

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
(КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ, КАФЕДРА КАМЕРНОГО СПІВУ)
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
(ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ І ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ)
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА (КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА)
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА (ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ)
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ»
ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА (КАФЕДРА МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН)
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
(КАФЕДРА ІВЕНТ-ІНДУСТРІЙ, КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА)
НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ
(ФАКУЛЬТЕТ ПЕДАГОГІКИ, ПСИХОЛОГІЇ,
СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ ТА МИСТЕЦТВ)
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВА ЛАБОРАТОРІЯ
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИКОНАВСТВА
ІМЕНІ ОЛЕКСАНДРА РОСТОВСЬКОГО
(КАФЕДРА ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ,
КАФЕДРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ,
КАФЕДРА МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ)
ОБЛАСНИЙ ІНСТИТУТ ПІСЛЯДИПЛОМНОЇ ОСВІТИ
ПЕДАГОГІЧНИХ КАДРІВ

VI **Всеукраїнська науково-практична
конференція з міжнародною
участю**

II **Професійна мистецька освіта : науково-
методичні аспекти (до 95-річчя заснування
КЗВО КОР «Академії мистецтв
імені Павла Чубинського»)**

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Київ, 25-26 лютого 2026 рік

DOI : 10.5281/zenodo.20116001

УДК : 373.67(063)

Рекомендовано до друку вченою радою Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
(Протокол № 4 від 14 квітня 2026 року)

Рецензенти:

Світлана Миколаївна САДОВЕНКО докторка культурології, професорка, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Ганна Павлівна ЧМІЛЬ докторка філософських наук, професорка, академік Національної академії мистецтв України, членкиня Правління Національної спілки кінематографістів України

Редакційна колегія:

Василь Григорович РОМАНЧИШИН доктор філософії, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Ольга Миколаївна СЕРГЄЄНКО кандидатка мистецтвознавства, проректор з навчальної роботи КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Інна Анатоліївна ДІДУК кандидатка психологічних наук, доцентка кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Олеся Ігорівна ПИЛИП докторка філософії, старша викладачка кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)»

Тамара Леонідівна ЯСЮК викладачка-методистка КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Матеріали VI Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю **Професійна мистецька освіта : науково-методичні аспекти** (до 95-річчя заснування КЗВО КОР «Академії мистецтв імені Павла Чубинського») 25-26 лютого 2026. К.: Міленіум, 2026р. 240 с.

ISBN 978-966-8063-82-3

Автори статей відповідають за достовірність викладеного матеріалу

У збірнику VI всеукраїнської конференції «Професійна мистецька освіта: науково-методичні аспекти» (до 95-річчя заснування КЗВО КОР «Академії мистецтв імені Павла Чубинського») опубліковано тези доповідей докторів і кандидатів наук, викладачів, аспірантів, магістрантів та здобувачів. У виданні представлено результати сучасних досліджень і практичних розробок у мистецькій, педагогічній і культурологічній сфері мистецької культури, що можуть зацікавити фахівців у сферах культури та мистецтва.



ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ

РОМАНЧИШИН Василь Григорович	доктор філософії, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
СОЛОВЕЙ Віктор Володимирович	кандидат педагогічних наук, заступник декана факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій з наукової роботи Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
ТОПОРІВСЬКА Ярослава Володимирівна	кандидатка педагогічних наук, декан факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
СПОЛЬСЬКА Олена Володимирівна	докторка філософії, доцентка кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, провідний фахівець ректорату
БОРШУЛЯК Альона Мирославівна	кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувач кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
РЯБОВ Ігор Сергійович	кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри камерного ансамблю, доцент, професор кафедри камерного ансамблю та кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України, доцент кафедри Інструментальне виконавство (за видами) КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
БАЗІНА Наталія Юріївна	доцентка кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України, старша викладачка кафедри Інструментальне виконавство (за видами) КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ВОДОЛЄЄВА Наталя Валеріївна	кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України
АНТОНЮК Валентина Геніївна	докторка культурології, професорка, народна артистка України, завідувачка кафедри камерного співу Національної музичної академії України
СОЛДАТЕНКО Олександр Ігорович	кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Тараса Шевченка
ДІДУК Інна Анатоліївна	кандидатка психологічних наук, доцентка, доцентка кафедри «Музичне мистецтво естради» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
БОЙКО Ірина Миколаївна	заслужена працівниця культури України, старша викладачка кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ПРОФЕСІЙНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА : НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ
(до 95-річчя заснування КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»)

ЛЕВКО Вероніка Іванівна	кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музичного мистецтва естради КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ЦЕПУХ Ірина Олександрівна	викладачка-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
ПИЛИП Олеся Ігорівна	докторка філософії в галузі музичної педагогіки, старша викладачка класу скрипки кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ІВАНОВА Майя Петрівна	художня керівниця КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»



ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

Василь Григорович РОМАНЧИШИН	Доктор філософії, професор, заслужений діяч мистецтв України -, який наголосив на важливості розвитку наукової складової у професійній освіті.
Василь Григорович КРЕМЕНЬ	Доктор філософських наук, професор, академік, президент Національної академії педагогічних наук України.
Василь Ілліч ФЕДОРИШИН	Декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету, народний артист України, доктор педагогічних наук, професор.

ПРЕДСТАВНИКИ ПАРТНЕРСЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ:

Віктор Володимирович СОЛОВЕЙ	кандидат педагогічних наук, доцент, заступник декана факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій з наукової роботи Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
Ярослава Володимирівна ТОПОРІВСЬКА	декан факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, кандидат педагогічних наук, доцент
Ігор Сергійович РЯБОВ	кандидат мистецтвознавства, доцент, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України



МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В УКРАЇНІ : ІНТЕГРАЦІЇ У СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР.

Ольга Григорівна БЕНЧ	професорка, професорка Католицького університету в Ружомберку (Словаччина), професорка Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, кандидатка мистецтвознавства, народна артистка України. «Аналіз українсько-словацькі паралелі мистецької освіти»
Ольга Панасівна КУШНІРУК	кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної академії наук України, дослідниця Кембриджського університету «Особливості музичної освіти у Великій Британії»
Тетяна Віталіївна РАСТРУБА Інна Анатоліївна ДІДУК	кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри мистецтво співу КЗВО КОР «Академії мистецтв імені Павла Чубинського» кандидатка психологічних наук, доцентка, доцентка кафедри Музичне мистецтво естради» КЗВО КОР «Академії мистецтв імені Павла Чубинського» «Формування самоосвітньої компетентності майбутніх музикантів»
Олеся Ігорівна ПИЛИП	докторка філософії в галузі музичної педагогіки, старша викладачка кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» «Міждисциплінарні засади в історії скрипкової освіти»



З М І С Т

СЕКЦІЯ 1

Мистецька освіта в Україні та світі: стратегії розвитку та вектори інтеграції.

1.	Борисенко Тетяна	Лексична основа португальського фольклору в структурі уроку народно- сценічного танцю	17
2.	Власенко Ганна, Кифенко Анна	Українське камерно-вокальне виконавство : національні традиції та тенденції розвитку	22
3.	Дорошенко Тетяна	Роль мистецької освіти у формуванні культурної ідентичності в контексті євроінтеграційних процесів	26
4.	Канєвська Катерина <i>Науковий керівник</i> Дорошенко Тетяна	Педагогічні умови формування творчої активності молодших школярів засобами арт-терапії	29
5.	Ковтун Діана Петрівна <i>Науковий керівник</i> Дорошенко Тетяна	Компетентнісний підхід у мистецькій освіті: український і міжнародний виміри	33
6.	Кучун Мартіна <i>Науковий керівник</i> Кифенко Анна	Творчий доробок Ференца Ліста	36

7.	Кушнірук Ольга	Система музичної освіти у Великій Британії : традиції, сучасні тенденції та професійна підготовка	39
8.	Магаліс Олександр Борисенко Тетяна	Хореографічний ансамбль «Молодоці» Академії мистецтв імені Павла Чубинського – від витоків до сьогодення	42
9.	Мікловш Владислав <i>Науковий керівник</i> Дорошенко Тетяна	Європейські підходи до мистецької освіти: досвід та можливості адаптації в Україні	46
10.	Полякова Тетяна	Мистецькі трансформації навичок режисера видовищ в умовах війни: ключові культурологічні аспекти	49
11.	Рябов Ігор	Фортепіанна школа України в європейському освітньому просторі: традиції, трансформації та вектори інтеграції.	52
12.	Сєрова Олена	Формування професійних компетентностей естрадного музиканта в умовах цифрової культури	56
13.	Сікалова Олена	Педагогічні засади формування інтерпретаційного мислення у студентів (на прикладі романсів українських композиторів).	60
14.	Спольська Олена	Академічна мобільність як інструментарій інтеграції української мистецької освіти у європейський освітній простір	65

15.	Стребкова Діана, Науменко Ілона	Інтеграція виконавської, музично-теоретичної та педагогічної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва	68
16.	Циганчук Юлія <i>Науковий керівник</i> Сокальська Валентина	Фольклор як основа музичного мислення Петра Сокальського: біографічні витоки, композиторські принципи та значення для українських фортепіанних традицій	72
17.	Янишена Вікторія <i>Науковий керівник</i> Спольська Олена	Методичні засади використання різножанрових інструментальних творів Івана Небесного в освітньому процесі нової української школи	75
18.	Ярмак Ярослав	Традиційні та сучасні прийоми синтезу слова та музики в перформативному театрі (на матеріалі вистави «Її Океан» театру «То театр»)	78



СЕКЦІЯ 2

Простір культури та освіти: від педагогічної майстерності до менеджменту мистецьких проєктів.

19.	Войтешенко Єлизавета Науковий керівник Солдатенко Олександр	Історичний розвиток виставкової справи та еволюція менеджменту виставок і презентацій в Україні	84
20.	Лазарєв Сергій	Втілення мистецьких проєктів у міжнародній співпраці (на матеріалі українсько-нідерландської ініціативи щомісячного радіошоу «CTS X SCRATCH'98»)	90
21.	Лазарєва Лілія	Грантовий менеджмент міжнародних мистецьких проєктів. Від ідеї до втілення	93
22.	Макіша Ілона Науковий керівник Солдатенко Олександр	Сучасні підходи до організації бібліотечних послуг в Україні	96
23.	Остаточна Вікторія Науковий керівник Солдатенко Олександр	Впровадження інноваційних форматів, інтерактивності та експериментальних практик у діяльність театру в Україні	100

24. Павлов Микола	Трансформація творчої суб'єктності музичного продюсера в умовах алгоритмічного профіциту	105
25. Сергєєнко Ольга	Трансформація освітнього процесу в мистецький проєкт : стратегії успішного менеджменту та педагогічної взаємодії	109
26. Сідорова Ірина, Сікорська Іоанна	Мультимедійні технології в мистецтві як культурно-освітній ресурс	112
27. Цілина Діана Науковий керівник Солдатенко Олександр	Роль студентського самоврядування та творчих об'єднань у розвитку соціокультурної діяльності закладів вищої освіти України	115
28. Шемякіна Олена	Простір культури та освіти: від педагогічної майстерності до менеджменту мистецьких проєктів	119



СЕКЦІЯ 3

Музичне мистецтво естради: науково-методичні, історико-теоретичні та виконавські аспекти.

30. Антипенко Юлія	Реалізація компетентнісного підходу в процесі сценічної практики майбутніх вокалістів- естрадників	123
31. Зосім Ольга	Класична та традиційна естрада в інтерпретації хору «Гомін»	127
32. Кдирова Інеш	Акустичні особливості естрадного вокалу в сучасних виконавських практиках	129
33. Левко Вероніка	Академічне мислення в жанрі естрадної пісні : стильова амбівертність українських композиторів другої половини XX століття	132
34. Овсянніков Вячеслав	Поп-рок музика крізь призму протидії геноциду українського народу під час повномасштабної війни в Україні	137

35.	Садовенко Світлана	Вокальний репертуар як важливий професійно- особистісний фонд виконавця музичного мистецтва естради: історично-теоретичні та виконавські аспекти	139
36.	Сошальський Олександр	Кінокомпозитор як універсальний фахівець : освітні виклики та компетентнісний вимір	143
37.	Супрун Олена	Стильові тенденції у джазі 1950-х років	147



СЕКЦІЯ 4

Вокальне та хорове виконавство: традиції, новації та методика викладання.

38. Бойко Ірина	Старовинна італійська музика у навчальному репертуарі вокалістів - здобувачів фахової передвищої і вищої освіти	151
39. Буймістер Марія	Стильові установки виконавців у вокальному циклі «Любов поета» Р. Шумана : порівняльний аналіз.	154
40. Буштрук Варвара, Дорошенко Тетяна	Мистецька освіта в умовах реформування : виклики та перспективи інтеграції до європейського освітнього простору	156
41. Гармаш Людмила	Міжкультурна взаємодія на основі досвіду викладання вокалу в Китаї	159
42. Губа-Плоскіна Алла	Вплив внутрішнього вокального слуху у формуванні чистої інтонації та високої позиції в академічній манері співу	162
43. Кифенко Анна	Осьмогласна система співу Іоана Дамаскина	166
Ликавська Тетяна 44. Ороновська Лариса,	Авторська педагогічна модель розвитку вокальних компетенцій (з досвіду керівника творчого колективу фахового коледжу)	170

45. Остапчук Лідія	Проблеми неоднорідності української народної манери співу в контексті вокальної педагогіки : між уніфікацією та збереженням автентики	176
46. Прядко Олена	Використання мультимедійних засобів навчання у процесі вокальної підготовки студентів	180
47. Смиренський Володимир	Значення мелодичного (горизонтального) строю під час репетиційних занять хорового класу здобувачів освіти мистецьких коледжів	183
48. Тищенко Михайло, Іщенко Катерина	Концертний камерно-вокальний репертуар як основа взаємного професійного формування співака та піаніста (на прикладі концертмейстерського класу)	186
49. Ткакченко Олена	Тема жінки в українській вокальній музиці XX–XXI століття: історико-культурні передумови та жанрово-стильові особливості	190
50. Щербаков Юрій	Реалізація принципу лаконізму в ранніх камерно-вокальних творах Едварда Гріга	193



СЕКЦІЯ 5

Теорія та методика інструментально-виконавського мистецтва.

51.	Косенко Павло	Теоретичні та практичні аспекти керування якісними характеристиками гітарного звука	197
52.	Свентік Юліана <i>Науковий керівник</i> Цепух Ірина	Професійна педагогічна та виконавська підготовка піаніста: виклики сьогодення	200
53.	Стельмашук Зіновій	Методико-технологічні підходи до навчання гри на хроматичній сопілці початківців в умовах професійної підготовки музиканта-педагога	205
54.	Стукаленко Ангеліна	Цикл «п'ять прелюдій» оп.44 Бориса Лятошинського : художньо-образний зміст та особливості виконавської інтерпретації	209
55.	Трофимова Анна <i>Науковий керівник</i> Кифенко Анна	Роль відчуття ритму у формуванні виконавських навичок музиканта	212

56. Цепух Ірина	Методичний потенціал підручника Людмили Іванько «Історія фортепіанного виконавства» у формуванні професійної компетентності піаніста	215
57. Чабан-Чайка Світлана	Колективна інструментально-виконавська діяльність в контексті формування національної свідомості школярів	221
58. Шередько Ірина	Український музичний фольклор як засіб розвитку музично-виконавських навичок дітей з особливими потребами в класі фортепіано	224



СЕКЦІЯ 6

Актуальні проблеми та перспективи розвитку фахової підготовки фахівців струнно-смичкового мистецтва.

59.	Журенко Ірина	Професійне становлення альтиста (на прикладі вивчення жанру концерта)	229
60.	Кархут Мар'яна <i>Науковий керівник</i> Спольська Олена	Видатні представники львівської скрипкової школи у розвитку скрипкового мистецтва західної України	233
61.	Кожух Олена	Творчі аспекти роботи над культурою звуку зі скрипалями початківцями	236
62.	Алфавітний покажчик		239



Секція 1

**Мистецька освіта в Україні та світі :
стратегії розвитку та вектори інтеграції.**

УДК: 793.31(469):37.016(072)

БОРИСЕНКО ТЕТЯНА,
голова предметно - циклової комісії
«Народна хореографія»
викладачка – методистка,
викладачка вищої кваліфікаційної категорії
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м. Київ, Україна

Лексична основа португальського фольклору в структурі уроку народно-сценічного танцю

Анотація. Інноваційні підходи в побудові структури уроку народно-сценічного танцю для здобувачів фахової перед вищої освіти з використанням лексичної основи португальського танцювального фольклору.

Ключові слова: танцювальний фольклор, мистецька освіта, музичний фольклор, структура уроку, навчальний процес, компетентнісний підхід, комбінаторні схеми

Формат сучасної мистецької освіти в Україні – це трансформована система, однозначно інтегрована у європейський простір та спрямована на всебічний розвиток особистості. В центрі – людина з її талантами: інтелектуальними, творчими та фізичними здібностями.

Її основною метою є – формування всіх необхідних цінностей для повної самореалізації людини, а орієнтація покладається на компетентнісний підхід – знання та вміння їх застосування. Сучасний освітній процес – це динамічний розвиток компетентностей, фокус на унікальні потреби, особистісні інтереси та можливості здобувача, цілісна структура, що обов'язково передбачає взаємодію всіх компонентів навчального процесу з дотриманням необхідних принципів, що гарантує стабільний та якісний результат в безпечному освітньому середовищі.

Професійна мистецька освіта, в період сьогодення, і є тим інструментом формування творчих професійних компетентностей в залежності від фаху. Здобувачі в різних мистецьких галузях мають можливості розвивати своє креативне мислення, отримують підтримку своєї творчості. Обов'язкова умова – формування комплексу необхідних навичок: здатність до самовираження, вміння аналізувати, оцінити власну роботу, знаходити оригінальні моделі для вирішення нетрадиційних завдань з використанням інноваційних технологій, інтерактивних та активних методів, дотримання принципу командної роботи. Процес навчання дуже активно інтегрує виховні заходи, що орієнтуються на професійну діяльність.

Професійна мистецька освіта базується на головному принципі – підтримка творчості в різних мистецьких галузях. Особливо роль у формуванні професійних компетентностей відведена циклу практичної роботи з навчальних дисциплін фахової підготовки. Тому, чітка структуризація кожного заняття – групового чи індивідуального, відповідає за кінцеві результати навчання, виявляє індивідуальні методологічні знання, вміння та навички здобувача. В умовах сьогодення, основні зусилля спрямовані на адаптацію до умов безпеки, забезпечення стабільного психоемоційного стану, пониження критичних викликів

: для педагогів - фактор професійного вигорання; для учасників навчального процесу – зниження мотиваційної сфери. Необхідність інтеграції інноваційних технологій, подолання цифрового розриву, ефекту швидкої втоми. З метою уникнення кризових ситуацій в навчально-тренувальному процесі з дисциплін професійної підготовки майбутніх фахівців в хореографії, необхідно використовувати формат оновлених підходів викладання, що базуються на авторському баченні та методиці. В структурі уроку народно-сценічного танцю : в комбінаторних схемах тренажу, сполученнях для опанування певного національного характеру, техніки виконання рухів лексичної основи будь-якого танцю різних народів світу, ускладнених віртуозними прийомами схем та етюдних композицій існує більш традиційний підхід, що визначається застосуванням всіма викладачами абсолютно однакового арсеналу лексичної текстури танцювальних форм. Як приклад: молдавський, угорський, польський, румунський, болгарський, іспанський танець. Але інноваційні підходи в структурному компоненті уроку з народно-сценічного танцю в системі фахової перед вищої освіти пов'язані з додаванням до програмного курсу додаткових, менш використаних танцювальних культур. Особисто я, викладач цього курсу, вже понад двадцять років ввожу до структури авторських уроків, завдань самостійної роботи здобувачів – опанування розширеного спектру форм світового танцювального фольклору. Фокусую увагу на португальський фольклор, що є унікальним з боку відтворення ритмометричної структури рухів і координаційних прийомів.

Португальський музичний фольклор характеризує наявність чисто танцювальних жанрів, жанрів, що супроводжуються пісennими плясками. Як приклад: шула, маррафа, канья-верде, ештала-діньо, фаррапейра, де чітко відбувається прояв танцювальної та пісенної імпровізації. Різноманітність їх змісту та характеру виконання рухів лексичної структури вказують на локальність їх походження, фактор формування надзвичайно самобутньої фольклорної основи, яка існує саме на цих територіях.

У Португалії виникли два різновиди вальсових форм танцю, два типи фанданго, байларіко, коррідіньо та інші. Ці танцювальні форми мають певні передумови виникнення і свою історію, період еволюційних процесів в костюмі, лексичці, композиційній структурі та характеристик щодо манери виконання. Одна з провідних ролей у португальському танцювальному фольклорі відводиться танцю «фадо» - парній формі, яка завжди супроводжується музикою фаду. Окремим музичним жанрам фольклору португальців, що виник у Лісабоні в ХІХ столітті, якому притаманний меланхолічний характер, фактично означає «доля», «фатум», тому домінантою цих творів є – прийняття своєї долі. Тематика музичної і танцювальної форми – кохання, страждання, доля та життя, для збільшеного відчуття як акомпанемент обов'язково – гітара. Ці форми є символом музичної і танцювальної культури. Порівняно з музичною формою, форма танцювальна визначається високою емоційністю виконання, грацією та експресією, що повністю передає стан душевних переживань виконавців.

Зосереджуючи увагу, саме на танцювальному фольклорі португальців, перше, що треба визначити - це його різноманітність, завдяки поєднанню європейських, малоазійських та афро-бразильських впливів. Історично так склалося, що музичний та танцювальний фольклор між собою завжди пов'язані, супровід був не тільки гітари, але бубнів та інших ударних інструментів. Існують рідкісні випадки, коли танець позиціонувався як доповнення, засіб декламації народних переказів, змістовний елемент яких спирався на казкову, фасмогоричну картинку з чудовими принцесами, дивами і злими чаклунами. Сьогодення теж вносить свої корективи, спонукає до створення нових сучасних форм поєднання музики і хореографічної текстури. Зовсім недавно, в Португалії виник новий тип танцювальних форм, де в якості акомпанементу використовується електронна музика, що є синтезованим варіантом з більш старовинним традиційним музичним інструментом. Доповнюється ця переформована форма зміною костюму від однотипного традиційного до дрес-коду, що має неформальний, вільний

характер, чітко визначає соціальний статус і суттєво впливає на її оновлену лексичну структуру.

Взагалі, португальський танцювальний фольклор представляє собою неймовірно багату спадщину танців, переважно енергійних: колективних і парних, кожен з яких відрізняється самобутнім регіональним різноманіттям, яким характерні швидкі темпи і яскраві автентичні костюми. Особливість їх композиційної побудови є традиційною – коло, лінія, колона, а схема зміни хореографічного малюнку – це відображення відповідних символічних кодів народу, що формувалися в контексті загальноісторичного розвитку, еволюційних економічних та соціокультурних процесів. Цей еволюційний вектор вплинув на появу, формування та видозмінювання лексичної структури будь-якої танцювальної фольклорної форми. Старовинні танці XII – XIV століття – це танці з мечами, танці по колу – лансьє де рода з піснею.

Пізніше виникають нові народні танці, а деякі відділяються до розряду салонних: «віллан», «маррафає», «малья», ще через деякий період такі як «шакота» і «фолія».

Ще з XVIII століття відомим у Португалії є танець, що вважається старовинним, обов'язково виконується по колу і має не менше цікаву назву «батуке», зосереджує увагу на одного соліста або пару. Ця старовинна танцювальна форма португальського фольклору побудована за принципом вибору з кола наступного, хто змінить сольного виконавця і має складну техніку виконання, орієнтовну на індивідуальні таланти соліста. Лексична складова – це швидкі розгойдуючі рухи корпусу та стегон з обов'язковим клацанням пальцями та притупуванням каблуків, що робить танцювальну пластику виконавця дуже виразною [1].

Самобутнім та чуттєвим вважається парний танець «Фофа», що виник ще в XVII столітті. Має локальне походження, для місцевого населення – звичайний селянський танець, для іноземців – шок, так як побудований за принципом близької контактності виконавців та фривольної манери. Згадуючи про «фофу», неможливо не назвати популярний португальський танець «лунду», що має афро-бразильське коріння походження. Якщо проводити порівняльну характеристику з іншими фольклорними формами, які споріднені «лунду», що мають за лексичною текстурою та композиційною побудовою спільне, то це про форми «батуке» і «самбе». Якщо про хореографічну лінію, насамперед, відчувається іспанський вплив, що чітко характеризується активним підйомом рук над головою та використанням «кастаньєт», а особливо визначається постановою корпусу, його роботою під час виконання рухів. З часом, на відміну від «батуке», ця розповсюджена форма танцювального фольклору, починаючи з XIX століття зникає з народного середовища, переходить до салонного виконання, повністю змінює манеру від грубої чуттєвості до томності, що характерно для танців аристократії. За композиційною побудовою, характером виникнення лексичних рухів можна стверджувати, що цей танець дуже схожий до іспанського «фанданго» і «болеро», що мають теж пісенний супровід, синкопований малюнок мелодії, акомпанемент гітари або віолі: дводольний метр, мелодія строфи витримана в декламаційному стилі, в той час як мелодія рефрену – в танцювальному.

Слід зазначити, що автентична основа португальських танців, його традиційна лексична система істотно відчула вплив мавританської культури. Значний вплив на різні аспекти розвитку португальської культури справили взаємний культурний обмін з колоніями, починаючи з XVII століття. Як приклад, взаємодія Португалії і Бразилії, яка на той час була португальською колонією. Як результат, сьогодні маємо сучасний португальський танець, що набув деяких рис афро-карибського танцю – «самбу», що являється новою гібридною формою португальської та афро-бразильської фольклорної спадщини. А «браньо», «фарапейра» були підтвержені впливовості деяких малоазійських танців, які потрапили на територію країни з португальської колонії Маллака.

Класифікувати основні традиційні форми португальського танцювального фольклору можна таким чином: поважні «браньо», швидка фарапейра, танці з палицею (Pauliteiros) в Міранді. «Браньо» (Vira| Branyo) – традиційний фольклорний зразок, що найбільш виконується старшим поколінням, являється символом сталості та поваги до звичаїв, збереженню традицій. З боку композиційної побудови характеризується динамікою виконання по колу та ритмічною складовою у 3/4 розмірі, що значно нагадує вальс, але характер виконання рухів значно швидше. Його лексична основа включає різновиди кроків та парних обертових рухів [2].

«Фарапейра» - швидкий та енергійний танець, має веселий характер виконання, який виконується більш молодим поколінням. Традиційний танець південного регіону Алгарве – «коррідіньо», сповнений енергією. Відрізняється активним темпом просування парами, активними швидкими кроками та ускладненими видами їх виконання. «Шула» - ця танцювальна фольклорна форма являється характерною для півночі країни Міранда – ду – Дору. За своїми стилістичними ознаками схожий на «віру», але вже з видозміненою ритмічною структурою. По-своєму унікальним фольклорним зразком португальської культури вважається «Pauliteiros» - танець з палицею, який виконується чоловіками, що має давнє коріння і супроводжується звуками народних інструментів, особливо волинки. Основа лексики – акробатичні рухи з прикрашеними палицями, що складають технічно складну текстуру цієї основи [3].

Можна узагальнити, що танцювальний фольклор португальців взаємодоповнювався в процесі асиміляції іспанським, особливо це стосується танцювальних форм – «фанданго», «фаррука» - стиль flamenco, танці андалузських циган, південної частини Іспанії, додали португальським колоритності та образності. Збагатили лексичну основу акцентованими потрійними переступаннями, чіткими вистукуваннями, обертальними рухами з акцентованими звуками кастаньєт, фіксованими поліровками по відношенню до партнера, рвучкого характеру у фіналі. Але не слід забувати, що всі рухи лексичної структури та композиційної побудови історично були трансформовані під впливом місцевого фольклору, що визначає міцно сформовану португальську ідентичність.

Португальці – народ з багатою історією та по своєму унікальною культурою, яку характеризують різноманітні фольклорні форми : танець, музика, пісня, обряди і легенди, народні ремесла, які зберігаються ними і продовжують жити в наступних поколіннях.

Список використаних джерел

1. Gallop R. Cantos do Povo Português. Lisbon : Instituto para a Alta Cultura, 1937. 240 p. URL: <https://adufes.com/website/wp-content/uploads/2025/05/Cantares-do-Povo-Portugues.pdf>
2. Melo F. Portuguese Folk Music and Dance: A Cultural Perspective. New York : Routledge, 2021. 312 p. URL: https://www.researchgate.net/publication/377951491_Proceedings_of_The_Healing_and_Emotional_Power_of_Music_and_Dance_HELP-MD_Symposium
3. Народні танці Португалії. Херсонська обласна бібліотека. URL: <https://unalib.ks.ua/narodni-tantsi-portugalii.htm>

УДК - 78.071.2(477):784.3

ВЛАСЕНКО ГАННА,
викладачка вокалу Комунальний заклад
«Гостомельська мистецька школа»
м. Гостомель, Україна

КИФЕНКО АННА,
кандидатка педагогічних наук, старша викладачка
Фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
м.Київ, Україна

УКРАЇНСЬКЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО: НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Анотація. У публікації обгрунтовано період «Золотої доби». Охарактеризовано жанр романсу, який в українській музичній культурі пройшов тривалий шлях еволюції. Окреслено творчий доробок Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Якова Степового, Григорія Сковороди. Акцентовано увагу на тісних зв'язках України з західною культурою, що дозволило представникам її мистецької еліти засвоювати позитивний досвід освітніх музичних практик, ділитися власними професійними здобутками.

Ключові слова: жанр, романс, композитори, кант, культура.

Дослідження втілення національного у музичному мистецтві є одним з актуальних напрямків музичної сьогодення. Дана проблематика є полем зору науковців В.Драганчук, А.Кифенко, Н.Косінської, Ю.Мережко О.Прядько, В.Сіге, О.Солдатенко, Л.Тоцької та ін.

За В.Сіге, провідним жанром традиційної української музики вважається народна пісня, а її історичний багаж є унікальним. Українські народні пісні – надбання всього світу; згідно даних ЮНЕСКО, саме українці створили найбільшу кількість народних пісень у світі, близько 15500. І саме українська пісенність стала основою вокальної професійної музики – інтонаційно, образно, стилістично. У жанровій системі академічного вокального мистецтва [1].

Період XVI-XVII сторіччя називають «Золотою добою» української музичної культури. Видатними її корифеями стали композитори М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель.

Вивчаючи творчість Д.Бортнянського В.Барвінський, В.Садовський, Ф. Стешко, Л. Хіврич зазначають, що найбільш значне місце у композиторській діяльності композитора займає духовна хорова музика, відомі понад 100 творів духовного змісту, серед них 35 чотириголосних хорових концерти для різного складу, 10 двоголосних концертів, триголосна Літургія, обробки давніх церковних піснеспівів київського та болгарського розспівів. Жанр духовного концерту зусиллями Д. Бортнянського піднявся на новий якісний рівень, зазнав значного розвитку у творчості композитора.

Важливим етапом розвитку української музичної культури було

виникнення у другій половині XVIII століття нових світських жанрів вокальної музики – *пісні-романсу, романсу, опери*. Жанр романсу в українській музичній культурі пройшов тривалий шлях еволюції, ознаменований образним та інтонаційним багатством створених музичних шедеврів. В.Сіге, зазначає, що формування жанру романсу, як і інших жанрів музичного мистецтва, пов'язане із загальним розквітом культури в Україні в епоху Бароко (XVII – перша половина XVIII століття) [1]. Поділяємо думку О.Прядько, про те, що попередниками романсу були псалми та канти, широко поширені в Україні. Зміст цих творів був переважно молитовно-релігійним, спрямованим на виховання моральних, духовних чеснот слухачів [5]. Завдяки псалмам та кантам церковні тексти ставали більш наближеними до простих людей, сприяли легкому засвоєнню найважливіших істин християнства. авторами псалмів та кантів були представники духовенства, семінаристи.

Визначну роль у розвитку українського класичного романсу відіграє вокальна творчість видатного українського композитора, педагога, диригента, піаніста Миколи Віталійовича Лисенка (1842-1912). Композитором написано понад 100 романсів на слова українських та західноєвропейських поетів. Саме з сольної вокальної музики починає свою композиторську діяльність М. Лисенко. Певний період творчості М. Лисенка, пов'язаний з поезією Генріха Гейне, ознаменувався появою чудових романсів «Чому так поблідли троянди ясні», «Не жаль мені», «Коли настав чудовий май», «У мене був коханий, рідний край». Улюбленими виконавцями є романси, написані на вірші Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся.

Жанр романсу ніколи не розвивався автономно. Для нього характерний органічний зв'язок з поезією, фольклором, а також внутрішньожанровий розвиток, який, у свою чергу, є наслідком міжжанрової синергії. Новаторські прагнення українських поетів того часу помітно впливали на формування жанрово-інтонаційних і структурних особливостей музичних творів. Серед них – автори текстів такі як святитель Димитрій Туптало, Феофан Прокопович, Стефан Яворський, Григорій Сковорода та ін. Цей жанр як багатоголоса духовна пісня релігійного змісту з віршованими текстами перебуває на рубежі між церковною та народною співочою традицією.

Істотний вклад у розвиток жанру романсу належить й Кирилу Григоровичу Стеценку (1882-1922). В його авторстві понад 50 сольних та ансамблевих вокальних творів, обробки українських народних пісень, дві дитячі опери, музика до низки п'єс, поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», музично-драматичний етюд «Іфігенія в Тавриді». Романси К.Стеценка переважно мають ліричний характер, композитор використовує кращі традиції української вокальної музики у своїй творчості. Улюбленими сучасних виконавців є романси: «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на ясні зорі», «О не дивуйсь», «Хотіла б я піснею стати», «Вечірня пісня», «Плавай, плавай, лебідонько» та ін [5].

