприймати усі багатогранні барви музичного мистецтва, виникає необхідність його успішного формування в учнів, як передумови успішного розвитку їхніх здібностей та здійснення ними ефективної музично-виконавської діяльності.

Специфічними особливостями розвитку тембрового слуху є те, що ця проблема з розряду вузькопрофесійних давно вже стала соціальною, адже в останні роки не лише в українському суспільстві, а й у світовому масштабі значно зросла кількість можливостей використання технічних засобів навчання, підвищилася технічна оснащеність дозвілля людини, зокрема і в закладах мистецької освіти.

Аналіз наукової літератури свідчить про те, що тембр (від фр. «timbre»; першоджерело грецьк. «τυρανον») – забарвлення, або характер звуку, якість, за якою розрізняються звуки однієї ж висоти й завдяки якому звучання одного інструменту або голосу відрізняються від іншого [1].

Учені стверджують, що тембр звуку залежить від кількості звучання обертонів та відносної насиченості їх звучання, а також від характерних особливостей звуку, його вібрації тощо. Тембр звуку, за висловом С. Науменко [2] є складним комплексом звучання обертонів, внаслідок якого «поглинання обертонів основним тоном складає враження звукового пото-

вщення, за якого виникає немовби багатозвуччя, що укладене в єдине звучання. За таких умов музичний тон набуває значення основного тіла, яке володіє ніби матеріальними властивостями фізичних тіл: об'ємністю та вагомістю. Звідси і виникає: повнота, округлість, насиченість, різнобарвність та інші характерні властивості, які складають суттєву сферу звукової музичної виразності» [2, с. 104].

На думку керівників хороших колективів (А. Авдієвський, А. Болгарський, А. Козир, І. Парфентьева, В. Самарін та ін.), диригент своїм умінням, талантом та інтуїцією формує таке звучання в хорovому колективі, яке має яскраво виражені риси музично-естетичного впливу, а саме: обережного співставлення різноманітних тембрів людського голосу, при цьому виявляючи їх неповторні барви, і, що особливо важливо, знаходити у тембровому звучанні підтвердження сутності музично-художнього образу твору для більш яскравого його відтворення.

Численні концепції і рекомендації музикантів, дослідників і педагогів-практиків присвячені феномену тембрового слуху, що обумовлює творчу художньо-індивідуальну багатогранність будь-якого виду діяльності в музично-виконавській сфері. З цієї позиції темброво-слуховими звуковими особливостями є:

- можливості діапазону;
- значення обертонів;
- специфіка тембрової виразності;
- звуковий колорит;
- регістрово-виконавська виразність.

Практика музичного виконавства засвідчує, що у сфері *звукового колориту* з часом відбуваються кардинальні зміни. Однією з основних тенденцій оновлення музичної мови у ХХ столітті стало прагнення до виявлення темброво-сонорних якостей музичного матеріалу. Соноризм (від лат. «sonorus» – дзвінкий, звучний, шумливий) – вид сучасної композиційної техніки, що використовує, в основному, колористичне звучання, що сприймаються певним чином як недиференційоване за висотою. Це призводить до більш широкої музичної зображальності, до конкретизації та чуттєвої виразності у передачі музичних образів. У соноризмі виділяють три ступені градації (Ю. Юцевич), а саме:

- *«колористики»*, де розрізняють тони барвистих звучностей (напр., дзвонів гармонії С. Рахманінова);
- *сонорики*, де за яскравого відчуття барвистого звучання відрізняється незначна частина тонів (напр., «Звуки ночі» Б. Бартока);
- *сонористики*, музики тембровачностей (без певної висоти і ефекту тоновості). Вони сприймаються як цілісності та не підлягають поділу на тонові частини барвних блоків (напр., «Трен» К. Пендерецького)» [4].

На думку Ю. Юцевича, максимальний ефект від застосування сонорних звучань виникає внаслідок їх поєднання з іншими формами організації музики. Трактування соноризму може відображати особливості народно-пісенного матеріалу, який набуває в умовах соноризму особливо яскравого втілення [4].

Практична робота вчителя музичного мистецтва з розвитку тембрового слуху учнів включає ефективне формування їх здатностей до:

- виявлення семантики тембральних особливостей звучання музичного твору, визначення ролі тембру, як засобу музичної виразності;
- формулювання специфічних тембральних характеристик звучання музичного твору;
- визначення стилістичних особливостей тембру;
- виявлення специфічних особливостей структурних складових елементів тембру, а саме: метроритму, гармонії, регістрів, фактури тощо;
- визначення основних функцій тембрального звучання;
- оцінювання художньо-музичної цінності якісного виконання музичного твору.

Теоретико-методологічний аналіз формування тембрового слуху майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорового навчання дозволив дійти висновку, що тембр, як звукове явище є поняттям міждисциплінарним: філософія вивчає темброве забарвлення звуку як явище естетичного порядку; психологи та педагоги – як важливий елемент сприйняття образності мовного та музичного фразування; фізична наука розглядає тембр з позиції вивчення природних явищ; музична акустика – як специфічну особливість фізичних якостей музичного звуку; музичні педагоги та му-

зикознавці – як одну з професійних якостей, що проявляється в процесі виконання музичних творів. Тембровий слух є здатністю людини повноцінно сприймати усі барви музики. Розвиток тембрового слуху є необхідною передумовою композиторської та виконавської діяльності.

### **Список використаних джерел:**

1. Азарова Л. Г. Українсько-російський та російсько-український словник-довідник вокаліста. Луганськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2013. 407 с.
2. Науменко С. І. Основи вікової музичної психології. Український центр творчості дітей та юнацтва. Київ, 1995. 103 с.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта Україна, 2008. 274 с.
4. Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

**Майя ПЕЧЕНЮК**

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

## **РОЛЬ МУЗЕЮ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА (К-ПНУ імені Івана Огієнка) В КОНТЕКСТІ ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ**

Сьогодні у Кам'янець-Подільському функціонує багато мистецьких і освітніх середніх закладів, а в національному університеті імені Івана Огієнка університеті – кафедра музичного мистецтва. Таким чином, створення музею в університеті цілком закономірно, воно знаменно тим, що тут увічнюють пам'ять про М. Леонтовича не тільки як композитора, а ще й як освітянина. В Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка з його славними мистецькими традиціями вже проведено шість всеукраїнських наукових конференцій, присвячених музично-педагогічній діяльності композитора-подолянина Миколи Леонтовича. У 1997 році було проведено першу, в 2002 – другу конференцію, на якій ухвалили створити ка-

бінет-музей імені М. Леонтовича. Для цього були усі підстави: Леонтович вчився й одночасно працював регентом семінарського хору в Кам'янці-Подільському, збирав фольклор Поділля, «...тут пройшли його юнацькі роки, тут він остаточно визначився як музикант, тут він вперше робить перші композиторські спроби, тут, у цьому місті, живе дух М. Леонтовича, живе його пам'ять» [1, с. 3]. Створення музею М. Леонтовича в Кам'янці-Подільському, де він навчався і працював, підкреслює значущість музично-педагогічної спадщини великого подільського митця, говорить про шанобливе ставлення вдячних земляків до його творчої й освітньої спадщини.

Після пропозицій II Всеукраїнської конференції, присвяченій 125-річчю М. Леонтовича, на кафедрі музики було вирішено питання про створення музею композитора, відтоді студентська аудиторія №6 поєднала в собі кабінет методики музичного виховання і музей М. Леонтовича (вулиця Степана Бендери, буд. 47). Викладачі-музиканти взяли на себе велику відповідальність щодо створення музею. Доктор філософії Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. Т.М. Рильського Валентина Кузик писала: «Об'єднання українських музик, художників, діячів театру, поетів і письменників, поліграфістів, фольклористів і мистецтвознавців у 20-ті роки стало духовним пам'ятником М. Леонтовичу і, водночас, є програмою дій для нинішнього покоління творців культури нової України» [2, с. 11]. Програмою дій для ентузіастів викладачів нашої кафедри щодо створення музею стали пошуки матеріалів. У першу чергу були переглянуті фонди бібліотеки мистецької літератури, тут виявилася неабияка кількість літератури про М. Леонтовича різних часів і авторів. У приватних бібліотеках викладачів також знайшлася література про композитора, яку вони подарували музею. Доктор педагогічних наук, професор, з університету Григорія Сковороди в Переяславі А. Мартинюк подарував світлину хору організований М. Леонтовичем 1907 року в Гришино Донецької області (тепер – Покровськ). Цінним дарунком для музею стали матеріали про життя і творчість композитора М. Леонтовича доктора мистецтвознавства В. Іванова. Велику цікавість викликають сімейні світлини, зібраних в альбомі. Серед них світлини композитора, його родини, заходів, присвячених вша-

нуванню композитора: виступ хору ім. М. Леонтовича з Канади на Тульчинській сцені (1972 р.), духовий оркестр Тульчинської середньої школи-інтернату (колишньої єпархіальної школи (1982 р.); відбитки свідоцтва М. Леонтовича про закінчення Подільської духовної семінарії, сторінки з щоденника, сторінки з підручника нотної грамоти (1919 р), світлина випуску вихованок Тульчинського єпархіального жіночого училища 1916 року; відбитки рукописів інструментального твору «Венгерки», опрацювань хорових творів «Світе тихий», «Позволь мені, мати» та ін.; кілька збірок музичних творів М. Леонтовича, виданих «Книгоспілкою» ще у 30-х рр. минулого сторіччя.

Відкриття музею відбулося 12 грудня 2002 року. До цієї події заслужені художники України професор кафедри образотворчого мистецтва університету Б. Негода і доцент В. Лашко виготовили барельєф, погруддя М. Леонтовича, який став окрасою музею. Кабінет-музей прикрашають фотоілюстрації найбільш знаних місць, пов'язаних з іменем М. Леонтовича. Оформлений альбом про відкриття музею, меморіальної дошки М. Леонтовичу на будівлі колишньої духовної семінарії, матеріали конференцій, святкових ювілейних концертів, присвячених композиторові. У музеї зберігаються монографії А. Завальнюка, В. Іванова, Л. Іванової, аудіозаписи музичних творів М. Леонтовича. Колектив викладачів кафедри має надію на те, що з часом музей буде поповнюватися новими матеріалами.

У музеї, окрім студентів і учнів міста, побували гості з різних навчальних закладів і установ України, Польщі, Іспанії, Японії, США. Серед відвідувачів народна артистка України композитор Леся Дичко. У книзі відгуків відзначають важливість створення музею, гарне його оформлення, підкреслюють необхідність його функціонування. Побував з концертом і внук Кирила Стеценка, скрипаль, заслужений артист України Кирило Стеценко, який з великою цікавістю і гордістю читав у музеї слова свого дідуся, присвячені Леонтовичу «...Він – ніби різьбяр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе «кружева» із шовку. Його техніка, обробка найменшої речі настільки «ажурна», ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням...».

Функціонування такого музею, де представлена творчість подільського композитора і педагога М. Леонтовича, є гарним

прикладом для студентів і стимулом для навчання. Вони пишуться славним минулим Поділля, його особистостями, зокрема М. Леонтовичем, досліджують творчість митця, пишуть курсові і дипломні роботи, набувають досвіду для майбутньої пошукової і науково-дослідницької роботи.

24 серпня 2021 року відбулась знакова подія для Кам'янця-Подільського, в цей день була відкрита Меморіальна дошка встановлена на будівлі вокзалу (до 30-ї річниці відновлення Незалежності України) з таким текстом: «24 березня 1919 року від залізничного вокзалу Кам'янця-Подільського вирушила в світове турне із культурною дипломатичною місією за наказом Голови Директорії Української Народної Республіки Симона Петлюри Українська Республіканська капела під орудою Олександра Кошиця, підкоривши 17 країн Європи, Північної та Південної Америки, і принесла всесвітню славу відомому твору «Щедрик» українського композитора Миколи Леонтовича». «Щедрику» світові відкрив Олександр Кошиць – керівник Української республіканської капели, яка на початку 1919 р. вирушала з гастролями за кордон. Перед турне капела 14 лютого 1919 р. прибула до Кам'янця-Подільського. Заняття капелян проходило в 4-ій аудиторії Кам'янець-Подільського державного Українського університету (так тоді називався Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка). Після низки репетицій у місті над Смотричем капела вирушила в Європу й Америку, де мала шалений успіх. Вже у травні 1919 р. під час закордонних гастролей капели відбулася європейська прем'єра славнозвісного «Щедрика» в Національному театрі Праги. Тоді капела викликала міжнародний резонанс і забезпечила політичну впізнаваність УНР. 1922 року «Щедрик» у виконанні капели під орудою Кошиця пролунав у Нью-Йорку. 1936 р. американець українського походження Петро (Пітер) Вільговський, який працював для радіо NBC, створив англійську версію слів до «Щедрика». Пісня нагадувала Вільговському передзвін, і він зафіксував цей образ у своєму вірші. Так народилася «Колядка дзвонів» (англійською «Carol of the Bells»), яка набула великої популярності у світі. «Щедрик» в опрацюванні Леонтовича став відомим у всьому світі як Різдвяна колядка.

Євроінтеграція українського музичного мистецтва, освіти, започаткована корифеями української музики, знаходить продовження і в наш час.

### **Список використаних джерел:**

1. Музично-педагогічна діяльність М. Леонтовича в контексті відродження національної освіти і культури. *Наукові доповіді першої Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (10-12 грудня 1997 року)*. Кам'янець-Подільський: ПП. ХВМ ім. В. Гагенмейстера, 1997. С. 3.
2. Кузик В. В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років. Київ: Центр музичної інформації Спілки композиторів України, 1996. С. 11.

**Валерій ПРИХОДЬКО**

*аспірант кафедри інтерпретології  
та аналізу музики Харківського національного  
університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*

### **ВІЗУАЛЬНЕ ТРАКТУВАННЯ НЕЗРИМОГО: СИНЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ А. НІКІФОРУКА**

Анатолій Нікіфорук – український композитор, баяніст, педагог. Народився в м. Дунаївці Хмельницької області, мистецьку освіту здобував у музичній студії в м. Києві, музичному училищі м. Хмельницький та Львівській державній консерваторії. Попри те, що від народження в музиканта відсутній зір, він зміг продуктивно реалізувати себе в перелічених амплау.

Історично в Україні музикант із вадами зору асоціюється із кобзарством, а унікальна виконавська чоловіча традиція незрячих, що була притаманна лише для України, є однією із цікавих і малодосліджених ланок етнічної культури (Тетеря, Костюк, 2025).

Власне проблематика відсутності у людини можливості бачити досліджується в багатьох інших сферах, а анатомічне вивчення людського розуму, позбавленого одного із основних сенсорних каналів активно проводиться по всьому світі. Наприклад, у дослідженні «Expansion of the Tonotopic Area in the Auditory Cortex of the Blind» (Elbert, T. et al., 2002) науковці підтверджують реорганізацію головного мозку незрячої людини, і як наслідок, особливе сприймання інформації іншими шляхами (крос-модальне сприйняття).