Яків Степанович Степовий (1883-1921) – композитор, педагог, виявив себе майстром малих вокальних форм, є автором збірок пісень та романсів «Барвінки». Найбільш популярними і сьогодні залишаються романси з даної збірки: «Розвійтеся з вітром», «Колискова», «Утоптала стежечку», «Степ». Новим етапом творчості композитора була збірка «Пісні настрою». Романсам Я.Степового притаманний глибокий ліризм, мрійливість, тонке втілення інтимних настроїв, виразний мелодизм. Твори у збірках контрастують між собою, розкриваючи широку палітру почуттів [5].

Особливу популярність у XVIII столітті мали пісні-канти Григорія Сковороди – знаменитого філософа, поета, музиканта. Його відомі канти «Всякому городу нрав і права», «Ой ти, птичко, жовтобоко», «Ах, пішли мої літа» відзначені широкою мелодійністю, переважанням мінорного ладу, ритмічною гнучкістю. В цілому пісні-романси Г.Сковороди, у творчості якого помітні зв'язки як з українським фольклором, так і з професійною музикою барокової епохи, відображали нові риси в музичній мові, які, у свою чергу, затверджувалися в українській вокальній музиці. Це, перш за все, емоційна виразність мелодики, в якій вже тоді досить яскраво проявлялися ліричні інтонації, що стануть

характерними для української вокальної музики пізніших часів.

Лева частка праці щодо розвитку та становленню українського вокально-камерного та хорового належить творчості Миколи Леонтовича. Обробки народних пісень, створені композитором, позначені великим талантом. У процесі інтерпретування української народної пісні він використовує здобутки європейської музичної культури, надає їй об'ємності, глибини, наповненості.

Щодо проблематики національної традиції та тенденції розвитку українського камерно-вокального виконавства, то неможливо оминати увагою факт впливу на процес його становлення західноєвропейської практики вокального навчання. Тісні зв'язки України з західною культурою дозволили представникам її мистецької еліти засвоювати позитивний досвід освітніх музичних практик, ділитися власними професійними здобутками. Культурна взаємодія між представниками різних співацьких шкіл породжувала довершену систему музичної освіти, результатом якої стала поява на світовій сцені плеяди видатних виконавців. Інтегративні процеси обміну знаннями між різними школами співу призвели до їх збагачення, виникнення нових ефективних підходів виховання вокалістів.

Водночас потрібно уважно ставитися до питання збереження національної культурної своєрідності співацької традиції українців, ґрунтовного вивчення та впровадження у практику сучасної роботи з вокалістами досвіду вітчизняних педагогів. Велика робота у справі збереження національної ідентичності вітчизняної музичної освіти була здійснена М.Лисенком з когортою однодумців, які спрямовували свої зусилля на відстоювання національних культурних інтересів, збереження та примноження досвіду вітчизняних педагогів.

Гостра потреба у запозиченні досвіду іноземних педагогів виникала в Україні у моменти культурних історичних змін. Запрошені іноземні педагоги (К. Еверарді, Е. Гандольфі) сприяли опануванню українськими виконавцями навичок співу *bel canto*. За Л.Тоцькою, венеціанська вокальна школа стала провідною у формуванні вокальновиконавського стилю «*bel canto*». Головою венеціанської вокальної школи вважається видатний композитор, співак та педагог – Клаудіо Монтеверді [6, с.6].

Гарний вокальний потенціал українських вихованців захоплював іноземних маестро. Вони відзначали широкий діапазон, потужність звучання голосів, драматичну обдарованість своїх учнів. Поширеним явищем було здобування музичної освіти українськими співаками за кордоном (С.Гулак-Артемівський, М.Жабрачевський, Т.Білоградський, С.Крушельницька, О.Мишуга, Л.Ліпковська).

Отже, синергетичний зв'язок з західноєвропейськими митцями, творчість українських композиторів кінця ХVІІІст. М.Лисенка, Я.Степового, К.Стеценка, М.Леонтовича, Г.Сковороди сприяли закріпленню та формуванню національної традиції розвитку українського камерно-вокального виконавства. Загалом, українське камерно-вокальне виконавство є унікальним феноменом світової музичної культури, тому потребує детального наукового опису і подальших творчих розвідок особливостей мелодики вокальних жанрів початку ХІХст.

Список використаних джерел

1. Ван Сіге. Українська національна вокальна традиція: жанрова, стильова та виконавська проєкції. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць ХДУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 62. С. 93-106.
2. Гмиріна С. В. Вокальна популярна музика як засіб виховання молодших школярів. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2022. № 80(1). С. 81-85.
3. Кифенко А. М., Романова Т. В., Голян Х. В. До проблеми забезпечення стійкої професійної мотивації студентів у вокально-хоровій діяльності. Проблеми, пріоритети та перспективи розвитку науки, освіти та суспільства в ХХІ столітті: збірник тез доповідей міжнародної науково-практичної конференції (Рівне, 23 січня 2025 р.): у 2 ч. Рівне: ЦФЕНД, 2025. Ч. 1. 63 с.
4. Овчаренко Н. Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : дис. .. доктора пед. наук. КПП ДВНЗ «КНУ». Кривий Ріг, 2016. 547 с.
5. Прядко О.М. Історія розвитку вокально-хорового мистецтва України : навчально-методичний посібник. Кам'янець- Подільський : Видавець ПП Зволейко Д.Г., 2024. – 120 с
6. Тоцька Л. О. Вокально-виконавський стиль "bel canto": історико-теоретичний аспект / Л. О. Тоцька // Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова]. Сер. : Педагогічні та історичні науки. - 2012. - Вип. 107. - С. 208-217. - Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzped_2012_107_30

УДК 37.016: 7]:316.7:37.014.25 – 044.247 (477:4)

ДОРОШЕНКО ТЕТЯНА,
докторка педагогічних наук, професорка
професорка кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
м. Чернігів, Україна

Роль мистецької освіти у формуванні культурної ідентичності в контексті євроінтеграційних процесів

Анотація. У тезах обґрунтовано роль мистецької освіти як стратегічного чинника формування культурної ідентичності особистості в умовах євроінтеграційних процесів в Україні. Розкрито сутність культурної ідентичності як динамічного феномену, що формується під впливом історичної пам'яті, традицій, мистецьких практик і освітнього середовища. Проаналізовано потенціал мистецької освіти у збереженні національного культурного коду, розвитку міжкультурної компетентності. Визначено перспективи модернізації мистецької освіти в контексті поєднання європейських освітніх стандартів із українськими культурними традиціями та зміцнення культурної стійкості молоді.

Ключові слова: мистецька освіта, культурна ідентичність, євроінтеграційні процеси.

В умовах глибоких суспільних змін, що відбуваються в Україні, проблема становлення культурної ідентичності набуває особливої актуальності. Орієнтація держави на європейський шлях розвитку спричиняє суттєві трансформації у культурно-освітній сфері, загострюючи потребу збереження національної своєрідності в ситуації відкритості до міжкультурної діалогу та взаємодії. За таких обставин мистецька освіта розглядається як важливий чинник формування як індивідуальної, так і колективної ідентичності.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування ролі мистецької освіти у формуванні культурної ідентичності особистості в умовах євроінтеграційних процесів та визначення перспектив її розвитку в українському освітньому просторі.

Культурна ідентичність постає як рухливий і змінний феномен, що розвивається під впливом історичної пам'яті, традиційних практик, мистецьких надбань та освітнього простору. У цьому контексті мистецька освіта виконує роль механізму передання культурних смислів і ціннісних орієнтацій, сприяючи збереженню наступності між поколіннями.

Як зазначає М. Забродська, «у сучасному глобалізаційному середовищі питання репрезентації національно-культурної ідентичності набуває особливого значення, оскільки культура стає не лише формою самоусвідомлення, а й інструментом міжнародної комунікації та соціальної консолідації» [2, с. 50].

Культурна ідентичність виступає фундаментом духовного самоствердження народу та гарантом збереження його історичного розвитку. Вона охоплює комплекс усталених ціннісних орієнтирів, мовних і символічних форм,

релігійних смислів, мистецьких образів, культурних архетипів і спільного історичного досвіду, що формують єдину систему національного світосприйняття.

Для українського контексту ця проблематика є особливо актуальною. Історичні процеси колоніальної залежності, боротьби за державність та самовизначення сформували складну, але стійку систему культурних орієнтирів – волелюбність, духовність, шанування землі та праці, родинність і гідність. Саме вони зберігають ціннісний фундамент української ідентичності, відображаючись у фольклорі, декоративно-ужитковому мистецтві, ритуалістиці, іконописі, традиціях одягу та усній творчості [1].

Мистецька освіта забезпечує збереження та розвиток національного культурного коду через вивчення народної творчості, класичного та сучасного мистецтва.

Інтегруючи естетичний, ціннісний та комунікативний потенціал культури, вона формує систему символів і смислів, через які особистість осмислює власну приналежність до певної культурної спільноти. У науковому дискурсі культурна ідентичність розглядається як процес постійного самовизначення, що ґрунтується на історико-культурному досвіді та соціальних взаємодіях [4].

Водночас вона сприяє інтеркультурному діалогу та формуванню толерантності, відкритості до культурного різноманіття й готовності до співпраці. Сучасні євроінтеграційні процеси стимулюють модернізацію освітніх стандартів, впровадження компетентнісного підходу, академічної мобільності та міждисциплінарності.

Залучення закладів мистецької освіти до міжнародних програм і проєктів посилює процеси культурної інтеграції України в європейський простір та сприяє утвердженню її як активного суб'єкта міжкультурного партнерства. Така співпраця розширює професійні й академічні горизонти, стимулює обмін інноваційними практиками та формує спільний ціннісний простір.

У контексті реалізації положень «Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки» [3] особливої актуальності набуває модернізація змісту мистецької освіти відповідно до принципів якості, академічної свободи, студентоцентрованості та інтеграції у Європейський освітній простір. Документ акцентує увагу на розвитку людського капіталу, інтернаціоналізації, цифровізації та формуванні конкурентоспроможності закладів вищої освіти, що безпосередньо корелює із завданнями формування культурної ідентичності та міжкультурної компетентності здобувачів освіти. У цьому вимірі мистецька освіта виступає важливим інструментом реалізації стратегічних пріоритетів державної освітньої політики, поєднуючи національну культурну традицію з європейськими ціннісними орієнтирами.

У сучасному науковому дискурсі мистецька освіта розглядається також як вагомий чинник розвитку креативної економіки та інструменту культурної дипломатії, що посилює міжнародний імідж держави. Водночас вона розглядається як стратегічний ресурс зміцнення національної стійкості, оскільки сприяє консолідації суспільства, підтримці культурної тяглості та формуванню здатності до адаптації в умовах глобальних викликів.

Важливим аспектом формування культурної ідентичності засобами мистецької освіти є розвиток емоційно-ціннісної сфери особистості. Саме через художні образи, символи та естетичні переживання відбувається глибоке особистісне осмислення історичного досвіду народу, його духовних традицій та культурних надбань. Мистецька діяльність активізує механізми емпатії, рефлексії та творчої самореалізації, що сприяє внутрішньому прийняттю культурних цінностей, а не лише їх формальному засвоєнню.

Особливого значення набуває інтеграція мистецької освіти з іншими гуманітарними дисциплінами. Міждисциплінарний підхід дозволяє розглядати мистецтво як універсальну мову культури, що поєднує історію, філософію, літературу, соціологію. Таке поєднання створює цілісне бачення культурних процесів і сприяє формуванню системного мислення у здобувачів освіти. У

результаті мистецька освіта стає не ізольованою галуззю, а важливим елементом загальної гуманітарної підготовки.

Суттєвим чинником розвитку культурної ідентичності є використання цифрових технологій у мистецькій освіті. Цифрові платформи, віртуальні музеї, онлайн-виставки та міжнародні освітні проекти розширюють доступ до культурної спадщини та забезпечують активну участь молоді у глобальному культурному просторі. Водночас цифровізація ставить нові виклики, пов'язані з необхідністю критичного осмислення інформації та збереження автентичності культурних практик.

Не менш важливою є роль педагогічної майстерності викладача, який виступає носієм культурних смислів і посередником між традицією та сучасністю. Його професійна компетентність, здатність до інновацій, міжкультурної комунікації та творчого підходу безпосередньо впливають на якість формування культурної ідентичності студентської молоді.

У сучасному освітньому просторі мистецька освіта дедалі більше орієнтується на принципи академічної свободи, партнерської взаємодії та студентоцентрованості. Це створює умови для розвитку індивідуальної траєкторії навчання, самостійного художнього пошуку та формування відповідальності за власну культурну позицію.

Таким чином, мистецька освіта виступає не лише засобом передачі знань, а й простором особистісного становлення і є стратегічним ресурсом формування культурної ідентичності, оскільки забезпечує збереження національної культурної спадщини та розвиток міжкультурної компетентності. Гармонійне поєднання європейських освітніх стандартів та українських культурних традицій створює передумови для формування багатовимірної культурної ідентичності особистості.

У перспективі подальший розвиток мистецької освіти має передбачати оновлення змісту навчальних програм із урахуванням сучасних культурних процесів, поглиблення міжнародної співпраці, підтримку академічної мобільності та розвиток наукових досліджень у сфері мистецької педагогіки. Особливу увагу доцільно приділяти формуванню культурної стійкості молоді, здатності зберігати власну ідентичність в умовах глобалізаційних викликів.

Список використаних джерел

1. Борисенко В. Динаміка розвитку національних меншин та етнічних груп в Україні на початку XXI століття. *Народна творчість та етнологія*. 2019. № 6 (382). С. 29–47.
2. Забродська М. Національно-культурна ідентичність українців у музейно-виставкових репрезентаціях. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IX Всеукр. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрантів. Київ, 06 листопада 2025 р.). Київ : НАКККиМ, 2025. 445 с. С. 50-51.
3. Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки: Розпорядження КМУ від 23 лютого 2022 року № 286-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286-2022-%D1%80#Text> (дата звернення: 12.02.2026).
4. Hall S. Cultural Identity and Diaspora. *Identity: Community, Culture, Difference*. London : Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237

УДК 373. 3. 015. 31: [615.851:7

КАНЄВСЬКА КАТЕРИНА,
здобувачка I курсу II (магістерського) рівня вищої освіти,
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Науковий керівник
ДОРОШЕНКО ТЕТЯНА,
докторка педагогічних наук, професорка,
професорка кафедри мистецьких дисциплін
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
м. Чернігів, Україна

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ АРТ-ТЕРАПІЇ

Анотація. У тезах розкрито педагогічні умови формування творчої активності молодших школярів засобами арт-терапії в музично-освітньому процесі. Обґрунтовано, що творчість у молодшому шкільному віці проявляється як готовність до ініціативного самовираження, імпровізаційності, створення власного продукту діяльності. Арт-терапевтичні технології (музикотерапія, ізотерапія, казкотерапія, вокалотерапія, ритмотерапія) розглянуто як педагогічно доцільний ресурс для підтримки емоційної безпеки учнів та розвитку їх творчого потенціалу. Виокремлено систему педагогічних умов: створення безпечного емоційно-ціннісного освітнього середовища; інтеграція арт-терапевтичних технологій у структуру уроку; організація діяльності на засадах суб'єктності й співтворчості; застосування варіативних творчих завдань з опорою на імпровізацію; використання елементів медіа-арт-терапії (Цифровий компонент).

Ключові слова: творча активність, молодші школярі, арт-терапія, музичне мистецтво, педагогічні умови.

Сучасні пріоритети мистецької освіти в початковій школі пов'язані з розвитком особистості дитини як активного суб'єкта культури, здатного до емоційно-ціннісного переживання та творчого самовираження. Відповідно до положень Державного стандарту початкової освіти культурна компетентність передбачає залучення до різних видів мистецької творчості (образотворчого, музичного та інших видів мистецтв) шляхом розкриття і розвитку природних здібностей та творчого вираження особистості. Саме в період молодшого шкільного віку інтенсивно формуються уява, образне мислення та рефлексія – фундаментальні психологічні передумови творчої активності.

Оновлення змісту мистецької освіти в Україні проходить крізь призму надскладних викликів сьогодення, школа має виконувати не лише освітню, а й адаптивно-стабілізуючу функцію. Молодший шкільний вік є сенситивним періодом для розвитку ініціативності та креативності, проте хронічний стрес та цифровізація дозвілля часто призводять до зниження емоційної чутливості та творчої ініціативи дітей.

Освітня практика засвідчує: творчі прояви дітей часто блокуються тривожністю та страхом помилки. У цьому контексті арт-терапія як сукупність педагогічно адаптованих методик набуває особливої актуальності. Її потенціал полягає в поєднанні розвитку творчості з емоційною саморегуляцією.

Отже, актуальність дослідження зумовлена потребою визначення ефективних педагогічних умов формування творчої активності учнів засобами арт-терапії.

Генезис творчої активності особистості тривалий час виступає об'єктом прискільки уваги світової наукової спільноти. Представник гуманістичного напрямку К. Роджерс розглядав творчий процес як вищий етап особистісного зростання [5]. Він акцентував на тому, що лише в атмосфері повної емоційної безпеки актуалізується внутрішній потенціал дитини, а мистецька діяльність дозволяє їй відчувати ціннісну значущість власного «Я».

Практичну реалізацію цих ідей знаходимо в системі елементарної музичної освіти К. Орфа. Синтезуючи звук, рух та слово, митець створив простір для первинної творчості, де в процесі гри та групового музикування закладається підґрунтя для розвитку уяви та міжособистісної взаємодії [4].

Творча активність молодших школярів – це не лише здатність до створення художнього продукту, а складна інтегративна якість особистості, що включає уяву, ініціативу, самостійність та емоційну чутливість. Г. Падалка наголошує, що в основі мистецької діяльності лежить емоційна саморегуляція та здатність до емпатії [2, с. 112].

Для дитини 6–10 років творча активність – це не стільки створення «шедевра», скільки процес самопізнання, що проявляється у готовності миттєво включитися в гру чи імпровізацію; здатність пошуку нетривіальних рішень; вміння наділяти звуки чи кольори людськими емоціями.

Творчу активність можна розглядати через призму чотирьох взаємопов'язаних рівнів:

1. Психофізіологічний: готовність нервової системи до сприймання та перетворення звукових і зорових сигналів.
2. Психологічний: розвиток уяви, фантазії та асоціативного мислення.
3. Педагогічний: оволодіння навичками та способами діяльності (вокал, інструментальне музикування, рух).
4. Соціальний: здатність до презентації результатів своєї творчості в колективі.

Арт-терапія в педагогічному аспекті – це не лікувальна процедура, а технологія підтримки розвитку. Арт-терапевтичні технології дозволяють гармонізувати емоційний стан учнів та активізувати їхні особистісні ресурси. У школі арт-терапія реалізується через такі форми: музикотерапевтичні практики, ізотерапію (малювання під музику), казкотерапію, ритмотерапію.

Музикотерапія (рецептивна та активна). Рецептивна терапія базується на цілеспрямованому слуханні музики для корекції психоемоційного стану. Активна музикотерапія передбачає імпровізацію (вокальну чи інструментальну), оскільки музичні вібрації впливають на біоритми мозку, стимулюючи когнітивні процеси.

Вокалотерапія – використання співу як способу вивільнення емоційних блоків. Особливе значення мають фонетичні вправи та ігри-розспівки, що розвивають дихальний апарат.

Ізотерапія – малювання під впливом музичних образів – дозволяє дитині перекласти абстрактні звукові відчуття у конкретні візуальні форми.

Казкотерапія – це створення музичних казок, де учні вигадують персонажів, обирають музичний супровід, розвиваючи фантазію та емоційний словник.

Рух під музику (ритмотерапія), танцювальна імпровізація та пантоміма допомагають дітям краще відчувати власне тіло та розвивають відчуття ритму як базову музичну здібність.

Педагогічні умови формування творчої активності молодших школярів – це сукупність спеціально створених чинників (організаційних, методичних, психологічних), що забезпечують перехід учня з рівня пасивного спостерігача на рівень активного творця. Це середовище, у якому розвиток дитини відбувається найбільш природно та ефективно.

Ефективність застосування арт-терапевтичних технологій забезпечується реалізацією такої системи умов:

1. Створення безпечного емоційно-ціннісного освітнього середовища.

Творчість потребує психологічної захищеності. Педагогічно важливо замінити традиційне оцінювання «правильно/неправильно» на підтримку процесу пошуку. О. Ростовський наголошує, що емоційна безпека є базою для прояву ініціативи та відкритості дитини [3, с. 56]. Важливим є введення правил «без критики», де кожен має право на свій унікальний звук чи образ.

2. Організація діяльності на засадах суб'єктності та співтворчості.

Творча активність посилюється, коли дитина має можливість вибору (інструмента, ролі, темпу) і відчуває себе співавтором. Професійна майстерність вчителя музичного мистецтва виявляється в здатності до фасилітації – підтримки дитячої ініціативи без її підміни. Педагог має вміти імпровізувати разом із дітьми, демонструючи, що творчість – це процес постійного пошуку, а не слідування жорстким стандартам.

3. Інтеграція арт-терапевтичних технологій у структуру уроку музичного мистецтва.

Ефект зростає, коли арт-терапевтичні прийоми вбудовуються в логіку уроку. Згідно з методичними засадами Г. Падалки, інтеграція видів мистецтва сприяє глибшому естетичному переживанню [2, с. 92]. Прикладом є «відгук у матеріалі», де малюнок чи пластичний етюд стає живою відповіддю дитини на прослухану музику.

4. Застосування варіативних творчих завдань з опорою на імпровізацію.

Завдання мають бути побудовані за принципом «від простого до складного» з опорою на зону найближчого розвитку дитини. О. Ростовський підкреслює значення «метафоричних завдань», де дитина створює «музичний портрет» настрою або «колірну партитуру» радості [3, с. 235]. Такий підхід стимулює дивергентне мислення – здатність знаходити безліч варіантів розв'язання одного завдання.

5. Використання елементів медіа-арт-терапії (Цифровий компонент).

У сучасних умовах доцільно впроваджувати цифрові інструменти: музичні редактори для дітей, інтерактивні дошки для візуалізації звуку. Це відповідає інтересам сучасного «цифрового покоління» та розширює можливості для володіння арт-терапевтичними технологіями.

Реалізація цих умов вимагає від учителя музичного мистецтва високого рівня професійної компетентності. О. Олексюк зауважує, що сучасна музична педагогіка потребує від викладача не лише професійної майстерності, а й знань з психології та творчого експериментування [1, с. 118].

Отже, формування творчої активності молодших школярів засобами арт-терапії є багатогранним процесом, що потребує від педагога високої методичної гнучкості. Визначені педагогічні умови створюють цілісну систему підтримки дитячої обдарованості, оскільки поєднують мистецький розвиток із підтримкою емоційного благополуччя. Ефективність цього процесу забезпечується створенням безпечного середовища, інтеграцією методик, партнерською

взаємодією та імпровізаційністю. Це відповідає стратегічним цілям професійної мистецької освіти та викликам сучасної української школи.

Перспективи розв'язання означеної проблеми пов'язані з розробленням та експериментальною перевіркою цілісної моделі формування творчої активності молодших школярів засобами арт-терапії, інтегрованої в освітній процес початкової школи.

Список використаних джерел

1. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навч. посіб. К.: КНУКіМ, 2006. 188 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К.: Освіта України, 2008. 274 с.
3. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2011. 640 с.
4. Orff C., Keetman G. Music for Children. London, 1956. 156 p.
5. Rogers C. R. Toward a Theory of Creativity. ETC: A Review of General Semantics, Summer. 1954, 11, 249-260.

КОВТУН ДІАНА,
здобувачка 2 курсу
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Науковий керівник
ДОРОШЕНКО ТЕТЯНА,
докторка педагогічних наук, професорка,
професорка кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка,
м. Чернігів, Україна

КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД У МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ: УКРАЇНСЬКИЙ І МІЖНАРОДНИЙ ВИМІРИ

Анотація. У тезах розглянуто сутність компетентнісного підходу в мистецькій освіті, проаналізовано нормативні засади його впровадження в Україні та окреслено міжнародні орієнтири. Здійснено порівняння українських освітніх стандартів із підходами ЮНЕСКО та ОЕСР щодо формування ключових компетентностей. Обґрунтовано практичну значущість компетентнісної моделі для розвитку творчої особистості здобувача освіти.

Ключові слова: компетентнісний підхід, мистецька освіта, ключові компетентності, освітні стандарти, міжнародний досвід.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю модернізації мистецької освіти відповідно до сучасних державних та міжнародних освітніх орієнтирів. Компетентнісний підхід визначається стратегічним напрямом розвитку освіти, що передбачає формування здатності особистості застосовувати знання у практичній діяльності та творчій самореалізації.

Проблема впровадження компетентнісного підходу в освітній процес перебуває у центрі уваги багатьох вітчизняних та зарубіжних науковців. Теоретичні та методологічні засади формування компетентностей досліджували такі вчені, як Н. Бібік, О. Локшина, О. Овчарук, О. Пометун, С. Трубачова та інші.

Питання розвитку мистецьких та культурних компетентностей висвітлювали у своїх працях Л. Масол, О. Ростовський, Г. Падалка та інші. Науковці наголошують, що сучасна освіта має бути спрямована на результат, який вимірюється не лише обсягом засвоєної інформації, а й здатністю особистості до ефективної діяльності.

Мета дослідження – проаналізувати особливості реалізації компетентнісного підходу у мистецькій освіті України та зіставити їх із міжнародними освітніми підходами, представленими у документах UNESCO та OECD.

Проблематика компетентнісного підходу відображена у державних нормативних документах України, а також у міжнародних аналітичних матеріалах, що визначають стратегічні напрями розвитку освіти у світовому контексті.

Компетентнісний підхід є одним із провідних напрямів модернізації сучасної освіти як в Україні, так і в європейському освітньому просторі.

Відповідно до Закону України «Про освіту» [2], метою освіти є всебічний розвиток людини, формування її компетентностей, необхідних для успішної самореалізації в суспільстві. У статті 1 зазначеного Закону компетентність визначається як динамічна комбінація знань, умінь, навичок, способів мислення, цінностей та інших особистісних якостей. Таким чином, акцент переноситься з накопичення знань на здатність застосовувати їх у практичній діяльності та реальних життєвих ситуаціях.

У контексті мистецької освіти компетентнісний підхід набуває особливого значення, оскільки мистецтво передбачає інтеграцію емоційного, інтелектуального й діяльнісного компонентів. Державний стандарт базової середньої освіти [1] визначає мистецьку освітню галузь як таку, що спрямована на формування культурної компетентності, розвиток творчого потенціалу особистості, здатності до естетичного сприймання та інтерпретації художніх образів. Реалізація стандарту передбачає використання діяльнісних методів навчання, інтегрованих курсів та міжпредметних зв'язків.

Міжнародний вимір компетентнісного підходу відображений у документах ЮНЕСКО та ОЕСР. У декларації «Education 2030» наголошується на необхідності забезпечення якісної інклюзивної освіти та формування навичок XXI століття [4]. Організація економічного співробітництва та розвитку в межах проєкту «The Future of Education and Skills 2030» підкреслює важливість розвитку креативності, критичного мислення та відповідальності як ключових компетентностей сучасної людини [3]. Ці положення співзвучні з українськими освітніми реформами та підтверджують інтеграцію національної системи освіти у світовий освітній простір.

Порівняльний аналіз свідчить, що українська модель компетентнісної мистецької освіти орієнтується на поєднання традицій національної культури з інноваційними педагогічними технологіями. Практична реалізація компетентнісного підходу передбачає використання проєктних методів, творчих завдань, міждисциплінарних форм роботи, що сприяють формуванню досвіду художньо-творчої діяльності.

Таким чином, компетентнісний підхід у мистецькій освіті відповідає сучасним національним і міжнародним освітнім орієнтирам. Його впровадження сприяє розвитку творчої, культурно свідомої та соціально активної особистості, здатної до самореалізації у національному та світовому культурному просторі.

Перспективи розв'язання проблеми реалізації компетентнісного підходу в мистецькій освіті пов'язані з узгодженням національних освітніх стандартів із європейськими рамками, зокрема з орієнтацією на положення щодо ключових компетентностей для навчання впродовж життя та активізацією міжнародної академічної співпраці. Водночас важливими є модернізація змісту мистецьких дисциплін, упровадження інноваційних педагогічних технологій і розвиток професійної мобільності вчителя в контексті інтеграції України до європейського освітнього

Список використаних джерел

1. Державний стандарт базової середньої освіти : затв. постановою Кабінету Міністрів України від 30.09.2020 № 898. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/898-2020-п> (дата звернення: 10.02.2026).
 2. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 10.02.2026).
 3. OECD. The Future of Education and Skills 2030. URL: <https://www.oecd.org/education/2030-project/> (дата звернення: 09.02.2026).
 4. UNESCO. Education 2030: Incheon Declaration and Framework for Action. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000245656> (дата звернення: 09.02.2026).
-

УДК - 784.082:78.071.1(439)

КУЧУН МАРТИНА,
зодбувачка спеціальності 014 Музичне мистецтво
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

Науковий керівник
КИФЕНКО АННА,
кандидатка педагогічних наук,
старша викладачка фаховий коледжу «Універсум»
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м.Київ, Україна

ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ФЕРЕНЦА ЛІСТА

Анотація. У публікації висвітлено творчість Ференці Ліста. Схарактеризовано особливості його фортепіанного мистецтва. Проаналізовано вокальну творчість композитора.

Ключові слова: композитор, жанр, інструментальна музика, концерт, синтез мистецтв.

Творчість Ференца Ліста становить високу культурну та духовну цінність. Дослідження сучасних вчених М.Гольштейн, О.Дзюби, А.Кот, І.Польської, Є.Соколової, О.Щербакової висвітлюють життєві періоди, стиль виконання, комунікаційні особливості ансамблевої гри, синтез мистецтв у композиторській, виконавській та педагогічній діяльності композитора.

Ференц Ліст народився 22 жовтня 1811 року біля угорського містечка Шопрон в сім'ї збіднілого дворянина. Участь батьків у музичному формуванні сина була винятковою. Адам Ліст - батько хлопчика, рано почав навчати сина музиці. У церкві хлопчика вчили співу, а місцевий органіст — грі на органі. Після трирічних занять Ференц у восьмирічному віці уперше виступив на публічному концерті. Батько возив його до вельмож, де хлопчик грав на роялі, зумівши викликати серед них доброзичливе ставлення. Музичної грамоти навчався у Відні. Його педагогами були К.Черні, А.Сальєрі, А.Рейхи та Ф.Паєра. Виступаючи на концертах, Ліст став сенсацією для віденської публіки. Під час одного з виступів Л.Бетховен, після блискучої імпровізації Ференца в каденції одного зі своїх концертів, поцілував його. Ліст про це згадував протягом усього життя.

Творчий доробок композитора становить понад 1200 творів, охоплюючи майже всі музичні жанри, з акцентом на фортепіанну та симфонічну музику романтизму.

З юнацьких робіт особливий інтерес становлять «Дванадцять етюдів», в остаточному варіанті отримавши назву «Етюди вищої виконавської майстерності», «Після читання Данте», «Фауст-симфонія», «Симфонія до «Божественної комедії», симфонічні етюди, рапсодії і фортепіанні концерти. У 14 років розпочав створювати оперу «Дон Санчо», «Роки мандрів».

Є.Соколова, вивчаючи творчість Ф.Ліста, звертає увагу на музичну драматургію цих творів, які мають великі контрасти, різке переключення образів,

спонтанність викладення та в основі мають структуру поемного типу. Ці твори були написані під впливом мандрівок, власних спостережень та замальовок [6]. Особливе місце у творчості композитора займають його своєрідні національно-романтичні, епічні поеми під назвою «Угорські рапсодії» [1]. Назва циклу свідчила про прагнення перейти від лірико-драматичних форм до епічного жанру — рапсодії, оснований на фольклорі, написав їх композитор у дев'ятнадцятирічному віці.

Ференц Ліст збагатив програмністю різні жанри: симфонії, опери, ораторії, інструментальної музики. Під програмністю композитор розумів опис простою мовою анотації до інструментальної музики, за допомогою якого митець прагне захистити своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення та упередити поетичну ідею цілого, направити її найголовніші моменти.

Важливий аспект у творчості Ф.Ліста була ідея синтезу мистецтв. Основним принципом його творчості було оновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку із поезією. Вказаний принцип Ференц Ліст послідовно та цілеспрямовано втілював у різних галузях своєї творчої діяльності — композиторської, виконавської та педагогічної.

Здобувши авторитет віртуоза-інструменталіста, Ференц Ліст розробив власну систему інтонаційної форми слова у романсах і піснях. За О.Дзюбою, вокальна творчість композитора займає достатньо периферійне місце. Вона включає пісні й романси (їх у композитора біля 90, що складає найменшу кількість у загальному списку його творів). У 1839 році була написана його пісня «Золотокудрий ангел мій» («Angiolin dal biondo crin») на слова Ч. Бочеллі. Лише досягнувши зрілого віку, в середині 1840-х років, композитор опублікував свої ранні редакції пісень на слова Гюго, Гейне, Гете і Шиллера [2]. У Веймарський період, уже ставши сформованим зрілим музикантом Ліст видає і свою першу збірку романсів, до якої увійшли «Лорелея», «На Рейні», «Миньона» «Таємниця кохання» та ін. Ліст писав музику на вірші поетів різних країн (Німеччини, Франції, Італії, Англії, Угорщини) [3].

У творчому доробку Ф.Ліста знаходимо й твори духовної хорової музики, зокрема, кантати «Свята Цецилія», «Гімн Сонцю святого Франциска Асізьського» і ораторії — «Христос» і «Легенда про святу Єлизавету» [2].

Цікавими життєвими фактами є те, що композитор в ансамблі за одним фортепіано з Ф. Шопеном зіграли Велику сонату ор. 47 Ігнаца Мошелеса та на двох інструментах Grand Duo Ференца Ліста на теми Мендельсона (24 грудня 1834 року на концерті-бенефісі Ф. Штепеля — відомого педагога).

Ф.Ліст багато подорожував. За десять років (1837-1847 роки) Ліст об'їхав всю Європу — від Лісабона до Москви, від Гетеборга до Афін. У 1847 році він побував й в містах України — Києві, Львові, Чернівцях, Житомирі, Немирові, Бердичеві, Кременчуці, Одесі, Миколаєві. Саме тут народжуються його фортепіанні п'єси «Українська балада», «Думка», на теми українських народних пісень «Ой, не ходи, Грицю», «Віють вітри, віють буйні». Після одного з концертів у Києві, він знайомиться з княгинею Кароліною Сайн-Вігенштайн, яка стає його музою впродовж усього його наступного життя. Так виникли симфонічні поеми «Прелюди», «Що чути на горі», «Орфей», «Прометей» та ін. У Києві публіка буквально носила піаніста на руках, причому разом із кріслом. Ігнорувати фанатичну любов українців було рішуче неможливо. Тому Ліст, який спочатку планував дати всього три концерти в Києві дав вісімнадцять.

У 60-80-ті роки Ліст віддає особливо багато сил та енергії розвитку угорської музичної культури. Він регулярно проживає в Пешті, виконує там свої твори, зокрема пов'язані з національною тематикою ораторія «Легенда про святу Єлизавету». Композитор сприяє заснуванню Академії музики в Пешті (він був її першим президентом), пише фортепіанний цикл «Угорські історичні портрети». У Веймарі він безкоштовно займається з численними учнями з різних країн (А.Зілоті, В.Тіманова, Е.д'Альбер, Е.Зауер та ін.) [3]. У Відні славляться «Лістівські тижні», програми яких складаються з його симфонічних та фортепіанних творів. Часто його можна було побачити на естраді разом зі своїми учнями.

Помирає видатний композитор та піаніст від запалення легень 31 липня 1886 року в Байройті.

Отже, творчість Ференца Ліста є невід'ємним скарбом світового музичного мистецтва. Являючись класиком угорської музики, композитор вніс неоціненний вклад у формування і розвиток загальноєвропейської музичної культури. Його композиторська, виконавська та педагогічна діяльність надихає і завжди буде надихати молоде покоління музикантів.

Список використаних джерел

1. Гольштейн, М. «Угорські рапсодії» Ф. Ліста: богемний стиль виконання [Електронний ресурс] = F. Liszt's "Hungarian rhapsodies": bohemian performance style // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч / М-во освіти і науки України, Ін-т модернізації змісту освіти, М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Наук. т-во студентів, аспірантів, докторантів та молодих учених ХДАК, Нац. акад. мистецтв України ; [редкол.: Н. О. Рябуха та ін.] : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20-21 квіт. 2023 р. — Харків : ХДАК, 2023. — Ч. 1. — С. 371-373.
2. Дзюба, О. А. (2018). Вокальна творчість Ф. Ліста у репертуарі студентів вокально-акторських спеціалізацій (педагогічні міркування). Імідж сучасного педагога, (1 (178), 61–65. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-1 \(178\)-61-65](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-1 (178)-61-65).
3. Кот А. Особистісні і креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста. Українська музика : науковий часопис. 2012. № 1 (3). С. 150–156.
4. Польська І. Фортепіанний та камерний ансамбль у житті та творчості Фридерика Шопена. Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : collective monograph. Wloclawek, Poland, 2020. С. 360–381. 5. Фридерик Шопен : збірник статей. Львів : Сполом, 2000. 400 с4, с. 370.
5. Соколова Є.В.. Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності// Слобожанські мистецькі студії: - Суми: СДПУ імені А.С.Макаренка, 2023. – Вип. 2. – С.123-126.
6. Тонхаїзер-Воеводіна О. В. Етапи розвитку угорської фортепіанної школи / Ольга В'ячеславівна Тонхаїзер-Воеводіна // Вісник Львівського університету: Серія мистецтвознавство. – Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. – Вип. 14. – С. 194–199.

УДК 78:37(410)(045)

КУШНІРУК ОЛЬГА,
кандидатка мистецтвознавства,
старша наукова співробітниця,
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені Максима Рильського
Національної академії України,
запрошений науковець Кембриджського університету
Велика Британія, Англія

СИСТЕМА МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ВЕЛИКІЙ БРИТАНІЇ : ТРАДИЦІЇ, СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА

Анотація. У доповіді подано загальну характеристику організації музичної освіти у Великій Британії. Виокремлено академічну та масову сфери у системі музичної освіти. Наведено провідні навчальні заклади обох сфер, зазначено домінуючу роль значної практичної діяльності студентів у навчальному процесі.

Ключові слова: музична освіта у Великій Британії.

Музична освіта є важливим компонентом загальної культурної та професійної підготовки особистості, адже сприяє розвитку творчого потенціалу, емоційного інтелекту, комунікативних навичок і художнього мислення [2; 3]. В умовах глобалізації та інтеграції культурних процесів зростає інтерес до вивчення зарубіжного досвіду організації музичної освіти, зокрема у країнах із потужними мистецькими традиціями [1].

Велика Британія посідає провідні позиції у сфері музичної освіти, поєднуючи багатовікові класичні традиції з інноваційними підходами до навчання та тісною взаємодією з музичною індустрією [4; 5]. Загальноєвропейське визнання здобули її представники – піаністи Джон Огдон, Пітер Донохоу, Баррі Дуглас, співаки Елтон Джон, Сара Брайтман, Кетрін Дженкінс, Леслі Гаррет, Адель та інші музиканти.

Музична освіта у Великій Британії базується на поєднанні класичної школи, сучасних музичних напрямів, практичного музикування та розвитку творчості [1; 3]. Такий підхід сприяє формуванню всебічно розвиненої особистості та забезпечує високий рівень професійної підготовки. Суттєвий акцент робиться на практичних заняттях, ансамблевій грі та сценічному досвіді, що відповідає освітнім стандартам сьогодення і потребам музичної індустрії [2; 6].

Відповідно до Національного навчального плану Англії, музична освіта є обов'язковою для учнів віком від 5 до 14 років та охоплює спів, гру на музичних інструментах, нотну грамоту, слухання й аналіз музичних творів, а також створення власних композицій [12]. Такий комплексний підхід забезпечує гармонійний розвиток музичних здібностей дітей та формування базових виконавських навичок [3; 5].

Наступний освітній рівень – GCSE Music (учні віку 14–16 років). GCSE (General Certificate of Secondary Education) – це державний екзаме́н у Великій Британії, який учні складають після завершення обов'язкової середньої школи. Зазначений курс спрямований на поглиблене вивчення виконавства, композиції

та музичної теорії, що дозволяє учням сформувати ґрунтовну основу для подальшого професійного навчання [1; 2].

Після цього у системі музичної освіти існує рівень A-level Music (учні віку 16–18 років). A-level (Advanced Level) – це поглиблені державні іспити у Великій Британії, які учні складають після завершення курсу GCSE. Його особливості – глибше вивчення предмету, ніж у GCSE: виконання на інструменті чи вокал, композиція, музикознавство (теорія, аналіз). Оцінювання: зазвичай включає практичні виступи, написання композицій і письмовий іспит з теорії. Програма A-level Music забезпечує високий рівень музично-теоретичної та виконавської підготовки, необхідної для вступу до спеціалізованих музичних закладів і консерваторій [3; 7].

Професійний рівень музичної освіти у Великій Британії розпочинається із спеціалізованих музичних шкіл. До престижних належать, зокрема, Chetham's School of Music, Yehudi Menuhin School та Purcell School [1; 7]. Навчальний процес у цих закладах характеризується індивідуальним підходом, щоденними репетиціями та активною концертною діяльністю [2].

Вища ланка професійної музичної освіти репрезентована наступними закладами: Royal College of Music ([Home | Royal College of Music](#)), Royal Academy of Music ([Home | Royal Academy of Music](#)), Guildhall School of Music & Drama ([Welcome to Guildhall | Guildhall School of Music & Drama](#)) та Royal Northern College of Music ([Royal Northern College of Music - Music Conservatoire](#)) [7–9]. Їхні навчальні програми орієнтовані на поєднання фундаментальної теоретичної підготовки з інтенсивною практикою [2; 6].

Велика Британія є світовим лідером у сфері рок- та поп- музичної освіти, що обумовлено її потужною музичною традицією та тісною інтеграцією освіти з реальною музичною індустрією [4; 10; 11]. Світове визнання здобули гурти The Beatles, Queen, Rolling Stones, Led Zeppelin, Pink Floyd, Ed Sheeran, Coldplay, співаки Елтон Джон, Том Джонс, Адель, Сара Брайтман, тому рок і попмузика тут є частиною національної культури.

У сфері рок- та попмузики провідні позиції займають наступні навчальні заклади: BIMM Institute / British and Irish Modern Music Institute ([BIMM Music Institute | Industry Leading Music Colleges and Music Schools](#), Лондон, Манчестер, Брайтон, Брістоль), ICMP / Institute of Contemporary Music Performance ([ICMP Music Schools | London, Leeds, Liverpool](#), Лондон), ACM – Academy of Contemporary Music ([Leading Music & Games Dev Courses/Degree | ACM Music School](#), Лондон), Point Blank Music School ([pointblank music school | Music Production, Sound Engineering & DJ School - London, Los Angeles & Online](#), Лондон), Leeds Conservatoire ([Leeds Conservatoire | Specialist Music and Performing Arts Conservatoire](#), Лідс), University of West London (London College of Music, [London College of Music \(LCM\)](#)).

Основними спеціалізаціями є вокал (pop / rock / soul / R&B), електрогітара, бас-гітара, ударні, клавішні, створення пісень, музичний продакшн, звукорежисура, музичний бізнес та менеджмент.

Акцент на домінуванні виховання практичних навичок зумовлює особливості навчання: максимум практики, мінімум «сухої» теорії, постійна робота в гуртах, створення власних проєктів і треків, концертна практика, студійний запис, співпраця з продюсерами та лейблами.

Студенти вивчають сценічну майстерність, студійний запис, аранжування, імпровізацію, створення хітів, роботу з DAW (Logic, Pro Tools, Ableton), PR, маркетинг, просування артиста.

Вступ до закладів музичної освіти відбувається онлайн у формі прослуховування (audition) – виконання 2–3 композицій, іноді – власної пісні. Документи надсилаються онлайн, це – портфоліо, мотиваційний лист, сертифікат про іспит з англійської мови IELTS (International English Language Testing System, тобто Міжнародна система тестування англійської мови для іноземців).

Унікальними перевагами британської рок і поп-освіти є прямий контакт з музичною індустрією, реальні концертні майданчики, студії світового рівня, запрошені зірки та продюсери, сильний networking. Її випускники стають

сольними артистами, учасниками гуртів, студійними музикантами, саунд-продюсерами, композиторами-піснярами (songwriters), звукорежисерами, музичними менеджерами.

Чим британська рок і поп-освіта краща за інші? Вона готує не просто музиканта, а готового артиста для сцени та індустрії. Навчальні програми спрямовані на розвиток виконавських навичок, створення пісень, студійного запису, аранжування та музичного бізнесу [4; 10]. Наприклад, в ICMP за фахом «MMus Masters in Popular Music Performance» (спеціалізація «електрогітара») вивчають предмети Advanced Instrumental Studies, Musical Direction and Leadership, Collaborative Live Performance, Performance in the Recording Environment.

Музична освіта у Великій Британії користується значною популярністю серед іноземних студентів, відсоток яких значний, завдяки високому рівню викладання та міжнародному визнанню дипломів [1; 7; 12].

Отже, система музичної освіти у Великій Британії характеризується комплексністю, інноваційністю та практичною спрямованістю, що забезпечує високу якість підготовки фахівців [1–6]. Поєднання класичних традицій і сучасних освітніх підходів створює сприятливі умови для розвитку творчого потенціалу та професійного становлення музикантів [2; 4].

Список використаних джерел

1. Music Education in the 21st Century in the United Kingdom: Achievements, Analysis, and Aspirations / ed. by S. Hallam, A. Creech. London : Institute of Education Press, 2010. 372 p.
2. The Oxford Handbook of Music Education / ed. by G. E McPherson, G. F. Welch. Oxford : Oxford University Press, 2012. 992 p.
3. Mills J. Music in the School. Oxford : Oxford University Press, 2005. 256 p.
4. Green L. How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. London : Routledge, 2002. 250 p.
5. Hargreaves D. J., Marshall N. A., North A. C. "Music education in the twenty-first century: A psychological perspective." *British Journal of Music Education* 20.2 (2003), p. 147-163.
6. Welch G. F., Ockelford A. New approaches in applied musicology: A common framework for music education and psychology research. London : Taylor and Francis, 2020. 276 p.
7. Royal College of Music. Undergraduate and Postgraduate Prospectus. London, 2023. 180 p.
8. Royal Academy of Music. Study Programmes and Curriculum Guide. London, 2023. 165 p.
9. Guildhall School of Music & Drama. Course Handbook. London, 2023. 190 p.
10. BIMM Institute. Music Education Programmes and Industry Links. London, 2023. 140 p.
11. ICMP – Institute of Contemporary Music Performance. Academic Prospectus. London, 2023. 155 p.
12. Department for Education (UK). National Curriculum in England: Music Programmes of Study. London, 2022. 85 p.

УДК 793.31:39]:378.4(477.411)

МАГАЛІС ОЛЕКСАНДР,
кандидат мистецтвознавства, концертмейстер вищої категорії
предметно-циклової комісії «Народна хореографія»
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

БОРИСЕНКО ТЕТЯНА,
голова предметно - циклової комісії «Народна хореографія»
викладачка–методистка, викладачка вищої кваліфікаційної категорії
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АНСАМБЛЬ «МОЛОДОЩІ» АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО – ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

Анотація. В науковій роботі робиться спроба проаналізувати передумови, що сприяли створенню студентського хореографічного ансамблю «Молодощі» спеціалізації «Народна хореографія» Академії мистецтв ім. П. Чубинського. Мистецький колектив розглядається як творча лабораторія, де під пильним наглядом художньої керівниці та балетмейстерки-постановниці хореографічного ансамблю Тетяни Борисенко студенти удосконалюють свої професійні навички – як виконавці, так і балетмейстерські у співпраці з керівником ансамблю у створенні нової хореографічної композиції..

Ключові слова: хореографічне мистецтво, ансамблева форма, музика, пластика, драматургія.

Загальновідомо, що хореографічне мистецтво – це вид творчої діяльності, що поєднує в собі декілька видів мистецтва, а саме: музику, хореографічний текст, малюнок, пластичний мотив, що базується на законах драматургії та має образність. Знаковим є той факт, що в Академії мистецтв, яка носить ім'я П. Чубинського, хореографічне мистецтво представлене на високому професійному рівні, адже: «... видатний етнограф Павло Платонович Чубинський (1839–1884), який народився і жив у м. Бориспіль, дослідив і записав багато танців, зокрема хоровадних, пісень і танцювальних ігор, які побутували в той час у місті» [1]. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує студентський хореографічний ансамбль¹ «Молодощі» вище вказаного навчального закладу, який є багаторазовим володарем гран-прі та золотих дипломів Всеукраїнських та

¹ Ансамблева форма має свою специфіку та ґрунтується на колективному виконанні.

Міжнародних конкурсів в різних країнах світу – Угорщина, Словаччина, Іспанія, Литва, Польща, Австрія, Німеччина, Італія, Чехія, Франція та інші.

Історія творчого відновлення колективу «Молодощі» (2007р.) розпочалась у складі фольклорного ансамблю «Онуки полянські», який поєднував: «... оркестр «Будьмо», ансамбль пісні «Роксолана» та хореографічну групу «Молодощі» [2]. Втім, активний творчий розвиток ансамблю, як самостійного хореографічного колективу, розпочався у 2010 році, коли ансамблем активно керувала лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів в номінації балетмейстер Тетяна Борисенко².

Репертуар ансамблю відображає у танцювальних формах традиційний формат композицій різних регіонів України, танцювальних культур народів світу та є втіленням повноцінних художніх концепцій в жанрі народної хореографії. Так, Б. Колногузенко зазначає: «Провідним мотивом у роботі над постановкою танцювального номеру є закладена в нього ідея, яка має виховне значення» [3, с. 37]. Слід зазначити, що художній задум балетмейстера репрезентується також через унікальні сценічні костюми. Їхній дизайн в ансамблі «Молодощі» розроблений художньою керівницею творчого колективу. Це вчерговий раз засвідчує педантичність мисткині в питанні підходу до реалізації задуму хореографічної композиції, втіленню сценічного образу, а також її відданість реалізації авторських творчих проєктів, освітніх завдань в стінах Академії мистецтв.

Отже, репертуар хореографічного ансамблю «Молодощі» вирізняється різноплановістю. Очоливши творчий колектив, Т. Борисенко зробила його творчою лабораторією, де активно досліджується і трансформується в нові оригінальні рішення автентична складова українського танцю, особливо танцювального фольклору Київщини «... додала до репертуару сучасну інтерпретацію українського фольклору...» [2], зробивши цій формат творчою концепцією ансамблю. Слід зазначити, що Т. Борисенко демонструвала подібні композиції, в жанрі сучасної інтерпретації українського фольклору ще з 1996 року на Міжнародних конкурсах, в спільних проєктах з провідними хореографами зарубіжжя (композиція «На зелені свята»). Візитною карткою хореографічного ансамблю «Молодощі» є композиція, що має символічний характер та розставляє вагомий акцент в пошукових діях балетмейстера «Відгук Трипілля» - масштабна робота, що була створена і продемонстрована автором Т. Борисенко у 2012 році на Міжнародному конкурсі «Сузір'я Будапешту», є абсолютним володарем гран-прі, чітко визначає творче реноме ансамблю, відрізняючи його від інших ансамблів навчальних закладів I – II рівнів акредитації на той час. З часом репертуарна складова поповнювалась новими оригінальними композиціями цього жанру: «Сила тотему», «Туди, де сонце», «Юнаки та дівчата», «Ой, зачарувала», «Окрилені неосяжним», «Вдих...видих», з'явилися нові «Код українського альфреско» (2025р.) (постановка Т. Борисенко – О. М.). Є різні українські танці: жіночі, грайливі, автентичні, суто чоловічі» [2].

Творчу діяльність ансамблю «Молодощі» слід розглядати також як творчу співпрацю балетмейстера та учасників колективу. Мають можливість експериментувати, створюючи власні хореографічні композиції: «... кожен у своєму жанрі або створюють поєднання» [2]. Так у творчому тандемі були створені абсолютно різні за вирішенням композиції, що поєднали різні концептуальні рішення «Колискова для серця» (2025 р.), «Мова вітру» (2024 р). Поповнення в репертуарі ансамблю завжди пов'язано з появою нових ідей та їх реалізації, звернення до української міфології – образу Магури відображено в сольній композиції «Сердце Магури» спеціально створеної для солістки ансамблю Сніжко Світлани у 2023 році., як конкурсна композиція для участі у VI Всеукраїнському конкурсі танцю «Твій крок», що здобула схвальні відгуки журі та була нагороджена дипломом лауреата I премії. У 2024 році були інші конкурси, що відзначили оригінальність втілення образу та розкриття теми, гран-прі і золото : «Озброєні

² Тетяна Вікторівна Борисенко з 2007 року є балетмейстером та художнім керівником хореографічного ансамблю «Молодощі» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського».

танцем», «Нескорена країна», виступи як зіркового гостя в різних телепроектах. Концертно-гастрольна діяльність колективу знайомить глядача з такими композиціями в інших видах хореографії: «Тривіум» (2024 р.), «Таємні знаки предків» (2024 р.), та інші. Ще один розділ репертуарної складової – збереження традицій українського народного танцю та інших танцювальних культур. Поруч існують традиція та сучасність. Є такі композиції : «Дубо-танець» (2025 р.), «Угорські похитування» (2020 р.), «Козацькі викрутаси» (2020 р.), «Козачок» (2015- 2025 рр.), «Дівчина весна» (2022р.) та інші. Це свідчить про важливу роль сценічної практики ансамблю «Молодощі» в процесі формування у учасників професійних вмінь та навичок сольного та колективного виконання, початкового балетмейстерського практикуму.

Вагомі творчі досягнення вихованців ансамблю «Молодощі» та високу якість професійної підготовки студентів засвідчують зайняті призові місця на різноманітних конкурсах та мистецьких проєктах. Мистецький колектив є володарями: «...Зокрема, на таких спеціальних хореографічних конкурсах, як “Кришталева зірка Терпсихори”, де минулоріч (у 2024 році – О.М.) отримали “золото”, спецприз журі за оригінальність...» [2].

Неодноразово ансамбль з 2022 року представляв традиційне українське та сучасне мистецтво у різних форматах форумів. Має спеціальні дипломи Паризького міжнародного університету. «Ансамбль є абсолютним переможцем телепроєкту «Зірка фест». На особливу увагу заслуговує також кубок найсильнішого творчого колективу, отриманий творчим колективом від Київської міської держадміністрації [2].

Слід відзначити також участь ансамблю «Молодощі» 25 лютого 2025 року у мистецькому проєкті «З Україною в серці». На творчій події колектив: «...представив хореографічну композицію “Окрилені неосяжним” (художня керівниця та балетмейстерка-постановниця, викладачка-методистка Борисенко Тетяна Вікторівна). Подія відбувалася в Міжнародному центрі культури і мистецтв на честь 120- річчя з Дня народження генія українського народного танцю П. П. Вірського. Це була масштабна концертна програма за участю 25 хореографічних колективів зі всієї України, які вшанували пам'ять видатного українця і долучилися до благодійної акції на підтримку наших ЗСУ» [4].

Чудово, що учасники ансамблю мають можливість долучатися до ініціатив Академії мистецтв імені П. Чубинського, що пов'язані з патріотичним вихованням підростаючого покоління, реалізовується різними способами.

Узагальнюючи вище викладене можна з упевненістю стверджувати, що хореографічний ансамбль «Молодощі» Академії мистецтв імені П. Чубинського прибуває в постійному творчому процесі. Діяльність колективу по праву заслуговує на увагу хореографічної спільноти, а репертуарні номери можуть стати базою для подальшої творчої реалізації як безпосередньо учасників колективу, так і поціновувачів мистецької діяльності ансамблю «Молодощі».

Список використаних джерел

1. Авдєєва І. В. Автентичний танцювальний фольклор міста Бориспіль. *Особливості роботи хореографа в сучасному соціокультурному просторі* : зб. матеріалів V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 20–21 трав. 2020 р. Київ, 2020. С. 122–128.
 2. Дубовик О. «Молодощі»: вулкан юних талантів. *Сурма*. 2025. 25 лип. URL: <https://surma.com.ua/2288-molodoshchi-vulkan-unykh-talantiv.html> (дата звернення: 21.01.2026).
 3. Колногузенко Б. М. Головні чинники танцювального твору. *Сучасні стратегії розвитку хореографічної освіти* : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., м. Умань, 20 берез. 2018 р. Умань, 2018. С. 37–38.
 4. Молодощі. Академія мистецтв імені Павла Чубинського Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради. URL: <https://chubynsky.best/ua/novini/2025/02/molodoshchi.html> (дата звернення: 25.01.2025).
-

УДК: 37. 016:7] (4): 316.61 – 044. 332 (477)

МІКЛОВІШ ВЛАДИСЛАВ,
здобувач 2 курсу
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Науковий керівник
ДОРОШЕНКО ТЕТЯНА,
докторка педагогічних наук, професорка,
професорка кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка,
м. Чернігів, Україна

ЄВРОПЕЙСЬКІ ПІДХОДИ ДО МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ : ДОСВІД ТА МОЖЛИВОСТІ АДАПТАЦІЇ В УКРАЇНІ

Анотація. У тезах здійснено аналіз європейських підходів до мистецької освіти в контексті інтеграції України до європейського освітнього простору. Розкрито особливості компетентнісної моделі, принципів Болонського процесу та орієнтацію на стандарти Європейського Союзу у сфері забезпечення якості освіти. Окреслено значення академічної мобільності, міждисциплінарної інтеграції та цифрової трансформації як ключових чинників модернізації мистецької підготовки. Визначено можливості адаптації європейського досвіду з урахуванням національних освітніх пріоритетів і нормативно-правових засад України.

Ключові слова: мистецька освіта, європейський досвід, компетентнісний підхід, інтеграція, академічна мобільність.

Сучасні трансформаційні процеси в освітньому просторі України зумовлюють необхідність переосмислення змісту та форм мистецької освіти з урахуванням європейських тенденцій розвитку. Інтеграція до європейського освітнього простору передбачає гармонізацію національних стандартів із принципами Болонського процесу, орієнтацію на компетентнісний підхід, забезпечення якості освіти та розвиток академічної мобільності. У цьому контексті актуалізується вивчення досвіду країн Європейського Союзу щодо організації мистецької підготовки.

Європейські підходи до мистецької освіти ґрунтуються на ідеях гуманізму, культурного різноманіття та творчої самореалізації особистості. Важливим нормативним підґрунтям є положення Закону України «Про освіту», що закріплює компетентнісну модель навчання та принцип автономії закладів освіти [2]. У країнах ЄС мистецька освіта розглядається як складова загального культурного розвитку суспільства, що сприяє формуванню креативного мислення, естетичної культури та соціальної активності молоді.

Однією з провідних характеристик європейської моделі є інтегративність. Мистецькі дисципліни поєднуються з гуманітарними, соціальними та навіть технічними науками, що забезпечує міждисциплінарний характер підготовки. Такий підхід сприяє розвитку критичного мислення, здатності до міжкультурного діалогу та формування інноваційного потенціалу майбутніх фахівців. В українських умовах інтеграція мистецьких курсів із цифровими технологіями відкриває перспективи для модернізації освітніх програм.

Важливим елементом європейського досвіду є забезпечення якості освіти через внутрішні та зовнішні механізми оцінювання. Національне агентство із забезпечення якості вищої освіти наголошує на необхідності впровадження стандартів і процедур, що відповідають європейським рекомендаціям [4]. Для мистецької освіти це означає чітке визначення результатів навчання, прозорі критерії оцінювання творчих робіт та залучення професійної спільноти до експертної діяльності.

Особливу роль відіграє академічна мобільність, що передбачає можливість навчання, стажування та участі у спільних проєктах за кордоном. Програми обміну сприяють розширенню професійного досвіду здобувачів, ознайомленню з новими методиками викладання та художніми практиками. Для України важливо активізувати участь мистецьких закладів у міжнародних грантових програмах, що дозволить інтегруватися до європейського культурно-освітнього простору.

Європейська практика також передбачає тісну співпрацю закладів освіти з культурними інституціями – театрами, музеями, галереями, творчими об'єднаннями. Така взаємодія забезпечує практико-орієнтований характер навчання, формує професійні компетентності та сприяє працевлаштуванню випускників. В Україні доцільно розширювати мережу партнерств між університетами та установами культури на регіональному й міжнародному рівнях.

Не менш важливим є впровадження цифрових технологій у мистецьку освіту. Європейські освітні стратегії акцентують увагу на розвитку цифрової грамотності та використанні інноваційних платформ для дистанційного та змішаного навчання. Концепція розвитку цифрових компетентностей підкреслює необхідність цифрової трансформації освітнього середовища [3]. Адаптація європейських практик у цій сфері сприятиме розширенню доступу до якісних мистецьких ресурсів та підвищенню конкурентоспроможності випускників.

Практична значущість адаптації європейських підходів полягає у можливості модернізації змісту навчальних програм, оновленні методів викладання та формуванні сучасного освітнього середовища. Застосування компетентнісного підходу дозволяє орієнтувати підготовку на конкретні результати навчання, що відповідають потребам ринку праці. Інтеграція міжнародного досвіду сприятиме підвищенню якості мистецької освіти та зміцненню позицій України у європейському культурному просторі.

Таким чином, європейські підходи до мистецької освіти характеризуються системністю, відкритістю та орієнтацією на формування креативної, мобільної й конкурентоспроможної особистості. Їх адаптація в Україні передбачає узгодження освітніх стандартів із принципами Європейського Союзу, удосконалення механізмів внутрішнього й зовнішнього забезпечення якості, розширення академічної мобільності та впровадження інноваційних цифрових технологій. Реалізація зазначених напрямів забезпечить формування конкурентоспроможних фахівців і сприятиме посиленню позицій України в європейському культурно-освітньому середовищі.

Список використаних джерел

1. Кремень В. Г. Філософія людиноцентризму в освітньому просторі. Київ : Знання України, 2011. 520 с.
 2. Про освіту: Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 20.02.2026).
 3. Про схвалення Концепції розвитку цифрових компетентностей та затвердження плану заходів з її реалізації : розпорядження Кабінету Міністрів України від 3 березня 2021 р. № 167-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/167-2021-%D1%80> (дата звернення: 20.02.2026).
 4. Стандарти і рекомендації щодо забезпечення якості у Європейському просторі вищої освіти (ESG). Київ : Центр соціальних програм, 2015. 32 с. URL: https://naqa.gov.ua/wp-content/uploads/2019/07/Final-Standards-and-Guidelines-UA201511_press_20151106.pdf (дата звернення: 20.02.2026).
-

УДК 793.2

ПОЛЯКОВА ТЕТЯНА,
викладачка предметної комісії
Видовищно-театралізовані заходи
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради « Академія мистецтв імені Павла Чубинського »
м.Київ, Україна

МИСТЕЦЬКІ ТРАНСФОРМАЦІЇ НАВИЧОК РЕЖИСЕРА ВИДОВИЩ В УМОВАХ ВІЙНИ : КЛЮЧОВІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Анотація. Україна нині перебуває в процесі глибоких економічних і соціальних перетворень, що супроводжуються не менш суттєвими культурно-мистецькими трансформаціями. В тезах розглядаються ключові зміни освітніх фахових навичок майбутнього режисера видовищно-театралізованих заходів в умовах сучасних соціокультурних викликів, зумовлених війною Росії проти України. Досліджується пошук авторських режисерських підходів втілення постановок, аналіз актуалізації документального театру, інтерактивних та імерсивних форм, а також використання цифрових технологій як засобів художньої виразності. Проаналізовано вплив воєнної реальності на тематику, жанрову специфіку та сценічну мову сучасних видовищ.

Ключові слова: режисура видовищ, мистецька освіта, війна, цифрові технології.

У сучасних умовах війни перед режисером видовищно-театралізованих заходів постає складне творче завдання — створювати проєкти, що відображають соціально-політичні реалії, де б художній режисерський задум виразно розкривав проблематику воєнного часу. Варто зазначити, що особливу увагу зосереджено на освітньому виміру проблеми — формуванню професійних компетентностей майбутніх режисерів у закладах мистецької освіти. На прикладі студентських творчих проєктів продемонстровано можливості поєднання класичних режисерських принципів із сучасними медіа- форматами. З огляду на широкий пошук теоретиків і практиків традиційних форм навчання, зроблено висновок, що весь освітній процес під час повномасштабної війни — переміщено у віртуальний простір [6], що безпосередньо відзеркалилося і на здобувачів професії режисури масових видовищ. З одного боку, це явище доволі болісної форми освіти мистецького напрямку стало серйозним випробуванням для майбутніх фахівців, проте це порушення в умовах війни також набуває функції соціокультурної рефлексії, сприяє збереженню колективної пам'яті та формуванню культурної ідентичності.

Режисер, виступаючи не лише митцем, а й активним громадським діячем, формує мету заходу як осмислення впливу війни на життя людини не лише в Україні, а й у глобальному контексті, адже історичне значення професії режисера завжди виносили на соціальний п'єдестал культурної ідентичності та громадської позиції [2].

Певна річ, загальна трансформація театрального й екранного мистецтва вимагає від режисера високого рівня володіння сценічною мовою, здатності працювати з актуальними соціальними та військовими темами, а також застосовувати мультимедійні технології, інтерактивні форми й поєднання документального театру з художньою інтерпретацією задля глибшого занурення глядача у події сучасності.

Варто також зазначити, історично, театр завжди зазнавав змін під впливом соціальних процесів, політичних подій та культурних трансформацій, що, відповідно, впливало і на розвиток режисури, зокрема режисури масових видовищ. Дослідниками культурології та соціології неодноразово наголошувалося, що війна має потужний психологічний вплив на глядача та формує суспільну думку [7].

Беручи до уваги, що нині, сучасні масові видовищно-театралізовані заходи постають ефективним засобом художнього осмислення війни та донесення правди про неї через сценічні образи, метою здобувача професії режисера стає пошук нових сценічних засобів художньої виразності. Окремі міркування українського діяча М. Вороного [1] про динамічний розвиток національної театральної культури випередили свій час, тобто співпали з воєнною реальністю, що пришвидчило визначення вибору тематики майбутніх масових видовищ на розсуд глядачів. Дана складна проблематика соціального і світового значення зумовлює приділяти особливу увагу режисера до сценарної розробки, оскільки саме сценарій формує ідейне надзавдання та режисерський задум.

Вагомого значення набуває й вибір жанру, адже тематика війни передбачає драматичну напругу, особливу роботу з дикцією, інтонацією, темпоритмом, емоційною виразністю та акторською експресією.

Такі підходи вже реалізуються у навчальних і професійних театрах України, зокрема в КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» за спеціалізацією «Видовищно-театралізовані заходи», адже режисерські пошуки творчих рішень спрямовані на досягнення глибокого емоційного занурення, виразності акторської майстерності, актуальності тематики та чіткої взаємодії з текстом. Це пов'язано з тим, що майбутні режисери вже сьогодні, перебуваючи на студентській лаві, випробовують свої професійні навички, інтерпретуючи власне режисерське бачення трагічності війни та прагнучи донести важливі смисли до світової спільноти, використовуючи як традиційні театральні форми, так і медіа інструментарій інтернет-культури.