А. Нікіфорук належати до цієї категорії людей, однак універсальна музична мова дозволяє йому, як композитору

звертатись до аудиторії, оминаючи візуальну складову. У своїх творах він, найчастіше, не використовує асоціацій із тим, що може бути інформативним у такому аспекті. В той самий час творчий доробок митця являє собою трактування навколишнього світу засобами музичного мистецтва на різну тематику. Зокрема, для баяна він написав наступні твори: «Українська дума», Фути h-, a-moll, Ноктюрн, «Вічний рух» на тему п'єси О. Коняєва «Алегро», Вальс-імпровізація. В композиторському портфелі митця також «Три інвенції», Дитяча сюїта, «Українська фантазія» для баяна та бандури, «Прелюдія» h-moll і «Токата» для фортепіано, «Народний наспів» і «Гаранте-ла» для домри solo. Крім того автора приваблюють різні ансамблеві поєднання з голосом, в цьому напрямі створено вокальні композиції для сопрано та альту у супроводі фортепіано, обробки українських народних пісень тощо.

Концертний твір «Українська дума» написаний як трактування автором фольклорного жанру на основі унікальних мелодійних конструкцій без цитування народних мотивів. Інтерес до роботи в цьому напрямку виникає після спілкування із колегами-бандуристами. Як наслідок, з'являється бажання долучитись до вікової музичної традиції, ймовірно, через відчуття особливого зв'язку із незрячими музикантами. Тематизм твору зосереджується на історії нашої держави без конкретної часової чи географічної вказівки. Контраст частин покликаний зобразити Україну протягом всього часу існування, в періоди і мирного життя і вольової боротьби із ворогами.

Цінним для охоплення авторського задуму буде аналіз із використанням синестетичної концепції, адже синестезія в композиторській творчості постає як один із елементів кодування предметного світу (Лозенко, дисертація?) Певне «синестетичне навантаження» із використанням особливої (у випадку «думи») ладо-тональної системи (різні тональності в мелодійних проведеннях двох рук, використання хроматизмів, притаманних ладам народної музики), агогіки (широка динамічна градація із раптовими переходами *diminuendo* або *crescendo* в межах 1-2 тактів), тричастинної форми організації музичного матеріалу, конкретно підібраних тембральних регістрів, виконує свою роль в процесі музичної комунікації в системі «композитор-виконавець-слухач» та буде більш інформативним для кожного наступного учасника цієї системи, порівняно із попереднім.

«Вічний рух» був написаний в період навчання у Львівській консерваторії під враженням від творчості Н. Паганіні та О. Коняєва. Під час роботи над творами концертної програми А. Нікіфороук часто практикував власні технічні вправи, і твір «Вічний рух» став певною сукупністю вправ – інтерпретацією окремих епізодів із творів згаданих композиторів («Вічний рух» Н. Паганіні, «Allegro» О. Коняєва). Музикант мав на меті поповнити арсенал технічних творів для вдосконалення виконавської майстерності, назва твору була записана майже спонтанно і зміненою не була. Як мінімум на початку, глибоких сенсів чи прагнення осмислення вічного не було. Проте задум із використання статичного метроритму в темпі presto на штрих *sempre staccato* цілком здатний тактильно познайомити виконавця із поняттям «вічність». У педагогічній практиці музикант часто дає учням рекомендації із використанням синестетичних асоціацій, наприклад в даному творі доречним буде «Incisif» або «Apre» (гостре) виконання варіації (тактильні асоціації), глибокий бас (просторові), важкий/легкий регістр (гравітаційні) (Лозенко, 2021)

Твір також має потенціал для створення аудіовізуальної композиції, де вічний рух можна зобразити у вигляді безперервних ліній різної форми (спіралей, паралельних без зображення початку і кінця тощо), які можуть змінювати забарвлення або залишатися в межах відтінків одного кольору, на розсуд інтерпретатора.

Таким чином, плідна композиторська творчість А. Нікіфорука слугує прикладом якісної реалізації засобів музичного мистецтва для передачі змісту на міжсенсорному рівні.

### **Список використаних джерел:**

1. Кропивницький В. Музично-пісенна творчість митців Хмельниччини. Хмельницький: Поділля, 1993. 270 с.
2. Лозенко К. О. Синестетичні асоціації в музичній педагогіці. *Ювілейна палітра 2020*. 2021. С. 166-170.
3. Тетеря С., Костюк Н. Переяславщина на шляху відродження української традиційної культури. *Український літопис*. 2025. № 5. С. 96-101.
4. Elbert T. et al. «Expansion of the Tonotopic Area in the Auditory Cortex of the Blind». *Journal of Neuroscience*. 2002. Vol. 22. Is. 22

**Іван ПРОКОПЧУК**

*магістрант кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільського національного  
університету імені Івана Огієнка*

## **ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ**

У сучасній музично-педагогічній науці важливого значення набуває формування особистості, здатної до творчого сприймання, інтерпретації та самовираження через мистецтво. Одним із найефективніших шляхів досягнення цієї мети є розвиток музичного мислення підлітків, що формується у процесі активної музично-виконавської діяльності, зокрема колективного музикування.

Сучасні українські науковці у сфері педагогіки вважають розвинене музичне мислення важливим показником сформованості культурного рівня особистості (О. Щолокова), здатності до музичного сприйняття (О. Ростовський, О. Рудницька), а також – естетичного ставлення до світу й мистецтва (В. Бутенко, О. Костюк).

Музичне мислення – це складне інтегративне утворення, що охоплює здатність сприймати, осмислювати та творити музику як специфічну форму відображення дійсності. Його структура включає:

- мотиваційно-пізнавальний компонент (інтерес до музики, усвідомлення її змісту, пізнавальні мотиви);
- емоційно-образний компонент (здатність до емоційного переживання музичних образів, емпатійність);
- операційно-технологічний компонент (володіння виконавськими навичками, слуховий контроль, інтонаційне мислення);
- рефлексивно-оцінний компонент (здатність до самоспостереження, аналізу власної діяльності, естетичної оцінки).

Розвиток цих компонентів можливий лише в умовах активного музичного досвіду, де учні не просто слухають, а й безпосередньо взаємодіють із музичним матеріалом, виконуючи його разом з іншими.

Колективне музикування (ансамблеве чи оркестрове) є не лише формою навчання, а й соціально-психологічним простором, у якому підліток навчається слухати, розуміти та узгоджувати власну виконавську дію з діями інших.

Згідно з О. Апраксіною, саме у спільній діяльності формуються такі важливі якості, як музично-слухова увага, почуття ансамблю, відповідальність і взаємопідтримка [6]. Колективне виконання стимулює розвиток **внутрішнього слуху, інтонаційного мислення, відчуття гармонії**, а також розширює музичний кругозір учнів. Підлітковий вік є особливо сприятливим для цього процесу, оскільки він характеризується підвищеною емоційністю, прагненням до самовираження та спілкування. Учасники ансамблю чи оркестру навчаються узгоджувати індивідуальні художні інтенції з колективним звучанням, що формує не лише музичне мислення, а й морально-етичні якості – толерантність, комунікативність, почуття відповідальності.

На основі аналізу теоретичних і практичних джерел визначено такі педагогічні умови ефективного формування музичного мислення:

1. Створення мотиваційного середовища, що стимулює інтерес до спільного виконання музики, формує позитивне емоційне ставлення до колективної діяльності.
2. Активізація емоційно-вольової сфери через використання різних видів мистецтв, творчі завдання, інтерпретаційні дискусії.
3. Застосування інтегрованих методів навчання – поєднання слухового аналізу, вокально-інструментального виконання, імпровізації, диригування.
4. Розвиток рефлексивної культури учнів, що передбачає самооцінку, аналіз і осмислення результатів спільної музичної діяльності.

Реалізація цих умов сприяє гармонійному поєднанню емоційно-чуттєвого й інтелектуального компонентів мислення, активізує креативність підлітків.

Отже, формування музичного мислення підлітків у процесі колективного музикування є важливою складовою художньо-естетичного виховання. Колективне музикування виступає середовищем, де поєднуються інтелектуальні, емоційні й соціальні аспекти музичної діяльності. Ефективність цього процесу залежить від створення мотиваційно-емоційного клімату, розвитку рефлексії, використання інтегрованих методів і залучення учнів до активної творчої взаємодії. Музичне мислення формується як здатність не лише відтворювати

музичний текст, а й осмислювати його зміст, емоційно переживати та творчо інтерпретувати.

### **Список використаних джерел:**

1. Апраксіна О. М. Методика музичного виховання в школі. Київ: Вища школа, 1983. 140 с.
2. Рудницька О. П. Сприйняття музики і педагогічна культура вчителя: навч. посіб. Київ: Вид-во КДПІ, 1992. 96 с.
3. Миропольська Н. Є. Музичне сприймання як основа художньо-естетичного розвитку учнів. Київ: Педагогічна думка, 2011. С. 47-48.

**Олена ПРЯДКО**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Кам'янець-Подільський національний  
університет імені Івана Огієнка*

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВОКАЛЬНО- АРТИКУЛЯЦІЙНОЇ ГІМНАСТИКИ НА ЗАНЯТТІ З ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ**

Співацький та розмовний голос вчителя музичного мистецтва є основним інструментом його педагогічної діяльності, тому налагодження правильного режиму функціонування голосового апарату в процесі фонації, відпрацювання навичок раціонального використання голосоутворюючих органів з найвищою ефективністю при затраті найменших фізичних зусиль є надзвичайно важливим завданням в ході фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта. Постановка голосу студента музично-педагогічної спеціальності є складним процесом підготовки його для професійного використання у педагогічній та виконавській діяльності. В ході розвитку співацького голосу відбувається формування складного комплексу навичок звукоутворення, голосоведення, співацького дихання. Важливим елементом постановки голосу є формування вокально-артикуляційних навичок, що має на меті домогтися чіткості слова та виразності вокальної мови.

Артикуляція є роботою органів мовлення, спрямованою на формування голосних та приголосних звуків. В ході

роботи над відпрацюванням вокально-артикуляційних навичок важливо враховувати, що артикуляційні органи підлягають свідомому контролю вокаліста. Це дозволяє здійснювати добру координацію їх роботи, швидко та ефективно домагатися формування необхідних умінь. Поділяючи органи артикуляції на активні та пасивні, враховуємо наскільки добре студент може координувати та корегувати їх роботу, впливаючи на їх уклад, м'язову активність. Ефективному виробленню навичок свідомої координації роботи артикуляційних органів сприяє використання на заняттях з постановки голосу вокально-артикуляційної гімнастики.

Вокально-артикуляційна гімнастика є комплексом вправ, застосування яких сприяє розвитку рухливості артикуляційних органів, покращенню чіткості вимови голосних та приголосних, виразності вокальної мови. Використання елементів вокально-артикуляційної гімнастики на занятті з постановки голосу спрямоване на активізацію роботи групи активних артикуляційних органів, які добре піддаються свідомому контролю вокаліста. «Систематичні вправи на розвиток артикуляційного апарату не тільки знімають напруження в голосовому апараті, але й сприяють покращенню тембру, розширенню діапазону та динамічних можливостей голосу» [1, с. 157]. Застосування вокально-артикуляційної гімнастики сприяє доланню скутості у роботі мовленнєвих органів, зняттю м'язових затисків, що перешкоджають їх добрій функціональній активності. Наступним завданням вокально-артикуляційних вправ є досягнення правильності та чіткості вимови голосних та приголосних звуків, що може знижуватися за умов необхідності долання вокально-виконавських труднощів, таких, як, спів у високій теситурі, необхідність формування великої потужності звучання голосу. О. Шуляр зазначає: «Закони співу не завжди співпадають з законами мовлення, норми вимови, притаманні літературній мові, мають свої особливості. Тому механічно поєднувати їх у співі є просто неможливим» [2, с. 166].

Застосування вокально-артикуляційної гімнастики вимагає доброго розуміння специфіки вимови кожного голосного та приголосного звуку, тих складнощів, які можуть виникати під час їх артикулювання у процесі співу. Найперше має враховуватися величина імпедансу, притаман-

на формування різних голосних звуків, той рівень м'язових зусиль та підкладкового тиску повітря, які необхідні для вимови кожного з них. Так, наприклад, голосний «і» вимовляється з найвищим імпедансом, його формування потребує найвищого ступеня повітряного тиску у підкладковій порожнині гортані. А формування голосного «а», навпаки, відбувається з найнижчим рівнем імпедансу вокаліста. Розуміння специфіки вимови кожного звуку зумовлює доцільність їх використання з конкретною методичною метою в ході формування правильних вокальних стереотипів, чи подолання вокальних недоліків.

Отже, використання елементів вокально-артикуляційної гімнастики на занятті з постановки голосу спрямоване на тренування органів артикуляції студента, активізацію їх роботи, формування чіткості дикції, покращення інтонаційної виразності вокальної мови. Застосування вокально-артикуляційних вправ вимагає систематичності вправлянь, дотримання принципу поступовості та послідовності виконання навчальних завдань, врахування індивідуальних вокальних можливостей вокаліста, рівня його співацької підготовки.

### **Список використаних джерел:**

1. Гудзь О. Вдосконалення фонаційно-вокальної техніки в процесі навчання академічному вокалу. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2024. Вип. 216. С. 157-163.
2. Стасько Г., Шуляр О., Сливоцький М. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2010. 336 с.

**Іван ПТАШНИК**

*аспірант кафедри фортепіанного  
виконавства та педагогіки мистецтва*

*Український державний університет ім. М. Драгоманова*

## **ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ ДЛЯ ГРИ НА ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

Питання виконавської стратегії у грі на дерев'яних духових інструментах постає як ключове в професійному становленні музиканта. Якщо виконавська культура є сукупністю технічних, фізіологічних та естетичних параметрів, то стратегія формує цілісний підхід до їхнього розвитку та реалізації в умовах навчання, репетиційної роботи й концертної практики. Стратегія виконавця має охоплювати як довгострокові, так і короткострокові завдання, бути спрямованою не лише на технічне вдосконалення, але й на підтримання психофізіологічного здоров'я та розвиток художнього мислення. Вона має розгортатися у кількох взаємопов'язаних вимірах: технічному, фізіологічному, психологічному та інтерпретаційному.

Насамперед, технічна стратегія передбачає поступове й систематичне формування базових навичок. Це означає, що виконавець має розподіляти свій навчальний час у певній послідовності: від вправ на дихання і витримування довгих нот до гам, арпеджіо, інтервалів та складних технічних етюдів. У цій стратегії важливо не тільки механічне повторення, але й усвідомлене тренування: кожна вправа повинна бути пов'язана з конкретною метою – розвитком рівності звучання, покращенням інтонаційної стабільності, виробленням чіткої артикуляції чи збільшенням динамічного діапазону. Така системність дозволяє уникати хаотичності в навчанні, зосереджуючи увагу на цілеспрямованому формуванні майстерності.

Другим виміром є фізіологічна стратегія, спрямована на збереження та розвиток ресурсів організму. Гра на духових інструментах потребує значних зусиль з боку дихальної та м'язової систем, тому надзвичайно важливою є регламентація навантажень і відпочинку. Стратегія має включати регулярні перерви, вправи на розслаблення м'язів обличчя, губ і щелепи, а також загальну фізичну активність, що підтримує тонус організму. Як показують дослідження [3, с. 73], лише ті виконавці, які усвідомлено

дбають про баланс між роботою та відпочинком, здатні досягти довготривалої стабільності у професійній діяльності.