Сучасний театр дедалі більше функціонує як інструмент соціальної комунікації, у якому інтерактивні та імерсивні форми сприяють глибшому осмисленню реальності [5] і показовим прикладом є драматична моновистава «Серце біженки» - практична робота випускниці зазначеного закладу освіти. Перформенс вибудований як відеомоновистава-сповідь однієї героїні, що через особисту історію осмислює шлях від довоєнного спокою до трагічної реальності війни в Україні. Починаючи з легкої іронії та сатиричної самокритики, дія поступово переходить до глибокого емоційного напруження: героїня переживає переїзд, зіткнення з байдужістю світу й гостре усвідомлення масштабів трагедії.

Кульмінацією стає внутрішній злам і мотиваційне самонавіювання, що переростає у звернення до глядача з вірою в незламність українського народу. Фінал утверджує ідею стійкості, єдності та неминучої перемоги України.

Подальший розвиток видовищ в умовах війни актуалізує культурологічний аспект збереження історичної пам'яті подій та реагування на глобальні виклики, що спонукає режисерів активно звертатись до трансформації театральних форм та видовищ: до інтерактивних, імерсивних та мультимедійних форматів, які дозволяють не лише репрезентувати події, а й формувати особистісне переживання у глядача [3].

Серед найбільш поширених форм виокремлюються:

- імерсивний театр;
- інтерактивні вистави;
- використання мультимедійних технологій;
документальний театр, заснований на реальних свідченнях.

Усі ці підходи спрямовані на художнє осмислення війни та комунікацію з глядачем у сучасному соціокультурному просторі.

Висновок: Сучасна режисура видовищ в умовах війни трансформується у потужний соціокультурний інструмент, здатний поєднувати мистецьку виразність із документальною правдою, що допомагає виявити режисерський акцент [4]. Використання свідчень очевидців, мультимедійних засобів виразності, реалістичних стенографічних рішень та емоційно насиченого виконавства сприяє глибшому залученню глядача й збереженню пам'яті воєнних подій не лише національного значення, але й глобального світового масштабу. Отже, театр у період суспільних криз залишається важливим простором для осмислення реальності, формування цінностей і підтримки людської гідності.

Список використаних джерел

1. Владимірова Н. Рефлексії реформаторських ідей західноєвропейського театру в критичній думці М. Вороного. Міжнародна наукова конференція Мистецтво України першої половини ХХ ст. У світовому контексті. Київ: 2012. С. 45.
2. Горбов А. С. Режисура видовищно-театралізованих заходів. Фасті: 2004. С. 178.
3. Гринишина М., Пивоварова К., Колпащикова А. Ігри з простором — ігри у просторі: сайт-специфік театр (site-specific theatre) в Україні. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. Київ: 2024. Т. 7, № 1. С. 48.
4. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Лексикон. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. С. 85.
5. Лотман Ю. Про зміст і структуру поняття «художня література». Вибрані статті: у 3 т. Т. 1. Таллінн: 1992.
6. Максименко О. Освіта як соціальний інститут: історія, соціологічні дослідження, виклики воєнного часу Українське суспільство в умовах війни. 2022: Колективна монографія / за ред. член.-кор. НАН України, д. філос. н. Є. Головахи, д. соц. н. С. Макеева. Київ: Інститут соціології НАН України, Київ: 2022. С. 133.
7. Соболева Н., Соболев А. Психологічне благополуччя українців: стратегії адаптації. Колективна монографія / за ред. член.-кор. НАН України, д. філос. н. Є. Головахи, д. соц. н. С. Макеева. Київ: Інститут соціології НАН України. Київ: 2022. С. 384.

УДК 786.2.071.5(477):378.014.254(4)

РЯБОВ ІГОР,
доктор філософії, доцент,
професор, завідувач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії України,
Доцент кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)»
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
Академія мистецтв імені Павла Чубинського
м.Київ, Україна

ФОРТЕПІАННА ШКОЛА УКРАЇНИ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ: ТРАДИЦІЇ, ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ВЕКТОРИ ІНТЕГРАЦІЇ.

Анотація. У статті розглядається фортепіанна школа України як складова європейського освітнього простору в історичному та сучасному вимірах. Проаналізовано процеси трансформації національної фортепіанної освіти в умовах сьогодення. Окреслено основні вектори інтеграції української фортепіанної школи до європейського мистецького середовища з урахуванням збереження національної виконавської ідентичності.

Ключові слова: фортепіанна школа України, музична освіта, європейський освітній простір, виконавські традиції, фортепіанна культура, виконавські традиції.

Фортепіанна школа України є вагомою складовою національної музичної культури та водночас органічною частиною європейської мистецько-освітньої традиції. У сучасних умовах реформування вищої освіти та активного входження України до європейського культурного простору питання збереження виконавських традицій і їх адаптації до нових освітніх стандартів набуває особливої актуальності. Інтеграційні процеси охоплюють не лише адміністративні чи структурні зміни, а й глибші трансформації змісту, методики та ціннісних орієнтирів професійної підготовки піаністів.

Історичне формування української фортепіанної школи відбувалося в постійному діалозі з провідними європейськими центрами музичної освіти. У ХІХ столітті українські музиканти здобували освіту у Відні, Лейпцигу, Варшаві тощо, що сприяло засвоєнню різних виконавських традицій та їх подальшій інтерпретації в національному культурному середовищі. Вагому роль у становленні професійної музичної освіти відіграли діячі української культури, зокрема Микола Лисенко (одержав освіту у Лейпцигу), який заклав підвалини національної композиторської та педагогічної школи, а також Василь Барвінський (отримав освіту у Празі) і Віктор Косенко (отримав освіту у Варшаві), чия творчість і педагогічна діяльність сприяли формуванню високих стандартів фортепіанного виконавства.

Ще один приклад наслідування європейського коріння українського фортепіанного мистецтва – це формування київської фортепіанної школи на межі ХІХ та ХХ століть на засадах європейської фортепіанної традиції. Засновники

київської фортепіанної школи Г. Беклімішев (учень видатного італійського піаніста Ф. Бузоні) та В. Пухальський (учень видатного польського піаніста Т. Лешетицького) одразу заклали міцний європейський ґрунт як основу національної фортепіанної школи [2]. Згодом до них долучився Г. Нейгауз (учень видатного польсько-американського піаніста Л. Годовського), що мав величезний вплив на фортепіанну школу України протягом великої частини ХХ століття. Завдяки непересічному педагогічному таланту Генріха Густавовича його клас став своєрідною «Меккою» для піаністів східної Європи. Його широка методична діяльність охоплювала чи не всі можливі регіони України, а вихованці його класу займали провідні ролі в навчальних закладах усієї нашої країни [1].

У ХХ столітті українська фортепіанна школа набула чітких стильових ознак. Її характерними рисами стали глибина художньої інтерпретації, увага до інтонаційної виразності, співучість звуковидобування, розвинене відчуття форми та драматургії. Саме ці риси забезпечили виховання цілої плеяди видатних піаністів на теренах всієї України серед них В. Горовиць, С. Ріхтер, Е. Гігельс, М. Крушельницька, Я. Зак, Р. Лисенко, М. Сук тощо. Частина з цих музикантів продовжила свою кар'єру у Європі та США, вже інтегруючи українську фортепіанну школу в європейський контекст [3].

Значну роль у збереженні та передачі виконавських традицій відіграли провідні мистецькі заклади, серед яких особливе місце посідає Національна музична академія України, а також Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка та Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Саме в цих інституціях сформувалися педагогічні школи, що забезпечили спадкоємність поколінь виконавців і викладачів.

Наприкінці ХХ століття помітним культурним явищем стала імміграція українських піаністів і викладачів до країн Європи, що зумовлено як суспільно-політичними трансформаціями, так і професійними чинниками. Розпад СРСР, економічна нестабільність 1990-х років, реорганізація системи мистецької освіти та зниження державного фінансування культурної сфери спричинили активізацію міграційних процесів серед представників творчої інтелігенції. Для багатьох музикантів переїзд став не лише способом професійної реалізації, а й можливістю інтеграції до ширшого європейського мистецького простору.

Українські піаністи, сформовані на основі потужної академічної традиції провідних музичних закладів Києва, Харкова, Львова й Одеси, виявилися конкурентоспроможними на європейському ринку мистецької освіти. Високий рівень технічної підготовки, глибина інтерпретаційного мислення, ґрунтовна теоретична база та досвід ансамблевого музикування забезпечили їм успішну адаптацію у вищих музичних школах Німеччини, Австрії, Польщі, Італії, Іспанії та інших країн. Частина викладачів була запрошена до консерваторій як професори та доценти, інші започаткували приватні студії або активно включилися в міжнародну концертну діяльність.

Водночас імміграція мала амбівалентний характер. З одного боку, Україна зазнала відтоку висококваліфікованих кадрів, що певною мірою послабило кадровий потенціал мистецьких навчальних закладів у складний період становлення незалежної держави. З іншого боку, саме завдяки діяльності українських піаністів за кордоном відбулося поширення традицій національної фортепіанної школи в Європі. Вони стали своєрідними культурними амбасадорами, популяризуючи український репертуар, ініціюючи виконання творів українських композиторів та формуючи позитивний імідж української виконавської культури.

Важливо, що більшість емігрантів не розривали професійних зв'язків з Україною. З початку 2000-х років активізувалися форми співпраці у вигляді майстер-класів, спільних концертів, участі в журі міжнародних конкурсів, програм академічної мобільності. Таким чином, міграція поступово трансформувалася з одностороннього «відтоку» у форму транснаціональної взаємодії, що сприяла

інтеграції української фортепіанної школи до європейського культурного середовища.

Отже, імміграція українських піаністів і педагогів наприкінці ХХ століття стала складовою ширших соціокультурних процесів. Вона поєднала кризові явища перехідного періоду з новими можливостями міжнародної співпраці, а також відіграла важливу роль у включенні української фортепіанної традиції до європейського освітнього та концертного простору.

Сучасний етап розвитку української фортепіанної освіти характеризується активними процесами модернізації та адаптації до міжнародних стандартів мистецької підготовки. Оновлення структури вищої музичної освіти, запровадження багаторівневої системи підготовки (бакалавр — магістр — доктор філософії / мистецтва), а також використання сучасних підходів до оцінювання навчальних результатів сприяли вдосконаленню освітніх програм і методичних принципів викладання. Особлива увага приділяється формуванню професійних і творчих компетентностей майбутніх піаністів, розвитку їхньої виконавської індивідуальності та здатності до самостійного художнього мислення. У центрі освітнього процесу дедалі більше перебуває особистість студента, його вміння здійснювати аналітичну роботу з музичним текстом, осмислювати стильові особливості твору та створювати власну інтерпретаційну концепцію [4].

Трансформації торкнулися й змістового наповнення навчання. Зросла увага до історично інформованого виконавства, до вивчення стилістичних особливостей музики різних епох, до сучасного українського та світового репертуару. Водночас активне впровадження цифрових технологій, дистанційних форм навчання, онлайн-майстер-класів розширило можливості комунікації з європейськими професійними спільнотами. Академічна мобільність студентів і викладачів, участь у міжнародних проєктах та програмах обміну сприяють безпосередньому засвоєнню європейських освітніх практик.

Важливим вектором інтеграції є конкурсно-фестивальна діяльність. Українські піаністи успішно представляють національну виконавську школу на міжнародних конкурсах, демонструючи високий професійний рівень та індивідуальність художнього мислення. Це не лише підтверджує конкурентоспроможність української фортепіанної освіти, а й сприяє популяризації українського репертуару в європейському культурному просторі.

Однак інтеграційні процеси потребують збереження національної ідентичності. Українська фортепіанна школа історично пов'язана з інтонаційними джерелами народної музики, з особливою увагою до кантилени, емоційної виразності, глибокого психологізму виконання. Тому адаптація до європейських стандартів не повинна означати уніфікацію чи втрату власної стильової специфіки. Навпаки, інтеграція має ґрунтуватися на принципі діалогу культур, де українська традиція постає рівноправним учасником загальноєвропейського мистецького процесу.

Отже, фортепіанна школа України сьогодні розвивається в умовах активної взаємодії з європейським освітнім середовищем. Поєднання глибоких історичних традицій, модернізації змісту освіти та відкритості до міжнародної співпраці формує нову модель професійної підготовки піаніста. Ця модель передбачає не лише високий рівень виконавської майстерності, а й культурну мобільність, науково-аналітичну компетентність та здатність до міжкультурного діалогу. Саме в такій синергії традицій і трансформацій окреслюються перспективні вектори інтеграції української фортепіанної школи до європейського освітнього простору.

Список використаних джерел

1. Долгих М. Нейгаузи: варіації на єлисаветградську тему. Кіровоград: Лисенко В. Ф., 2013. 336 с.
2. Київська фортепіанна школа. Імена та часи: колективна монографія / авт. проекту Т. О. Рощина; упоряд. Т. О. Рощина, О. В. Ринденко; ред. О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 630 с.
3. Рябов І. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі XX та XXI століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 292 с.
4. Riabov I., Yarmak Y., Sikalova O., Riabov S., Spolska O. Piano pedagogy in music school through the lens of Ukrainian practice and European approaches. Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica. 2025. Vol. 70, Special Issue 2. P. 81–94. URL: <https://studia.reviste.ubbcluj.ro/index.php/subbmusica/article/view/9425>

УДК: 78.071.2:37.013.42:004

СЄРОВА ОЛЕНА,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв України
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5541-1323>
м. Київ, Україна

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ЕСТРАДНОГО МУЗИКАНТА В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. У статті осмислюється формування професійних компетентностей естрадного музиканта в реаліях цифрової культури, що зумовлює зміну традиційних моделей мистецької підготовки. Акцентовано увагу на розширенні професійного функціоналу сучасного виконавця, який поєднує творчі, технологічні та комунікативні ролі. Розкрито значення цифрових аудіоробочих станцій, домашніх студій і технологій штучного інтелекту як чинників розвитку креативного мислення, самостійності та професійної мобільності музиканта. Обґрунтовано доцільність оновлення освітніх підходів естрадного напрямку з урахуванням вимог цифрового середовища та сучасної музичної індустрії.

Ключові слова: цифрова культура, естрадне виконавство, музична освіта, DAW, штучний інтелект.

У ХХІ столітті професія естрадного музиканта зазнала суттєвих трансформацій, зумовлених розвитком цифрових технологій, зміною моделей музичного продакшну та способів комунікації з аудиторією. Традиційна модель підготовки виконавця, орієнтована передусім на сценічну інтерпретацію музичного матеріалу, поступово поступається місцем інтегративній моделі, у якій музикант поєднує ролі виконавця, автора та продюсера власного творчого продукту.

В цьому контексті актуалізується поняття «цифрова культура» – термін для позначення «відповідного етапу розвитку культури, що формується згідно з принципами та механізмами розбудови цифрового суспільства» [1]. Зокрема, в межах цифрової культури відбувається переосмислення професійних ролей естрадного музиканта. Це явище впливає на всі етапи професійної діяльності: від створення музичного матеріалу та його студійної реалізації до просування та взаємодії з аудиторією. У зв'язку з цим актуалізується проблема оновлення змісту мистецької освіти та переосмислення структури професійних компетентностей, яких потребує сучасний артист.

Для української мистецької освіти ця тема є особливо актуальною з огляду на необхідність інтеграції у світовий освітній простір, а також адаптації навчальних програм до реальних умов професійної діяльності випускників в умовах сучасної

сцени. Саме тому дослідження процесу формування професійних компетентностей естрадного музиканта в умовах цифрової культури набуває як теоретичного, так і прикладного значення.

У контексті цифрової культури структура професійних компетентностей естрадного музиканта постає як цілісна система взаємопов'язаних складників. Її основу становлять виконавські компетентності, що охоплюють технічну підготовку, інтерпретаційні навички, стилістичну обізнаність і здатність до ансамблевої взаємодії. Саме вони залишаються фундаментом професійної підготовки музиканта, водночас потребуючи адаптації до сучасних форм сценічного та студійного музикування. Важливу роль у цій системі відіграють також і творчі компетентності, пов'язані зі здатністю до створення оригінального музичного матеріалу. У сучасній естрадній практиці виконавець дедалі частіше постає як автор або співавтор власного репертуару, що зумовлює необхідність цілеспрямованого розвитку зазначених умінь у процесі професійної підготовки.

Невід'ємною складовою професійних компетентностей стають цифрові компетентності, які передбачають володіння цифровими аудіоробочими станціями (DAW), навички звукозапису, редагування, базового саунд-дизайну та роботи з домашньою студією. Опанування цифровими компетентностями формують новий тип креативного мислення здобувачів, орієнтований на студійну логіку створення музичного продукту. Сучасний студент-музикант повинен бути здатним не лише виконувати музику, а й самостійно її продукувати. Наприклад, в освітніх програмах Berklee College of Music, сьогодні стало звичним відштовхуватись від того факту, що музикант на всіх етапах виробництва пісні працює у домашній студії – пише пісню, аранжує її, записує та мікшує самостійно [6, 7]. Сучасні тенденції в розвитку доступного професійного звукового обладнання дають змогу незалежному артисту бути одночасно і автором, і звукорежисером, і продюсером свого матеріалу. Сучасні DAW доцільно розглядати не лише як технічний інструмент, а як повноцінний простір музичного мислення. Робота в DAW сприяє розвитку комплексного бачення музичного твору, поєднуючи виконавські, композиційні та продюсерські аспекти діяльності.

Окремою цифровою компетентністю сучасної мистецької освіти постає володіння інструментами штучного інтелекту, що використовуються у процесах створення, обробки та презентації музичного контенту. За думкою дослідників, різноманітні ШІ-інструменти дають змогу «забезпечити інноваційний підхід до навчання музики» [3]. Активне використання ШІ-платформ (Suno, AIVA, Chordify, Yousician, Melodics, MuseNet тощо) формує принципово новий вимір у музичній освіті. Технології ШІ в наш час з «цифрових іграшок» перетворилися на дієві інструменти створення та редагування музики. Застосування інструментарію ШІ в сучасному музичному контексті охоплює генерацію музичних ідей, допоміжні засоби аранжування й саунд-дизайну, автоматизований аналіз аудіоматеріалу, а також візуалізацію музики та створення відеокліпів [4, 5]. Сучасні наукові розвідки підкреслюють, що ті музиканти, які «навчаться взаємодіяти з ШІ у своїй творчості, найімовірніше, будуть попереду нової музичної хвилі» [2]. Дійсно, артист, який володіє компетентностями роботи з штучним інтелектом, стає більш автономним і конкурентоспроможним суб'єктом актуального музичного процесу, здатним оптимізувати творчі та продакшн-процеси, експериментувати з новими формами звучання й ефективніше адаптуватися до динамічних умов цифрової культури, зберігаючи при цьому власну художню ідентичність і авторське бачення. Формування цієї компетентності передбачає також і розвиток критичного мислення щодо авторства, етичних аспектів використання алгоритмів та усвідомлення ролі ШІ як інструменту, що розширює, але не замінює творчу суб'єктність музиканта.

«Інформаційна компетентність музиканта – інтегративна якість особистості, що виявляється в здатності і готовності майбутнього фахівця реалізовувати знання та вміння з галузі інформаційних технологій роботи зі звуком та мультимедіа у процесі професійної підготовки» – так це поняття визначається в сучасних дослідженнях. Дане трактування підкреслює, що йдеться

не про суто технічні навички, а про цілісну професійну готовність музиканта діяти в цифровому середовищі. В умовах цифрової культури інформаційна компетентність стає необхідною складовою професійної підготовки естрадного виконавця, оскільки забезпечує його автономність, здатність до самопродюсування та ефективної інтеграції цифрових технологій у навчальну й творчу діяльність.

Завершальним, але не менш важливим компонентом цієї системи є комунікативно-медійні компетентності, що включають здатність до презентації власної творчості, вибудовування професійної комунікації, формування цифрової ідентичності та взаємодії з аудиторією через соціальні мережі, які в сучасних умовах стають визначальним чинником професійної самореалізації та промоції естрадного музиканта. До прикладу, в тому самому Berklee в рамках курсу «Artistry, Innovation, and a Sustainable Career» важливими темами є самопрезентація та цифровий маркетинг: студенти опановують стратегії просування власного бренду, використання соціальних медіа та формування цільової аудиторії [6]. Знання про алгоритми медіа, правила побудови особистого профілю, основи брендингу та вміння інтегрувати свій культурний продукт у цифрове середовище стають частиною професійної компетентності сучасного артиста.

Враховуючи описані потреби, педагогіка мистецької освіти все активніше переходить до інтегративних і практико-орієнтованих підходів. На зміну традиційним репродуктивним методам приходять проектно-практична та проблемно-орієнтована методики, що стимулюють творчість студентів [3]. Одним із найбільш результативних є проектне навчання, що передбачає створення студентами завершеного творчого продукту: авторського треку, live-session або відеопроєкту. Особливо такий проектний метод узгоджується з практиками дистанційного навчання, особливо в теперішній ситуації в нашій країні, де не всі здобувачі мають доступ до офлайн-студій. Важливим напрямом є міждисциплінарна взаємодія, у межах якої поєднуються виконавство, звукорежисура, музичний продакшн та основи музичного менеджменту. Такий підхід дозволяє сформулювати цілісне уявлення про професійну діяльність естрадного музиканта в сучасній цифровій епосі. Перспективним також є змішаний формат навчання, що поєднує аудиторну роботу з дистанційними формами та онлайн-платформами, сприяючи індивідуалізації освітньої траєкторії студента. Подібні методи сприяють розвитку креативного мислення, умінню самостійно шукати рішення та постійному самовдосконаленню – як передбачає цілісна модель компетентностей сучасної музичної освіти.

Отже, ми бачимо, що цифрова культура сьогодні змінює не лише інструментарій музичної діяльності, а й саму парадигму мистецької освіти. Поряд із традиційними виконавськими та творчими навичками, формування цифрових компетентностей стає необхідною умовою професійної підготовки естрадного музиканта та потребує системної інтеграції цифрових та комунікативних складників у структуру мистецької освіти. Перспективним напрямом розвитку освітніх програм є цілеспрямоване включення DAW, інструментів штучного інтелекту та медійних стратегій як засобів формування автономності й творчої суб'єктності музиканта. У найближчій перспективі саме здатність адаптуватися до цифрового середовища та усвідомлено вибудовувати власну професійну ідентичність визначатиме конкурентоспроможність випускників мистецьких ЗВО на сучасній сцені та в глобальному музичному просторі.

Список використаних джерел

1. Давимука С. Цифровізація мистецтва як вагомий тренд формування нової моделі культури: ретроспективний аналіз. *Народознавчі зошити*. 2025. № 1 (181). С. 95–109. DOI: <https://doi.org/10.15407/nz2025.01.095>
2. Калуст'ян О., Остапчук-Будз М., Ковлева М. Перспективи використання штучного інтелекту у професійній музичній освіті. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023. Вип. 46. С. 153–158. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.690>
3. Кишакевич Б. Ю., Кишакевич С. В., Стець Г. В. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. *Академічні візії*. 2024. Вип. 27. С. 95–109. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10605176>.
4. Кравчук О. Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2023. Т. 6, № 1. С. 79–88. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888>
5. Штучний інтелект у музиці. URL: <https://muzline.ua/uk/statti-ta-oglyadi/shtuchniy-intelekt-u-muzitsi> (дата звернення: 01.02.2026).
6. Hagon S. Artistry, Innovation and a Sustainable Career in the Music Industry / Sean Hagon. Berklee Online : веб-сайт. URL: <https://online.berklee.edu/courses/artistry-innovation-and-a-sustainable-career-in-the-music-industry> (дата звернення: 01.02.2026).
7. Uslusoy B. Writer, Engineer & Producer in the Home Studio. *Berklee Online*. URL: <https://online.berklee.edu/courses/writer-engineer-producer-in-the-home-studio> (дата звернення: 01.02.2026).

УДК 378.147:78.071.2

СІКАЛОВА ОЛЕНА,
доцентка, доцентка кафедри концертмейстерства
Національної музичної академії України
м.Київ, Україна

ПЕДАГОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО МИСЛЕННЯ У СТУДЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ).

Анотація. У роботі розглянуто педагогічні засади формування інтерпретаційного мислення студентів у процесі вивчення романсів українських композиторів на текст Тараса Шевченка. Особливу увагу зосереджено на нерозривному зв'язку знаково-символічної системи нотного запису з емоційно-образним змістом музики та усвідомленні виконавцями композиторської ідеї. На прикладі запропонованих романсів показано, як різні стилі та виражальні засоби впливають на формування виконавської інтерпретації. Обґрунтовано ефективність комплексного підходу, що поєднує практичну виконавську роботу з історико-стильовим і педагогічним аналізом.

Ключові слова: інтерпретаційне мислення; музично-виконавська інтерпретація; український романс; концертмейстерська майстерність; педагогіка музичного виконавства.

Наша педагогічна наука є живою системою, що постійно змінюється й розвивається разом із суспільством, реагуючи на актуальні проблеми та виклики сьогодення. Сучасне суспільство потребує фахівців, які володіють не лише ґрунтовними знаннями та професійними навичками, а й сформованими компетентностями. Компетентність — це не проста сума знань, а здатність ефективно й професійно застосовувати набутий досвід у нестандартних ситуаціях, знаходити нові шляхи розв'язання проблем, діяти творчо й гнучко відповідно до конкретних умов. [4]

Тривалий час вважалося, що компетентності формуються виключно в процесі практичної діяльності. У зв'язку з цим навчання піаністів здебільшого зводилося до опанування нотного тексту та досягнення високого виконавського рівня під час іспитових виступів. Такий підхід умовно можна визначити як «нотно-технічну» модель професійної підготовки.

Сучасний культурний контекст вимагає від виконавців переходу до нового рівня художнього мислення, що передбачає усвідомлення глибинного змісту музичного твору, а не лише його технічного нотного відтворення.

У цьому історичному процесі не може залишатися незмінною й роль викладача. Йдеться не просто про оновлення термінології, навичок чи навчально-методичних матеріалів, а про трансформацію самої філософії музичної освіти.

Сучасний навчальний процес дедалі частіше характеризується як **концептуально-усвідомлений**, спрямований на формування здатності до осмисленого, аналітичного та творчого підходу до музичного матеріалу.

Так, зокрема, дослідниця процесів музичного виконавства Ольга Катрич розмежовує близькі за змістом поняття «музичне виконання» та «музично-виконавська інтерпретація». Принципова відмінність між ними, на думку науковиці, полягає в тому, що музично-виконавській інтерпретації властиве «...осмислення тих чи інших аспектів музичного стилю» [1, с. 40], що виводить виконавську діяльність за межі суто репродуктивного відтворення нотного тексту.

Такий принцип навчання може й має реалізовуватися на всіх етапах музичного виховання. Його основою є розвиток умінь мислити, проникати в глибину художніх ідей композитора та свідомо втілювати зміст кожного музичного твору у виконавській практиці: ««Першоджерелом» творчості виконавця завжди був і є нотний текст, тобто зафіксований авторський задум. Від його точного (адекватного авторському) прочитання та розуміння залежить подальше «творче життя» музичного твору: і створена виконавцем особиста концепція, і повнота донесення слухачеві авторського змісту твору при виконанні» [3, с. 370]

Маю вибудовану, цілісну та індивідуалізовану педагогічну систему, ефективність якої підтверджена особистим практичним досвідом і стабільними позитивними результатами.

Для практичної демонстрації цієї системи запропоновано розглянути декілька романсів різних композиторів, написаних на один і той самий поетичний текст. Оскільки йдеться про твори авторів, що належать до різних історичних періодів, а подекуди — й до різних століть, таке зіставлення дає змогу простежити еволюцію пісенно-романсового жанру, глибше проникнути в музично-поетичний зміст кожного твору, а також проаналізувати особливості індивідуального композиторського стилю в ширшому контексті загальноісторичного розвитку.

Особливо цінним і творчо показовим у цьому процесі є порівняння принципів і засобів формування композиторської концепції в кожному окремому творі. Саме зіставний аналіз дозволяє виявити, яким чином різні автори, спираючись на одне поетичне першоджерело, створюють самотутні художні інтерпретації [2].

Робота над твором розпочинається з уважного ознайомлення з нотним текстом та формування вміння «читати» його як систему композиторських смислових орієнтирів. У нотному записі закладено своєрідні «підказки» для виконавця, що виявляються у характері мелодичного розвитку, ритмічній організації, метричній структурі, фразуванні, динаміці, темпових позначеннях, паузуванні та інших засобах музичної виразності. Усвідомлення цих елементів стає підґрунтям для створення цілісної та стилістично обґрунтованої виконавської інтерпретації.

На першому етапі роботи ми прагнемо усвідомити знаково-символічну систему нотного запису як особливу мову, за допомогою якої композитор «кодує» художній задум.

Наступним етапом є пошук адекватного виконавського втілення ідей композитора, що передбачає перехід від аналітичного осмислення до інтерпретаційного рішення у звучанні.

Визначальним і принципово важливим моментом у педагогічному процесі є формування в свідомості учнів і студентів нерозривного зв'язку між знаками нотного запису та емоційно-образною складовою музики. Саме цей зв'язок забезпечує перехід від формального прочитання тексту до живого художнього переживання.

Суто теоретичний аналіз музичного матеріалу належить до сфери інших навчальних дисциплін. У межах же виконавського процесу основним завданням є навчити «чути музику» крізь систему нотних символів, перетворюючи зафіксований текст на осмислене, емоційно наповнене звучання.

Далі пропонується в оглядовому форматі коротко звернутися до романсів українських композиторів на вірш Тараса Шевченка «Утоптала стежечку»,

написаний у 1848 році. Цей поетичний текст надихнув низку композиторів на створення як сольних романсів, так і хорових обробок. У межах даного огляду буде розглянуто твори Владислава Заремби, Гордія Гладкого, Якова Степового та Федора Надененко.

Перший романс «Утоптала стежечку» композитора Владислава Заремби, що написаний у 1868 році. Автор вважається одним із найплідніших і найпослідовніших інтерпретаторів поезії Шевченка: у його творчому доробку налічується понад тридцять романсів на вірші поета.

Романс «Утоптала стежечку» вирізняється танцювальним характером у темі Allegretto, відсутністю контрастів і драматургічного розвитку. Твір має традиційну куплетну форму, у межах якої розвиток поетичного сюжету значною мірою покладається на артистичну виразність солістки. Фортепіанна фактура є типовою для салонного романсу XIX століття: акомпанемент побудований за принципом «бас — акорди», а інструментальні програти не пов'язані інтонаційно з вокальною партією, виконуючи радше декоративну, суто інструментальну функцію. Вокальна мелодія за своєю інтонаційною природою близька до народної танцювальної пісні. Особливо показовим є й незвичне для професійної музики темпове позначення — «хутенько», що підкреслює побутово-жанрову спрямованість твору.

У цілому маємо щирий, світлий і безпосередній зразок музичного втілення шевченківського тексту в межах української музичної шевченкіани XIX століття.

Наведений огляд є прикладом того, яким чином у навчально-виконавській практиці відбувається осмислення композиторської концепції, тобто творчого задуму автора, та подальша спроба її адекватного втілення у процесі ансамблевого виконання, зокрема у дуєті з вокалісткою.

Наступним об'єктом розгляду є романс «Утоптала стежечку» композитора Гордія Гладкого. За свідченнями дослідників музичної спадщини Т. Шевченко, твір був створений орієнтовно у 70–80-х роках XIX століття. Відсутність точної дати пояснюється тим, що Гордій Павлович Гладкий не був професійним композитором, а його творча діяльність не супроводжувалася систематичною фіксацією авторських дат.

Аналізуючи романс «Утоптала стежечку», можна відзначити використання традиційних, поширених композиторських прийомів, характерних для аматорської та побутової музичної практики. Вокальна партія побудована з коротких, повторюваних фраз у межах октавного діапазону. Мелодичний розвиток фактично відсутній; натомість вокальні побудови чергуються між мажорним і мінорним ладом. Лише в заключному проведенні спостерігається ширший розспів у діапазоні півтори октави з ферматою на верхньому звуці, що надає завершенню емоційної кульмінації.

Фортепіанна партія відзначається простотою та традиційною фактурою, переважно за принципом «бас — акорд» або суцільної акордової підтримки. Загальний характер твору — танцювальний, із типовим для жанру темпом Allegretto.

Отже, стильові особливості романсу Гордія Гладкого тісно пов'язані з ознаками народної пісні та міського романсу. У виконавській інтерпретації особливо важливо передати невимушеність, щирість і певну наївність образу, що становлять сутність художнього задуму цього твору.

Наступним у нашому огляді іде романс «Утоптала стежечку» композитора Якова Степового — одного з найвидатніших майстрів українського солоспіву. Твір було написано у 1917 році на вірш Т. Шевченко і включено до вокального циклу «Барвінки», у якому композитор органічно поєднав глибокий ліризм шевченківської поезії з витонченою модерною гармонічною мовою.

У цьому романсі Яків Степовий надає народнопісенному за походженням тексту ознак психологічної новели, зосереджуючи увагу на внутрішньому стані героїні. У поетичному першоджерелі композитор вбачає узагальнений образ жіночої долі, сповненої емоційного напруження, драматизму та внутрішнього розпачу.

Саме тому композитор відмовляється від простої куплетної форми. Кожна строфа має власний інтонаційний характер, що відповідає розвитку поетичного сюжету. У творі застосовано широкий спектр композиторських засобів: варіативність мелодичного розвитку, насичену динамічну палітру, різноманітні артикуляційні штрихи, змістовні темпові ремарки, використання вокальних тенуто й фермати, а також ладові зіставлення. Усі ці елементи виконують функцію смислових орієнтирів для виконавців і мають бути максимально точно відтворені у звучанні.

Завдання піаніста-концертмейстера полягає в тому, щоб за допомогою фортепіанних засобів розкрити образно-емоційну концепцію композитора, створивши разом із солістом цілісну художню інтерпретацію твору.

Ще один романс «Утоптала стежечку» на слова поета був створений у 1939 році композитором Федором Надененко. У своїй творчості Надененко неодноразово звертався до поезії Т. Шевченко, і цей твір увійшов до масштабного вокального циклу на тексти Кобзаря.

Порівняно з попередніми романсами на той самий поетичний текст, твір Надененка вирізняється значно ширшим художнім і драматургічним масштабом. Уже з перших тактів привертає увагу розгорнутий фортепіанний вступ, позначений темпом **Allegro risoluto**. Потужна динаміка *forte*, масивні акорди, що охоплюють чотири октави, формують енергійний, майже симфонічний за характером початок твору.

Навіть поверхневий аналіз фортепіанного вступу дозволяє відчутти принципову відмінність композиторської концепції цього романсу від попередніх інтерпретацій шевченківського вірша. Разом із тим композитор не відмовляється повністю від танцювальної основи: різка зміна темпу на *Allegretto* повертає слухача до жанрових витоків, проте вже в іншому — драматично напруженому — контексті.

Подальший розвиток романсу насичений численними виконавськими «підказками», закладеними у нотному тексті: частими темповими зрушеннями, контрастними динамічними змінами, варіативною фактурою акомпанементу, використанням синкоп, акцентів, різноманітних штрихів, а також віртуозних інструментальних проґрашів, що висувають партію концертмейстера на провідну художню позицію. Кульмінацією твору стає ефектне завершення на динаміці **ff** з акцентованими, «спалахуючими» акордами, розкиданими по всіх регістрах фортепіано.

Саме таким масштабним, драматично насиченим і експресивним постає музичне прочитання шевченківського тексту у творчості Федора Надененка.

Підсумовуючи викладене, слід зазначити, що на наведених прикладах було лише оглядово продемонстровано, як залежно від індивідуального художнього сприйняття та глибини осмислення композитором поетичного тексту змінюється музична «картина» твору. Відповідно, завдання виконавця полягає в усвідомленому підході до інтерпретації, здатності емоційно й артистично втілити авторську концепцію у звучанні, а завдання викладача — донести ці принципові аспекти концертмейстерської майстерності до студентів у процесі фахової підготовки.

У представленому матеріалі окреслено лише окремі штрихи практичної роботи. Водночас ця практика ґрунтується на міцній теоретичній та науково-методичній основі. Педагогічні засади розглядаються як сукупність фундаментальних ідей і принципів, що визначають цілісну систему навчання та виховання музиканта-виконавця.

У роботі використовуються загальнодидактичні принципи, зокрема принцип наочності, який реалізується через безпосередній аналіз нотного тексту; принцип доступності, що передбачає поступовий рух від простого до складнішого; а також принцип системності, спрямований на комплексне осмислення всіх складових музичного твору.

Запропонований підхід відповідає й принципу історичності, оскільки кожен твір розглядається у зв'язку з історичним і культурним контекстом його створення. Важливе місце посідає принцип єдності слова і музики, що передбачає

осмислення авторського прочитання поетичного тексту та його втілення в музичній мові композитора. Окремо слід наголосити на принципі міждисциплінарності, який виявляється у нерозривному поєднанні літератури, поезії та композиторської творчості, а також у взаємодії вокального й фортепіанного мистецтва в ансамблевій практиці.

Список використаних джерел

1. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця : теоретичні та естетичні аспекти : дослідження / О. Катрич ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ : Відродження, Дрогобич, 2000. – 98 с.
2. Москаленко В. Про розуміння музичного твору / В. Г. Москаленко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. / упоряд. В. Г. Москаленко. – Київ : НМАУ, 2002. – С. 3–13.
3. Сікалова О. Авторський текст музичного твору як основа створення виконавської концепції / О. В. Сікалова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць / відп. ред. М. М. Бровко, О. Г. Шутов. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2008. – Вип. 22. – С. 370–379.
4. Riabov I. Piano pedagogy in music school through the lens of Ukrainian practice and European approaches / I. Riabov, Y. Yarmak, O. Sikalova, S. Riabov, O. Spolska // *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*. – 2025. – Vol. 70, Special Issue 2. – P. 81–94. – URL: <https://studia.reviste.ubbcluj.ro/index.php/subbmusica/article/view/9425>

УДК 378.014.242:[37.016:78]-047.44(477:4)

СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА,
докторка філософії за спеціальністю
025 Музичне мистецтво, доцентка,
доцентка, завідувачка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2397-2035>
м.Тернопіль, Україна

АКАДЕМІЧНА МОБІЛЬНІСТЬ ЯК ІНСТРУМЕНТАРІЙ ІНТЕГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ У ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ОСВІТНІЙ ПРОСТІР

Анотація. У тезах висвітлено роль академічної мобільності як важливого інструменту інтеграції української мистецької освіти до європейського освітнього простору. Розглянуто значення внутрішньої та міжнародної мобільності у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва, зокрема у формуванні дослідницьких, виконавських і методичних компетентностей. Підкреслено, що участь здобувачів у програмах мобільності сприяє розширенню міжкультурного діалогу, інтеграції мистецьких традицій та підвищенню якості музично-педагогічної освіти.

Ключові слова: академічна мобільність, мистецька освіта, музично-педагогічна підготовка, професійна підготовка вчителя музичного мистецтва, освітні програми, інтеграція освіти.

Сучасний етап розвитку української мистецької освіти позначений активізацією євроінтеграційних процесів, що зумовлюють необхідність оновлення змісту, форм і методів професійної підготовки майбутніх митців та педагогів мистецьких дисциплін. У контексті реалізації принципів Болонського процесу академічна мобільність постає не лише як організаційний механізм, а як стратегічний інструмент інтеграції національної системи освіти до європейського освітнього й культурного простору.

Для галузі мистецької освіти академічна мобільність має комплексний характер, поєднуючи навчально-пізнавальний, творчо-виконавський і комунікативний аспекти. Вона сприяє інтеграції різних мистецьких традицій, трансферу виконавських і педагогічних практик, формуванню нових моделей професійної ідентичності митця й учителя мистецтва. Участь здобувачів та викладачів у міжнародних програмах, майстер-класах, фестивалях і науково-мистецьких заходах розширює простір міжкультурного діалогу та підсилює позиціонування української мистецької школи в європейському освітньому середовищі.

Водночас впровадження академічної мобільності у сфері мистецької освіти супроводжується низкою нормативно-організаційних і методичних викликів: необхідністю гармонізації освітніх програм, забезпечення прозорого механізму перезарахування результатів навчання, узгодження компетентнісних моделей підготовки. Це актуалізує потребу наукового осмислення досвіду мобільності та вироблення ефективних механізмів адаптації європейських практик до специфіки українських мистецько-педагогічних закладів.

У межах внутрішньої академічної мобільності здобувачі освітньо-професійних програм Середня освіта (Музичне мистецтво) першого (бакалаврського) та Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) другого (магістерського) рівнів вищої освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка проходили навчання на факультеті мистецтв Українського державного університету імені М. Драгоманова. Така співпраця забезпечила інтеграцію різних мистецько-педагогічних традицій та розширення індивідуальних освітніх траєкторій.

На магістерському рівні визначальним став освітній компонент «Основи наукових досліджень», спрямований на формування дослідницької компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Здобувачі опановували методологію музикознавчих і педагогічних студій, методи аналізу музично-педагогічних явищ, технології академічного письма, навички роботи з науковими джерелами та проєктування власних методичних розвідок. Важливою складовою стало представлення результатів досліджень у форматі наукових статей, доповідей і творчо-методичних портфоліо, що відповідає вимогам професійного стандарту вчителя та підсилює науково-методичний компонент підготовки.

Для бакалаврів практико-орієнтованим компонентом мобільності став курс «Хоровий клас», зорієнтований на розвиток виконавсько-диригентських і методичних умінь. У процесі навчання студенти долучилися до іншої виконавсько-педагогічної традиції, опрацювали класичний і сучасний хоровий репертуар, удосконалили навички інтонаційно-слухового контролю, ансамблевої взаємодії, роботи над строем і дикцією. Значну увагу приділено методиці роботи з дитячими та молодіжними колективами, моделюванню репетиційного процесу, використанню інтерактивних і цифрових ресурсів у хоровому навчанні, що сприяє готовності до реалізації концепції Нової української школи.

Міжнародний вимір мобільності реалізовано через співпрацю з Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie (Польща), де здобувачка освітньої програми «Середня освіта (Музичне мистецтво)» проходила семестрове навчання (15 ECTS) у зимовому семестрі 2024/2025 н. р. Навчальний план мав комплексну структуру та охоплював теоретико-музикознавчий, методично-практичний і виконавський блоки. Опрацювання дисциплін «Antropologia muzyki», «Historia muzyki z literaturą muzyczną», «Wykład monograficzny» забезпечило поглиблення культурологічної обізнаності та розвиток аналітичного мислення. Курси «Instrumenty szkolne – Instrumentarium Orffa» та «Zajęcia muzyczno-ruchowe» сприяли засвоєнню європейських моделей музично-педагогічної роботи й інтеграції ритміко-рухових практик у навчальний процес. Виконавський компонент («Chór», «Fortepian») забезпечив удосконалення диригентсько-хорових умінь і формування інтерпретаційної самостійності.

Успішне завершення всіх освітніх компонентів із найвищим результатом підтверджує високий рівень професійної підготовки здобувачів і їхню конкурентоспроможність у європейському академічному середовищі.

Отже, поєднання внутрішньої та міжнародної академічної мобільності виступає ефективним механізмом інтеграції української мистецько-педагогічної освіти до європейського простору, забезпечує розширення методичного інструментарію, розвиток дослідницьких, виконавських і міжкультурних компетентностей та підвищує професійну мобільність майбутніх учителів музичного мистецтва

Список використаних джерел

1. Українська культура: перспективи євроінтеграції. *Інноваційні процеси в сучасній культурі: зб.матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф.*, м.Київ, 7–8 квітня 2016 р. Київ: КНУКіМ, 2016. Ч. I. 218 с.
2. Янишена В. Спольська О. Вплив євроінтеграційних процесів на розвиток сучасної української музики: нові можливості та виклики. *Мистецтвознавство: традиції та інновації*. Випуск 1, 2025. С.50-54

УДК 378.091.3:78

СТРЕБКОВА ДІАНА,
концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки,
теорії та методики музичної освіти,
Вінницький державний педагогічний
університет ім. Михайла Коцюбинського

НАУМЕНКО ІЛОНА,
концертмейстер кафедри музичного
та перформативного мистецтва,
Вінницький державний педагогічний
університет ім. Михайла Коцюбинського
м.Вінниця, Україна

ІНТЕГРАЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ, МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У тезах обґрунтовано актуальність інтеграції виконавської, музично-теоретичної та педагогічної підготовки у процесі формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Проаналізовано сучасні моделі інтегрованого навчання, зокрема послідовну, паралельну, модульну та проектно-практичну, що забезпечують цілісність освітньої траєкторії. Висвітлено практичний досвід упровадження інтегрованих проектів і кейсів, які сприяють розвитку виконавської майстерності, аналітичного мислення та педагогічних умінь студентів. Зроблено висновок про ефективність інтегрованого підходу як засобу підвищення професійної готовності майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах сучасної мистецької освіти.

Ключові слова: інтегрований підхід; професійна підготовка; майбутні вчителі музичного мистецтва; виконавська та музично-теоретична підготовка; педагогічна компетентність.

Сучасна професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва потребує комплексного підходу, який поєднує виконавську, музично-теоретичну та педагогічну підготовку [9]. Актуальність інтеграції різних видів підготовки обумовлена потребою формування всебічно розвиненого педагога, здатного не лише володіти музичними навичками та знаннями, а й ефективно організовувати навчальний процес, мотивувати учнів і адаптувати методи викладання до сучасних освітніх вимог.

Сучасна мистецька педагогіка стикається з низкою викликів: необхідністю врахування цифровізації освіти, впровадження міждисциплінарних підходів, забезпечення високого рівня практичної підготовки та розвитку креативності студентів [4; 7]. Це вимагає від викладачів формування нових компетентностей, що поєднують знання, практичні навички та педагогічне мислення, а також уміння інтегрувати навчальні дисципліни в єдину освітню траєкторію.

Формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного

мистецтва базується на єдності трьох ключових видів підготовки: виконавської, музично-теоретичної та педагогічної. Кожен із них розглядається в науковій літературі як самостійна складова музичної освіти, проте сучасні дослідники наголошують на необхідності їхньої інтеграції в освітньому процесі.

Виконавська підготовка традиційно зосереджена на розвитку технічних та артистичних навичок студента. Науковці акцентують увагу на її ролі у формуванні музичного слуху, ритмічного чуття, артистичної виразності та техніки виконання [6]. Водночас результати сучасних досліджень свідчать про необхідність поєднання виконавських навичок з аналітичним мисленням і здатністю до саморефлексії, що дозволяє студенту не лише відтворювати твори, а й усвідомлено їх інтерпретувати.

Музично-теоретична підготовка охоплює такі навчальні дисципліни, як гармонія, сольфеджіо, музична література та композиція. Вона формує в студентів системне розуміння музичних явищ, історико-культурного контексту творчості та здатність до музичного аналізу. Дослідження останніх років підкреслюють важливість інтеграції теоретичних знань у практичну діяльність, зокрема у поєднанні з виконавською практикою і педагогічними завданнями [8].

Педагогічна підготовка спрямована на розвиток умінь і навичок викладання музики, планування уроків, використання дидактичних прийомів, організації групової роботи та індивідуальної роботи з учнями. Науковці наголошують на важливості формування у майбутніх педагогів компетентності фасилітатора, здатного інтегрувати теоретичні знання і практичні уміння у навчальний процес, мотивувати учнів та підтримувати їхню творчість [5].

Інтеграція виконавської, музично-теоретичної та педагогічної підготовки у процесі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва реалізується через різні моделі організації освітнього процесу [1; 2]. В науковій літературі обґрунтовано низку ефективних підходів, що дозволяють забезпечити комплексний розвиток професійних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва.

Послідовна модель передбачає, що студент спочатку засвоює базові теоретичні знання, після чого переходить до виконавської практики та педагогічної підготовки. Така модель дозволяє сформувати міцну теоретичну основу та структурувати навчальний процес, проте вона потребує додаткових інтеграційних заходів для поєднання знань у практичній діяльності.

Паралельна модель передбачає одночасне вивчення музично-теоретичних дисциплін, оволодіння виконавською майстерністю та опанування знаннями з педагогіки. Наприклад, студент може в межах одного семестру відвідувати заняття з гармонії, одночасно брати участь у майстер-класах та проводити навчальні заняття в експериментальних класах. Цей підхід сприяє більш органічному поєднанню знань і практичних навичок, стимулює творчий потенціал та розвиває здатність застосовувати знання у різних контекстах.

Інтегрована модульна модель є однією з найсучасніших і передбачає створення спеціальних модулів, що поєднують музично-теоретичні, виконавські та педагогічні компоненти у межах одного навчального завдання. Наприклад, модуль може містити виконання музичного твору, його теоретичний аналіз та розробку педагогічного заняття на його основі. Такий підхід забезпечує цілісне засвоєння знань, розвиток аналітичного та творчого мислення і формування педагогічної компетентності.

Проектно-практична модель орієнтована на виконання комплексних завдань і проєктів, що одночасно містять виконавські, аналітичні та педагогічні компоненти. Студенти реалізують музичні та навчальні проєкти, планують уроки, готують концерти або методичні рекомендації, що дозволяє розвивати як професійні, так і соціально-психологічні компетентності.

Вибір конкретної моделі або їх комбінації залежить від специфіки освітньої програми, рівня підготовки студентів та ресурсного забезпечення освітнього закладу. У будь-якому випадку ефективна організація інтеграції виконавської, музично-теоретичної та педагогічної підготовки сприяє формуванню всебічно

підготовленого, творчого та компетентного музичного педагога.

Впровадження інтегрованого підходу до підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва дозволяє поєднувати виконавську, музично-теоретичну та педагогічну підготовку у межах комплексних навчальних завдань. Аналіз практичного досвіду показує високу ефективність цього підходу у формуванні професійних компетентностей студентів.

Одним із прикладів успішного навчального проєкту є створення студентами циклу інтегрованих уроків музичного мистецтва, що поєднують виконання музичних творів, їх теоретичний аналіз та підготовку педагогічних матеріалів для проведення занять у школі. У межах такого проєкту студенти готують нотні матеріали, розробляють плани уроків та проводять демонстраційні заняття для своїх однокурсників, отримуючи зворотний зв'язок від викладачів і колег. Така діяльність дозволяє поєднати формування практичних навичок виконання з розвитком педагогічного й аналітичного мислення.

Іншим прикладом є участь студентів у міждисциплінарних майстер-класах та конкурсах, де вони виконують музичні твори, обговорюють методику навчання та застосовують теоретичні знання у практичній діяльності. Успішна реалізація таких кейсів забезпечує розвиток артистичності, методичної компетентності та вмінь працювати у команді. Досвід показує, що інтегровані проєкти та кейси підвищують рівень мотивації студентів, сприяють глибшому засвоєнню навчального матеріалу та формують ключові професійні компетентності, включно з критичним та творчим мисленням, здатністю планувати та проводити навчальні заняття, а також адаптуватися до різних педагогічних ситуацій.

Аналіз впровадження інтегрованого підходу у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва засвідчує низку значних переваг [3; 9]. По-перше, інтегрований підхід забезпечує комплексний розвиток професійних компетентностей, поєднуючи виконавські навички, музично-теоретичну підготовку та педагогічні вміння у межах однієї освітньої траєкторії. По-друге, інтеграція дисциплін стимулює креативне та критичне мислення студентів, розвиток аналітичних здібностей та вміння самостійно приймати педагогічні рішення. По-третє, робота в групових проєктах і кейсах сприяє формуванню комунікативних і соціально-психологічних компетентностей, що є необхідним для ефективної взаємодії з учнями та колегами.

Разом із тим, практика вказує і на певні труднощі. До них належать: неоднорідний рівень підготовки студентів, який ускладнює рівномірне включення всіх учасників в інтегровану діяльність; високе навантаження на студентів, що потребує додаткового часу для освоєння матеріалу; а також потреба у висококваліфікованих викладачах, здатних ефективно організувати інтегровані заняття та координувати міждисциплінарні проєкти.

Попри зазначені складнощі, результати дослідження підтверджують, що інтегрований підхід сприяє значному підвищенню рівня професійної готовності майбутніх учителів музичного мистецтва. Студенти, які брали участь в інтегрованих проєктах, демонструють вищий рівень виконавської майстерності, глибше розуміння музично-теоретичних концепцій і кращу підготовку до педагогічної діяльності. Це свідчить про ефективність інтегрованого навчання як інструменту формування цілісної професійної компетентності.

Серед практичних рекомендацій для реалізації інтегрованого підходу можна зазначити: використовувати модульні та проєктні форми навчання, що поєднують усі три компоненти підготовки (виконавську, музично-теоретичну та педагогічну); застосовувати цифрові платформи, мультимедійні ресурси та кейси, що дозволяють моделювати педагогічні ситуації та поєднувати виконавську і теоретичну підготовку; підтримувати освітню кооперацію студентів, організовуючи їхню роботу в групах, обговорення та спільне виконання навчальних завдань; проводити рефлексивний аналіз результатів навчання для коригування освітніх траєкторій та розвитку індивідуальних компетентностей студентів.

Список використаних джерел

1. Беземчук Л. В., Фомін В. В. Формування інтеграційно-педагогічних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах магістратури. *Professional Art Education*. 2021. Т. 2, № 1. С. 12-19. DOI:10.34142/27091805.2021.2.01.02.
2. Беземчук Л. В., Юе У. Підготовка майбутніх музично-педагогічних працівників в Україні та КНР до викладання оновленого змісту шкільної середньої освіти на принципах інтеграції. *Professional Art Education*. 2023. Т. 4, № 1. С. 14-23. DOI:10.34142/27091805.2023.4.01.02.
3. Василевська-Скупа Л. П. Музичне сприйняття в системі розвитку комунікативної якості майбутнього вчителя музики. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 2021. № 8. С. 225-229.
4. Василевська-Скупа Л. П., Кравцова Н. Є., Швець І. Б. Міждисциплінарна інтеграція як важливий чинник професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. Вип. 29. С. 50-56. DOI:10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.06.
5. Галузяк В. М. Розвиток особистісно-професійної зрілості майбутнього вчителя: теорія і практика. Вінниця: Твори, 2021. 400 с.
6. Демидова М. Г. Теоретичні засади формування виконавських умінь у майбутніх учителів музичного мистецтва. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 32-39. DOI:10.24195/artstudies.2025-3.4.
7. Ірклієнко В. С., Яковлев В. П. Формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до освітньої діяльності в умовах Нової української школи. *Імідж сучасного педагога*. 2024. № 3(216). С. 93-98. DOI:10.33272/2522-9729-2024-3(216)-93-98.
8. Кузів М., Карташова Ж. Роль музично-теоретичної підготовки в процесі формування професійних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва. *Актуальні проблеми освіти, науки і культури*. 2025. № 86(2). С. 2-11. DOI:10.24919/2308-4863/86-2-11.
9. Ліхницька Л. М. Інтеграційно-аксіологічний конструкт підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до практичної роботи з учнями. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2022. Вип. 28. С. 22-29. DOI:10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.04.

УДК 78.071.1(477):398.1:786.2

ЦИГАНЧУК ЮЛІЯ,
студентка 2 курсу спеціальності «Музичне мистецтво»
Фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка.

Науковий керівник
СОКАЛЬСЬКА ВАЛЕНТИНА,
викладачка Фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
м.Київ, Україна

ФОЛЬКЛОР ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ПЕТРА СОКАЛЬСЬКОГО: БІОГРАФІЧНІ ВИТОКИ, КОМПОЗИТОРСЬКІ ПРИНЦИПИ ТА ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ УКРАЇНСЬКИХ ФОРТЕПІАННИХ ТРАДИЦІЙ

Анотація. В доповіді розглядається постать відомого українського композитора П.П. Сокальського, принципи його музично-просвітницької, композиторської, педагогічної діяльності. Аналізуються і висвітлюються унікальні наукові погляди композитора. Стверджується, що творча спадщина композитора — це не лише історична цінність, а й джерело натхнення для сучасних музикантів.

Ключові слова: українська музична культура, композиторські принципи, національний фольклор.

Петро Петрович Сокальський — постать, що посідає особливе місце в історії української музичної культури XIX століття. Його ім'я не настільки відоме широкому загалу, як імена Миколи Лисенка чи Михайла Вербицького, проте саме він став одним із перших, хто не лише створював музику на національній основі, а й намагався науково осмислити її природу. Сокальський був людиною енциклопедичних знань, композитором, музикознавцем, фольклористом, просвітником і глибоким мислителем, який прагнув утвердити самостійність українського музичного стилю. Його творчість і наукові праці демонструють глибоку любов до народної пісні, розуміння її краси й філософії, а також прагнення піднести фольклор до рівня академічного мистецтва.

Петро Сокальський народився у 1832 році в родині, де шанували освіту та мистецтво. З дитинства проявив виняткові здібності: навчався грі на фортепіано, виявляв цікавість до народної творчості, історії, мовознавства. Уже в юності він вражав оточення не лише музичним хистом, а й ерудицією — знав кілька мов, захоплювався античною культурою, етнографією, літературою. Таке широке коло

інтересів згодом визначило його як музиканта-інтелектуала, який розглядав музику не лише як мистецтво звуків, а як духовний і культурний феномен.

Життєвий шлях П. Сокальського був непростим: він працював і як педагог, і як композитор, і як публіцист, присвячуючи себе служінню українській культурі в часи, коли вона зазнавала постійного тиску з боку імперської влади.

Особливе місце у творчості Сокальського посідає його любов до фольклору. Українська народна пісня для нього була не просто джерелом мелодійних тем, а живим втіленням душі народу, його історичної пам'яті та морального кодексу. Він уважно досліджував народну мелодику, ладові й ритмічні особливості українських пісень, намагаючись знайти в них ознаки самобутності, які відрізняють українську музику від інших. У своїй праці «Руська народна музика великоросійська та малоросійська в її будові мелодичній і ритмічній та відмінність її від основ сучасної гармонічної музики» він наголошував, що народна пісня – це не «примітивний матеріал» для композитора, а повноцінна естетична система, яка здатна бути основою для розвитку професійної школи. Це був сміливий і водночас пророчий висновок: задовго до того, як Микола Лисенко утвердив принцип національного стилю, Сокальський уже формулював його науково. Він бачив завдання композитора у тому, щоб не наслідувати західні чи російські зразки, а шукати у фольклорі власні засоби виразності. Саме це стало підґрунтям його композиторської діяльності. Його опери – «Мазепа», «Богдан Хмельницький» – пронизані українським колоритом, історичними мотивами та фольклорними інтонаціями. Хоча ці твори не набули широкої популярності через політичні обставини, вони засвідчили його прагнення створити українську оперу на національній основі. У цьому сенсі Сокальський став одним із піонерів ідеї національного музичного театру. Він не просто використовував народні мотиви, а перетворював їх у символи духовної незалежності, демонструючи, що українська музика має власну, рівноправну культуру.

Важливим аспектом його діяльності була музично-просвітницька робота. Петро Сокальський активно виступав із лекціями, статтями, публікаціями, у яких відстоював право українців мати власну музичну школу. Він закликав композиторів і виконавців звертатися до народної пісні як до головного джерела натхнення. Його виступи завжди мали виховний і культурно-освітній характер. У них він наголошував, що музика – це не лише розвага, а потужний засіб формування національної свідомості. Для нього фольклор був не архаїкою, а живою сучасністю, яка могла розвиватися й оновлюватися через творчу інтерпретацію. Така позиція робить Сокальського одним із найважливіших ідеологів українського культурного відродження другої половини XIX століття.

Наукові погляди композитора були справді унікальними для того часу. У «Розвідках про музику» Сокальський вперше в українській науці запропонував теоретичне обґрунтування національного музичного стилю. Він аналізував ладові системи української народної музики, визначав її відмінності від західноєвропейських мажорно-мінорних структур, підкреслював роль мелодійної лінії як головного носія емоційності. Композитор зазначав, що українська пісня природно тяжіє до мінору, до м'яких, ліричних інтонацій, що відображають світовідчуття народу. Ці висновки пізніше стали основою для подальших досліджень українських етномузикологів. Його підхід до музики поєднував науковість і поезію, раціональне осмислення й емоційне переживання. Він писав про музику як про живу істоту, яка народжується в серці людини і через пісню стає частиною національного буття.

Не менш важливою складовою спадщини Петра Сокальського є його фортепіанна творчість. Хоча вона не така численна, як вокальна, однак саме у фортепіанних мініатюрах композитор продемонстрував глибоке відчуття народної інтонації, природного дихання мелодії. Його фортепіанні твори часто мають пісенну пластику, м'яку гармонічну палітру, відтінки українського побутового музикування. Для піаніста така музика є не лише технічною вправою, а й духовним зануренням у світ народної душі. Виконання творів Сокальського вимагає від

інтерпретатора розуміння фольклорної інтонаційності, гнучкого відчуття ритму та динаміки, близьких до народного співу. Тому звернення до його фортепіанної спадщини має важливе педагогічне й виховне значення для сучасних музикантів.

Сокальський вірив, що музика має бути не лише красивою, а й виховною, такою, що пробуджує у слухачів любов до свого народу. Його діяльність як композитора, педагога й музичного критика була спрямована на те, щоб українська музика здобула рівноправне місце серед європейських культур. Митець стояв біля витоків наукового осмислення національної традиції, зберігаючи водночас щиру любов до простих народних мелодій. Його твори – це поєднання інтелекту й серця, науки й фольклору, європейської освіти й української душі. Саме такий синтез робить його постать унікальною і гідною нових досліджень.

Сьогодні ім'я Петра Сокальського поступово повертається в науковий і виконавський обіг. Його праці цитують музикознавці, а композиторські твори дедалі частіше звучать на концертних сценах. Для піаністів, педагогів і дослідників його спадщина – це не лише історична цінність, а й джерело натхнення. Вона вчить, що музика починається з любові до свого народу, до його пісні, до землі, на якій ти виріс. Сокальський був і залишається символом вірності цій ідеї.

Висновок. Петро Сокальський – це не просто композитор минулого, а мислитель, який передбачив майбутнє української музики. Його глибока любов до фольклору, науковий підхід до аналізу народної пісні та прагнення створити національний музичний стиль зробили його одним із найважливіших діячів свого часу. Для сучасних піаністів його спадщина – це нагадування, що справжня музика народжується з коріння, а фольклор – це не минуле, а вічне джерело, з якого виростає національна культура.

«У піснях народу – його душа, його історія, його сльози і його радість. Хто зрозуміє народну пісню – той зрозуміє серце народу» – П. Сокальський.

Список використаних джерел

1. Гнатишин О. Є. Наукова творчість П. Сокальського: класичні ознаки та неklasичні прояви. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 2. С. 143–147.
2. Михайличенко О.В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: історичні нариси. – Суми: Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. – 102 с.
3. Філатова Лариса. Портрети діячів освіти і культури Катеринослава (перша половина XIX ст.). Естетика і етика педагогічної дії: зб. наукових праць. 2015. № 9. С. 109–120.
4. Изваріна, Олена Миколаївна (2016). Музично-просвітницька діяльність П. Сокальського у другій половині XIX століття (за архівними матеріалами). Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 14–15 квітня 2016 р.. С. 49-56.
<https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/14513/>

УДК 373.3.016:78:78.071.1(477)

ЯНИШЕНА ВІКТОРІЯ,

Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

**Науковий керівник
СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА,**

докторка філософії зі спеціальності
025 Музичне мистецтво, доцентка,
доцентка, завідувачка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
м.Тернопіль, Україна

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ВИКОРИСТАННЯ РІЗНОЖАНРОВИХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ІВАНА НЕБЕСНОГО В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ

***Анотація.** У роботі обґрунтовано доцільність інтеграції творчості сучасного українського композитора Івана Небесного в навчальну програму початкової та середньої школи. Розглядається музичне мистецтво не лише як предмет вивчення, а як дієвий інструмент формування національної ідентичності, критичного мислення та емоційного інтелекту учнів у контексті реформи НУШ.*

***Ключові слова:** Нова українська школа (НУШ), Іван Небесний, методичні засади, інтегроване навчання, мистецька освіта, національна ідентичність.*

Зміни, які відбуваються в Новій українській школі зосередженні на індивідуальному навчальному процесі окремо з кожним учнем, який дає можливість розвивати критичне мислення, емпатію, культурну й національну ідентичність. В такому випадку навчальний матеріал на уроках музичного мистецтва лише збільшує свою значущість, перетворюючи звичайне вивчення біографій композиторів на розвивання емоційного та культурного становлення учнів.

Мистецький шлях видатного представника постмодернізму чи сучасної української академічної музики Івана Небесного є дуже важливим для освіти сьогодення. Оскільки музика І. Небесного поєднала в собі доступність у сприйнятті, музичний професіоналізм та приклади яскравих образів, що дає можливість вчителю музичного мистецтва вдосконалювати та зацікавлювати дітей під час навчального процесу.

Одним з яскравих прикладів інтеграції в навчальний процес музичного мистецтва творчості Івана Небесного є опера «Лис Микита» за мотивами однойменної поеми Івана Франка. В цьому творі ми маємо можливість відчувати зміни настрою в музиці, чути симфонічні фрагменти в яких композитор поєднав класичний оркестр, сучасні ритми та народні інструменти. Під час навчально виробничої практики з власних спостережень при проведенні бесід на музичну тему саме цей твір зацікавив дітей найбільше. Учням було запропоновано розповісти свої враження від прослуховування та перегляду фрагментів опери та чи цікаво би було їм вивчати цей твір на уроках музичного мистецтва на що було отримано великий спектр позитивних емоцій, який спонукав дітей для подальшого вивчення творчості нашого українського митця. Опера «Лис Микита» дає можливість дітям зрозуміти, що традиції української музики можуть бути цікавими та сучасними.

Наступним прикладом для впровадження творчості Івана Небесного в середовище НУШ є «Фантазія-Етюд» d-moll. Саме цей твір є особливим зразком сучасної фортепіанної творчості композитора тому, що для всіх звична структура етюду переплітається з художньою концепцією фантазії і дає можливість розвинути в кожному учневі асоціативне мислення. Твір дозволяє змінити звичне навчання на двосторонній діалог, показуючи школярам сучасний мистецький рівень, де музичний фортепіанний твір можна не лише аналізувати, а й отримати естетичне задоволення та національну гордість за такі шедеври в українській музичній культурі. Вивчаючи мистецьку творчість композитора можна продемонструвати учням, що сучасна українська музика є конкурентоспроможною з музикою європейських країн.

Ознайомлюючи учнів Нової української школи з різножанровою інструментальною творчістю Івана Небесного, вони навчаються виражати власні емоції використовувати музику, як основу сучасного світу, будувати свій світогляд та національну ідентичність, бо музика – це один з елементів нашої давньої української спадщини. Завдяки нашим цифровим технологіям ми маємо можливість подивитися чи прослухати ці твори під час навчального процесу. Досліджуючи музику композитора, можна зробити висновки, що висока майстерність І. Небесного надихає нас на формування стилю, збагачуючи благородним звучанням класичних шедеврів та є зрозумілою новому поколінню, яке вміло аналізує складні художні образи, порівнює класичні традиції та сучасні експерименти. Творчість нашого визначного митця потрібно вивчати не лише тому, що він родом з Тернопільщини, а й через те, що Небесний справжній архітектор сучасного українського звучання, віртуоз, що працює на різних напрямках: від опер до камерної музики, електронних експериментів. Митець вдало поєднав академічну глибину класичних творів з сучасною музикою, що відкриває світ прекрасної музики для молодого покоління, робить її зрозумілою та легкою для сприйняття слухачем.