Третій важливий компонент – психологічна стратегія. Виконавець повинен вміти долати сценічне хвилювання, контролювати емоційний стан і перетворювати його на додаткове джерело виразності. Сценічний стрес неможливо повністю усунути, але його можна скерувати у продуктивне русло. Для цього у стратегії мають бути присутні методики саморегуляції: вправи на концентрацію уваги, техніки релаксації та візуалізації, усвідомлене моделювання концертної ситуації під час занять. Відомо, що систематична робота з психологічною стійкістю не лише знижує ризик помилок, але й дозволяє досягати більшої свободи у художньому висловлюванні.

Нарешті, інтерпретаційна стратегія полягає у формуванні власної виконавської концепції. Вона передбачає роботу з музичним текстом не як із сукупністю нотних знаків, а як із художнім цілим. Виконавець має визначати головні ідеї твору, його стилістичні особливості, логіку розвитку драматургії. Стратегія інтерпретації включає і вибір засобів виразності – динаміки, тембрових відтінків, артикуляційних прийомів, фразування. Тут важливо знайти баланс між дотриманням традицій і власною індивідуальністю. Кожен виконавець повинен будувати стратегію так, щоб його інтерпретація не зводилася до відтворення технічних параметрів, а ставала актом художнього осмислення.

Особливу роль у формуванні виконавської стратегії відіграє педагог. Саме він допомагає молодим музикантам усвідомити необхідність системного підходу, коригує їхню роботу, навчає методам самоконтролю й аналізу власного звучання. Проте на вищих щаблях професійного розвитку виконавець поступово перебирає на себе функцію власного наставника, самостійно вибудовуючи стратегію занять і художніх пошуків. У цьому процесі особливе значення має здатність критично слухати себе, аналізувати записи, порівнювати різні інтерпретації одного твору, усвідомлювати свій рух у просторі музичної традиції.

Таким чином, виконавська стратегія музиканта-духовика повинна вибудовуватися як багаторівнева система, де поєднуються технічні, фізіологічні, психологічні та інтерпретаційні компоненти. Вона передбачає чітке планування занять, увагу до стану організму, роботу з психоемоційною сферою та розвиток художнього мислення. Лише за

умови такої цілісності стратегія здатна забезпечити високий рівень виконавської культури, стабільність професійного розвитку й готовність до повноцінної творчої самореалізації. У сучасних умовах, коли від музиканта вимагають універсальності, витривалості та здатності до інновацій, стратегічне мислення у виконавстві стає не менш важливим, ніж технічна майстерність чи естетичне чуття.

### **Список використаних джерел:**

1. Ван Цзі. Методичні аспекти функціонування дихальної системи музиканта-духовика під час гри на духових інструментах. *Нова педагогічна думка*. 2018. Вип. 4. С. 142-144.
2. Марценюк Г. П. Психолого-педагогічні аспекти підготовки музикантів інструменталістів до творчої діяльності. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 294-303.
3. Herrmann A. *Music Physiology and Performance Science: Foundations and Applications*. Cham: Springer, 2021. 312 p.
4. Lehmann A. C., Sloboda J. A., Woody R. H. *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 270 p.

**Тетяна ПУПЕН**

*здобувачка 2-го (магістерського) рівня вищої освіти  
Кам'янець-Подільського національного  
університету імені Івана Огієнка*

## **МУЗИКА ЯК ПРОЯВ КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ ТА ЗАСІБ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ**

Музика є одним із найдавніших і найуніверсальніших явищ людської культури, що виходить далеко за межі простого мистецтва звуку, постаючи як могутня культурна сила, що формує не лише естетичні вподобання, але й глибокі соціальні та психологічні процеси. Справжня унікальність музики полягає в її парадоксальній здатності: вона одночасно міцно єднає соціум зі спільним минулим і слугує індивідуальним засобом для пошуку та визначення власної особистості. Як суспільний механізм, вона діє на двох критично важливих рівнях: на рівні спільноти музика виступає надійною берегиною колективної пам'яті, охоплюючи історію та звичаї у своїх мелодіях та ритмах. Одночасно з цим, на рівні особистості, вона стає головним інструментом са-

моїдентифікації, допомагаючи кожному слухачеві виражати свої цінності, світогляд та почуття, а також відчутти приналежність до певної соціальної чи культурної групи.

Музика є одним із найбільш архаїчних, стійких і потужних провідників колективної пам'яті, що сягає своїм корінням глибокої давнини. Задовго до появи писемності, а подекуди й паралельно з нею, саме пісня та музичні оповіді виступали головним засобом передачі історичних знань, міфів, родових історій та соціальних норм. Це була справжня усна енциклопедія народу, жива, динамічна «книга», що зберігалася не на пергаменті, а у пам'яті співаків, оповідачів і слухачів. Вона не просто інформувала, а допомагала відтворювати колективний досвід під час ритуалів та свят, забезпечуючи неперервність культурного коду, який передавався з покоління в покоління через мелодію та ритм. Як зазначав видатний український етнолог Олексій Дей, «усна народна творчість, зокрема пісня, є колективною пам'яттю народу, його духовним скарбом, в якому закарбовано всі етапи його історії та світогляду» [1].

В українській традиції ця роль музики є надзвичайно яскравою та життєствердною. Думи, історичні пісні та балади стали справжнім літописом, що втілював національний дух, історію боротьби та незламний опір. Ці пісні оспівували ключові події та героїчні постаті. Наприклад, образ Козака Мамає, народного героя, мандрівного філософа і співака, є не лише унікальним візуальним символом, але й центральною фігурою багатьох народних пісень, які оповідають про козацький героїзм та водночас про трагічну долю. Ці твори, виконувані мандрівними кобзарями та лірниками, сприяли безперервній популяризації української пісні як форми національної самосвідомості. Вони стали тією невидимою, але міцною ниткою, що пов'язувала розрізнені громади та покоління навколо спільної ідеї.

Музика допомагає зберегти національний культурний код, закарбовуючи в мелодіях, гармоніях та текстах особливості світосприйняття, мовні звороти та історичні наративи. Вона формує спільне емоційне поле та колективний «акустичний портрет» нації. Сьогодні це набуває нового, критично важливого сенсу у контексті патріотичного виховання. Сприйняття української музики, особливо народної, колядок, щедрівок чи сучасної патріотичної творчості, формує у

дітей та молоді глибоке і безумовне відчуття приналежності до нації, викликає щирі гордість за свою унікальну культуру. Вони емоційно та підсвідомо реагують на ритми та мелодії, які несуть у собі енергію попередніх поколінь, швидше і глибше засвоюючи національні цінності, ніж через сухий історичний текст. Як стверджує педагог Іван Бех, «мистецтво, а особливо музика, є найбільш ефективним каналом формування національної гідності та патріотизму в молодого покоління, оскільки звертається безпосередньо до емоційної сфери» [2]. Пісня не просто інформує про історію; вона формує ідентичність і передає волю до життя.

Музика не лише віддзеркалює і фіксує спільне минуле, але й активно виступає засобом самоідентифікації особистості у сучасному, глобалізованому світі, допомагаючи кожній людині визначити своє місце в культурному полі та знайти свою спільноту. Вона є потужним сучасним інструментом ідентичності, що дозволяє людям виразити свою свідому чи підсвідому належність до певної групи – регіональної, субкультурної чи національної. Як слушно зауважував культуролог Борис Стогній, «вибір музики є актом культурного самовизначення, декларацією цінностей та світогляду індивіда у складному полі сучасної соціалізації» [3].

Особливо актуальним та надихаючим є феномен, коли сучасна музика в Україні активно й креативно працює з історичною спадщиною. Існують колективи, які геніально об'єднують старовинну музику та фольклор з сучасними мотивами, створюючи унікальне, динамічне і глобально впізнаване звучання. Це є красномовним свідченням живої, а не законсервованої, музейної культури. Сучасні митці активно експериментують, поєднуючи автентичні наспіви, традиційні інструменти з елементами електронної музики, поп-музики, джазу, року та інших актуальних жанрів. Вони не просто відтворюють, а переосмислюють спадщину.

Серед найяскравіших представників цього напрямку варто згадати гурт DakhaBrakha, який створив напрямок, відомий як етно-хаос. Вони використовують унікальні голоси, традиційні інструменти та елементи світової музики для філософського переосмислення українського фольклору на глобальній сцені. Їхня творчість стала потужною візитівкою сучасної української культури, зрозумілою без перекладу. Інший, не менш важливий приклад – гурт Go\_A, який

із піснею «Шум» та іншими композиціями продемонстрував, як електронний фольк може успішно завоювати міжнародну аудиторію, роблячи архаїчні, часто забуті мотиви актуальними та надзвичайно модними серед молоді. Ці колективи створюють «міст» між минулим і сьогоденням.

Цей процес є не просто художнім експериментом, а глибоким, усвідомленим актом ідентичності. Через такі інноваційні музичні форми людина не просто пасивно слухає минуле; вона відчуває себе активним учасником та частиною культурного ренесансу, що триває, ідентифікує себе як носія унікального, життєздатного і модерного коду. Музика стає емоційно насиченою мовою, якою сучасний українець промовляє світові: «Ось хто я є, ось моя історія, і я буду ватиму своє майбутнє, спираючись на це унікальне коріння».

Музика є фундаментальним та багатофункціональним механізмом, що забезпечує нерозривний зв'язок між минулим і сьогоденням українського народу. На противагу лінійному історичному нарративу, пісня виступає як сховище колективного досвіду, де емоційно закодовані події минулого, забезпечуючи неперервність ідентичності. Це духовне коріння нації, яке ефективно працює у сфері патріотичного виховання, формуючи глибоке відчуття приналежності у молоді. У сучасному вимірі музика набула сили стратегічного інструменту самоідентифікації. Поєднання автентичного фольклору з новітніми музичними формами – чи то електроніка, чи попмузика – перетворює українську традицію з музейного експонату на динамічний ресурс для глобального діалогу. У підсумку, українська музика є тим живим феноменом, який дозволяє суспільству в цілому усвідомлено поєднати спадщину своїх предків із викликами сучасності, підтверджуючи життєздатність національного духу.

### **Список використаних джерел:**

1. Дей О. І. Українська наукова балада. Київ: Наукова думка, 1981. С. 15.
2. Бех І. Д. Виховання особистості: Сходження до духовності. Київ: Либідь, 2015. С. 112.
3. Стогній Б. П. Культура, ідентичність та соціальний вибір. Харків: Факт, 2018. С. 94.

**Тарас ПУХАЛЬСЬКИЙ**

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

## **ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ПАРТИТУР MUSESORE У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Інтеграція інформаційних технологій у різних сферах музичної освіти зумовила її перехід на новий рівень розвитку. Використання комп'ютера у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва подекуди кардинально змінило усталені підходи та форми роботи, зокрема у викладанні дисциплін музично-виконавської сфери, що створює як певні труднощі, так і надає нові засоби та можливості. Музично-педагогічна творчість із використанням комп'ютерних технологій за останні роки стала надзвичайно доступною не тільки для музикантів-професіоналів, а й для всіх охочих, що дозволяє використовувати нові підходи до застосування інформаційних технологій у фаховому становленні майбутніх учителів музичного мистецтва та їх вокальній підготовці зокрема. Актуальність та перспективність цього напрямку підтверджується численними дослідженнями українських науковців (А. Бондаренка, І. Гатрича, С. Ключевої, О. Коваленка, В. Семенчука, С. Шипа, В. Мельниченка та ін.) та їх методичними розробками, що спрямовані на інтеграцію інформаційних технологій, електронних музичних інструментів та пов'язаного з ними різноманітного спеціалізованого програмного забезпечення у сферу професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.

У вокальній підготовці важливе значення має навчальний матеріал (репертуар), його форма та підходи до роботи з ним. За останні роки цифровізація освіти суттєво змінила форми роботи з партитурами вокальних творів, а їх електронний варіант у форматі нотної нотації MuseScore став надзвичайно затребуваним у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. Електронна партитура дозволяє ефективно працювати над вивченням вокальної партії студентом, полегшує роботу концертмейстеру, а також на-

дає ширші можливості для занять, репетицій, розвитку музично-виконавських та слухових навичок. Серед її головних переваг є виняткова гнучкість (тональна, темпова, тембральна тощо), мобільність, доступність та адаптивність, що дозволяє її максимально підлаштувати до вокально-виконавських можливостей як студентів, так і школярів. На відміну від друкованої нотної літератури, електронна партитура є не чимось сталим, а навпаки динамічним явищем, схожим на унікальний конструктор до кожного музичного твору, що дозволяє вносити численні зміни, правки, уточнення, зауваження, що стосуються мелодичних ліній, гармонії, виконавських моментів, динамічних та агогічних змін тощо, а ще дозволяє у реальному часі все це відтворити за допомогою вбудованого програвача. Можливість таких правок надає користувачу можливість формувати унікальну власну інтерпретацію та з легкістю здійснювати аранжування музичного твору. Такий підхід до вивчення вокального репертуару може стати динамічною формою роботи викладача і студента (учня) та відбуватись як за допомогою ПК, так і різноманітних мобільних пристроїв (смартфонів, планшетів) у онлайн чи офлайн форматі. До такого інтерактивного навчального матеріалу завжди матимуть доступ викладач, студент, а також концертмейстер, що надзвичайно підвищує ефективність спільної творчої роботи. Іншим важливим моментом у вокальній підготовці є використання супроводу, які дозволяє підготувати MuseScore завдяки інтегрованій технології MIDI.

Окрім підготовки партитури музичного твору до друку та інших графічних публікацій (PDF-файлів, зображень, нотних наочностей тощо), програма MuseScore має корисні практичні функції для роботи з вокальними творами (сольними та ансамблевими), а тому якісно створена електронна партитура може стати для користувача джерелом нових можливостей у їх вивченні, проведенні репетицій, створенні супроводів, інтерпретацій тощо. Найпершою перевагою електронної надзвичайною друкованою партитурою є можливість її прослуховування та розучування без використання музичного інструмента. Для цього у програмі MuseScore реалізовано інтуїтивно зрозумілий програвач з функціями, завдяки яким користувач може прослуховувати електронну партитуру для самостійного вивчення мело-

дії, сповільнювати її для вивчення складних ритмічних моментів, використовувати метроном, налаштовувати повторюване відтворення для роботи над вокальною технікою, відтворювати окремі партії у режимі Solo. Особливо важливими є можливості у зміні тональності твору та його адаптації до власних виконавських можливостей, виокремлення окремих партій, а також їх збереження у формі звукові файлів (\*.wav, \*.mp3) для використання на мобільних пристроях, що значно підвищує ефективність самостійної роботи студента над вокальним твором.

Вважаємо, що такий широкий перелік можливостей програми MuseScore є надзвичайно затребуваним у роботі студентів з вокальними творами, а серед перспектив наших подальших наукових розвідок вбачаємо розробку детальних методичних рекомендацій до використання інформаційних технологій у вокальній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.

### **Список використаних джерел:**

1. Пухальський Т. Д. Інформаційні технології у музичному мистецтві: комп'ютерне моделювання та аранжування музичних творів: навч. посіб. Кам'янець-Подільський: К-ПНУ імені І. Огієнка, 2024. 208 с. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/8140>.
2. Пухальський Т., Борщуляк А. MIDI-контролери і сучасні операційні системи Windows: вирішення проблем сумісності у професійній діяльності вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький: Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка, 2025. Вип. 220. С. 439-445. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-220-439-445>.
3. Семенчук В. Використання музичної робочої станції у практиці педагогів-музикантів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 53. Т. 2. С.84-90. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-12>.

**Аліна РОМАНЮК**

*магістрантка Навчально-наукового  
інституту мистецтв Карпатського національного  
університету імені Василя Стефаника*

**Ірина НОВОСЯДЛА**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри методики музичного виховання  
та диригування Карпатського національного  
університету імені Василя Стефаника*

## **ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ДІТЕЙ У СУЧАСНОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ**

Український фортепіанний педагогічний репертуар як складова професійної музичної культури був сформований на початку ХХ століття на національно-виховних засадах і вже понад століття зберігає вірність традиціям, які плекаються кожним наступним поколінням композиторів. Ці засади відобразились у фортепіанних творах Якова Степового, Станіслава Людкевича, Левка Ревуцького, Пилипа Козицького та ін., котрі заклали основні принципи створення української музики для дітей: виховання емоційної чутливості та любові до рідної музики, а також почуття національної свідомості, адже їхні композиції, засновані на мелодиці народних пісень, увібрали в себе виразність, глибоку поетичність і душу народу. Упродовж багатьох наступних десятиліть відбувався активний пошук цікавих форм, розширення жанрової і художньо-образної палітри, що спричинило появу нових зразків фортепіанної музики для дітей.

На підставі аналізу публікацій, предметом дослідження яких є сучасна українська фортепіанна музика для дітей, можна стверджувати, що сьогодні, зберігши основну канву композиторських традицій (а саме, дидактичну мету і національну мову), вона стала результатом переосмислення жанрів народної музики, а також увібрала в себе поєднання різних стилів – академічного і модернового (зокрема, естрадно-джазового). Крім того, виразно окреслилося нове покоління українських композиторів, яке сформувалось у середовищі педагогів-піаністів. Адже саме їхні твори складають основну частку фортепіанного педагогічного репер-

туару і користуються великою популярністю, про що свідчать відеозаписи, поширені в Інтернет-мережі (наприклад, виконання творів М. Яремак, О. Дзюби, Т. Афанасенко, М. Шентюрк, М. Канке та ін.).

Збірка різножанрових мініатюр залишається пріоритетною формою втілення авторських ідей. Композитори не відступають від традиційної для дитячого світу тематики: природи рідного краю («Калиновий цвіт», «Поклик гір» Є Дзюби, «Ранок у вишневому садку» Т. Афанасенко, «Хвилі Дніпра» М. Шентюрк та ін.); світу тварин («Кошеня загубилося» Л. Волошиної, «Швидка мураха» О. Рогози, «Мишеня» Л. Іванюшиної, «Ранковий птах» А. Москаленко, «Горобчики», «Пінгвіни», «Лебеді» Т. Афанасенко та ін.), дитячих іграшок і розваг («Веселі стрибки», «Прогулянка» Є. Дзюби, «Прогулянка в зоопарку» Т. Афанасенко та ін.); навколосвітніх мандрівок («Подих Антарктики» М. Шентюрк, цикл «Навколосвітня подорож» В. Маника та ін.); персонажів казок («Менует для Попелюшки», «Злий троль» Л. Іванюшиної, «Гном» Т. Афанасенко, збірка «У світі українських казок» В. Маника та ін.) тощо.

Розмаїтою є жанрова основа композицій: це побутові і старовинні танці, прелюдія, колискова, ноктюрн, елегія, балада, фантазія, токато, етюд та ін. Композитори приділяють велику увагу виразовим, насамперед, тембровим можливостям фортепіано, часто використовують сучасні виконавські прийоми.

Дуже популярною є українська тематика, яка відповідає духу сьогодення («Конотопська відьмочка» О. Соловйової, «Пес Патрон» Л. Іванюшиної, «Херсонські кавуни» М. Шентюрк та ін.). Не втратив своєї актуальності жанр обробки української народної пісні. Сучасні аранжування Г. Без'язичного, Л. Волошиної, О. Соловйової, Т. Афанасенко, М. Канке, О. Лисянської, О. Саратського та ін. відображають смаки теперішнього покоління і представляють, здебільшого, естрадно-джазову «стилізацію» відомих українських пісень і танців. Це проявляється у характерній ритміці (свінговий ритм, синкопи, джазова пульсація), використанні джазових акордів чи блюзової гармонії, імітації імпровізаційного типу викладу, особливій манері фразування, тоді як від «першоджерела» залишається лише мелодичне зерно.

Затребуваним у сучасній композиторській творчості є жанр фортепіанної транскрипції, яку активно використовують автори для обробки народно-пісенних джерел, естрадних шлягерів (пісень В. Івасюка, М. Мозгового, І. Білозіра, з репертуару відомих вітчизняних і зарубіжних виконавців) і т.п. Це твори Т. Афанасенко, М. Канке, М. Шентюрк, Є. Дзюби, О. Крут та ін. для сольного та ансамблевого виконання (в 4, 6 чи 8 рук), в яких музичний матеріал адаптований до технічних можливостей учнів різного виконавського рівня. Вони користуються надзвичайною популярністю в педагогічному репертуарі завдяки ефектному звучанню і, водночас, доступному викладу.

Реалії війни, в яких живе наша держава, також позначилися на композиторській творчості і репертуарних пріоритетах. Тема війни, болю, руйнувань і страждань, які вона принесла, випробувань, через які українське суспільство проходить і, звісно, віра в нашу перемогу отримала образно-художнє втілення в таких композиціях як «Прелюдія «Нескореним»» Є. Дзюби, «Спогад про лютий», «Мирна ніч» О. Лисянської, «Елегія. Серце Маріуполя», Соната «Розбиті життя», «Сльози», «Вкрадене дитинство», М. Шентюрк, «Елегія. Сум і Надія», «Реквієм» Л. Іванюшиної, «Попурі на теми військово-патріотичних пісень» М. Канке, «Молитва за мир» М. Король-Шехместер тощо.

Отже, сучасна українська музика для дітей активно еволюціонує, зберігаючи традиції та активно реагуючи на нові запити і тенденції. Поступ в цьому напрямі можна прослідкувати через створення композицій, де використовуються сучасні музичні стилі і модернова лексика. Композиції нових українських авторів демонструють зміщення акценту з академічно зорієнтованого підходу на емоційно-психологічну підтримку дитини через близький і зрозумілий образний зміст, жанрову різноманітність і цікаву музичну мову, що позитивно впливає на мотивацію і бажання навчатися.

### **Список використаних джерел:**

1. Верещагіна-Білявська О. Є., Французжан О. В. Сучасна українська фортепіанна музика як складова педагогічного репертуару (на прикладі творчості композиторів Поділля). *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Серія 14. Київ, 2022. С. 146-154. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.20>.

2. Данілішина М. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*: зб. наук. праць ХГПА. Хмельницький, 2016. Вип. 15. С. 21-25.
3. Зубай Ю. М. Композиторська творчість для дітей сучасних педагогів-піаністів Києва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2025. № 2. С. 396-403. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339036>
4. Новосядла І. Український фортепіанний репертуар для дітей в контексті сучасних тенденцій розвитку початкової музичної освіти. *Fine Art and Culture Studies*. Vol. 2. P. 97-107. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-14>

**Віталій САМОТЮК**

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

## **ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКИХ НАВИЧОК УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Одним із головних завдань сучасної мистецької освіти є формування в учнів естетичних почуттів, музично-творчого мислення та здатності до самовираження через спів. Спів є природною і водночас найбільш доступною формою музичної діяльності школярів, адже саме через вокальне виконання відбувається активне пізнання музичного мистецтва, розвивається музичний слух, пам'ять, емоційна чутливість та здатність до художньої інтерпретації. Формування співацьких навичок є складним і поетапним процесом, який передбачає розвиток як фізіологічних, так і психологічних механізмів співу, а також виховання культури вокального звучання.

Формування співацьких навичок на уроках музичного мистецтва відбувається у процесі систематичної вокально-хорової діяльності. Педагог має не лише навчити дітей співати, а й виховати в них любов до музики, потребу у співі, прагнення до самовираження через вокальну творчість.

Вокально-педагогічна наука визначає **співацькі навички** як сукупність умінь і навичок, пов'язаних із правильним диханням, інтонуванням, дикцією, артикуляцією,

звукоутворенням, динамікою, фразуванням і художньою виразністю виконання. Вони формуються у взаємозв'язку та поступово переходять із свідомо контрольованих дій у стійкі автоматизовані процеси [2].

До основних педагогічних умов ефективного формування співацьких навичок належать:

1. Системність і послідовність навчання. Робота над вокальними елементами має відбуватися поетапно – від простого до складного, від індивідуального сприйняття до ансамблевого звучання.
2. Урахування вікових та індивідуальних особливостей учнів. Молодші школярі володіють природним, але нестійким голосом, який потребує дбайливого ставлення. Учитель має враховувати діапазон дитячого голосу, особливості дихання, уваги й пам'яті.
3. Використання різних форм вокальної діяльності. Доцільно поєднувати індивідуальний, груповий і колективний спів, використовуючи хоріві, ансамблеві й сольні форми.
4. Створення позитивного емоційного клімату. Атмосфера довіри, зацікавленості та радості від співу сприяє розкриттю дитини, знімає напруження, активізує творчість.
5. Початковий етап формування співацьких умінь передбачає розвиток дихання та голосоутворення. Вчитель має навчити учнів діафрагмально-реберному диханню, яке забезпечує природне й вільне звучання голосу. Доцільно застосовувати дихальні вправи, ігрові елементи («задуй свічку», «надуй кульку», «вітерець»), які допомагають дітям опанувати правильний вдих і плавний видих.
6. Наступним важливим компонентом є інтонування. Формування чистоти інтонації вимагає розвитку слухових навичок, зокрема мелодичного, гармонічного і тембрового слуху. Для цього використовуються вправи на повторення коротких мотивів, інтонаційні диктанти, спів знайомих мелодій із супроводом і без нього, а також спів каноном.
7. Велику роль у формуванні співочої культури відіграє дикція і артикуляція. Вчитель має постійно звертати увагу на чітке, ясне вимовляння слів, розвиток рухливості артикуляційного апарату. Для цього використовуються артикуляційні вправи, скоромовки, спів без тексту на відкриті голосні.
8. Не менш важливим є звукоутворення. Учні повинні навчитися формувати світлий, м'який, природний звук без

форсування голосу. Для цього ефективними є вправи на «вокальне злиття» звуків, спів legato, розвиток резонаторного відчуття.

Сучасний урок музичного мистецтва передбачає застосування інтерактивних технологій навчання: мультимедійних презентацій, аудіо- та відеоматеріалів, онлайн-караоке, навчальних платформ, що дозволяють урізноманітнити процес і зробити його більш наочним. Використання записів професійного виконання формує еталон звуку, розвиває слух і мотивацію до якісного співу. Особливе значення має інтеграція співу з іншими видами мистецтва – танцем, театром, образотворчістю, що забезпечує цілісність естетичного розвитку учня і формує його художньо-творчу компетентність.

Отже, формування співацьких навичок учнів на уроках музичного мистецтва є комплексним процесом, що поєднує фізіологічні, психологічні та художньо-творчі аспекти. Ефективність цього процесу забезпечується системністю вокально-хорової роботи, урахуванням вікових особливостей, використанням різних методів і форм навчання, а також створенням сприятливої емоційної атмосфери.

### **Список використаних джерел:**

1. Коломоець О. М. Хорознавство: навч. посібник. Київ: Либідь, 2001. 168 с.
2. Черкасов В. Ф. Вокально-хорова робота на уроках музичного мистецтва як засіб формування естетичної культури учнів загальноосвітніх навчальних закладів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. Вип. 103. С. 14-22.

**Галина СІКОРА**

*старший викладач кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки  
та методики музичної освіти Хмельницької  
гуманітарно-педагогічної академії*

## **ЗНАЧЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ УЧНІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

Музичне мистецтво є формою духовного опанування дійсності, яке через відбиття різноманіття явищ у звукових образах виконує особливу місію художнього пізнання світу та посідає важливе місце у загальній і музично-професійній освіті. Виховання різнобічно розвиненої особистості з багатим внутрішнім світом можливе лише за наявності сформованих у неї духовних потреб у результаті спілкування з музичною культурою.

Музичне виховання – це процес передачі та засвоєння музичних знань, умінь і навичок, спрямованих на розвиток і формування особистості сприймати, оцінювати та цінувати музично-естетичні явища.

На сьогоднішньому етапі новітніх технологій використання сучасних технічних засобів музики, зокрема музичного обладнання, інструментальне виконавство на уроках музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти є однією з ключових складових успішного навчального процесу. Виконавська майстерність педагога впливає не тільки на якість навчання, але й на всебічний загальний розвиток учнів.

Н. Ашихміна зазначає, що «виконавська майстерність є базовою складовою професійної діяльності вчителя музичного мистецтва, яка інтегрує глибокі музичні знання, виконавські навички та художньо-педагогічне уміння». Вона підкреслює, що недостатньо просто знати про музику – педагог має вміти «майстерно і цілеспрямовано доносити музичний матеріал аудиторії школярів», використовуючи інструментальне виконавство як головний засіб комунікації [1].

Виконавство вчителя музичного мистецтва набуває значення не лише як демонстрація технічних навичок гри

на музичному інструменті, але, передусім, як носія справжньої музики. Власне виконання вчителя стає живим прикладом для учнів, формує у них правильне розуміння музики, її емоційне забарвлення, інтуїтивне відчуття ритму, темпу, інтонації й динаміки.

Досконале володіння технікою гри допомагає педагогу ефективно передавати знання й зацікавлювати учнів, створюючи на уроці відповідний емоційний настрій і мотивацію до навчання. Водночас, виконавська діяльність викладача – це постійне вдосконалення і професійне зростання, що вимагає синтезу музичної майстерності та педагогічного досвіду.

Виконання музичного твору демонструє особисте емоційне ставлення педагога до музики, що робить урок музичного мистецтва живим, чуттєвим, наповненим і надихає школярів до активного музичного освоєння. У такий спосіб учитель не лише передає знання, а й формує у дітей любов до музики, активізує їх відчуття та впливає на емоційну сферу. Переживання музичного твору є індивідуальним для кожної людини і має різні емоційні відтінки. У свідомості школярів відбувається певне оцінювання музики, яке може бути позитивним чи негативним. При позитивній емпатії формується визнання цінності музики, естетичне ставлення до неї, відбувається духовне збагачення особистості. Це вимагає від вчителя високого рівня музичної ерудиції, глибокої підготовки та педагогічної майстерності.