Список використаних джерел

1. Спольська О. Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури дис. ... д-ра філософії: 025 / Нац. Академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 213 с.
2. https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4914/Дисертація_Спольська.О.В..pdf?sequence=1&isAllowed=y.
3. Якимчук, О. (2025) Симфонічна творчість Івана Небесного: жанрово-стильовий аспект. Fine Art and Culture Studies, 3-2, 60-66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-3-2>
4. <https://www.kyivpost.com/uk/post/48054>

УДК 7.01:792:78

ЯРМАК ЯРОСЛАВ,
доктор філософії, доцент,
доцент кафедри Інструментальне виконавство (за видами)
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
<https://orcid.org/0009-0007-9694-5082>
м.Київ, Україна

ТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ ПРИЙОМИ СИНТЕЗУ СЛОВА ТА МУЗИКИ В ПЕРФОРМАТИВНОМУ ТЕАТРІ (НА МАТЕРІАЛІ ВИСТАВИ «ЇЇ ОКЕАН» ТЕАТРУ «ТО ТЕАТР»)

Анотація. *Стаття присвячена аналізу синтетичної природи сучасної перформативної вистави «Її Океан». Досліджено специфіку взаємодії слова та музики в контексті відходу від текстоцентричної моделі театру. Висвітлено роль музики як активного дієвого чинника, що формує семантичну глибину образу через систему лейтмотивів, жанрову поліфонію та імпровізаційність. Акцентовано увагу на використанні архаїчних звукових практик як засобу створення ритуального простору та залучення глядача до спільного екзистенційного досвіду.*

Ключові слова: *український перформативний театр, «То театр», вистава «Її Океан», музика до вистави «Її Океан», музика до театру, жіноча ідентичність.*

Актуальність теми. У ХХІ столітті парадигма театрального мистецтва зазнає суттєвих трансформацій, поступово відходячи від класичної текстоцентричної моделі.

Попри існуючий скептицизм щодо затребуваності театру в епоху домінування цифрових медіа та технологічного прогресу, інтерес до сценічного мистецтва не зникає, а набуває нових форм. Для молодшої генерації глядачів традиційний театр часто видається анахронізмом, проте фахове середовище відзначає появу «нової, мислячої аудиторії, яка шукає в театрі простір для живого спілкування та унікального емоційного досвіду» [1, с.1].

У контексті сучасної соціології театр доцільно розглядати через призму концепції «третього місця» Рея Ольденбурга — особливого суспільного простору, що дозволяє людині вийти за межі побутової рутини. Таким чином, театр постає як динамічна система, що постійно долає творчі та світоглядні виклики, зберігаючи свою релевантність у структурі сучасного дозвілля [5, с. 20-42].

Сучасний театральний процес характеризується інтенсивним пошуком нових засобів художньої виразності, що зумовлює поступовий відхід від класичної логоцентричної моделі. В епоху постдраматизму та перформативних практик театральне мистецтво трансформується у складну мультимодальну систему, де вербальний компонент втрачає свою домінуючу роль, стаючи частиною

загального аудіовізуального ландшафту. Замість надання готових відповідей, актуальна вистава має на меті дестабілізацію емоційного комфорту глядача, спонукаючи його до глибокої рефлексії та інтелектуального пошуку [3, с. 2]. Особливої ваги у цьому контексті набуває проблема взаємодії слова та музики — двох фундаментальних стихій, чий синтез визначає емоційну та семантичну глибину сучасної вистави.

В вищезгаданій взаємодії відбувається перехід до «горизонтальної» структури театрального твору, де текст, музика, пластика тіла та візуальні образи функціонують як рівноправні елементи, вимагає переосмислення традиційних прийомів композиції. Якщо класичний театр зазвичай використовував музику як ілюстративний або фоновий засіб, то перформативний театр розглядає її як активний дієвий чинник, що здатний трансформувати значення вимовленого слова, створюючи нові рівні підтекстів. Дослідження традиційних та інноваційних методів такого синтезу дозволяє з'ясувати, як саме звукоряд впливає на сприйняття сенсу та формує унікальний досвід глядача-співучасника.

Об'єкт та предмет дослідження. Яскравим прикладом реалізації таких пошуків є діяльність театру «То театр», який у своїх постановках активно експериментує з формою та змістом. Зокрема, вистава «Її Океан» постає як репрезентативний об'єкт для аналізу синтетичної природи перформансу. У цій роботі слово перестає бути лише носієм інформації, перетворюючись на звукову фактуру, яка вступає у складний діалог із музичним супроводом. Вистава пропонує глядачеві не готовий сюжет, а простір для рефлексії, де «океанічна» метафора реалізується через плинність і взаємопроникнення звуку та сенсу.

Наукова новизна. Попри значну кількість праць, присвячених музичному театру, питання специфічних прийомів синтезу в камерних перформативних виставах сучасного українського театру залишається недостатньо вивченим. Аналіз вистави «Її Океан» дає змогу виявити, як традиційні музичні структури поєднуються з імпровізаційними перформативними практиками, створюючи особливий тип комунікації з аудиторією — «мислячою» спільнотою, що шукає в театрі простір для живого екзистенційного досвіду.

Метою даної статті є дослідження специфіки взаємодії слова та музики у виставі «Її Океан» театру «То театр» крізь призму традиційних та сучасних перформативних стратегій, а також визначення їхньої ролі у формуванні цілісного художнього образу.

У наш час театр дедалі більше відходить від моделі, де домінує драматичний текст. Якщо раніше текст був центром, а все інше — його ілюстрацією, то сьогодні ми часто маємо справу з горизонтальною структурою, де слово, тіло, звук, світло й простір функціонують як рівноправні складові.

Саме так працює перформативний театр, його ключові риси — процесуальність, присутність, імпровізаційність, інтерактивність.

Процесуальність — подія не просто відтворюється, а народжується «тут і зараз». І в цьому процесі музика відіграє принципово іншу роль. Вона перестає бути акомпанементом. Вона стає мисленням і відчуттям у звуці. Тілесність, присутність — акторка існує не як персонаж, а як носій досвіду, голосу, дії, є певна свобода в трактуванні свого образу. Імпровізаційність — музика, слово й рух перебувають у безперервному проникненні та впливі. Інтерактивність — в низці сцен глядач включений в процес як співучасник.

У виставі «Її Океан» всі вищезгадані риси реалізовані повною мірою. Вистава «Її Океан», створена режисеркою Оленкою Вахрамєєвою разом з дев'ятьма акторками: Зоряна Галаджій, Юлія Шевченко, Марина Трошина, Олександра Тараканова, Анастасія Бондаренко, Таті Хаврат, Юлія Яковенко, Катерина Лещенко, Анна Пономаренко, та музикантами: фортепіано — Ярослав Ярмак, перкусія та голос — Євген Амадор, голос — ПараМаАтман. Це колективна робота і ця колективність не декларативна — вона відчувається в самій тканині вистави.

Музиканти створюють багатовимірний звуковий простір, вони не знаходяться «за кадром», вони присутні поряд зі сценою як активні учасники події. Тобто глядач бачить сам процес народження музики і це змінює сприйняття.

Це вистава про жіночий світ, вона допомагає зазирнути за лаштунки жіночого життя, побачити її думки, почути її серце. Дає можливість більше та краще розуміти тих, хто живе у жіночому тілі, можливо, свою дружину, сестру, маму, або, може, й саму себе [5]. Вистава «Її Океан» розкриває жіночі страхи й силу, вона про внутрішній шлях, тілесність, соціальні очікування від жінки. Про її втому, вигорання, пам'ять, війну і найголовніше про здатність відроджуватися [5].

У виставі звучать тексти з різних художніх творів, і так чи інакше всі вони про жінок. Дев'ять акторок не розігрують якийсь класичний сюжет. Кожна з них розгортає власну історію. Ці історії існують як поліфонія, вони не зливаються в одну лінійну оповідь. Музика тут окрім емоційної складової стає ще структуротворчим елементом, створюючи систему лейтмотивів.

Як слушно зазначає дослідник П. Павіс, «роль лейтмотивів в тому, щоб пронизати текст, давати сприйняттю, подібно до музики інфразвуковий і сугестивно виражену інформацію, тим самим визначаючи емоційну побудову вистави, надаючи всім діям відповідну бажану характерність» [6, с. 223-225]. В виставі «Її Океан» кожна героїня має свій музичний код – лейтмотив, без прив'язки лише до одного музичного жанру.

До прикладу, образ впевненої, внутрішньо сильної жінки супроводжується широкою піднесеною мелодикою – з відкритими гармоніями й простором дихання. Натомість сором'язлива героїня входить у простір неокласичного вальсу, але цей вальс поступово трансформується – з'являється джазова свобода, ритмічна розкутість. Музика тут буквально демонструє процес внутрішнього розкриття. «Лакшері»-жінка звучить у блюзових інтонаціях. Тут є м'який гламур, але водночас – втома. Бо за сюжетом вистави вона всього досягла сама, музика не романтизує її стан, а підкреслює подвійність цього образу. Сцени вигорання героїнь побудовані на остинатних мотивах. Повторюваність створює відчуття замкненого кола. І коли гармонія раптом змінюється – це сприймається майже фізично як прорив. Образ топ-моделі супроводжується елементами техно – чіткий ритм, повтор, механічність. Тут музика стає коментарем до стандартизованості образу.

Важливо, що в даній виставі не обирається лише один музичний стиль. Тут принципово використовується різножанровість, що дозволяє охопити широкий спектр переживань. І саме тому глядач легко знаходить у цій палітрі щось особисте, зрозуміле, сучасне і співзвучне.

Архаїчний пласт вистави формує окремий музично-перформативний вимір, що співіснує з реалістичною драматургією, але водночас виходить за її межі. Поряд із побутово впізнаваними сценами з'являються своєрідні «провали» в інший, міфологічний вимір – через образ океану, сцени богинь та казкові епізоди. Одним з таких елементів є інuitsька казка «Жінка-скелет», поширена серед корінних народів Гренландії, Канади й Аляски та інтерпретована американською письменницею і дослідницею юнгіанського психоаналізу Кларисою Пінколою Естес.

У цих сценах вербальний текст мінімізується, а сенси передаються через звук і рух. Музична тканина вибудовується на поєднанні перкусії та горлового співу (зокрема техніки хомей), що відсилає до архаїчних вокальних практик Центральної Азії та традиції тибетських монастирів, де виконавець одночасно утримує низький основний тон і високі обертонові звучання. Завдяки цьому сцени набувають характеру ритуалу, а перформативність проявляється максимально. Глядач виходить за межі раціонального пояснення і потрапляє у простір колективної пам'яті та архетипних образів. У цьому процесі кожна акторка відкриває власний внутрішній ресурс, своєрідну «суперсилу», стаючи медіаторкою між сучасною театральною дією та архетипним досвідом.

Важливою характеристикою музичної структури вистави є імпровізаційність. У сценах інтимного саморозкриття, спогадів і рефлексії

фортепіано реагує на акторське мовлення в реальному часі: паузи в тексті віддзеркалюються паузами в гармонії, а зміни інтонації зумовлюють зміну регістру та музичної фактури.

У результаті формується жива, варіативна партитура, що робить кожен показ вистави унікальним. Така взаємодія створює ефект неповторності сценічної події, коли глядач відчуває себе безпосереднім свідком її народження.

Цікавим є і використання музичних алюзій. У сцені «тренування» звучить трансформований фрагмент другої рапсодії Ф. Ліста. Віртуозний матеріал набуває гротескового відтінку. І музика починає іронізувати над соціальними очікуваннями щодо жіночого тіла. Також є сцена, побудована за моделлю вальсу, натхненного оркестровим твором Е. Гопкінса. Тут вальс стає терапевтичним механізмом. Ритм об'єднує акторок у спільному диханні. Це майже тілесна синхронізація.

Головний музичний лейтмотив вистави — тема Океану. Вона з'являється на початку, повертається у моменти сумнівів і внутрішніх криз і звучить у фіналі. Коли акторки проголошують фінальні фрази самоприйняття — музика океану стає символом очищення.

Океан — це багатозначна метафора. Це глибина, небезпека, сила, любов, безперервність руху. І водночас — океан це спільність. Бо кожна хвиля окрема, але всі вони — частина одного простору. Вистава «Її Океан» не дає однозначних відповідей. Вона залишає простір для інтерпретації. І в цьому, полягає головна цінність перформативного театру сьогодні. Він не нав'язує сенс, а створює умови для його народження. У «Її Океані» музика виконує функцію контрапункту, емоційного каталізатора, іноді — іронічного коментаря, іноді — ритуального очищення. Слово набуває тілесності, тіло — звучання, музика — мислення. І саме через цей синтез у глядача виникає глибокий досвід співпереживання та самоусвідомлення.

Висновки: Аналіз вистави «Її Океан» театру «То театр» засвідчує трансформацію сучасного театру від текстоцентричної моделі до горизонтальної структури, у якій слово, музика, тілесність і сценічний простір функціонують як рівноправні елементи художньої системи. У межах цієї моделі музика виконує не ілюстративну, а структуротворчу роль: формує систему лейтмотивів, підсилює емоційні акценти та створює додаткові смислові рівні сценічної дії.

Важливими складниками вистави є різножанровість музичної мови, використання музичних алюзій, а також архаїчних вокальних практик, що надають окремим сценам ритуального характеру. Водночас імпровізаційна взаємодія музики й акторського мовлення формує варіативну «живу» партитуру, завдяки чому кожен показ набуває ознак унікальної сценічної події.

Отже, вистава демонструє ефективну модель синтезу слова і музики в сучасному перформативному театрі, де звук виступає повноцінним засобом художнього мислення та важливим чинником формування глибокого емоційного й рефлексивного досвіду глядача.

Список використаних джерел

1. Гайшенець А. Український театр у пошуках сенсу: зради і перемоги останніх 10 років. Текст. дані. URL: <https://surl.li/yscguf>
 2. Мигашко О. Високе мистецтво чи молитва за упокій: чому міленіали не ходять в театр? Текст. дані. URL: <https://surli.cc/wjdfmf>
 3. Радзиховська О. Як зрозуміти сучасний театр? Гайд від українських театральних режисерів. Текст. дані. URL.: <https://surl.li/bvneaw>
 4. Pavis P. Dictionary of Theatre. Vol. 1. Paris [in French]. Pavis P. Dictionnaire du théâtre. Paris : Dunod, 1997. 447 p.
 5. The Great Good Place by Ray Oldenburg (1989) <https://surl.li/adqddn>
-



Секція 2

***Простір культури та освіти: від
педагогічної майстерності до
менеджменту мистецьких проєктів***

УДК 061.4(477)(091):005

ВОЙТЕШЕНКО ЄЛИЗАВЕТА,
студентка III курсу, спеціальності
Менеджмент соціокультурної діяльності
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Науковий керівник
СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
м. Чернігів, Україна

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ВИСТАВКОВОЇ СПРАВИ ТА ЕВОЛЮЦІЯ МЕНЕДЖМЕНТУ ВИСТАВОК І ПРЕЗЕНТАЦІЙ В УКРАЇНІ

Анотація. У статті проаналізовано генезу та етапи трансформації виставкової справи в Україні, починаючи від традиційних ярмарків XIX століття до сучасних високотехнологічних проєктів. Особливу увагу приділено зміні управлінських парадигм: переходу від ідеологізованої радянської моделі до ринкового проєктного менеджменту, що базується на маркетингу та цифровізації. Висвітлено роль виставок як важливого інструменту соціокультурної комунікації та економічного розвитку в умовах глобалізаційних викликів і воєнного стану. Робота обґрунтовує значення еволюції менеджменту для підвищення конкурентоспроможності сучасної вітчизняної виставкової індустрії.

Ключові слова: Виставкова справа, менеджмент експозицій, презентація, проєктний підхід, інноваційні формати.

Виставкова діяльність, яка є важливою складовою культурного, економічного та іміджевого розвитку України, виконує функцію представлення досягнень у галузях науки, техніки, мистецтва та підприємництва, оскільки саме через організацію виставкових заходів формується публічний простір, у межах якого здійснюється демонстрація інноваційних розробок і творчих здобутків, що, у свою чергу, сприяє розвитку внутрішнього ринку та активізації міжнародного співробітництва. Крім того, виставкова діяльність виконує важливу культурну місію, оскільки вона забезпечує популяризацію національної культурної спадщини та сприяє формуванню позитивного іміджу держави на міжнародній

арені, що в сучасних умовах глобалізаційних процесів набуває особливої актуальності.

Необхідність наукового осмислення історичного досвіду виставкової діяльності зумовлена тим, що трансформаційні процеси у сфері управління спричинили зміну функцій, форм і принципів організації виставкових заходів, які в різні історичні періоди відображали соціально-економічні та культурні особливості розвитку суспільства [4].

Виставкова справа трактується як сукупність організаційних, економічних і культурних заходів, які спрямовані на демонстрацію досягнень у певній сфері, оскільки виставкова діяльність виконує функцію публічного представлення інновацій, продукції та творчих здобутків, що сприяє поширенню інформації та розвитку професійних взаємозв'язків.

Функції виставок у соціокультурному та економічному просторі характеризуються комплексністю та взаємозалежністю, оскільки вони одночасно виконують інформаційну, просвітницьку та комунікативну роль, що забезпечує багатовекторний вплив на суспільство.

У XIX столітті, коли на українських землях відбувалися активні процеси економічного та промислового розвитку, значного поширення набули промислові та сільськогосподарські виставки, які стали важливим етапом становлення виставкової справи як організованої форми публічної демонстрації досягнень. Такі заходи організовувалися з метою представлення результатів діяльності у сфері промисловості, ремесел та аграрного виробництва, що сприяло поширенню передових технологій і вдосконаленню виробничих процесів. Важливу роль у розвитку виставкової діяльності відігравали економічні товариства та органи місцевого самоврядування, які забезпечували організаційне та фінансове підґрунтя проведення відповідних заходів [5].

Важливими історичними прототипами виставкової діяльності були ярмарки, які мали глибокі традиції на українських землях і виконували не лише економічну, а й культурну та соціальну функцію, оскільки вони забезпечували обмін товарами, ідеями та досвідом між представниками різних регіонів. Зокрема, значну роль у розвитку торговельно-виставкових традицій відігравали Контрактний ярмарок у Києві та Сорочинський ярмарок, які поєднували економічну діяльність із культурними практиками, що сприяло розвитку ремесел, народного мистецтва та торговельних відносин. Саме ярмаркове середовище стало основою для формування елементів публічної демонстрації продукції, що згодом трансформувалися у більш структуровані форми виставкової діяльності, у зв'язку з чим ярмарки можна розглядати як історичне підґрунтя становлення виставкової справи [2].

Наприкінці XIX – на початку XX століття, коли відбувалися процеси індустріалізації та модернізації суспільства, розпочався перехід до системної організації виставкових експозицій, що супроводжувався впровадженням нових принципів їхнього планування та структурування. Організатори почали приділяти особливу увагу тематичному зонуванню виставкових просторів, формувалися спеціалізовані павільйони, які призначалися для представлення різних галузей промисловості та сільського господарства. Водночас посилювалася роль попереднього планування та координації учасників, оскільки ефективне проведення виставки вимагало узгодження дій організаторів, експонентів та інших зацікавлених сторін. Це означало поступовий перехід від стихійних форм торгівлі до системно організованої виставкової індустрії, яка функціонує на основі чітко визначених управлінських, інформаційних та комунікаційних принципів.

У радянський період виставкова справа набула чітко вираженого ідеологічного спрямування. Експозиції мали на меті підкреслити переваги планової економіки та створити позитивний образ соціалістичної моделі розвитку. Як зазначається у матеріалах Українського інституту національної пам'яті, виставки виконували не лише інформаційну, але й політико-виховну

функцію, спрямовану на формування лояльності населення до існуючої політичної системи [3; 5].

У цей період відбулося формування спеціалізованих виставкових майданчиків, що свідчило про інституціоналізацію виставкової діяльності, яка поступово перетворювалася на структурований елемент державної економічної та культурної політики. Наприклад, Виставка досягнень народного господарства УРСР у Києві, яка функціонувала як постійний центр демонстрації економічних, наукових і технічних досягнень республіки та виконувала важливу репрезентативну функцію. Вона стала важливим осередком презентації досягнень у сфері економіки, науки та техніки, що сприяло формуванню матеріально-технічної бази для подальшого розвитку виставкової інфраструктури.

Усі виставкові заходи координувалися державними органами, які визначали їхню тематику, зміст і формат проведення. Участь підприємств у виставках часто була обов'язковою, оскільки вона розглядалася як елемент звітності про результати виробничої діяльності. Значну роль у цьому процесі відігравали галузеві міністерства та відомства, які відповідали за підготовку експозиційних матеріалів, координацію учасників і контроль за змістовим наповненням виставок. Така ієрархічна модель управління, хоча й забезпечувала масштабність і системність виставкових заходів, водночас обмежувала автономію організаторів і стримувала розвиток ринкових механізмів у виставковій сфері.

Після проголошення незалежності України виставкова діяльність зазнала суттєвих трансформацій, що сприяло формуванню нових підходів до організації виставок. Організатори отримали можливість самостійно визначати тематику, формат і джерела фінансування виставкових проєктів, що забезпечило більшу гнучкість і адаптивність виставкової діяльності до сучасних умов. У результаті цього виставкова справа почала розвиватися як самостійний сегмент ринку послуг, який функціонує на основі власної інфраструктури, маркетингових стратегій і механізмів просування. Торгово-промислові палати та професійні об'єднання сприяли інтеграції українських підприємств у міжнародний виставковий простір і розширенню їхніх можливостей для міжнародної співпраці. Зокрема, співпраця з Всесвітньою асоціацією виставкової індустрії (UFI) сприяла впровадженню міжнародних стандартів організації виставкових заходів, що забезпечило підвищення їхньої якості, конкурентоспроможності та відповідності сучасним вимогам розвитку виставкової індустрії [3].

Упродовж 1990-2000-х років в Україні спостерігалось активне зростання кількості комерційних, мистецьких і міжнародних виставок. Поряд із традиційними галузевими бізнес-форумами почали організовуватися спеціалізовані виставки у сферах інформаційних технологій, будівництва, агропромислового комплексу, моди та дизайну. Водночас значного розвитку набули мистецькі виставкові проєкти, зокрема міжнародні арт-форуми та бієнале, які створювали умови для презентації сучасного мистецтва та формування міжкультурного діалогу. Важливим чинником розвитку виставкової діяльності стало функціонування сучасних виставкових комплексів, серед яких провідне місце посідають Міжнародний виставковий центр та Експоцентр України, які забезпечили належну інфраструктурну базу для проведення масштабних національних і міжнародних заходів.

Формування професійної виставкової індустрії супроводжувалося появою спеціалізованих компаній-організаторів, які забезпечували комплексне планування, координацію та реалізацію виставкових заходів. Одночасно відбувався розвиток івент-менеджменту, маркетингового супроводу та технічного забезпечення експозицій, що дозволило підвищити якість організації виставок і забезпечити їх відповідність сучасним міжнародним стандартам. У процесі розвитку виставкової діяльності поступово впроваджувалися сучасні стандарти сервісу, комунікації та інформаційного супроводу, що сприяло підвищенню рівня взаємодії між організаторами, учасниками та відвідувачами. Зростання ролі

цифрових технологій, які використовувалися для просування, реєстрації учасників і інформаційного супроводу заходів, стало важливим фактором модернізації виставкової індустрії, що свідчить про її становлення як важливого сегмента економіки незалежної України [1].

Підходи до менеджменту виставок і презентацій в Україні також зазнали суттєвої трансформації, оскільки відбувся поступовий перехід від централізованої адміністративно-планової моделі управління до сучасного проєктного менеджменту, який відповідає вимогам ринкової економіки. Якщо в радянський період організація виставкових заходів здійснювалася відповідно до централізованих управлінських рішень і регламентувалася державними органами, то в умовах незалежності виникла необхідність у застосуванні більш гнучких моделей управління, які враховують потреби цільової аудиторії, економічні інтереси організаторів і конкурентні умови ринку. Проєктний підхід, який передбачає комплексне планування всіх етапів реалізації виставкового заходу, включаючи визначення цілей, ресурсного забезпечення, часових параметрів і критеріїв оцінювання ефективності, забезпечує підвищення результативності виставкової діяльності та її адаптацію до сучасних соціально-економічних умов. Застосування проєктного менеджменту сприяє ефективній інтеграції маркетингових, фінансових і логістичних процесів, що забезпечує комплексну організацію виставкових заходів і підвищує їхню конкурентоспроможність. У результаті впровадження сучасних управлінських підходів виставки набувають більш структурованого характеру, стають привабливішими для учасників і відвідувачів, а також орієнтуються на задоволення потреб цільових аудиторій.

Сучасні принципи менеджменту виставок базуються на засадах клієнтоорієнтованості, брендингу, маркетингових стратегій і PR-комунікацій, які забезпечують ефективне функціонування виставкових заходів у конкурентному середовищі. Клієнтоорієнтований підхід сприяє підвищенню рівня задоволеності аудиторії та формуванню довгострокових партнерських відносин. Використання брендингу дозволяє сформувати унікальний і впізнаваний образ виставкового заходу, а маркетингові стратегії забезпечують ефективну комунікацію з цільовою аудиторією та розширення кола учасників. Застосування PR-інструментів, які спрямовані на формування позитивного інформаційного поля та забезпечення медійного висвітлення виставкових подій, сприяє підвищенню їхньої суспільної значущості та популярності. За даними Всесвітньої асоціації виставкової індустрії (UFI), впровадження зазначених принципів менеджменту сприяє підвищенню ефективності виставкових заходів і забезпечує їх відповідність міжнародним стандартам організації, що, у свою чергу, дозволяє забезпечити ефективну взаємодію між організаторами, учасниками та відвідувачами та сприяє подальшому розвитку виставкової індустрії [4].

Цифровізація виставкової діяльності, а також активне впровадження гібридних форматів організації заходів, стали одними з ключових тенденцій розвитку виставкової індустрії останніх років. Використання спеціалізованих онлайн-платформ, які забезпечують дистанційний доступ до експозицій, презентацій і комунікаційних інструментів, дозволяє суттєво розширити аудиторію виставкових заходів, оскільки забезпечує можливість участі незалежно від географічного розташування користувачів. Водночас гібридні формати, які поєднують традиційні офлайн-заходи з онлайн-трансляціями, інтерактивними презентаціями та цифровими засобами комунікації, сприяють підвищенню рівня залученості відвідувачів і створюють умови для більш широкої участі різних цільових груп. Особливого значення набуває використання цифрових технологій для здійснення аналітичного супроводу, планування та оцінювання ефективності виставкових заходів, оскільки це дозволяє оптимізувати управлінські процеси та забезпечити більш ефективне використання ресурсів. Інтеграція цифрових інструментів у виставкову діяльність дозволяє розглядати цифровізацію та

гібридні формати як невід'ємну складову сучасного менеджменту виставкових заходів.

Отже, сучасна виставкова діяльність в Україні функціонує в умовах високого рівня конкуренції, яка формується як у межах національного культурного та економічного простору, так і в контексті глобалізаційних процесів, що сприяють активному розвитку міжнародних виставкових заходів. Це зумовлює необхідність постійного вдосконалення організаційних підходів, підвищення якості сервісу та впровадження інноваційних управлінських рішень. За таких умов конкуренція виступає важливим стимулюючим фактором, який сприяє розвитку брендингу, удосконаленню маркетингових стратегій і підвищенню рівня обслуговування учасників та відвідувачів, що є необхідною умовою забезпечення конкурентоспроможності виставкових заходів. Водночас економічні та політичні виклики, які впливають на ресурсне забезпечення виставкової діяльності, зумовлюють необхідність пошуку нових механізмів фінансування та оптимізації управлінських процесів.

Зміни в інформаційному середовищі та трансформація потреб аудиторії вимагають застосування інноваційних підходів до організації експозиційної діяльності. Використання інтерактивних інсталяцій, віртуальних турів і технологій гейміфікації, які забезпечують активну взаємодію відвідувачів із виставковим контентом, сприяє залученню ширшого кола учасників і підвищенню рівня їх зацікавленості. Особливої актуальності набуває впровадження технологій доповненої та віртуальної реальності (AR і VR), які створюють ефект присутності та дозволяють користувачам взаємодіяти з експозиційним середовищем у новому форматі, що значно підвищує ефективність презентації інформації. Гібридні формати, які передбачають поєднання традиційної фізичної присутності з можливістю дистанційної участі, дозволяють значно розширити аудиторію виставкових заходів і забезпечити їх доступність для ширшого кола користувачів. Організатори виставок активно впроваджують персоналізовані маршрути відвідування, а також інтегрують соціальні мережі та цифрові платформи у систему просування заходів, що сприяє підвищенню рівня комунікації з аудиторією. Відповідно до даних UFI, застосування інноваційних технологій та сучасних форматів організації виставкових заходів сприяє підвищенню ефективності презентаційної діяльності, розширенню аудиторії та зміцненню позицій виставкових платформ у міжнародному середовищі, що, у свою чергу, забезпечує підвищення конкурентоспроможності українських виставок і сприяє забезпеченню стійкого розвитку виставкової індустрії в умовах сучасних соціально-економічних викликів [6].

Список використаних джерел

1. AGRO (exhibition): Wikipedia: вебсайт. – Режим доступу: https://en.wikipedia.org/wiki/AGRO_%28exhibition%29 (дата звернення: 12.02.2026).
 2. Ярмарок : Вікіпедія : вебсайт. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ярмарок> (дата звернення: 12.02.2026).
 3. Історія менеджменту: електронний ресурс. – Режим доступу: <https://share.google/2wTEYiuM17cT3hhxv> (дата звернення: 12.02.2026).
 4. Маркетинг подій: покроковий посібник з організації успішної виставки: вебсайт Stravnyak. – Режим доступу: <https://stravnyak.com/organizaciya-vystavky-marketing/> (дата звернення: 12.02.2026).
 5. Генеза виставкової діяльності в Україні: електронний ресурс. – Режим доступу: <https://share.google/X3LmzYv1p9d02GluW> (дата звернення: 12.02.2026).
 6. Конференція UFI: організатори з усього світу обговорили поновлення виставок : вебсайт UFI / Lisderevmash. – Режим доступу: <https://lisderevmash.ua/konferenciya-ufi-organizatori-z-usogo-s/> (дата звернення: 12.02.2026).
-

УДК 78.036:316.7:327

ЛАЗАРЄВ СЕРГІЙ,

Кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри Музичного мистецтва естради

Комунальний заклад вищої освіти

Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

sergio.mega.cts.records@gmail.com

Orcid ID: 0000-0002-1259-7073

Київ, Україна

ВТІЛЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ У МІЖНАРОДНІЙ СПІВПРАЦІ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКО-НІДЕРЛАНДСЬКОЇ ІНІЦІАТИВИ ЩОМІСЯЧНОГО РАДІОШОУ «CTS X SCRATCH'98»)

Анотація. У статті розглянуто особливості реалізації мистецьких проєктів у міжнародній співпраці на прикладі українсько-нідерландської ініціативи – щомісячного радіошоу «CTS X Scratch'98» від українського лейблу CTS Records та нідерландської радіостанції Scratch'98 106,9 FM за участю українських музикантів – авторів електронної музики, які залишаються в Україні і продовжують активну творчу діяльність. Проаналізовано роль таких проєктів у формуванні міжнародних культурних зв'язків, розвитку культурної дипломатії та у підтримці української музичної сцени в умовах повномасштабної війни. Досліджено організаційні, комунікативні та соціокультурні аспекти транскордонних мистецьких ініціатив у сфері електронної музики. Зроблено висновок, що міжнародні медіапроєкти у сфері сучасної музики можуть виконувати функції культурної дипломатії, сприяти поширенню національного культурного продукту та формувати нові мережі співпраці в європейському культурному просторі.

Ключові слова: культурна дипломатія, міжнародна співпраця, електронна музика, музичні медіа, культурна комунікація.

Сучасні культурні процеси дедалі частіше розглядаються крізь призму глобалізації та міжкультурної комунікації. У цих умовах мистецькі проєкти виходять за межі локальних культурних осередків і функціонують у міжнародному контексті, формуючи мережі творчої взаємодії між митцями, організаціями та культурними інституціями різних країн. У науковій літературі такі процеси часто вивчають через концепцію культурної дипломатії – обміну культурними продуктами, ідеями та практиками між країнами з метою формування взаєморозуміння та підґрунтя для співпраці. Культурна дипломатія передбачає поширення мистецтва як інструменту міжнародного діалогу і підтримки позитивного образу України у світовому культурному просторі. Дослідники відзначають, що музика відіграє особливу роль у формуванні міжкультурної

комунікації, оскільки здатна ефективно передавати культурні смисли та сприяти налагодженню контактів між суспільствами різних країн [3].

У наукових працях музичне мистецтво розглядають як один із суттєвих чинників творення культурного образу держави та засіб міжнародної комунікації. Зокрема, науковці наголошують, що музика здатна виконувати роль «м'якої сили», допомагаючи поширенню духовних надбань та зміцненню міжнародних зв'язків [4]. У європейському культурному середовищі відчутне значення в цій справі мають незалежні музичні установи, фестивалі та медіамайданчики, які створюють транснаціональні системи взаємодії та забезпечують рух культурних здобутків поміж державами [2]. У цьому світлі радіомовлення та цифрові медіа стають значущими засобами розповсюдження музичного наповнення, розвитку та втілення міжнародних мистецьких задумів.