Виконавство вчителя музичного мистецтва також є засобом ефективної комунікації з учнями під час уроків музичного мистецтва. Воно дозволяє встановити емоційний контакт і створити відповідний естетичний фон, що допомагає школярам краще сприймати музичні образи, засвоювати тонкощі музичного твору, його змістовий сенс та експресивність. Учитель своїм прикладом навчає також культурі музичного спілкування та сприйняття мистецтва в цілому. Демонстрація викладачем музичних творів сприяє розвитку музичного слуху та розуміння музичних жанрів.

Виконавство викладача на уроках музичного мистецтва у школі надзвичайно важливе і багатогранне. Сучасний учитель музичного мистецтва повинен бути готовим до інструментальної імпровізації, добору мелодій на слух і гармонізації, що забезпечує якість навчального процесу. Це пов'язано з ро-

зширенням функціональних ролей педагога, які виконують обов'язки не тільки вчителя, а й концертмейстера, акомпаніатора, ілюстратора, що робить його виконавську майстерність необхідними умовами для роботи. Викладач, який володіє виконавськими навичками, може більш професійно підтримувати дитячу творчість, адаптувати музичний матеріал під потреби класу, виконувати партії акомпанементу, використовувати ансамблеву гру. Така педагогічна діяльність формує у школярів комплексні музичні компетенції, розвиває інтелект і стимулює творче мислення.

Отже, інструментальне виконавство на уроках музичного мистецтва є потужним педагогічним інструментом, який поєднує високу художню культуру, професіоналізм і педагогічну майстерність, формує правильне музичне сприйняття, розвиває творчий і емоційний потенціал учнів, створює захоплююче навчальне середовище і сприяє глибшому розумінню музики в сучасній школі.

#### **Список використаних джерел:**

1. Ашихміна Н. Виконавська майстерність як базовий компонент професійної діяльності вчителя музичного мистецтва. *Актуальні проблеми музичної педагогіки*. Київ, 2023. С. 12-17.
2. Морозова О., Сікора Г. Розвиток музичного смаку у молодших школярів. *Молодь і ринок. Щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич. 2014. № 3 (110). С. 102-106.
3. Пастушенко Л. А. Інструментальне виконавство у структурі професійної діяльності вчителя музичного мистецтва. *Науковий вісник МДПУ*. Мелітополь. 2013. С. 36-42 URL: <https://magazine.mdpu.org.ua/index.php/nv/article/view/711>
4. Тищик В., Жога Р., Співак О. Специфіка інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник науки та освіти*. Київ: Видавнича група «Наукові перспективи», 2023. № 1 (7). С. 622-633.

**Тетяна СОВІК**

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

## **ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД СУПРОВОДОМ ШКІЛЬНОГО МУЗИЧНОГО РЕПЕРТУАРУ**

Одним з основних етапів роботи над шкільним музичним репертуаром є робота над супроводом пісенного твору. На практиці вчитель мистецтва, музичного мистецтва часто стикається із потребою коригування шкільного пісенного репертуару через:

- невідповідність діапазону пісні, що вивчається, діапазону здобувачів освіти певної вікової категорії;
- відсутність нотного тексту супроводу (у підручнику наявна тільки мелодія пісні);
- складність акомпанементу (здобувачам освіти важко виконувати пісню під акомпанемент із складною фактурою чи з самостійною лінією розвитку) [4].

Зазначені чинники спонукають вчителя музичного мистецтва до ретельної роботи над акомпанементом пісенного твору, зокрема:

### 1. Транспонування акомпанементу шкільної пісні.

Якщо діапазон шкільного пісенного репертуару, зазначеного у програмі, не відповідає вокальним можливостям учнів даного віку, виникає потреба у транспонуванні акомпанементу шкільної пісні у тональність, що буде зручною для виконання здобувачами освіти. Основні способи транспонування:

- транспонування на хроматичний півтон, за яким всі ноти зберігають своє місцезнаходження на нотному стані: потрібно уявити собі нові ключові знаки, обміркувати випадкові знаки;
- інтервальний спосіб транспонування: кожен звук, інтервал, акорд переносяться на певний інтервал вгору або вниз [1].

2. Спрощення акомпанементу шкільного пісенного репертуару.

Обмеженість вокально-технічних можливостей учнів спонукає вчителя музичного мистецтва до поєднання вокальної партії з акомпанементом.

З метою умілого спрощення акомпанементу твору шкільного пісенного репертуару, необхідно вміти аналізувати музичну фактуру, виявляючи провідні компоненти (мелодичну лінію, гармонічну і ритмічну структури) і другорядні елементи (підголоски, гармонічні фігурації, подвоєння та ін.) [2].

Основними прийомами спрощення акомпанементу шкільного пісенного репертуару є:

- переміщення та спрощення акордових побудов і гармонічних фігурацій;
- стиснення гармонічних побудов і акордів, поданих у широкому розташуванні;
- розгортання акорду в гармонічну фігурацію;
- об'єднання вокальної партії з басовою лінією акомпанементу;
- сполучення акордової пульсації з басом або мелодією;
- розподіл середніх голосів між обома руками [3].

На початковому етапі бажано обирати твори для вивчення шкільного пісенного репертуару з акомпанементом одного виду нескладної фактури. Оволодіння простими типами акомпанементу сприятиме поступовому переходу до більш складного і змішаного супроводу шкільної пісні.

### **Список використаних джерел:**

1. Дрепіна О. Б., Федоріщева С. П. Практикум шкільного репертуару: метод. рек. для студ. напряму підготовки «Музичне мистецтво (Художня культура)» денної форми навчання Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». Луганськ: Видво ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 78 с.
2. Карпенко Є. В., Ігнатівська О. І. Практикум з шкільного репертуару: навч. метод. посібник для здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня та викладачів інститутів культури і мистецтв вищих педагогічних навчальних закладів України. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 150 с. URL: <https://surl.li/jovulk>
3. Підготовка майбутніх учителів мистецтва до практичної роботи зі шкільним пісенним репертуаром: навч. метод. посібник. / упоряд. Л. М. Червонська, І. М. Пашенко. Мелітополь: Видавничий будинок мелітопольської міської друкарні, 2019. 142 с.
4. Совік Т. В. Методика викладання музичного мистецтва в спеціалізованих навчальних закладах: навч. метод. посіб. Харків: Діса плюс, 2021. 122 с.

**Олександр СОШАЛЬСЬКИЙ**

*аспірант кафедри музичного мистецтва  
Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв*

## **УКРАЇНСЬКА КІНОМУЗИКА В ДОБУ ЦИФРОВІЗАЦІЇ: ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ**

Цифровізація сучасного мистецтва в умовах культурної глобалізації зумовила появу нових художніх парадигм і зміну творчих моделей у сфері музичного продакшну в кіно. Як важлива складова аудіовізуального мистецтва, кіномузика стала полем інтенсивних експериментів, де поєднуються традиції композиторської школи й новітні цифрові технології. Вона дедалі частіше виступає простором діалогу між художньою інтуїцією та цифровими інноваціями. Не залишається осторонь цих процесів і українська кіномузика: саме зараз вона переживає якісні трансформації, що відбивають взаємопроникнення мистецтва й технологій.

У кінематографі музичний супровід вже давно перестав бути лише ілюстративним тлом. Вона набуває статусу формотворчого, драматургічного, а останнім часом – ще й технологічно інтегрованого чинника, який забезпечує образно-емоційну цілісність фільму. За твердженням П. Харченко, кіномузика є «впливовим чинником співпереживання, емпатії, адже істотно впливає на почуттєву сферу глядачів» [2]. Цифрова епоха змінила не лише способи звукозапису, комп'ютерного продакшну й постобробки музичного матеріалу, але й естетику самого композиторського мислення, у якому технологічні можливості поєднуються з елементами постмодерної полістилістики та симфонічного мислення.

Українська кіномузика XXI століття також розвивається у руслі постмодерної художньої системи, що виявляється у полістилістиці, інтертекстуальності, алюзійності та жанровій еkleктиці. Для творчості українських кінокомпозиторів характерна творча синергія класичних і новітніх засобів виразності: поєднання симфонічної оркестрової палітри з електронним звучанням, використання жанрово-стильових алюзій та цитат, що створюють глибокий рівень культурної рефлексії. Сучасні автори, серед яких А. Загайкевич, О. Чорний, С. Лу-

ньов А. Байбаков, активно поєднують традиції національного мелосу із новими формами звукової драматургії, орієнтованої на цифрові технології звукотворення. Так формується новий тип кіномузичного мислення, де художня і технологічна компоненти перебувають у діалектичній єдності.

Такі художні тенденції безпосередньо корелюють із загальносвітовими процесами розвитку кінозвучу, у межах яких відбувається поступовий перехід від традиційного поділу між музикою та шумовими ефектами до формування інтегрованого звукового простору фільму. Як зазначає Е. Аудіссіно, «практики тепер мають у своєму розпорядженні повний спектр компонентів саундтреку і можуть змішувати їх, комбінувати та переходити від одного до іншого більш вільно й творчо, ніж це дозволяли попередні технічні обмеження» [3].

У сучасних умовах кіномузика переважно створюється в цифровому середовищі, що радикально змінює технологічний ланцюг її виробництва. Використання програмних платформ і віртуальних інструментів дає змогу композитору самостійно формувати повноцінну оркестрову партитуру. Семплювання, фізичне моделювання та мікшування стають елементами авторського стилю. Мультимедійні цифрові технології забезпечують реалістичне звучання оркестрових груп, зменшують виробничі витрати та розширюють творчі можливості кінокомпозитора. Водночас вони потребують від автора і нового типу компетентності, що реалізується у поєднанні музично-творчої, комунікаційної та техніко-технологічної складових. Одночасно важливим інструментом сучасного кіномистецтва є віртуальна комп'ютерна студія, у якій здійснюються всі етапи продакшну: від створення музичної ідеї до фінального мастерингу. У такій системі відбувається інтеграція творчості композитора, звукорежисера, аранжувальника та продюсера, що визначає нову модель міждисциплінарної взаємодії в мистецькому процесі.

Одним із провідних трендів сучасної цифрової доби є використання штучного інтелекту (ШІ) у процесі створення музичного контенту. Інструменти на кшталт Suno, Amper Music, AIVA, Soundraw, Mubert, Hunyuan Video-Foley застосовуються для автоматичного генерування у тому числі і готових текстур, фолі та атмосфер з урахуванням готового відеоряду. В українській практиці штучний інтелект поки

виконує допоміжну функцію, стаючи засобом оптимізації робочого процесу, але не заміщення творчої особистості. Людська інтуїція, естетичний смак і морально-етичні орієнтири залишаються центральними чинниками створення кіномузики, що зберігає емоційність, автентичність і духовну наповненість. III-інструменти використовуються для пошуку саунд-дизайнерських рішень, побудови звукових фактур або тестування різних варіантів аранжувань. Таким чином, штучний інтелект не витісняє композитора, а розширює межі його інструментарію, дозволяючи моделювати нові художні концепти в межах алгоритмічної творчості. Проте досі відкритим залишається й питання врегулювання залученості III до створення музичного продукту з позиції визначення права на інтелектуальну власність, яке вже відкрито обговорюється у наукових колах [1].

Цифрові платформи трансформували не лише процес створення, а й поширення кіномузики. Аудіостоки, стрімінгові сервіси, соціальні мережі та спеціалізовані каталоги бібліотечної музики формують нову екосистему музичного промоушну. Для українських кінокомпозиторів цифрове середовище відкриває перспективи самопрезентації, монетизації та міжнародної видимості, однак вимагає знання правових аспектів (авторське право, ліцензування, дистрибуція). Ефективний промоушн спирається на поєднання інноваційної музичної мови, високої якості звуку та оригінального авторського стилю.

Таким чином ми бачимо, що цифровізація стає визначальним чинником розвитку української кіномузики, зумовлюючи перехід від традиційного композиторського ремесла до інтегрованої моделі «митця-технолога». У цьому процесі поєднуються художня експресія, культурна ідентичність та технологічна інноваційність. Сучасна кіномузика в цифрову добу – це простір синтезу мистецтва й технології, де гармонійно співіснують оркестрова традиція та електронна експериментальність, людська емоційність і алгоритмічна логіка. Збереження національного стилю, поєданого з технологічною відкритістю, визначає перспективи українського кінозвуку у глобальному культурному контексті.

Розвиток цифрових технологій у мистецтві кіномузики зумовлює необхідність оновлення системи музичної освіти.

Сучасний кінокомпозитор має поєднувати ґрунтовну академічну музичну підготовку з умілим володінням цифровими інструментами, мультимедійними технологіями, принципами саунд-дизайну та алгоритмічної композиції. Освітній процес потребує інтеграції курсів із комп'ютерної музики, електронної композиції й медіа-мистецтва, формування цифрової компетентності та критичного мислення щодо використання ІІІ у творчості. Підготовка фахівців нового типу – митців, здатних поєднувати художню інтуїцію з технологічними знаннями, – є запорукою подальшого розвитку української кіномузики в умовах цифровізації.

### **Список використаних джерел:**

1. Кравчук О. Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2023. Вип. 6 (1). С. 79-88. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888>
2. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. *Зб. наук. праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*. 2021. Вип. 17. С. 243-255. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>
3. Audissino E. From separation to integration. Strengths and weaknesses of sound-design film music. *Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société*. 2022. № 27. DOI: <https://doi.org/10.56698/filigrane.1328>

**Наталія ТОРКОНЯК**

*Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв*

**ЛЕМКІВСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНІЙ  
МИСТЕЦЬКІЙ ПЕДАГОГІЦІ  
(на прикладі авторського творчого проєкту)**

Сучасні дослідження лемківського музичного фольклору розглядають це явище в аспектах міжетнічної обрядовості (Т. Саварин [4]), збереження традицій та новаторчості (О. Фабрика-Процька [5]), трансформації пісенного фольклору у творчості лемківських переселенців (К. Чаплик [6]) та ін. Водночас, важливою є педагогічна роль фольклорної спадщини, що вимагає розробки нових підходів до її використання в освітньому просторі. З цією метою у процесі здобуття авторською мистецькою освіти було розроблено проєкт «Лемківський фольклор: погляд крізь віки», в якому поєднано музично-виконавський, педагогічний й менеджерський компоненти. У цьому контексті вказаний проєкт постає як синтетична форма демонстрації набутих компетентностей, інтегруючи теоретичний, художньо-практичний і дослідницький досвід [1]. Мета проєкту полягає в осмисленні лемківської пісенної традиції як явища української національної культури в її історичній тяглоті та сучасних виконавських інтерпретаціях. Концепція спирається на ідею синтезу автентичного фольклорного матеріалу з модерними підходами до його сценічного втілення, що дозволяє поєднати етнографічну достовірність із сучасним артистичним мисленням.

Реалізація творчого задуму передбачала створення концертної програми, до якої увійшло вісім вокальних номерів, що репрезентують жанрову палітру лемківського фольклору – від ліричних і побутових до емігрантських і жартівливих. У доборі репертуару застосовано принцип контрасту, який забезпечив багатовимірне розкриття художніх типів і настроєвих відтінків. Програма включає твори в обробках сучасних українських композиторів і виконавців (зокрема, К. Цісик, С. Вакарчука, М. Шпака, С. Родька), що відображає спадкоємність та, водночас, еволюцію виконавських підходів до лемківського мелосу. Порівняння традиційних і модерних версій дозволило окреслити процес переосмислення народної ін-

тонаційності в умовах новітнього культурного середовища, де фольклор постає не як застигла форма, а як динамічний процес художнього оновлення.

Вокально-виконавська підготовка включала вдосконалення технічних навичок, опрацювання дикції, артикуляції, дихання, а також розробку індивідуальної інтерпретаційної концепції. У роботі над кожною композицією важливою була відмова від копіювання відомих зразків, натомість – вироблення власної інтонаційно-емоційної моделі виконання, у якій поєднуються елементи автентичної манери співу з прийомами сучасного вокального виконавства. Такий підхід сприяв поглибленню розуміння стилістики лемківської пісенності та формуванню особистісної виконавської ідентичності.

Концертно-організаційна складова проєкту орієнтована на формування компетенцій у сфері сценічного менеджменту, продюсування, комунікації з аудиторією, побудови концертної драматургії та художнього сценарію. Реалізація програми у форматі публічного виступу або відео-концерту вимагала комплексного володіння навичками планування, координації творчого процесу, сценічної адаптації матеріалу, а також психологічної готовності до роботи у відкритому комунікативному середовищі. Це дозволило інтегрувати творчу й управлінську функції виконавця, розширивши його фахову компетенцію до рівня культурного менеджера.

Науково-аналітичний напрям проєкту охопив дослідження жанрових, ладоінтонаційних і структурних особливостей лемківського музичного діалекту. Було здійснено порівняльний аналіз його типологічних ознак у контексті регіональної етномузикології, спираючись на праці Ф. Колесси [3], який виокремлював лемківську традицію як самобутню систему з впливами українського та західнослов'янського мелосу. У цілому, для лемківських пісень характерні емоційна стриманість, мелодична лаконічність, виразна ритмічна моторність і переважання мажорного забарвлення, що формує відчуття «просвітленої» емоційності. Ладова структура тяжіє до перемінного мажоро-мінору, із домінуванням дорійського ладу; у ритміці поширені синкопи, змішані метри, повтори строфічних елементів, що створюють варіаційний тип розвитку. Поширені вигуки й оклики надають пісням природної експресії та комунікативної жвавості [3]. Як вважала С. Грица, цей мелос вирізняється рівновагою між простотою вислову й емо-

ційною наснаженістю [2], що робить його виконання надзвичайно виразним. Особливої уваги заслуговують тематичні доміанти лемківського фольклору – мотиви дороги, розлуки, кохання, праці, природи, еміграції, що відображають досвід мандрівного життя та ностальгію за рідним краєм із глибоким психологічним підтекстом.

Під час драматургічного формування концертної програми послідовність пісень вибудовувалася з урахуванням емоційного напруження та контрастів, що має важливий психологічний і виховний вплив. Від ліричної образності («Ой, верше мій, верше») програма переходить до драматичних сцен («Горе долом ходжу») та до узагальнюючого філософського фіналу («Гамерицький край»). У серединній частині композиційна лінія урізноманітнюється жартівливими та танцювальними епізодами, що забезпечує динамічну рівновагу всієї програми. Така побудова дозволяє створити відчуття «дихання» фольклорного циклу, де чергування настроїв відтворює природну мінливість людських емоцій. Заключним етапом реалізації проекту стала сценічна презентація у форматі документально-художнього відео-концерту, який поєднав елементи етнографічної реконструкції, вокального виконання й аналітичного коментаря. Така форма подачі дала змогу поєднати мистецький і науково-пізнавальний рівні, зробивши лемківський фольклор доступним для сприйняття сучасною публікою. Візуальна складова посилила емоційний вплив музики та забезпечила контекстуалізацію фольклорного матеріалу у культурному й освітньому просторі сьогодення.

Таким чином, у творчому проекті «Лемківський фольклор: погляд крізь віки» інтегровано художню, педагогічну та науково-аналітичну рефлексії, що засвідчують професійну зрілість виконавця, здатність мислити цілісною художньою концепцією. Водночас, проект демонструє, що лемківський фольклор є не лише об'єктом етнографічного інтересу, а виступає живою складовою сучасної музичної культури і педагогіки, відкритою до нових інтерпретацій і контекстів, що можуть впливати на сприйняття вказаного музичного контенту сучасним споживачем, дозволяє розкрити потенціал фольклору як носія національної ідентичності, історичної пам'яті та духовної стійкості українців. Отож, проект має важливе *педагогічне* значення, яке полягає як у вагомій виховній ролі лемківського фольклору, так

і в можливості його використання у музично-педагогічній практиці, що, у свою чергу, відкриває нові шляхи для подальших досліджень окресленої проблематики.

### **Список використаних джерел:**

1. Академічний і естрадний вокал НАКККіМ. Наталія Торконяк. Лемківський фольклор: погляд крізь віки.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
3. Етнографічний збірник. Етнографічна комісія НТШ. Т. XXXIX-XL. Народні пісні з Галицької Лемківщини : тексти й мелодії / збір., упор. і пояснив Ф. Колесса. Львів: НТШ, 1929. LXXXII, 469 с.
4. Саварин Т. Лемківські весільні обрядові пісні в міжетнічному контексті: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07. Львів, 2003. 27 с.
5. Фабрика-Процька О. Пісенна культура лемків ХХ століття : збереження традицій та новаторчість: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Івано-Франківськ, 2008. 290 с.
6. Чаплик К. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західну Україну (повоєнний період): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2010. 191 с.

**Андрій ТУЛЯНЦЕВ**

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

### **ГАЛИНА КУЗЯЄВА: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ СИНТЕЗ ПІАНІСТКИ ТА КАМЕРНОЇ СПІВАЧКИ**

До історії музично-педагогічної Дніпропетровщини фіналу ХХ – початку ХХІ століть вписана яскрава мистецька сторінка, пов'язана з насиченою діяльністю викладачки Циклової комісії «Спів» Дніпропетровського музичного училища, солістки Дніпропетровського Будинку органної та камерної музики, художньої керівниці Дніпропетровської обласної філармонії, заслуженої артистки України, лауреатки міжнародного конкурсу вокалістів ім. В. Белліні (Італія) Галини Матвійвни Кузяєвої (18.09.1954–29.11.2021). Значущість досягнень педагогині та артистки-вокалістки Г. Кузяєвої обумовлюється також її великою художньою та просвітницькою діяльністю.

Г. Кузяєва отримала середню спеціальну освіту у Симферопільському музичному училищі, та вступила до Львівської консерваторії ім. М. Лисенка на спеціалізацію «фортепіано». Протягом 1974-1979 рр. вона була студенткою класу видатного львівського піаніста О. Криштальського. Піаністка Н. Кашкадамова так характеризує творчу особистість професора: «Криштальський – піаніст академічного типу, який надавав великого значення логічності, майстерності та технічній довершеності виконання» [1]. Програму державного іспиту випускниці Г. Кузяєвої склали такі твори: Variations sérieuses Op.54 F.Mendelssohn; Другий концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського; Etude No. 23 a moll F. Chopin; Ballade No. 2 (F-dur), Op. 38, F. Chopin. Результатом став червоний диплом.

У 2023 році у Дніпровському видавництві «Ліра» була надрукована книга «Галина Кузяєва. Солоспів». Фінансування цього науково-популярного видання здійснив син співачки – Іван Клім. У статті «З наших студентських років» знаменита музикознавчиня Л. Кияновська згадує: «Галя навчалась у легендарного Олега Романовича Криштальського – прямого спадкоємця шопенівської піаністичної традиції через свого учителя Василя Барвінського. Як педагог він був абсолютно безкомпромісний, тож його позитивне судження про когось зі своїх учнів вартувало дуже багато! Від друзів-піаністів, які теж навчались у славетного професора, я не раз чула, що Галя як музиканта він ставив високо, відзначав її інтелігентність і музикальність. Зрештою, ми самі – особливо ж теоретики – між собою добре знали, хто з наших колег чого вартує як музикант, і вона якраз відносилась до тих, про кого говорили з великою пошаною і визнанням. Часом ми з Галею ще й перетинались у всіляких суспільних акціях, найчастіше у конференціях Студентського науково-творчого товариства, до яких нас, як круглих відмінниць, постійно залучали, переважно, навіть не питаючи нашої згоди. І при цій нагоді завжди перекопувалась в тих рисах її характеру, які помітила в першому нашому спілкуванні: інтелігентність, серйозність, а при тім велику доброзичливість і приязність» [2, с.13].

Саме Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка стала першовідкривачем вокального таланту Г. Кузяєвої, яка водночас працювала концертмейстером у класі

професора кафедри «Сольний спів», народного артиста СРСР П. Кармалюка. Видатний український оперний співак, баритон, він порадив Г. Кузяєвій вчитися далі мистецтву академічного співу. І Г. Кузяєва стала студенткою класу професора, народної артистки СРСР, завідувачки кафедри «Сольний спів» Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського Є. Чавдар (колоратурне сопрано). Вокальна школа, яку отримала Г. Кузяєва у класі Є. Чавдар була унікальною. Видатна оперна співачка, вона вимагала від студентки тривалості дихання, кантилени звуку, осмисленого співу та емоційно забарвленого звучання голосу. Водночас приділяла величезну увагу збереженню краси та точності утворення співочого тону. Ліричне сопрано Г. Кузяєвої відрізняли шляхетна простота та щирість вокалізації, вокального фразування, втілені у інтонаціях її голосу, який мав красивий тембр, був широким і потужним, звучав світло та сріблясто. Г. Кузяєва володіла талантом перевтілення, максимально глибоким і повним осягненням задуму та стилю композитора, бездоганним смаком, точністю образного мислення. Саме Є. Чавдар передала Г. Кузяєвій також секрети майстерності колоратурної техніки. Навчила прикрашати вокальну партію орнаментальними зворотами, пассажами, руладами, фіоритурами, трелями, різними мелізматичними фігурами.

На державному іспиті у Оперній студії випускниця виконала партію Марфи у «Царевій нареченій» М. Римського-Корсакова. До програми Г. Кузяєвої, яку вона також виконала на Державному іспиті з фаху увійшли такі твори: Сцена та арія Лючії «Il dolce suono...» («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті); «Венеціанський карнавал» Ю. Бенедикт; «Болеро Єлени» («Сицилійська вечерня» Дж. Верді); «Здесь сирени быстро увядают» Ц. Кюї / сл. Прюдом; «Ой, піду я межі гори» А. Кос-Анатольського. Також отримала червоний диплом.

Галина Кузяєва отримала запрошення викладати спів та працювати концертмейстером і ілюстратором Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки. Виховала багато студентів. Паралельно співала сцені Дніпропетровського Будинку камерної та органної музики, де була провідною солісткою протягом 1987-1998 рр. Вокальну майстерність дніпропетровської камерної співачки Г. Кузяєвої високо оцінив відомий органіст Луїджи Челегін (Італія), який

неодноразово виступав з нею у дуєті на сцені Дніпропетровського Будинку камерної та органної музики.

Протягом усієї вокальної кар'єри Г. Кузяєва часто виконувала твори дніпровських композиторів: вокально-симфонічну поему для 3-х сопрано, оркестру та хору «Поклоніння Святій Марії» В. Мужчиля; твір для голосу та фортепіано «Молюсь за Україну» В. Брондзі-Мартинюк на слова С. Черевко. Творча співпраця об'єднувала Г. Кузяєву з капелою бандуристів Дніпропетровського музичного училища ім. М. Глінки «Чарівниці» (керівники – заслужені працівниці культури України Л. Воріна і С. Овчарова).

Дніпропетровська обласна філармонія (нині Дніпровська) стала важливим етапом творчості цієї артистки-вокалістки. Від 1988 року вона працювала солісткою, співала у супроводі симфонічного оркестру під орудою таких видатних диригентів, як народні артисти України Г. Карапетян, А. Власенко, В. Сіренко, Є. Дущенко, В. Гаркуша, заслужених діячів мистецтв України М. Шпака, Н. Пономарчук, М. Лисенка, Ю. Пороховника, заслужених артистів України В. Плоскіни, І. Чередниченко. Диригента В. Овчарова. Цей період творчості Г. Кузяєвої охарактеризовано так: «Мистецтву Галини Кузяєвої притаманні досконале музичне фразування, тонка музикальність, висока вокальна культура. У репертуарі – українські народні пісні, пісні та романси українських композиторів К. Стеценка, М. Кропивницького, Ф. Надененка, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, О. Білаша, арії з опер Г. Ф. Генделя, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, В. Белліні, з кантат Дж. Перголезі, Й.-С. Баха, програма «Ave Maria» з творів Й.-С. Баха, Ш. Гуно, Л. Керубіні, Ф. Шуберта, В.-А. Моцарта та ін.» [3].

### **Список використаних джерел:**

1. Кашкадамова Н. Б. Криштальський Олег Романович. URL: <https://esu.com.ua/article-1680> (дата звернення 02. 10. 2025).
2. Кияновська Л. З наших студентських років. Галина Кузяєва. Солоспів: статті, спогади, фото, матеріали до біографії / ідея, упорядкув., заг. ред., комент. проф. Андрій Тулянець. Дніпро: Ліра, 2023. 303 с.: іл., фот. (Видатні музиканти Дніпропетровщини). До 125-річчя Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?)
3. Шпаковська Т. А. Кузяєва Галина Матвіївна. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жу-

ковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: <https://esu.com.ua/article-51076> (дата звернення 05.10.2025)

**Ольга ФЕДОРЕНКО**

*заслужена артистка України, старший викладач  
кафедри академічного та естрадного вокалу  
Факультету музичного мистецтва та хореографії  
Київського столичного університету  
імені Бориса Грінченка*

## **КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД У ВИХОВАННІ ВОКАЛІСТІВ АКАДЕМІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ**

Навчання вокальному мистецтву передбачає регулярні практичні заняття співом з викладачем, самостійний спів, коли здобувач вже достатньо засвоїв основи вокальної техніки і розуміє особливості власного голосу. Розспівки, вправи, вокалізи, вокальні твори – це основна технічна частина навчання академічному вокалу, що потребує найбільше часу та ресурсу співака. Але, не менш важливим є розвиток і виховання художнього смаку, набуття теоретичних знань про класичне вокальне мистецтво та історію виконавства, фізична підготовка та витривалість співака.

Важливість фізичної підготовки важко переоцінити. Необхідність бути витривалим, енергійним, вміти володіти своїм тілом так само, як і володіти голосом – одна зі складових комплексного підходу у навчанні співу. Професійний вокал будь-якого спрямування: академічного, естрадного, джазового, народного тощо сміливо можна прирівнювати до спортивних навантажень. Заспівати партію в опері чи сольний концерт, а подекуди, декілька разів підряд, зміна часових поясів, довгі гастролі з частими переїздами вимагають витривалості, вміння правильно розраховувати свої сили, режиму діяльності-відпочинку. Цьому сприяють заняття спортом, танцями, йогою, плаванням, усіма можливими видами фізичної діяльності, активні ігри та прогулянки на свіжому повітрі.

Відвідування музичних та драматичних театрів, філармоній, концертів, виставок, фестивалів, з подальшим обговоренням з викладачем і сокурсниками, аналізом, висновками від побаченого та почутого розвиває естетичний

смак, розширює кругозір, допомагає відшукати власний стиль виконання та втілити власну інтерпретацію, спираючись на здобуті знання і художній досвід.