Особливої важливості міжнародна культурна співпраця набула у зв'язку з повномасштабною війною в Україні, яка значно вплинула на культурний сектор. Руйнування культурної інфраструктури, обмеження мобільності митців і складні соціально-економічні умови створили нові виклики для розвитку творчих індустрій. Водночас саме в цей період міжнародні мистецькі проєкти стали важливим механізмом підтримки української культури та інтеграції українських митців у європейський культурний простір. Культурні ініціативи, реалізовані у співпраці з міжнародними партнерами, сприяють поширенню інформації про сучасну українську культуру та формуванню позитивного образу України у світі. У цьому контексті культурні події та музичні проєкти можуть виконувати функцію культурної дипломатії, що підтверджується дослідженнями ролі музичних подій у міжнародній культурній політиці [2].

Показовим прикладом подібної співпраці є українсько-нідерландський проєкт – щомісячне радіошоу «CTS X Scratch'98», започаткований українським музичним лейблом *CTS Records* спільно з нідерландською радіостанцією *Scratch'98 106,9 FM*. Радіошоу транслюється на нідерландській радіостанції *Scratch'98 FM* і представляє творчість українських електронних артистів європейській аудиторії. Крім музичних матеріалів кожний випуск програми містить інтродукцію українських артистів двома мовами – нідерландською та англійською від ведучих радіостанції. В цьому безпрецедентному проєкті презентовано 12 сольних виступів артистів українського лейблу *CTS Records*, серед яких засновники вітчизняної електронної сцени, знані, досвідчені музиканти та нові таланти, яскраві представники української електроніки. Проєкт демонструє можливості транскордонної культурної взаємодії у сфері сучасної музики. Українська сторона формує музичний контент, здійснює відбір артистів і представляє актуальні тенденції розвитку електронної сцени країни, тоді як нідерландська радіостанція забезпечує технічну платформу та доступ до міжнародної аудиторії. Подібна модель співпраці відповідає сучасним тенденціям розвитку музичної індустрії Європи, де незалежні організації виступають важливими посередниками між локальними сценами та міжнародним культурним простором [4].

Електронна музика як культурний феномен має особливу здатність до міжнародної циркуляції та відкритості до мистецької взаємодії. У наших попередніх дослідженнях ми розглядаємо електронну музику не лише як художню практику, але і як соціокультурне явище, що формує нові моделі комунікації, творчості та культурної ідентичності [4]. Цілком закономірно, що міжнародні проєкти в галузі електронної музики можуть виступати ефективними інструментами культурного обміну та професійної інтеграції митців. У випадку українсько-нідерландського радіопроектів «CTS X Scratch'98», електронна музика стає транслятором культурної репрезентації України, демонструючи сучасні творчі процеси та різноманітність національної електронної сцени.

Отже, реалізація мистецьких проєктів у міжнародній співпраці є важливим чинником розвитку сучасної культурної комунікації. На прикладі ініціативи *CTS Records* і *Scratch'98 FM* можна зробити висновок, що міжнародні медіапроекти у

сфері музики здатні виконувати одночасно кілька функцій: культурну, комунікативну, дипломатичну та професійну. Вони створюють нові платформи для презентації національної культури, формують мережі співпраці між митцями різних країн і сприяють інтеграції локальних музичних сцен у глобальний культурний простір. У контексті сучасних українських реалій такі ініціативи також відіграють важливу роль у підтримці культурної стійкості та зміцненні культурної присутності України в європейському культурному просторі.

Список використаних джерел

1. Лазарев С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина XX – початок XXI століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 241 с.
2. Ходченко О. С., Коверська Е. В. Пісенний конкурс «Євробачення» як інструмент культурної дипломатії. Проблеми всесвітньої історії. 2024. № 2. С. 158–170.
3. Panasiuk V., Borko I., Khvostova T., Maslov-Lysychkin A., Yermukanova A. Music as a communication factor in foreign policy. Studies in Media and Communication. 2022. Vol. 10, No. 3. P. 160–167. DOI: <https://doi.org/10.11114/smc.v10i3.5847>.
4. Spanu M., Sillamaa V. European music export organizations as hybrid policy instruments. International Journal of Cultural Policy. 2025. Vol. 31, No. 2. P. 215–229.

УДК 005.8:7.07:339.9

ЛАЗАРЄВА ЛІЛІЯ,
директорка рекорд лейблу
та музичного видавництва CTS Records
ade2010ade@gmail.com
Orcid ID: 0009-0009-2585-978X
м.Київ, Україна

ГРАНТОВИЙ МЕНЕДЖМЕНТ МІЖНАРОДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ. ВІД ІДЕЇ ДО ВТІЛЕННЯ

Анотація. Дослідження вивчає теоретико-практичні засади грантового менеджменту в сфері культури та мистецтва. Розглядається повний життєвий цикл міжнародного мистецького проєкту: від кристалізації творчої ідеї до фінального звітування та забезпечення сталості. Особлива увага приділяється специфіці міжнародного партнерства, критеріям відбору та огляду актуальних європейських інституцій, що надають системну грантову підтримку культурним ініціативам в Україні.

Ключові слова: мистецькі проєкти, грантовий менеджмент, освітні центри.

У сучасному глобалізованому світі міжнародні мистецькі проєкти виступають ключовим інструментом культурної дипломатії та міжкультурного діалогу, проте їх виконання потребує акумулювання і долучення суттєвих зовнішніх ресурсів. Грантовий менеджмент цієї галузі являє собою комплексний процес управління залученими на безповоротній основі коштами, що балансує між творчою свободою та суворою адміністративно-фінансовою дисципліною. На відміну від комерційних ініціатив, де успішність вимірюється фінансовим прибутком, ефективність грантового мистецького проєкту оцінюється через його соціальний вплив, рівень залучення аудиторії та інноваційність культурного висловлювання. Це вимагає від культурних менеджерів не лише мистецької експертизи, але й глибокого розуміння інституційних вимог міжнародних донорів та спроможності інтегрувати локальний контекст у загальноєвропейський культурний простір.

Цикл життя грантового проєкту розпочинається з ініціативи та планування, де абстрактна мистецька концепція мусить перетворитися на чітке вирішення конкретної соціальної чи культурної проблеми. На цьому етапі критично важливим є пошук релевантної грантової програми, розробка логіко-структурної матриці та формування прозорого, чіткого кошторису. Оскільки більшість міжнародних ініціатив передбачають крос-культурну взаємодію, ключовим завданням стає зведення стійкого консорціуму з іноземними партнерами. Заявка має демонструвати синергію учасників, де кожна сторона робить унікальний внесок у створення спільного культурного продукту, відповідаючи генеральній меті та завданням, окресленим грантодавцем. Глибоке опрацювання ризиків та

стратегії їх мінімізації на рівні планування є підґрунтям для подальшого успішного втілення проєкту.

Етапи впровадження, моніторингу та завершення проєкту вимагають від менеджменту ретельного операційного та фінансового контролю. Після підписання грантової угоди починається безпосереднє втілення мистецького задуму, що супроводжується логістичними викликами, координацією міжнародної команди та необхідністю дотримання комунікаційної стратегії для забезпечення видимості проєкту відповідно до вимог донора. Заключна стадія не зводиться лише до подання описового та фінансового звітів чи проходження зовнішньої перевірки. Вона обов'язково містить оцінку досягнутих результатів та розробку плану сталості. Грантодавець має бачити, яким чином ініціатива продовжуватиме свій розвиток та підтримуватиме створені міжнародні зв'язки після завершення активної фази фінансування.

Задля успішного фандрейзингу варто орієнтуватися в поточному ландшафті міжнародних донорів, серед яких чільну роль відіграють європейські інституції. Наприклад, найбільша рамкова програма Європейського Союзу «Креативна Європа» (*Creative Europe*) [1] спрямована на підтримку транскордонної співпраці, вимагаючи формування консорціумів з організацій різних держав та акцентує на інноваціях, екологічності й діджиталізації європейського культурного простору. Іншим вагомим джерелом є програма «Дім Європи» (*House of Europe*) [2], яка фінансується Європейським Союзом та сконцентрована на професійному обміні, мобільності митців і підтримці спільного творення нових культурних продуктів, демонструючи високу адаптивність до кризових обставин та потреб локальних культурних діячів, зокрема через надання швидких грантів та стипендій.

Значний вплив на розвиток міжнародних мистецьких колаборацій має Гете-Інститут (*Goethe-Institut*) [3], фінансові інструменти якого, зокрема Міжнародний фонд копродукції, спрямовані на стимулювання спільних проєктів у сфері перформативних мистецтв. Поряд із цим, Європейський культурний фонд (*European Cultural Foundation*) [4] жваво підтримує ініціативи, які сприяють відчуттю європейської приналежності та розв'язують нагальні соціальні виклики через культуру. Ці інституції формують не лише фінансову, а й ціннісну основу для реалізації проєктів, вимагаючи від менеджерів дотримання високих норм прозорості та етичності партнерської співпраці, що є невід'ємною складовою сучасної європейської культурної політики.

Важливо наголосити, що згадані інституції не обмежуються функцією донорів. Вони виступають потужними освітніми центрами. Гете-Інститут, «Креативна Європа» та «Дім Європи» систематично проводять навчання, тренінги та спеціалізовані «діджитал-лабораторії», де культурні менеджери та митці оволодівають навичками грантрайтингу, стратегічного планування та кризового менеджменту в креативній сфері. Такі формати, як «*Design Thinking Labs*» або «інтенсиви» з бюджетування, дозволяють професіоналам не лише удосконалити якість майбутніх заявок, а й долучитися до міжнародних фахових мереж (*networking*). Це перетворює грантовий процес із суто формального здобуття фінансування на інструмент інституційного розвитку та професійного зростання усієї екосистеми культурних індустрій.

Підсумовуючи, ми можемо констатувати, що грантовий менеджмент міжнародних мистецьких проєктів – це багатовимірна дисципліна, де успіх залежить від спроможності менеджерів перетворювати творчі візії на структуровані, соціально значущі ініціативи. Ефективне, спритне використання фінансових ресурсів у поєднанні з можливостями для навчання та фахового зростання, які пропонують сучасні донорські організації, дозволяє митцям виходити на міжнародну арену та створювати конкурентоспроможні творчі продукти. Кінцевою метою грантового менеджменту в культурі та мистецтві є не лише виконання умов договору, а й створення довгострокової, тривалої культурно-мистецької цінності, яка збагачує суспільство та зміцнює культурні зв'язки між народами.

Список використаних джерел

1. Creative Europe // European Commission : [офіційний сайт]. URL: <https://culture.ec.europa.eu/creative-europe> (дата звернення: 17.03.2026).
 2. House of Europe : [офіційний сайт]. URL: <https://houseofeurope.org.ua/> (дата звернення: 17.03.2026).
 3. Funding programmes // Goethe-Institut : [офіційний сайт]. URL: <https://www.goethe.de/en/uun/auf/foe.html> (дата звернення: 17.03.2026).
 4. European Cultural Foundation : [офіційний сайт]. URL: <https://culturalfoundation.eu/> (дата звернення: 17.03.2026).
-

УДК 024(477):005

МАКІША ІЛОНА,
здобувачка III курсу, спеціальності
менеджмент соціокультурної діяльності
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Науковий керівник
СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
м. Чернігів, Україна

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ОРГАНІЗАЦІЇ БІБЛІОТЕЧНИХ ПОСЛУГ В УКРАЇНІ

Анотація. У статті розглянуто сучасні підходи до організації бібліотечних послуг в Україні в умовах цифровізації та соціокультурних змін. Висвітлено трансформацію бібліотек у багатофункціональні інформаційні та культурні центри, орієнтовані на потреби користувачів. Проаналізовано впровадження цифрових технологій, інноваційних форм обслуговування та нових моделей взаємодії з громадою. Визначено основні проблеми та перспективи розвитку бібліотек як важливих елементів інформаційного суспільства України.

Ключові слова: бібліотеки, бібліотечні послуги, цифровізація, інновації, користувачі.

У сучасному інформаційному суспільстві бібліотеки практично вже не виконують лише роль місця для зберігання книг. Сьогодні вони маленькими кроками перетворюються на культурно-освітні центри та простори для навчання, спілкування і розвитку громади. Це пов'язано з поширенням цифрових технологій, зміною потреб користувачів і загальними суспільними викликами. Тому питання оновлення якісних бібліотечних послуг є дуже актуальним.

Публічні бібліотеки в Україні є важливою частиною місцевої інформаційної системи. Вони забезпечують людей інформацією та різними послугами і відіграють важливу роль у поширенні їх у територіальних громадах. Працівники сучасної бібліотеки мають розуміти, чого очікують їх відвідувачі. Якщо людина приходить по книгу чи потрібну інформацію, а цього немає, та ще й бібліотекар поводить себе невивічливо, тоді виникає запитання: навіщо така бібліотека взагалі потрібна? [1].

Бібліотечні послуги – це всі види допомоги, які бібліотека надає користувачам: доступ до інформації, довідки, освітні заходи, культурні події,

електронні ресурси. Їх організація базується на простих і важливих принципах: послуги мають бути доступними для всіх, зручними, зрозумілими та орієнтованими на потреби людини. Сучасна бібліотека поєднує традиційні форми роботи з новими цифровими можливостями.

Нормативно-правова база бібліотечної справи в Україні – це розгалужена система законів та підзаконних актів, які регулюють діяльність бібліотек, права користувачів та обов'язки держави щодо збереження культурної спадщини.

Фундаментом законодавства є Закон України «Про бібліотеки і бібліотечну справу» та Закон України «Про культуру». Ці акти визначають правовий статус бібліотек як стратегічних центрів доступу до інформації, закріплюють права громадян на бібліотечне обслуговування та встановлюють обов'язки держави щодо фінансування та модернізації книгосховищ. Особливе місце посідає Закон «Про обов'язковий примірник документів», який гарантує систематичне поповнення національних фондів усіма виданнями, що виходять друком в країні. Спеціалізоване регулювання забезпечується актами, що стосуються інтелектуальної власності та інформаційних технологій. Зокрема, Закон «Про авторське право і суміжні права» регламентує процеси оцифрування фондів та створення електронних бібліотек, що є критично важливим для сучасного сервісу. Водночас низка наказів Міністерства культури та стратегічних комунікацій України встановлює чіткі інструкції щодо обліку документів, інвентаризації фондів та професійної атестації працівників, що забезпечує єдиний стандарт якості послуг по всій країні.

Сучасний вектор розвитку галузі визначається стратегічними державними програмами та міжнародними стандартами. До них належать Стратегія розвитку читання та концепції діджиталізації культури, які дозволяють бібліотекам легально впроваджувати інноваційні послуги: від створення коворкінгів до надання доступу до державних е-сервісів. Дотримання державних стандартів (ДСТУ) з бібліографічного опису та збереження раритетів забезпечує інтеграцію українських бібліотек у світовий інформаційний простір [4].

Одним із головних напрямків розвитку бібліотечної сфери є цифровізація. Бібліотеки створюють електронні каталоги, цифрові колекції, онлайн-сервіси, проводять віртуальні консультації та заходи. Завдяки цьому користувачі можуть отримувати інформацію дистанційно та в будь-який зручний для них час. Це особливо важливо в Україні під час воєнного стану, обмежень пересування та кризових ситуацій [3].

Сучасні бібліотеки все більше орієнтуються на конкретні потреби своїх відвідувачів. Вони вивчають інтереси різних груп населення і створюють спеціальні програми для дітей, молоді, людей старшого віку, внутрішньо переміщених осіб. Поширюється практика персоналізованих рекомендацій, навчальних курсів, тематичних клубів і тренінгів. Бібліотека стає простором живого спілкування та взаємодії.

Наприклад, програми для людей старшого віку, де основний акцент робиться на подоланні цифрового розриву та соціальній адаптації: «Університет третього віку» (літні люди вивчають іноземні мови, історію мистецтв або психологію); смартфон-курси «Цифрова грамотність» (практичні заняття з користування застосунками «Дія», «Helsi», «Viber», «Telegram»); клуби активного довголіття (літературні вітальні, вечори мемуарів або майстер-класи з рукоділля).

Завдяки програмам для дітей та молоді сучасні бібліотеки стають центрами неформальної освіти та креативного дозвілля: STEM-лабораторії та Робототехніка (використання конструкторів LEGO Education та 3D-принтерів для навчання дітей основам інженерії та програмування); Biblio-Gaming (створення ігрових зон з приставками PlayStation/Xbox або настільними іграми); «Ніч у бібліотеці» (тематичні квести, читання при ліхтариках та піжамні вечірки).

Соціальна інтеграція та психологічна підтримка в умовах війни в Україні забезпечується програмами для внутрішньо переміщених осіб (ВПО) та ветеранів: мовні клуби «Єдині» (безкоштовні курси з переходу на українську

мову); арт-терапія (заняття з малювання, ліпки або музичної терапії під керівництвом фахівців для зняття стресу та подолання симптомів ПТСР); юридичні консультації (співпраця з центрами безоплатної правової допомоги).

Важливим напрямком організації бібліотечних послуг в Україні є бізнес та професійний розвиток. Бібліотеки грають роль безкоштовного коворкінгу та освітнього хабу. Наприклад, startup-школи (лекції від підприємців про те, як написати бізнес-план або отримати грант на власну справу); клуби англійської мови «Speaking Clubs» (регулярні зустрічі з волонтерами або носіями мови для підтримання професійного рівня).

Також активно впроваджуються інноваційні формати роботи: медіапростори, коворкінги, творчі майстерні, зони для спільної роботи. Для інформування та залучення користувачів бібліотеки використовують соціальні мережі та цифровий маркетинг. З'являються мобільні та онлайн-платформи обслуговування.

Разом із розвитком існують і проблеми: недостатнє фінансування, застаріле технічне оснащення, нестача підготовлених кадрів, різний рівень цифрової грамотності населення. Додаткові труднощі створюють безпекові умови та нестабільність інфраструктури [2].

У перспективі бібліотеки мають розвивати цифрові платформи, розширювати онлайн-послуги, зміцнювати співпрацю з освітніми та громадськими організаціями. Це допоможе їм залишатися важливими центрами знань і підтримки суспільства. Сучасні підходи до організації бібліотечних послуг підвищують їх ефективність і соціальну значущість.

Отже, практичне значення сучасних підходів до організації бібліотечних послуг полягає у докорінній трансформації бібліотек із пасивних книгосховищ на активні центри соціальної взаємодії та неформальної освіти. Впровадження інноваційних сервісів, таких як цифрові хаби, STEM-лабораторії та коворкінги, дозволяє ефективно задовольняти специфічні запити різних груп населення – від ветеранів і ВПО до молоді та людей літнього віку. Це не лише підвищує якість інформаційного обслуговування, а й створює реальні механізми для реалізації принципу «навчання впродовж життя», роблячи бібліотеку незамінним інструментом інтелектуального та професійного розвитку кожного громадянина.

У контексті стратегічних перспектив функціонування бібліотек в Україні стає ключовим фактором забезпечення сталого розвитку держави та зміцнення її інформаційної стійкості. Як інклюзивні простори, бібліотеки сприяють соціальній згуртованості громад, дотриманню прав людини на вільний доступ до знань та подоланню цифрової нерівності. Завдяки поєднанню традиційних фондів із новітніми форматами роботи та клієнтоорієнтованим менеджментом, сучасна бібліотека перетворюється на інтелектуальний фундамент країни, здатний гнучко реагувати на виклики сучасності та формувати освічене, критично мисляче суспільство.

Список використаних джерел

1. Животовська В. Г. Бібліотечно-інформаційні послуги та продукти в контексті взаємодії бібліотеки і користувача [Електронний ресурс] / В. Г. Животовська. Режим доступу: <http://old.library.kr.ua/conference/zhivotovska.html> (дата звернення: 15.02.2026).
 2. Найбільше цифрову трансформацію української освіти гальмує недостатнє фінансування: результати опитування вчителів і директорів [Електронний ресурс] // Нова українська школа. – Режим доступу: <https://nus.org.ua/2024/12/26/najbilshe-tyfrovu-transformatsiyu-ukrayinskoyi-osvity-galmuye-nedostatnye-finansuvannya-rezultaty-opytuvannya-vchyteliv-i-dyrektoriv> (дата звернення: 15.02.2026).
 3. Ніколаєнко Я. М. *Strategies for digitalization in education: the role of educational libraries* // Acta Paedagogica Volyniensis. 2024. № 5. С. 67-74. ISSN 2786-4707.
 4. Про схвалення Стратегії розвитку бібліотечної справи на період до 2025 року «Якісні зміни бібліотек для забезпечення сталого розвитку України» : розпорядження Кабінету Міністрів України від 23 березня 2016 р. № 219-р [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/go/219-2016-%D1%80> (дата звернення: 15.02.2026).
-

УДК 792.01/.02(477):005.591.6

ОСТАТОЧНА ВІКТОРІЯ,
здобувачка III курсу,
спеціальності менеджмент соціокультурної діяльності
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Науковий керівник
СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
м. Чернігів, Україна

Впровадження інноваційних форматів, інтерактивності та експериментальних практик у діяльність театру в Україні

Анотація. У статті досліджено трансформаційні процеси в сучасному театральному мистецтві України через впровадження імерсивних, сайт-спесифік та технологічних форматів. Автором проаналізовано роль арт-менеджменту в подоланні консерватизму державних установ та залученні нового глядача за допомогою інструментів VR/AR, партисипації та мультимедійності. Особлива увага приділяється практичному досвіду українських колективів, зокрема адаптації сценічних просторів Чернігівського театру ім. Т. Г. Шевченка до викликів воєнного часу. Обґрунтовано, що експериментальні практики є не лише естетичним вибором, а й стратегічною моделлю виживання та відновлення театру як мультимедійного хабу в сучасному соціокультурному просторі.

Ключові слова: Інноваційний театр, Сайт-спесифік (site-specific), Інтерактивність, Цифровізація мистецтва, Арт-менеджмент

Сучасний український театр переживає кризу ідентичності в умовах цифрової трансформації культурного простору, де пошук нового глядача визначає його існування. Цифровізація не лише змінює способи споживання контенту, але й переосмислює роль театру як інституції, вимагаючи переходу від елітарного мистецтва до доступної взаємодії [10].

Традиційний театр, заснований на пасивному перегляді класичних постановок, не відповідає ритму цифрової ери, де кліпове мислення аудиторії сформовано короткими відео TikTok та алгоритмами Netflix. Зміна сприйняття – від тривалих актів до миттєвих вражень – призводить до відтоку молоді: за оцінками 2020-х, понад 60% осіб 18–30 років віддають перевагу стримінгу та

іграм, де динаміка та персоналізація домінують над статичною сценою. Вплив цифровізації проявляється у фрагментації уваги: глядач, звиклий до 15-секундних кліпів, втрачає інтерес до 2-годинних спектаклів без візуальних ефектів чи інтерактиву. Конкуренція з Netflix та Fortnite загострюється глобальним доступом до онлайн-контенту, де театр програє через географічні та часові бар'єри, не пропонуючи еквівалентної гіперреальності [8].

У контексті України війна та пандемія прискорили цей процес: віртуальні трансляції спектаклів у Zoom чи Instagram Live стали нормою, демонструючи, як цифрова платформа розширює аудиторію за межі фізичних залів. Традиційний формат виявляється недостатнім, бо не залучає покоління Z, яке очікує не спостереження, а участь – через AR-фільтри чи гейміфікацію сюжету. Результат: відвідуваність державних театрів серед молоді впала на 35–45% за 2018–2025 роки, зумовлена не лише економікою, але й естетичним розривом між архаїчною сценою та цифровим гіперпростором [9].

Державні театри України зберігають консервативну модель: фокус на класиці (Шекспір, Гоголь), ієрархічна структура та пасивна роль глядача, що контрастує з потребами молоді в автентичності та взаємодії. Понад 75% репертуару академічних сцен – це радянська спадщина, з мінімальними інвестиціями в технології (менше 3% бюджету), що робить їх відірваними від сучасного глядача. Молодь, вихована на партисипативних платформах як Twitch чи Roblox, сприймає театр як музейний експонат: відсутність вибору фіналу чи імпровізації з аудиторією відштовхує, переводячи інтерес до стріт-перформансів чи VR-шоу [1].

Цей конфлікт консерватизму та інновацій посилюється бюрократією: дирекції опираються змінам через страх втратити субсидії чи зіткнутися з критикою, тоді як приватні театри («Мізантроп», «Дикий») успішно тестують site-specific формати. Проблема кадрів критична: актори академічних колективів не підготовлені до імпровізації з публікою, а дирекції ігнорують тренінги з цифрової грамотності. У підсумку державні сцени втрачають молодого глядача, який мігрує до альтернатив: онлайн-фестивалів чи інтерактивних інсталяцій, де театр стає частиною гібридного досвіду. Необхідність залучення молоді диктує перехід до гібридних моделей, де консерватизм поступається місцем експериментам для відновлення культурної ролі театру [8].

Інновація в театрі трактується як системне впровадження нових форм, технологій та комунікаційних моделей, що трансформують пасивне споглядання на активну взаємодію, забезпечуючи адаптацію до цифрової культури. Це не лише технічні новації, але й переосмислення ролі глядача як співавтора, з акцентом на арт-менеджмент як каталізатор змін.

Імерсивність у театрі – це ефект повного занурення глядача в сценічний світ через сенсорне та емоційне залучення, де невизначений простір, нелінійний сюжет і мультисенсорні стимули (світло, звук, запах) стирають межу між реальністю та виставою. Глядач стає активним учасником, обираючи маршрут і впливаючи на події, що викликає сильні емоції та присутність, на протигагу традиційному бар'єру сцени. Інтерактивність доповнює імерсивність як модель комунікації, де аудиторія безпосередньо втручається в сюжет – через діалог з акторами, вибір фіналу чи фізичну участь, руйнуючи «четверту стіну». У контексті українського театру ці поняття еволюціонували від site-specific практик до гібридних форматів: імерсивність реалізується через доповнену реальність (AR/VR) та променаді, де глядач «проживає» історію, а не спостерігає. Інтерактивність, за визначенням, передбачає двосторонню комунікацію, де реакції публіки формують динаміку вистави, як у форум-театрі чи чат-ботах як частинах наративу. Разом вони створюють унікальний конструкт: глибинне занурення з високим ступенем свободи, що підвищує лояльність аудиторії.

Арт-менеджмент виступає рушійною силою інновацій, координуючи синтез художнього, технологічного та комерційного компонентів для створення неklasичного театрального продукту. Продюсер тут – ключова фігура, що

відповідає за концепцію, бюджетування, маркетинг і технічну реалізацію, перетворюючи ризиковані експерименти на стійкий бренд. У неklasичних форматах продюсер забезпечує інтеграцію VR/AR чи партисипації, балансуючи креативність з окупністю через таргетовану промоцію в соцмережах [3].

В українській практиці роль продюсера еволюціонує від адміністратора до стратегічного партнера режисера: він залучає спонсорів для технологій, тренує кадри для інтерактиву та аналізує фідбек глядачів для ітерацій. Це дозволяє державним театрам долати консерватизм, а приватним – масштабувати успіх, як у «Мізантропі», де продюсерське бачення забезпечило фестивальні тури. Без такого менеджменту інновації залишаються епізодичними, не досягаючи масового ефекту [3].

Site-specific театр радикально деконструє традиційну сцену-зал дихотомію, переносючи перформативну дію в нетипові локації – ангари, фое театрів, підвальні приміщення чи міські вулиці, де архітектура та ландшафт стають коавторами наративу, посилюючи естетичну автентичність через контекстуальну специфіку простору. В українській практиці цей формат набув поширення з 2010-х, як у проєктах гурту «Uzhvati», де міські локації перетворюються на гнучкі сценічні середовища, стираючи межу між мистецтвом і повсякденністю, що дозволяє розкривати двосторонні відносини людини з фізичним оточенням. Такий підхід не лише демократизує доступ до театру, а й стимулює глядацьку партисипацію, адаптуючи перформанс до унікальних властивостей локації для глибшого емоційного резонансу [4].

Технологічні інновації, зокрема VR/AR-окуляри, генерують гібридну реальність, де глядач отримує персоналізоване занурення в багатовимірний сюжет, розширюючи сценічні горизонти за межі фізичного простору та інтегруючи цифрові шари в живу дію. QR-коди, скановані під час вистави, активують доповнений контент, тоді як чат-боти функціонують як автономні наративні агенти, забезпечуючи діалог в реальному часі між сценою та аудиторією, що трансформує пасивне споглядання в динамічний гейміфікований досвід. В контексті української сцени ці інструменти посилюють конкурентоспроможність театру, компенсуючи кліпове мислення молоді через мультисенсорну інтеграцію, хоча вимагають стабільної технічної інфраструктури [4].

Партисипація реалізується через форум-театр за А. Боалем та променад-вистави, де глядач не лише обирає фінал, а й фізично втручається в драматургію, переходячи від реципієнта до співтворця, що горизонталізує комунікацію та демократизує сенсотворення [4].

Наприклад, Чернігівський обласний академічний музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка адаптує класичну архітектуру під сучасні виклики, використовуючи «Білу сцену» – мінімалістичний простір без декорацій для імерсивних читань та форум-театру, де глядачі втручаються в шевченківські тексти. Підвальні приміщення перетворюються на site-specific зони як безпечні укриття під час обстрілів, де проводяться партисипативні перформанси про травму та резилієнс, поєднуючи національну спадщину з воєнним контекстом. Ця адаптація не лише забезпечує безпеку, але й еволюціонує театр у комунальний хаб, де локальна ідентичність ко-креативиться з аудиторією, демонструючи стійкість академічної сцени в кризових умовах [5].

Продаж інноваційних театральних форматів ускладнений скептицизмом традиційної аудиторії та браком звичних маркетингових каналів, що вимагає гібридних стратегій просування через соцмережі та вірусний контент для подолання перцептивних бар'єрів. Арт-менеджери стикаються з ризиком низької конверсії, оскільки «незвичний» продукт сприймається як елітарний, що потребує таргетованої комунікації для сегментації молоді та створення FOMO-ефекту [6].

Впровадження VR/AR-технологій чи чат-ботів генерує високі капітальні витрати на обладнання та софт, поєднані з операційними ризиками технічних

збоїв, що загрожують репутації та рентабельності проєкту. Фінансова нестабільність посилюється залежністю від грантів та краудфандингу, де брак державної підтримки змушує балансувати між креативністю та бюджетними обмеженнями, часто призводячи до компромісів у якості [2].

Підготовка акторів та персоналу до партисипативних форматів вимагає міждисциплінарного тренінгу з імпровізації, цифрової грамотності та фасилітації, що ускладнено браком сертифікованих програм в Україні. Ризик полягає у психологічній неготовності кадрів до живої взаємодії, де непередбачувана реакція публіки може дестабілізувати перформанс, підкреслюючи потребу в «синтетичному акторі» як універсальному агенті трансформацій.

Інновації в театрі трансцендують поверховий тренд чи «фішку», набуваючи статусу онтологічного імперативу виживання в турбулентному соціокультурному ландшафті, де цифровізація та воєнні реалії диктують гібридизацію традиційних практик. Цей процес не лише компенсує конкуренцію з мультимедіа, але й ревіталізує театр як платформу суспільного катарсису та національної ідентичності, перетворюючи кризи на креативні ресурси [7].

Отже, можна констатувати, що театр майбутнього конфігурується як мультимедійний хаб, де глядач еволюціонує від пасивного реципієнта до активного співавтора через VR-інтеграцію, партисипативні алгоритми та AI-доповнені наративи, що забезпечить стійкість в 2026 році. Така парадигма прогнозує домінування камерних іммерсивних форматів та онлайн-гібридів, де локальний контекст корелюється з глобальним дискурсом, гарантуючи культурну резилієнс.

Список використаних джерел

1. 7 тенденцій у театральній галузі України. *Culture Partnership Platform*. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ua/article/ua-theatre> (дата звернення: 19.02.2026).
2. Важинський С. А. Незалежний театр у соціокультурному просторі. *International Science Journal of Management, Economics & Finance*. 2024. Vol. 3, No. 5. С. 36–41. DOI: <https://doi.org/10.46299/j.isjmef.20240305.05>.
3. Гоцалюк А., Михайлова Р. Новітні інформаційно-цифрові технології в дизайні сучасного сценічного простору. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 65, т. 1. С. 92–98. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-14>.
4. Гринишина М., Пивоварова К., Колпащикова А. Ігри з простором — ігри у просторі: сайт-спесифік театр (site-specific theatre) в Україні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 48–60. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301964>.
5. Історія театру. *Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка : офіційний сайт*. URL: <https://teatr.cn.ua/history/> (дата звернення: 19.02.2026).
6. Кабанець О., Малоока Л., Дарованець О. Проєктний менеджмент у сучасних театральних VR-практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 2. С. 136–147. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.2.2024.314154>.

7. Сучасний український театр: тенденції та виклики. *ТеатрЛаб : блог*. URL: <https://theatrlab.com.ua/blog/33/sucasnij-ukrainskij-teatr-tendencii-ta-vikliki> (дата звернення: 18.02.2026).
 8. Тонкошура О. Театр в епоху цифрових технологій. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. № 18 (2). С. 30–35. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269774](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269774).
 9. Хвостова Т. Становлення та тенденції розвитку цифрового театру в сучасній інтернет-культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 165–171. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286878>.
 10. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2019. Т. 2, № 1. С. 48–59. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>.
-

УДК: 008:78.071.5:004.8

ПАВЛОВ МИКОЛА,

старший викладач кафедри музичного мистецтва,
здобувач вищої освіти третього рівня (доктор філософії)
спеціальності 034 «Культурологія»
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
orcid.org/0009-0007-0209-1523
м.Київ, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТВОРЧОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА В УМОВАХ АЛГОРИТМІЧНОГО ПРОФІЦИТУ

Анотація. У тезах проаналізовано трансформацію творчої суб'єктності музичного продюсера в умовах поширення генеративних систем штучного інтелекту. Обґрунтовано необхідність переходу від репродуктивної моделі мистецької освіти до підготовки фахівця як стратегічного куратора та архітектора значень. Доведено, що ключовим завданням сучасної професійної підготовки є формування естетичного інтелекту та здатності до смислової інтерпретації культурних кодів.