Обов'язковим є звернення до літератури з історії виконавства та вокальних шкіл, посібників з основ вокального мистецтва та вокальної техніки, автобіографічних книжок професійних та авторитетних співаків, наукових досліджень педагогів-вокалістів тощо. Рекомендації щодо подібної літератури знаходяться у навчальних програмах і повинні бути запропоновані здобувачам для ознайомлення та вивчення.

Якість виконання світової класичної вокальної музики закладена у правильній вимові, що спирається на чітку дикцію та знання іноземних мов, особливо італійської, німецької, французької, англійської. Це також є ключем до успіху у міжнародній кар'єрі співака. Викладач повинен мотивувати здобувачів до опанування іноземних мов, як мінімум на рівні читання і вільної роботи зі словниками, використовуючи різноманітні і доступні зараз електронні версії та програми для вивчення мов.

Участь у конкурсах, концертах, фестивалях є надважливим етапом розвитку вокаліста-артиста. Тільки перед аудиторією повної глядачів, здобувач зможе отримати досвід виступів, відчутти межі свого професійного розвитку, відшукати сильні і слабкі сторони у своєму співі, побороти хвилювання та страх публічних виступів, відчутти радість від творчості та взаємодії зі слухачами.

Важливим у комплексному вихованні є питання режиму співака, як голосового так і режиму дня. Викладач повинен з перших днів навчання пояснити здобувачу важливість дбайливого ставлення до свого голосу, здоров'я, сну, фізичної активності та загальних навантажень, розказати про особливості режиму для студенток в певні дні жіночного циклу, коли навантаження на голосі зв'язки краще уникати.

Навчання академічному вокальному мистецтву – це довгий процес пошуку правильної вокальної позиції, резонаторів, розвитку вокального дихання, техніки, роботи над дикцією та вимовою, артистизмом та виразністю. Це специфічна, складна, вузькопрофільна галузь музичного мистецтва, в якій закладений цілий комплекс факторів і чинників, які безпосередньо впливають на кінцевий результат навчання здобувачів. Не все одразу вдасться опанувати

співакові-початківцю, виходячи на професійну сцену, але, саме комплексний підхід у навчанні здобувачів-вокалістів академічного спрямування допоможе не розгубитися у царині класичного вокального мистецтва.

**Світлана ЧАБАН-ЧАЙКА**

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

## **МУЗИКУВАННЯ НА ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У ЗАКЛАДАХ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ**

Колективне інструментальне музикування у закладах загальної середньої має неабияке значення в музичному навчанні та вихованні школярів, позаяк дозволяє гранично задовольнити музичні інтереси і розкрити творчі можливості виконавців різного віку. Дитячі музичні інструменти відіграють важливу роль у розвитку музичних здібностей та обдарувань. Педагоги переконані, що гра на дитячих музичних інструментах є однією з найдоступніших форм музичного виховання. Музикуючи на дитячих музичних інструментах, школярі швидше засвоюють музичну грамоту, у них розвивається тембровий та гармонічний слух, ритмічність.

Музичне мистецтво є важливим засобом виховання, який сприяє розвитку особистості школяра та осягненню духовних цінностей. Згідно нового Державного стандарту, одним із завдань освітньої галузі «Мистецтво» є виховання здатності до художньо-творчої самореалізації, культурного самовираження, задоволення потреби в мистецькій освіті» [1, с. 2]. Тому, заняття з музичного мистецтва мають забезпечити музично-творчий розвиток школярів.

Використання дитячих музичних інструментів на уроках музичного мистецтва у закладах середньої освіти забезпечує зв'язок із музичним вихованням, викликає позитивні емоції, сприяє розвитку музичного слуху (звуковисотного, ритмічного, ладового, тембрового), дає змогу дітям виявити себе, особливо тим, хто не вміє чисто інтонувати, розвинути їхній музичний слух. Велике значення має вдало

підібраний репертуар. Тому вчителю мистецтва слід враховувати дитячі смаки та вподобання, а також технічні можливості. З усіма дітьми, особливо з тими, хто інтонує нечисто, необхідно проводити роботу, поступово ускладнюючи репертуар для розвитку музичного слуху, пам'яті. Урок мистецтва емоційно впливає на учнів, організовує їхню художньо-пізнавальну діяльність, спонукає до активної й плідної музичної творчості. Крім того, він допомагає учням пізнати особливості та наукові основи музичного мистецтва.

Вивченню питань використання елементарних музичних інструментів на уроках музичного мистецтва надавали уваги такі педагоги та музикознавці: Р. Амлінська, А. Іваницький, І. Мацієвський, О. Ростовський та інші. Проблеми класифікації народної інструментальної музики, народних музичних інструментів досліджують українські вчені А. Іваницький та І. Мацієвський. І. Мацієвський пропонує жанрову класифікацію народної інструментальної музики. В основу такої класифікації покладено погляд на жанр як «реалізацію функцій у структурі». До уваги береться стрій, акустичні й темброві особливості, сфера застосування, виражальні можливості народного музичного інструмента [4]. А. Іваницький у підручнику «Український музичний фольклор» детально висвітлює історію розвитку українського музичного фольклору та дає характеристику народних інструментів [3]. Учитель повинен підбирати для дітей найбільш досконалі музичні інструменти, зручні за розміром та достатнім діапазоном. Це можуть бути, як зазначає Р. Амлінська, хроматичний металофон, цитра, цимбали, ксилофон, баян, акордеон, тріскачка, бубон, трикутник тощо [2]. Використання на уроках музики дитячих музичних інструментів, особливо під час співу та слухання музики, сприяє музичному вихованню учнів.

Зацікавленість до гри на музичних інструментах у школярів посилюється в процесі опанування ними, що передуватиме спільному музикуванню та концертним колективним виступам.

У сучасних концепціях шкільного музичного навчання можна виявити загальну тенденцію – прагнення до розкриття творчого потенціалу дитини, що має стати методологічно визначальним у залученні школярів до основ колективного інструментального музикування. Тут дитині найле-

гше виявити свою активність і самостійність, Це найдоступніший для неї вид музичної виконавської діяльності, у якому можна виявити свою самостійність і активність.

Значення інструментального музикування для музичного та загального розвитку дітей важко переоцінити. У процесі гри на дитячих елементарних музичних інструментах розвиваються музичні здібності і, перш за все, всі види музичного слуху: звуковисотний, метроритмічний, ладогармонічний, тембровий, динамічний і архетонічний та почуття музичної форми.

Музикування на елементарних музичних інструментах сприяє розвитку гостроти та емоційності почуттів. Школярі відкривають для себе світ музичних звуків, розрізняють красу звучання різних інструментів, вдосконалюються у виразності виконання. Окрім музичних здібностей розвиваються вольові якості, зосередженість та увага. Педагогічна доцільність гри на дитячих музичних інструментах, зокрема і саморобних на уроках мистецтва сприятиме розвитку музичних і творчих здібностей дітей.

Отже, інструментальне музикування є важливим джерелом досягнення системи засобів музичної виразності, пізнання музичних явищ і закономірностей та має входити у всі програми з музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти України.

### **Список використаних джерел:**

1. Державний стандарт базової і повної середньої освіти. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/24-2004-п/page2>
2. Амлінська Р. С. Використання дитячих музичних інструментів на уроці музики в 4–5-х класах. *Музика в школі*: зб. статей. Київ: Муз. Україна, 1983. Вип. 9. С. 17-22.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
4. Мацієвський І. Жанрові угруповання в традиційній українській інструментальній музиці. Львів, 2000. 26 с.

**Чжан ЧЕНЬХУЕЙ**

аспірантка Українського державного  
університету імені Михайла Драгоманова

## **СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ МАГІСТРАТУРИ**

Сучасні вимоги до підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва на другому рівні вищої освіти спрямовують процес фортепіанного навчання на поглиблення виконавської компетентності. Її формування у студентів магістратури на засадах стильового аналізу творів музичного мистецтва прищеплює вміння передавати глибокий зміст твору, зокрема й демонструвати емоційну виразність, доносити до слухачів музичні образи через усвідомлені виражальні засоби (динаміку, артикуляцію, агогіку та ін.).

Серед провідних завдань важливого значення набуває осмислення жанрово-стильових особливостей музичних творів. У цьому контексті привертають увагу праці науковців (Т. Багрій, Л. Гаврілової, І. Коханик, Н. Мосенко, Б. Сюти, С. Шипа), в яких висвітлюються різні аспекти розвитку музичних стилів і стильового аналізу музичних творів. Зокрема В. Степурко зазначає, що вивчення музичних семантичних «знаків» у творчості композитора є доволі складною проблемою, яка може вирішуватися на історичному та психолого-інтелектуальному рівнях. [2, с. 79]. Такий аналіз передбачає виявлення авторського задуму та музичних семантичних «знаків» у творчості композитора. Завдяки жанрово-стилістичним ознакам студенти можуть у довільному порядку оволодіти трьома типами стилю – національним, історичним та індивідуально-авторським.

Більш глибоко ця проблема висвітлюється у дослідженнях С. Шипа «Теорія художніх стилів» [4] та «Методика стильового аналізу музичних творів: теоретичні засади» [5]. У цих працях автор сформулював власну *концепцію стильового аналізу*, яка поєднує історико-теоретичні засади з методичним спрямуванням.

У цьому напрямку привертають увагу також дослідження закордонних вчених. Так, Е. Tarasti у праці «A Theory of Musical Semiotics (Indiana University Press» [6] для розкриття

стильових особливостей композицій пропонує семіотичний підхід, який дозволяє порівнювати засоби виразності у творчості різних композиторів. Натомість R. Taruskin у роботі «Music in the Nineteenth» [7] розглядає особливості романтичного стилю та принципи його аналізу, підкреслюючи взаємозв'язок композиційної структури та виразності.

Аналіз праць цих науковців доводить важливість розгляду жанрово-стильових особливостей музичних творів у історико-культурному контексті з акцентом на символічне значення музичних елементів та тематичних структур. Вони наголошують на взаємозв'язку історико-культурного контексту та музичної форми, системному виявленні мотивно-тематичних структур та символічному значенні музичних елементів. Використання цих структур дозволяє більш глибоко оцінювати стильові характеристики творів.

У процесі навчання студенти дізнаються, що упродовж всієї історії розвитку фортепіанного мистецтва під впливом винаходів та інновацій в механіці фортепіано, відповідям на запити суспільного і слухацького споживання у творчості композиторів відбувалися якісні зміни і трансформації у змісті, формах, жанрах і стилях. Унікальні можливості фортепіано зробили його улюбленим інструментом для втілення власних ідей багатьох композиторів.

Ознайомлення студентів з розвитком фортепіанного репертуару в музичній культурі бароко, класицизму, романтизму, модернізму, у процесі яких виявлена їх художня еволюція, динаміка в удосконаленні жанрових форм, трансформація художніх засобів, пріоритетність певної стилістики, персональна виправданість їх застосування видатними композиторами й виконавцями, дозволяє їм зрозуміти – у якій мірі означена тенденція формувалася як мистецька традиція і як сьогодні впливає на формування виконавської компетентності у студентів магістратури на засадах стильового аналізу творів музичного мистецтва.

Такий аналіз передбачає послідовне дослідження трьох основних рівнів:

1. *Структурно-композиційний рівень* – передбачає вивчення загальної архітектоніки твору, музичної форми, пропорційності розділів, типу розвитку музичного матеріалу, драматургічної логіки та способів досягнення цілісності.
2. *Мовно-виражальний рівень* – спрямований на аналіз гармонічної мови, ладо-тональних співвідношень, мелоди-

чної лінії, фактури, ритмічної організації, тембрових характеристик та динамічних контрастів.

3. *Інтерпретаційно-стильовий рівень* – зумовлює визначення стильових ознак композитора в контексті загальноісторичних тенденцій, з'ясування зв'язків із музичними традиціями, школами, жанрами та естетичними напрямками.

У цілому огляд літератури засвідчує, що стильовий аналіз є ключовим інструментом фортепіанної підготовки студентів мистецьких спеціальностей, а його методичні положення постійно вдосконалюється завдяки дослідженням сучасних музикознавців. Таким чином, методика роботи у напрямку стильового аналізу фортепіанних творів ґрунтується на системному підході до вивчення музичного матеріалу, що дозволяє студентам виявити індивідуальні та жанрові особливості твору, визначити характерні риси композиторського стилю та встановити взаємозв'язки між художнім задумом і засобами його втілення.

#### **Список використаних джерел:**

1. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 20. С. 44-51.
2. Степурко В. Аналіз музичних творів: навчальний посібник. Київ: НАКККІМ, 2020. 140 с.
3. Сюта Б. Є. Деякі аспекти аналізу сучасної музики. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4 (24). С. 120-124.
4. Шип С. В. Методика стильового аналізу музичних творів: теоретичні засади. *Теорія музики*. 2021. Вип. 5. С. 50-66.
5. Шип С. Теорія художніх стилів: монографія. Суми: ФОП Цьома С. П., 2023. 138 с.
6. Tarasti E. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. 320 p.
7. Taruskin R. *Music in the Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 928 p.

**Наталія ЧОРНА**

*кандидат педагогічних наук, старший викладач  
кафедри теорії та методики музичного виховання  
Комунального закладу вищої освіти  
«Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж»*

## **МУЗИКОТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ ВПЛИВУ НА ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ СТАН ОСОБИСТОСТІ**

Сучасні події в українському суспільстві, зокрема соціальні, економічні та воєнні виклики, суттєво впливають на психоемоційний стан людини, підвищуючи рівень стресу, тривожності та емоційного виснаження. У цих умовах особливої ваги набуває проблема збереження психічного здоров'я, що безпосередньо впливає на емоційний добробут, навчальну мотивацію та соціальну адаптацію особистості.

Одним із ефективних засобів забезпечення психоемоційного благополуччя та гармонізації внутрішнього стану людини є музичне мистецтво, яке здавна відіграє важливу роль у формуванні духовного світу та розвитку емоційного інтелекту – здатності розпізнавати, розуміти й регулювати власні емоції. Саме тому в сучасній психолого-педагогічній практиці все більшої популярності набуває музикотерапія – напрям музичної педагогіки, що ґрунтується на цілеспрямованому використанні музики для розвитку, корекції та відновлення психоемоційного стану особистості.

Аналіз наукових джерел і публікацій свідчить про те, що музика здавна розглядалася як потужний чинник впливу на емоції та психіку людини. У працях античних мислителів (Платон, Аристотель та ін.) музичне мистецтво розглядалося як засіб формування моральних якостей та внутрішньої гармонії. Ці ідеї пізніше були розвинені видатними педагогами (Я. Коменський, С. Людкевич, Ж.-Ж. Руссо, В. Сухомлинський та ін.) у контексті виховання молодого покоління під впливом музичного мистецтва. Сучасні вчені (В. Драганчук, В. Дудик, Г. Побережна, О. Федій, О. Шпортун та ін.) продовжують ці традиції, використовуючи музикотерапію як ефективний засіб підтримки та відновлення психоемоційного стану особистості.

**Метою статті** є висвітлення ролі музикотерапії як засобу впливу на психоемоційний стан особистості та аналіз її ефективності в освітньому й психолого-педагогічному контексті.

Термін «музикотерапія» з'явився у науковій літературі наприкінці XVIII – на початку XIX століття й походить від двох грецьких слів – *mousike* (мистецтво муз) і *therapeia* (лікування, догляд), що у перекладі означає «лікування музикою». Слід зауважити, що спочатку цей термін вживався у медичному контексті як засіб лікування нервово-психічних захворювань, що передбачав вплив музики на психічний і фізичний стан людини, а згодом набув широкого застосування в психології, педагогії та соціальній сфері [2].

Зарубіжні вчені виокремлюють дві концепції музикотерапії: клінічну, яка розглядає її як частину психотерапії (К. Бланк, Г. Джедік, Ч. Кохлер та ін.) та самостійну науку і професію, що має власний теоретичний фундамент, методологію, практичні засоби та напрями розвитку, незалежні від інших психотерапевтичних методів. (А. Понтвік). Зокрема, більшість країн світу має свої спеціальні товариства і союзи музичних терапевтів [3].

У психології музикотерапія визначається як метод психотерапевтичного та реабілітаційного впливу на людину за допомогою музики, спрямований на поліпшення емоційного, когнітивного, фізичного та соціального стану, а також спосіб творчого самовираження та розвитку потенціалу особистості, що дозволяє модифікувати думки, емоції і поведінку через структуровані музичні активності. Серед різноманітних напрямів психотерапії сучасні психологи виокремлюють музикотерапію як одну з найефективніших форм впливу на психоемоційний стан особистості [5].

Музикотерапія розглядається також як розділ музичної педагогіки, що використовує творчі методи розвитку особистості, формування емоційної сфери, соціальних навичок та музичних здібностей дітей і дорослих.

Сучасні педагоги трактують це поняття як процес, у якому музика використовується для гармонізації психоемоційного стану, розвитку музичних здібностей, формування комунікативних якостей, як унікальний метод впливу на емоційний стан людини через звук, голос і музичні інструменти. Так, Г. Побережна визначає музикотерапію як універсальну виховну систему підкреслюючи роль музики як носія сакральної інформації, що допомагає людині гармонізувати себе та свої стосунки зі світом; на думку дослідника В. Дудика, музикотерапія є ефективним чинником психолого-педа-

гогічного впливу на емоційно-вольову сферу особистості; А. Гельбак висловлює думку, що музикотерапія, поряд з іншими видами арттерапії, сприяє розвитку уміння покращувати емоційний стан і самопочуття людини [1; 2; 4].

Завдання музикотерапії визначаються залежно від її напрямку (клінічного, педагогічного, соціального тощо), але загалом вони спрямовані на гармонізацію психоемоційного стану людини, розвиток її особистості та покращення якості життя.

Теоретичний аналіз наукової літератури дозволяє визначити такі основні цілі музичної терапії як:

1. Покращення психоемоційного стану, що передбачає зняття напруги, тривоги, агресії, страху; формування позитивного емоційного фону.
2. Стимуляція психічної та фізіологічної активності, яке призводить до підвищення життєвого тону, працездатності, енергії.
3. Розвиток особистості, що сприяє формуванню емоційної чутливості, емпатії, креативності, самовираження.
4. Підтримка та реабілітація, яка допомагає у відновленні після психічних або фізичних травм, хвороб, стресових ситуацій.
5. Соціальна адаптація, котра передбачає покращення комунікативних навичок, розвиток здатності до взаємодії з оточенням.
6. Профілактика нервово-психічних розладів, яка реалізується через формування внутрішньої гармонії, зниження рівня емоційного та психічного напруження, а також підвищення стресостійкості особистості [1; 3; 5].

З метою ефективного впровадження музикотерапії в освітній процес доцільно виокремити ключові методологічні підходи, що забезпечують системний і цілісний вплив на психоемоційний розвиток особистості, зокрема:

- *особистісно-орієнтований підхід* враховує індивідуальні потреби, емоційні особливості, музичні уподобання та темперамент особистості, що забезпечує більш ефективний терапевтичний результат;
- *системний підхід* передбачає планування музикотерапевтичного процесу як цілісної системи, де різні форми музичної діяльності послідовно впливають на увагу, пам'ять, мотивацію та емоційний інтелект;
- *діяльнісний підхід* базується на активній участі у музичній діяльності: виконанні, слуханні, імпровізації та ство-

ренні музики, що сприяє розвитку творчих здібностей та соціальних компетентностей;

- *аксіологічний підхід* орієнтується на розвиток системи цінностей, формування емоційно-ціннісного ставлення до себе, оточуючих та світу через музичну діяльність, що сприяє гармонійному духовному розвитку особистості;
- *інтегративний підхід* передбачає поєднання музикотерапевтичних технік із іншими формами психолого-педагогічної підтримки (драматерапія, рухові практики, релаксаційні та ігрові методи тощо), що дозволяє комплексно впливати на емоційно-психологічний розвиток особистості;
- *арттерапевтичний підхід* передбачає використання музичного мистецтва для вираження внутрішніх переживань, емоційної саморегуляції, забезпечуючи емоційне розвантаження та психологічну підтримку [1, с. 12; 3].

Таким чином, музикотерапія є ефективним засобом психоемоційного впливу на особистість, виступаючи не лише як інструмент корекції емоційних станів, а й як потужний засіб розвитку творчого та духовного потенціалу. Така методологічна структура дозволяє забезпечити цілісний і системний вплив на психоемоційний розвиток, враховуючи індивідуальні потреби та емоційні особливості, що підкреслює важливу роль музикотерапії у сучасній педагогічній та психотерапевтичній практиці.

#### **Список використаних джерел:**

1. Гельбак А. М. Музикотерапія у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами: навчально-методичний посібник. Кропивницький: КЗ «КОППО імені Василя Сухомлинського», 2019. 50 с.
2. Добровольська Р. О. Поняття музичної терапії у історико-культурному контексті. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*. Луцьк: КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, 2022. Вип. 4. С. 172-177.
3. Драганчук В. М. Музична психологія і терапія: навч. посіб. для студ. спец. «Музичне мистецтво». Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2016. 230 с.
4. Дудик Р. В. Музикотерапія як чинник психолого-педагогічного впливу на емоційно-вольову сферу школярів. *Педагогічна Академія: наукові записки*. 2025. URL: <https://pedagogical-academy.com/index.php/journal/article/view/794>
5. Несен Р. С. Музикотерапія як немедикаментозний психокорекційний вплив в емоційному розвитку особистості. *ГАБІТУС: науковий журнал з соціології та психології*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 72. С. 117-122.

## ЗМІСТ

### **АЛІКСІЙЧУК Олена**

Використання віртуальних екскурсій на уроках «мистецтва» у закладах загальної середньої освіти ..... 3

### **БАРАНЕЦЬКА Юлія**

Формування у майбутніх учителів музичного мистецтва навиків організації художньо-творчої діяльності ..... 6

### **БАРДАШЕВСЬКА Ярослава, СЕРЕДЮК Ірина**

Вокально-хорова діяльність як чинник розвитку стресостійкості в учнівському середовищі ..... 9

### **БОРИСОВА Тетяна**

Артистизм як складова професійної майстерності майбутнього вчителя інтегрованого курсу «Мистецтво» ..... 12

### **БОРШУЛЯК Альона**

Сучасні тенденції цифровізації мистецької освіти: перспективи та виклики сьогодення ..... 15

### **ВИШПІНСЬКА Ярина**

Практична спрямованість викладання курсу «Вступ до спеціальності» для студентів музично-педагогічного профілю..... 17

### **ВОЄВІДКО Людмила**

Особливості підготовки фахівців мистецької галузі Нової української школи до професійної самореалізації ..... 22

### **ГОРБЕНКО Сергій**

Особистісно орієнтований концепт навчання майбутніх педагогів-музикантів у контексті професійної компетентності ..... 26

### **ГРИЦЮК Олександра**

Актуальність дослідження музичного виховання школярів молодшого шкільного віку у сучасній освіті України ..... 29

### **ГУЦУЛ Іван**

Академічний рисунок у цифрову епоху: проблеми і перспективи розвитку..... 32

<b>ДАНІЛОВА Богдана</b>	
Впровадження інноваційних технологій на уроках музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти .....	35
<b>ДЕЙНЕКА Андрій</b>	
Особливості вокально-хорового навчання підлітків у закладах загальної середньої освіти .....	38
<b>ДІДУК Інна</b>	
Інтеграція освітнього читання у проектно орієнтоване навчання здобувачів вищої мистецької освіти .....	40
<b>ІВАХОВА Катерина</b>	
Роль ансамблевої практики у підвищенні виконавської майстерності піаніста .....	45
<b>КАРТАШОВА Жанна</b>	
Методичні засади навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва гри за слухом .....	48
<b>КДИРОВА Інеш, МИРОШНИЧЕНКО Олександр</b>	
Освітні практики у сфері естрадного мистецтва в умовах воєнного часу .....	52
<b>КОВАЛЕНКО Марина</b>	
Образи і фактура в українській фортепіанній музиці для дітей .....	56
<b>КОРНІЄНКО Вадим</b>	
Проблеми концентрації, мотивації та критичного мислення у студентів мистецьких закладів в умовах цифрової доби .....	59
<b>КОСІНСЬКА Наталя</b>	
Художньо-стильові особливості у виконавській практиці студентів-вокалістів .....	61
<b>КУЗІВ Марія</b>	
Просвітницька і педагогічна діяльність Миколи Грінченка (Кам'янецький період).....	68
<b>ЛАБУНЕЦЬ Віктор</b>	
Формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до керівництва учнівським інструментальним колективом.....	71
<b>ЛАВРЕНТЬЄВА Анастасія</b>	
Мюзикл ХХІ століття: специфіка жанру.....	74

**ЛАВРЕНТЬЄВА Надія**

Творчість Макса Ріхтера як маніфест  
гуманістичних ідеалів сучасної Європи ..... 77

**ЛАВРИШ Ірина, ПЕТРЕНКО Ганна**

Джерела формування національної самобутності  
та творчих можливостей вихованців фольклорного  
театру-студії засобами антропонімів ..... 80

**ЛОСЬ Оксана**

Особливості самостійної роботи майбутніх учителів  
музичного мистецтва над варіаційними циклами ..... 88

**МАЗУР Вікторія**

Методи навчання співу та їх вплив  
на музичний розвиток учнівської молоді ..... 90

**МАРТИНЮК Любов**

Хорове мистецтво як засіб формування  
мобільного педагога-музиканта ..... 93

**МАРТИНЮК Анатолій, МАРТИНЮК Тетяна**

Освітньо-виховний потенціал творчої  
діяльності заслуженого академічного  
закарпатського народного хору ..... 96

**МИМРИК Михайло**

Етапи формування музично-виконавської  
комунікативності здобувачів  
вищої мистецької освіти ..... 100

**МОРОЗОВА Ольга**

Зміст та особливості розвитку інструментально-  
виконавської підготовки студентів  
у системі мистецької освіти ..... 103

**МУЗИКА Леся**

Розвиток самостійної роботи здобувачів  
освіти засобами цифрових технологій у курсі  
«Додатковий музичний інструмент» ..... 106

**НОВІЧЕНКО Юлія**

Музична поетика фортепіанного  
концерту № 3 Л. Бетховена ..... 108

**ОЛЕКСЮК Мирослава**

Професійна рефлексія як інструмент  
саморозвитку виконавця-інструменталіста ..... 111

<b>ОЛІЙНИК Наталія</b>	
Виробнича практика як важливий складник професійної підготовки майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва.....	113
<b>ОНИЩУК Назарій</b>	
Специфічні особливості розвитку тембрового слуху майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	117
<b>ПЕЧЕНЮК Майя</b>	
Роль музею Миколи Леонтовича (К-ПНУ імені Івана Огієнка) в контексті євроінтеграційних процесів у мистецькій освіті.....	120
<b>ПРИХОДЬКО Валерій</b>	
Візуальне трактування незримого: синестетичне переосмислення творчості А. Нікіфорука .....	124
<b>ПРОКОПЧУК Іван</b>	
Формування музичного мислення підлітків у процесі колективного музикування.....	127
<b>ПРЯДКО Олена</b>	
Особливості використання вокально-артикуляційної гімнастики на занятті з постановки голосу .....	129
<b>ПТАШНИК Іван</b>	
Формування виконавської стратегії для гри на дерев'яних духових інструментах .....	132
<b>ПУПЕН Тетяна</b>	
Музика як прояв колективної пам'яті та засіб самоідентифікації .....	134
<b>ПУХАЛЬСЬКИЙ Тарас</b>	
Використання електронних партитур Musescore у вокальній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.....	138
<b>РОМАНЮК Аліна, НОВОСЯДЛА Ірина</b>	
Фортепіанні твори українських композиторів для дітей у сучасному педагогічному репертуарі: традиції та інновації.....	141
<b>САМОТЮК Віталій</b>	
Формування співацьких навичок учнів на уроках музичного мистецтва.....	144

<b>СІКОРА Галина</b>	
Значення інструментального виконавства у процесі навчання учнів на уроках музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти .....	147
<b>СОВІК Тетяна</b>	
Особливості роботи над супроводом шкільного музичного репертуару .....	150
<b>СОШАЛЬСЬКИЙ Олександр</b>	
Українська кіномузика в добу цифровізації: художньо-стильові тенденції та технологічні інновації ..	152
<b>ТОРКОНЯК Наталія</b>	
Лемківський фольклор у сучасній мистецькій педагогіці (на прикладі авторського творчого проєкту) .....	156
<b>ТУЛЯНЦЕВ Андрій</b>	
Галина Кузяєва: виконавсько-педагогічний синтез піаністки та камерної співачки .....	159
<b>ФЕДОРЕНКО Ольга</b>	
Комплексний підхід у вихованні вокалістів академічного спрямування .....	163
<b>ЧАБАН-ЧАЙКА Світлана</b>	
Музикування на дитячих музичних інструментах у закладах середньої освіти .....	165
<b>ЧЕНЬХУЕЙ Чжан</b>	
Стильовий аналіз творів музичного мистецтва у контексті виконавської компетентності студентів магістратури .....	168
<b>ЧОРНА Наталя</b>	
Музикотерапія як засіб впливу на психоемоційний стан особистості .....	171

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

**МАТЕРІАЛИ І ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ  
КОНФЕРЕНЦІЇ «МИСТЕЦТВО ТА  
ОСВІТА: ВИКЛИКИ ХХІ СТОЛІТТЯ».**

**30-31 ЖОВТНЯ 2025 р.**

**ЕЛЕКТРОННЕ ВИДАННЯ**

---

---

Підписано 22.12.2025. Формат 60x84/16. Гарнітура «Книжник».  
Об'єм даних 1,7 Мб. Обл.-вид. арк. 9,2. Зам. № 1222.

Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка,  
вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32300.  
Свідоцтво серії ДК № 3382 від 05.02.2009 р.

Виготовлено в Кам'янець-Подільському національному  
університеті імені Івана Огієнка,  
вул. Огієнка, 61, м. Кам'янець-Подільський, 32300.