Ключові слова: творча суб'єктність, музичний продюсер, штучний інтелект, кураторський поворот, вища мистецька освіта.

Сучасний музичний простір функціонує в умовах соціокультурного зсуву, зумовленого переходом від індустріальної логіки культурного дефіциту до режиму алгоритмічного профіциту. Якщо у 1980-х роках кількість нових релізів вимірювалася переважно тисячами на рік, то сьогодні поширення генеративних нейромереж сприяє стрімкому зростанню обсягів щоденної цифрової «емісії» музичних артефактів [4]. Цей кількісний розрив не лише розширює виробничі можливості, а й змінює інституційні механізми відбору та легітимації: традиційні ієрархії професійної фільтрації послаблюються, а аудіокультурне середовище набуває рис надлишкового й важкокерованого потоку [5]. У такій ситуації модель митця як автономного деміурга, що творить «із чистого аркуша», поступово втрачає статус нормативної, натомість зростає потреба в нових адаптивних стратегіях конструювання та підтримки культурних смислів.

У відповідь на ці виклики трансформується професійна ідентичність музичного продюсера: вона зміщується від парадигми безпосереднього звукоутворення до моделі «автора-селектора» [4]. Творча суб'єктність у цьому вимірі реалізується не стільки через мануальну генерацію акустичної форми, скільки через інтелектуальне керування складними мережами виробництва й циркуляції звуку. Відповідно, творчий акт переосмислюється через категорію референційності — як метод свідомого залучення культурних кодів, наділених

соціальним сенсом, для конструювання нових концептуальних контекстів [5]. Продюсер постає в гібридній ролі куратора та архітектора смислів: його стратегічне завдання зміщується від ремісничого продукування форми до її критичного відбору, інтерпретації та надання соціокультурної релевантності в середовищі, де звукова оболонка може відтворюватися алгоритмічно без прямої вольової участі людини.

Попри високу швидкодію обчислювальних процесів, сучасні системи штучного інтелекту часто відтворюють стандартизовані патерни, виявляючи схильність до стереотипізації та продукування надмірно «відшліфованих» медіапродуктів. Це підсилює ризик гомогенізації та естетичного «сплощення» глобального музичного ландшафту [4]. Аналіз виробничого циклу у практиці сучасного продакшну показує, що машинні системи можуть автоматизувати значну частину рутинних операцій, однак фінальні компоненти результату — інтонаційний вибір, психоемоційна насиченість, контекстне чуття та непередбачуваний «останній штрих» — залишаються сферою людської інтерпретації [6]. Нейромережі здатні імітувати виразні засоби, проте не відтворюють досвід проживання та культурну мотивацію, з яких постає емоційно значуща форма. Саме тому унікальність людського вибору та емпатійна здатність зчитувати соціокультурні коди зберігають статус вирішальної переваги в умовах конкурентного ринку [3].

В умовах девальвації цифрового контенту та здешевлення машинної генерації класичні парадигми музичної індустрії зазнають суттєвого перегляду на рівні інституційних практик, комунікацій і механізмів легітимації продукту [2]. Онтологічна цінність музичного артефакту дедалі менше визначається складністю технічного виробництва й дедалі більше — обсягом інвестованого невідтворюваного ресурсу, що існує поза межами інформаційного простору: людського часу та уваги як форм культурної праці в цифровій умові референційності [5]. Оскільки алгоритм здатний продукувати варіації без обмежень фізичної втоми, ключовим індикатором автентичності стає не кількість згенерованих версій, а тривалість і глибина кураторського відбору, інтерпретації та відповідальності за смислову релевантність результату для конкретних аудиторій.

Зазначені зсуви актуалізують системну кризу традиційної парадигми вищої мистецької освіти як інституції відтворення професійних норм і компетентностей. Домінантна модель репродуктивного навчання, зосереджена на механічному засвоєнні вузькоспеціалізованих технічних навичок, поступово втрачає прагматичну доцільність у ситуації, коли значну частину ремісничих операцій дедалі ефективніше виконують генеративні інструменти [1, с. 7–8]. За цих умов інерційне продовження підготовки фахівця переважно в ролі оператора цифрових середовищ підвищує ризик його професійної маргіналізації, оскільки не формує здатності до інтерпретації, кураторського відбору та смислового проєктування культурного продукту.

У відповідь на зазначені виклики ключовим вектором модернізації навчального процесу стає формування естетичного інтелекту та критичного кураторського мислення як здатності оцінювати, інтерпретувати й легітимувати культурні смисли в умовах платформної циркуляції контенту. Замість накопичення швидко застаріваючих інструкцій щодо керування інтерфейсами студент має опановувати фундаментальні принципи семантичної організації звукового простору та культурної комунікації, поступово переходячи від ролі виконавця процедур до ролі суб'єкта смислового проєктування — архітектора значень.

Реалізація такої компетентнісної моделі підвищує вимоги до методологічної гнучкості професорсько-викладацького складу. В умовах надшвидкого оновлення програмних середовищ викладач поступово втрачає функцію монопольного ретранслятора інструктивного знання; натомість зростає роль педагога як модератора мислення, наставника в критичній роботі з

інструментами та провідника у смисловій інтерпретації практик цифрової культури. На перший план виходить фігура педагога-візіонера, який перебуває у постійному професійному контакті з інноваціями – через апробацію нових технологій, участь у професійних спільнотах та інтеграцію актуальних практик у навчальний процес на ранніх етапах їхнього поширення.

У цьому контексті стратегічним завданням оновленої мистецької освіти стає не стільки технічна підготовка до взаємодії з алгоритмічними інструментами, скільки виховання естетичного смаку та формування усвідомлення емоційного впливу музичної спадщини як ресурсу культурної пам'яті. З огляду на те, що сучасний творчий акт значною мірою вибудовується через референційність, музичний продюсер майбутнього має володіти розвиненою історичною звуковою пам'яттю, аби коректно інтегрувати культурні коди й стилістичні моделі у актуальний аудіовізуальний продукт [5]. Якщо генеративні системи здатні переконливо імітувати акустичні форми, то їхня «виразність» залишається похідною від даних і шаблонів та не тотожна пережитому людському досвіду, який забезпечує емпатійне зчитування й інтерпретацію смислів [3]. Відтак, педагогічний процес доцільно фокусувати на культивуванні людської здатності відчувати, інтерпретувати та відповідально транслювати емоцію як культурний зміст — саме ця здатність і визначає художню цінність артефакту в умовах поширення машинної імітації.

Динаміка цифрових інновацій сприяє розмиттю інституційних кордонів між статусами здобувача вищої освіти, викладача та практикуючого музичного продюсера, формуючи модель безперервного професійного розвитку як культурну норму. В умовах алгоритмічного профіциту успішний продюсер дедалі частіше постає як «вічний студент», оскільки не може спиратися на статичний багаж знань за надшвидкого оновлення генеративних інструментів. Відповідно, навчання зміщується в площину емпіричної практики: фахівець опановує нові технології експериментально, у процесі їхнього впровадження та ринкової появи [1]. У підсумку ідентичності учня, наставника й творця не зникають, але зближуються, перетворюючись із жорстко розмежованих соціальних ролей на взаємопов'язані режими діяльності, де самоосвіта стає не етапом підготовки, а стабільною умовою професійної релевантності.

Підсумовуючи, трансформацію творчої суб'єктності музичного продюсера доцільно розглядати як культурологічний процес, що змінює способи мистецького виробництва, легітимації та циркуляції аудіовізуального продукту в умовах алгоритмічного профіциту. Відповіддю на ці виклики стає перехід до моделі фахівця нового типу, який поєднує компетенції автора, саунд-дизайнера, звукорежисера, стратегічного куратора та дослідника власних практик і рішень. Такий багатовекторний підхід до підготовки кадрів підвищує ймовірність збереження людського емоційного «підпису» у продуктах культури та зміцнює конкурентоспроможність національного культурного простору.

Список використаних джерел

1. Кишакевич Б. Ю., Кишакевич С. В., Стець Г. В. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. Академічні візії. 2024. Вип. 27. С. 1-10. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10605176>
 2. Ковтун К. А. Музичний шоу-бізнес в Україні доби незалежності: інституційна діяльність та соціокультурні комунікації. Дис. докт. філос. 034 Київ, 2025. 272 с.
 3. Кравчук О. Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід. Вісник КНУКіМ. Серія: Музичне мистецтво. 2023. Вип. 6(1). С. 79–88. DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888.
 4. Manovich L., Arielli E. Artificial aesthetics. Електронна книга. 2024. 194 с. URL: <https://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics> (дата звернення: 01.02.2026).
 5. Stalder F. The digital condition / transl. from German by V. Pakis. Cambridge : Polity Press, 2017. 240 p.
 6. Thurlow D. Machine music: how AI is transforming music's next act. Abingdon ; New York : Routledge, 2026. 196 p.
-

УДК 37.013.21:7.07

СЕРГЕЄНКО ОЛЬГА,

кандидат педагогічних наук, проректор з навчальної роботи
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ В МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ : СТРАТЕГІЇ УСПІШНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Анотація. У статті досліджується зміна освітньої парадигми в мистецькій освіті — перехід від репродуктивних методів до проектно-орієнтованої моделі. Автор аналізує нову роль викладача як куратора та архітектора освітнього простору. Крізь призму спадщини українських педагогів (Г. Сковороди, Г. Костюка, В. Сухомлинського) обґрунтовується стратегія формування професійної суб'єктності студента в умовах сучасного арт-менеджменту.

Ключові слова: мистецька освіта, проектний підхід, педагогічна взаємодія, арт-менеджмент, генетична психологія, «сродна праця», культурний продукт.

Сучасні соціокультурні виклики вимагають від фахівця мистецької сфери не лише академічної майстерності, а й здатності до генерації та реалізації життєздатних мистецьких продуктів. Консервативна лекційно-семінарська система, що тривалий час домінувала у вищій школі, сьогодні демонструє неефективність. Як наслідок, студенти часто відчують розрив між теоретичним пластом знань та жорсткими вимогами реального мистецького середовища. На сучасному етапі трансформація освітнього процесу стає не просто побажанням, а формою професійної життєдіяльності. Навчальний курс у мистецькому закладі перестає бути лише трансляцією інформації; він трансформується у динамічне середовище, де кожен навчальний курс є потенційним проєктом.

Переосмислення навчання як проєкту передбачає докорінну зміну цілепокладання. Замість накопичення відірваних від життя знань (того, що в народній традиції влучно називали «мудрагельством»), студент орієнтується на створення суспільно значущого результату. Специфіка проєктного підходу полягає у чіткому визначенні дедлайнів, публічності фіналу (виставка, концерт, цифровий реліз) та міждисциплінарній інтеграції. Варто зауважити, що коріння цієї моделі сягає класичної дидактики Я. А. Коменського, зокрема його принципу наочності. Сьогодні, коли культура стрімко переходить у цифровий простір, класичне навчання перетворюється на роботу з імерсивними технологіями. Це дозволяє студентам не просто споглядати мистецтво, а буквально занурюватися в нього, створюючи складні арт-об'єкти через власний емоційний та практичний досвід [1; 3].

Психологічним підґрунтям такої активності виступає концепція Г. С. Костюка, згідно з якою розвиток особистості стимулюється розв'язанням

складних практичних завдань, де навчання випереджає розвиток [2]. Втім, поєднання дидактики з арт-менеджментом у вищій мистецькій школі сьогодні потребує додаткового структурування, на нашу думку, за трьома стратегічними напрямками. Першим є ресурсне планування, де викладач вибудовує навчальний план як логічну послідовність етапів реалізації проєкту. Другим важливим стовпом є активне партнерство з фаховим середовищем, що передбачає вихід навчального проєкту за межі Академії та залучення зовнішніх гравців — музеїв, галерей чи грантових програм [5]. Наступним етапом стає комунікаційна стратегія, яка працює на створення «історії» навколо навчального процесу та популяризацію персонального бренду молодого митця.

Таким чином, ми спостерігаємо трансформацію освітнього процесу, коли дисципліна перестає бути набором тем і стає циклом розробки мистецького продукту. Замість формальної підготовки рефератів (що іноді перетворюється на формальне накопичення фактів), студентська група занурюється, наприклад, у проєкт «Сучасне прочитання бароко», що поєднує мистецьке дослідження, створення візуального контенту та вибір локації, залучення аудиторії.

Ключовим аспектом трансформації стає зміна вектора взаємодії. Ми пропонуємо перехід до повноцінних суб'єкт-суб'єктних відносин. Викладач створює «зону найближчого розвитку», де завдання є складними, але досяжними. Етапи такої взаємодії включають фасилітацію, де викладач не дає готову тему, а допомагає здобувачу викристалізувати власну ідею; менторський супровід, при якому помилки розглядаються не як привід для зниження оцінки, а як необхідний етап пошуку; емпатичне слухання, що вимагає від викладача розуміння психологічного стану студента. Остання складова апелює до «педагогіки серця» В. Сухомлинського: викладач має відчувати психологічний стан студента, особливо в періоди творчих криз, коли помилка має розглядатися не як привід для зниження балу, а як необхідна ітерація пошуку.

Принцип Г. Сковороди про «сродну працю» дозволяє гармонійно розподілити ролі всередині проєкту. Утворюючи умовні «мікро-арт-агенції», студенти самовизначаються: хтось проявляє лідерські якості менеджера-куратора, хтось — технічну майстерність виконавця, а хтось — соціальну комунікацію. Як зауважував великий мислитель, «душа розквітає в ділі, до якого вона народжена» [4]. Роль викладача тут полягає у спрямуванні природного хисту кожного учасника в конструктивне русло, а результатом стає спільний мистецький проєкт, де успіх кожного залежить від успіху команди.

Трансформація освітнього процесу в мистецький проєкт дозволяє подолати розрив між теорією та практикою і є відповіддю на запити часу. Успіх такої моделі залежить від готовності викладача поєднувати педагогічну майстерність із навичками арт-менеджменту. Це створює середовище, де студент не просто вивчає історію чи техніку мистецтва, а стає активним учасником культурного процесу. Така модель дозволяє інтегрувати найкращі традиції української педагогіки у сучасний глобальний контекст. Викладач сьогодні — це не «транслятор» догм, а архітектор освітнього досвіду, який допомагає студенту пройти шлях від ідеї до реального культурного внеску.

Список використаних джерел

1. Коменський Я. А. Велика дидактика. Київ: Рад. школа, 1957. 284 с.
2. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості / за ред. Л. М. Проколієнко. Київ: Рад. школа, 1989. 608 с.
3. Березіна В., Сидоренко О. Інноваційні трансформації в мистецькій освіті: виклики цифровізації. *Мистецтво та освіта*. 2024. № 2. С. 10–18.
4. Сковорода Г. Твори: у 2 т. Київ: Обереги, 2005. Т. 1. 528 с.
5. Петренко М. Менеджмент мистецьких проєктів: підручник. Львів: Світ, 2024. 320 с.

УДК 378.091.33

СІДОРОВА ІРИНА,
заслужена працівниця культури України,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського

СІКОРСЬКА ІОАННА,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського
м.Вінниця, Україна

МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦТВІ ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ РЕСУРС

Анотація. У статті висвітлюються наукові підходи до визначення змісту, сутності та ключових властивостей мультимедійних технологій. Зазначено, що вони є одним із ефективних засобів навчання та наділені потужними можливостями у мистецькій освіті.

Ключові слова: мультимедійні технології, освітній процес, гармонійний розвиток особистості, мистецтво.

З початком активного дистанційного навчання в Україні в освітньому просторі широко почали використовувати інноваційні технології, зокрема інформаційно-комунікативні технології (ІКТ) та інформаційно-комунікаційні мережеві технології (ІКМ). «Їхнє використання уможливило створення якісно нового інформаційного освітнього простору з перспективою електронного навчання...» [4, с.33].

Як зазначають дослідники, електронна інноватика впливає на покращення якості освітнього процесу шляхом активізації навчальної діяльності, стимулювання та створення умов до активної самостійної наукової та творчої роботи здобувачів освіти [5, с. 22-27]. Разом з тим, використання основних видів технологій сприяє формуванню соціокультурної глибинної основи нації, розповсюдженню та запровадженню власних духовних та моральних цінностей, культуру та мову [2, с. 55].

У сучасному освітньому середовищі ключовим технологічним засобом сьогодні є комп'ютер. У зв'язку з цим, освітні заклади повинні орієнтуватися на глибокі психолого-педагогічні і концептуальні засади, що вимагає певного перегляду класичних методик викладання навчальних дисциплін, зокрема і в музичній педагогіці [6, с. 71].

Сучасні комп'ютерні методи та засоби в освітній діяльності – це мультимедійні технології, які дозволяють інтегрувати, обробляти, зберігати та одночасно відтворювати різну інформацію (текст, звук, графіку, відео, анімацію, тощо). Вони інтегрують апаратне (ПК, проектори, інтерактивні дошки) та програмне забезпечення, що сприяє створенню інтерактивного середовища.

Загалом, мультимедіа (від лат. *multum* – багато, *medium* – середовище) дозволяє підвищити сприйняття інформації завдяки зоровим, слуховим та емоційним каналам. Це особливо ефективно працює у навчальному процесі.

До основних складових мультимедіа варто віднести:

1. Текст – друковані символи та цифрові дані.
2. Графіка – малюнки, фотографії, схеми.
3. Аудіо: музика, мова, звукові ефекти.
4. Відео: рухомі зображення (відео-кліпи, фільми).
5. Анімація: комп'ютерна імітація руху об'єктів.

Мультимедійні технології – це комплекс апаратних і програмних засобів, що дозволяють комп'ютеру об'єднувати, обробляти та одночасно відтворювати різні типи інформації в інтерактивному режимі [7].

До основних властивостей мультимедійних технологій відносимо інтеграцію даних, інтерактивність, цифровий формат. Особливостями цих технологій є:

- одночасне використання тексту, аудіо, відео, зображень та анімації у єдиному цифровому середовищі або файлі (інтеграція даних);
- можливість користувача керувати процесом подачі інформації, обирати послідовність перегляду, взаємодіяти з контентом, що зазвичай реалізується через гіперпосилання (інтерактивність);
- зберігання та передача даних у вигляді цифрового коду, що забезпечує високу якість та легкість копіювання (цифровий формат).

Досить часто використовуються мультимедійні технології сьогодні у галузі освіти у навчально-виховних цілях (мультимедійні підручники, відео-уроки, презентації, інтерактивні дошки, онлайн-тестування, завдання). Програмними засобами є редактори для створення мультимедійних продуктів, музичні студії, конвертери форматів [8].

У мистецькій освіті мультимедійні технології слугують центром різноманітних онлайн-ових та офлайн-ових можливостей, зокрема для відтворення аудіо та відео, розробки презентацій та пошуку інформації [1].

З огляду на визначення та характеристики мультимедійних технологій, можна стверджувати, що в мистецькій освіті вони є комплексом програмно-апаратних засобів, що інтегрують текст, звук, графіку, фото, відео та анімацію для інтерактивного розвивально-творчого навчання. Дані технології інтенсифікують сприйняття навчального матеріалу, сприяють кращому розумінню мистецьких концепцій та підвищують цифрові компетентності здобувачів.

В мистецькій освіті мультимедійні технології виконують навчальну, пізнавальну, розвивальну, комунікаційну, демонстраційну, тренувальну рекреаційну функції. Можна вказати на значення мультимедійних технологій у мистецькій освіті:

- Візуалізація – дозволяє демонструвати твори мистецтва у високій якості, віртуальні подорожі, екскурсії музеями;
- Активізація сприйняття – гармонійне інтегрування різних видів інформації підвищує процес пізнання;
- Розвиток креативності – використання інструментів для створення власного цифрового мистецтва (набір нот, дизайн, анімація).

Впровадження мультимедіа в освітній процес є однією з ключових умов для атмосфери успіху та творчого співробітництва: колективна діяльність, робота групами, парами. Використовуючи інтерактивні форми організації навчання, педагоги зможуть перетворити урок на урок-мислення, урок-екскурсія, урок-подорож, урок-концерт, щоб привити інтерес учнів до мистецтва.

Низка вчителів наголошують, що у сучасній школі слід переходити від «передавання знань» до «навчання жити». «Учні сьогодні потребують інших навичок: думати, розуміти сутність речей і явищ, осмислювати, вміти шукати, систематизувати потрібну інформацію. Коли дитина напружено розумово працює, її розумову діяльність полегшують інноваційні технології» [3, с. 35].

Таким чином, мультимедіа трансформує традиційний навчальний процес, роблячи його більш цікавим, інтерактивним, наочним та творчим. У мистецькій освіті мультимедійні технології сприяють візуалізації інформації, активізації сприйняття, розвитку креативності.

Список використаних джерел

1. Білозерська, Г., Добровольська, Р., Кравцова, Н., Сідорова, І. Музичні комп'ютерні технології та інтерактивні системи навчання в професійній підготовці майбутнього вчителя мистецтва. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2025. 2(5), С.60-68. <https://vspu.net/eduarts/index.php/journal/article/view/120>
2. Гуревич Р.С. Інформаційно-комунікаційні технології в професійній освіті майбутніх фахівців. Львів: ЛДУБЖД. 2015. 380 с.
3. Сідорова І.С., Коберська Я.М. Значення інтерактивних технологій у музичноестетичному вихованні школярів. Формування професіоналізму фахівця в мистецькій та технологічній освіті: теорія, досвід, проблеми: збірник наукових праць / Т.П. Зузяк (голова) та [ін.]. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2021. Вип. 1. С. 32-37.
4. Сідорова І. Сучасні інноваційні технології у вокально-хоровій підготовці здобувачів музично-педагогічної освіти. *Інноваційна педагогіка ХХІ століття: нові компетентності викладача закладу вищої освіти* : збірник тез. Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Вінниця : ВДПУ, 2024. С. 100-103.
5. Стребкова Д.В., Сідорова І.С., Науменко І.В. Реалізація інноваційних технологій професійної підготовки майбутніх учителів у галузі мистецької освіти. *Формування професіоналізму фахівця в мистецькій та технологічній освіті: теорія, досвід, проблеми*: збірник наукових праць. Вінниця: ТОВ «Меркьюрі-Поділля». (1), 2021. С. 22-27 <http://93.183.203.244:80/xmlui/handle/123456789/10912>
6. Sidorova Iryna, Smolina Olha, Khomiakova Olha Andriichuk Petro, Romaniuk Lesia. Introduction of the latest teaching practices and development of the educational process in the field of culture and art: the experience of EU countries. *Revista de Tecnología de Información y Comunicación en Educación*. Volumen 16, Nº 2. 2022. P. 70-81. <https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2022.16.02.4>
7. Електронний ресурс: <https://vseosvita.ua/library/lektsiia-tekhnohiiia-multymedia-merezhevi-tekhnohii-ekspertna-systema-877420.html>
8. Електронний ресурс: <https://naurok.com.ua/naukovo-metodichniy-posibnik-vikoristannya-multimediynih-tehnologiy-na-urokah-zarubizhno-literaturi-99062.html>

УДК 378.091.212.8:378.016:7.01](477)

ЦІЛИНА ДІАНА,
здобувачка III курсу, спеціальності
менеджмент соціокультурної діяльності
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Науковий керівник
СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
м. Чернігів, Україна

Роль студентського самоврядування та творчих об'єднань у розвитку соціокультурної діяльності закладів вищої освіти України

Анотація. У статті проаналізовано роль студентського самоврядування та творчих об'єднань як ключових суб'єктів формування соціокультурного середовища сучасних закладів вищої освіти України. Розкрито функціональне значення студентських ініціатив у розвитку лідерських якостей, креативності та громадянської відповідальності майбутніх фахівців через систему неформальної освіти. Особливу увагу приділено механізмам взаємодії управлінських та мистецьких структур ЗВО, що забезпечують синергію професійного навчання та культурної самореалізації молоді. Визначено основні виклики та стратегічні перспективи зміцнення суб'єктності студентських об'єднань у контексті євроінтеграційних трансформацій вітчизняної вищої школи.

Ключові слова: студентське самоврядування, соціокультурна діяльність, творчі об'єднання, заклади вищої освіти, молодіжні ініціативи.

Актуальність теми дослідження ролі студентського самоврядування та творчих об'єднань у розвитку соціокультурної діяльності закладів вищої освіти України зумовлена сучасними трансформаціями освітнього середовища, які передбачають не лише здобуття професійних знань, а й формування всебічно розвиненої особистості. У сучасних умовах зростає значення неформальної освіти, що реалізується через участь студентів у громадських, культурних, мистецьких та волонтерських ініціативах. Соціокультурна діяльність у закладах вищої освіти виступає важливим чинником розвитку комунікативних навичок,

лідерських якостей, творчого потенціалу та формування активної громадянської позиції молоді. Особливу роль у цьому процесі відіграють органи студентського самоврядування та творчі об'єднання, оскільки, згідно із Законом України «Про вищу освіту», «студентське самоврядування – це право і можливість студентів вирішувати питання навчання і побуту, захисту прав та інтересів студентів, а також брати участь в управлінні закладом вищої освіти» [1, с. 40]. Саме тому виникає необхідність теоретичного обґрунтування цих явищ.

Важливо розкрити зміст основних категорій, що визначають особливості розвитку соціокультурної діяльності у закладах вищої освіти. Студентське самоврядування розглядається як форма організації студентів, що забезпечує їх участь в управлінні освітнім процесом, захисті прав та інтересів молоді, а також у реалізації різноманітних культурних, соціальних і громадських ініціатив. Творчі об'єднання студентів – це добровільні спільноти, які функціонують за інтересами та спрямовані на розвиток мистецьких, наукових, культурних і комунікативних здібностей молоді через спільну творчу діяльність. Соціокультурна діяльність у закладах вищої освіти визначається як комплекс заходів і форм роботи, що сприяють формуванню культурних цінностей, соціальної активності, національної свідомості та гармонійному розвитку особистості студентів; зокрема, вона розглядається як система дій, що відображає цілі і функції у сфері культури та дозволяє з метою задоволення і реалізації інтересів, потреб та розкриття творчого потенціалу студентської молоді [2, с 167].

Студентське самоврядування виконує низку важливих функцій, що сприяють розвитку соціокультурного середовища закладу вищої освіти. Представницька функція полягає у захисті прав та інтересів студентів, забезпеченні їх участі у прийнятті рішень щодо організації освітнього та культурного життя. Організаційна та ініціативна діяльність проявляється у створенні та реалізації різноманітних культурно-масових заходів, конкурсів, фестивалів, благодійних акцій і соціальних проєктів. Важливою є комунікативна роль студентського самоврядування як посередника між адміністрацією закладу освіти та студентською спільнотою, що сприяє налагодженню діалогу та врахуванню потреб молоді. Також участь у діяльності органів самоврядування сприяє формуванню лідерських і управлінських компетентностей студентів, розвитку відповідальності, організаторських здібностей та навичок роботи в команді. Функції самоврядування включають представництво інтересів студентів на різних рівнях, участь в управлінні закладом вищої освіти, сприяння розвитку освітньої, культурної і соціальної сфер діяльності студентства [3, с 112].

Творчі об'єднання студентів виступають важливою формою реалізації соціокультурної діяльності, оскільки сприяють розвитку особистісного потенціалу молоді. До їх основних видів належать мистецькі колективи, зокрема вокальні, театральні, хореографічні та інструментальні гурти, які забезпечують розвиток творчих здібностей і популяризацію культурних традицій. Значну роль відіграють медіа- та креативні студії, що формують навички створення інформаційного контенту, дизайну та сучасних форм комунікації. Важливими є також волонтерські та культурно-просвітницькі ініціативи, спрямовані на організацію соціальних заходів, благодійних акцій і популяризацію культурних цінностей. Участь студентів у таких об'єднаннях сприяє розвитку креативності, навичок командної роботи, ефективної комунікації та створює сприятливе культурне середовище в закладі освіти. Водночас найбільш ефективні результати соціокультурної діяльності досягаються за умови взаємодії творчих колективів із органами студентського самоврядування.

Ефективний розвиток соціокультурної діяльності у закладах вищої освіти забезпечується тісною взаємодією студентського самоврядування та творчих об'єднань. Така співпраця реалізується через організацію спільних проєктів, фестивалів, форумів, тематичних заходів та соціальних акцій, що об'єднують студентів різних інтересів і спеціальностей. Поєднання управлінської складової студентського самоврядування з творчим потенціалом студентських колективів створює умови для більш якісної організації заходів та активізації студентської

молоді. Дослідження показують, що діяльність органів студентського самоврядування сприяє розвитку управлінських навичок студентів та активній участі в організації ініціатив і проєктів у закладі вищої освіти [4]. Проте реалізація таких ініціатив нерідко супроводжується певними труднощами.

Попри значний потенціал студентського самоврядування та творчих об'єднань, їх діяльність часто стикається з низкою проблем. Однією з них є формалізація самоврядування, коли його діяльність має декларативний характер і не впливає на реальні процеси студентського життя. Також актуальною проблемою є недостатня підтримка з боку адміністрації закладів освіти, що може обмежувати можливості реалізації ініціатив. Складністю залишається пасивність частини студентів, яка знижує рівень залучення молоді до соціокультурної діяльності, адже не всі студенти усвідомлюють, яким чином студентське самоврядування може покращити їхнє становище чи вирішити конкретні проблеми. Крім того, важливим викликом є обмеженість матеріальних, фінансових та технічних ресурсів, необхідних для організації масштабних заходів і реалізації творчих проєктів. Усвідомлення зазначених проблем сприяє пошуку шляхів удосконалення діяльності студентських організацій.

Подальший розвиток студентського самоврядування та творчих об'єднань пов'язаний із посиленням ролі студентських ініціатив у стратегічному розвитку закладів вищої освіти. Важливим напрямом є інтеграція соціокультурної діяльності в освітні програми, що сприятиме поєднанню теоретичних знань із практичною діяльністю студентів. Значні можливості відкриває розвиток партнерських зв'язків із громадськими організаціями, культурними установами, молодіжними центрами та міжнародними проєктами, що дозволить розширити спектр соціокультурних заходів та підвищити рівень підготовки студентів. Усе це підкреслює необхідність подальшого розвитку зазначених напрямів діяльності.

Отже можна констатувати, що студентське самоврядування та творчі об'єднання відіграють важливу роль у розвитку соціокультурної діяльності закладів вищої освіти. Вони створюють умови для самореалізації студентської молоді, формують активну громадянську позицію, сприяють розвитку творчого потенціалу та комунікативних навичок. Участь студентів у діяльності таких організацій допомагає формувати культурно свідомого, соціально відповідального та професійно підготовленого фахівця, здатного ефективно діяти в сучасному суспільстві.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про вищу освіту» : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> (дата звернення: 11.02.2026).
 2. Тадля О. С. Соціокультурна діяльність студентського клубу в системі закладу вищої освіти // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2020. № 33. С. 165–171. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/308> (дата звернення: 11.02.2026).
 3. Червона Л. Студентське самоврядування як інструмент розвитку лідерського потенціалу університетів в контексті глобального лідерства : методичні рекомендації. Київ: ТОВ «Видавничий дім Плеяди», 2017. 83 с. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/711064/1/Монографія_Відділ%204_Лідерств_o.pdf (дата звернення: 11.02.2026).
 4. Заєць С. В., Бережна Т. І. Результати онлайн-опитування «Студентське самоврядування та студентські організації у закладах вищої освіти» : аналіт. звіт / за заг. ред. К. С. Шапошникова. Київ : ДНУ «Інститут модернізації змісту освіти», 2023. URL: <https://imzo.gov.ua/rezul-taty-onlayn-opytuvannia-students-ke-samovriaduvannia-ta-students-ki-orhanizatsii-u-zakladakh-vyshchoi-osvity/> (дата звернення: 11.02.2026).
-

УДК : 37.011.3-051:7

ШЕМЯКІНА ОЛЕНА,
викладач предметно-циклової комісії
«Фортепіано та концертмейстерство»
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

ПРОСТІР КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТИ: ВІД ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДО МЕНЕДЖМЕНТУ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ

Анотація. У роботі проаналізовано трансформацію взаємодії сфер культури та освіти в умовах ХХІ століття. Розглядається перехід від ізольованого існування цих галузей до створення єдиного гуманітарного простору, де освіта орієнтується на розвиток особистості, а культура інтегрується в соціальні та комунікативні процеси. Доведено, що інтеграція педагогічної майстерності та менеджменту є запорукою стійкого розвитку громади. Сучасний фахівець постає як «агент змін», що об'єднує зусилля для творчого розвитку особистості та формування культурної ідентичності суспільства.

Ключові слова: культурно-освітній простір, педагогічна майстерність, менеджмент мистецьких проєктів, проєктна діяльність, фасилітатор, мистецька освіта, синергія.

У ХХІ столітті культура та освіта дедалі частіше розглядаються не як ізольовані сфери суспільного життя, а як взаємопов'язані складові єдиного гуманітарного простору. Саме в цьому просторі відбувається формування світогляду особистості, розвиток творчого потенціалу, креативного мислення та соціальної відповідальності. Освіта втрачає суто відтворювальний характер і все більше орієнтується на розвиток особистості, тоді як культура виходить за межі традиційних мистецьких форм, інтегруючись у соціальні, освітні та комунікативні процеси.

У сучасних умовах педагог не обмежується роллю передавача знань. Він стає фасилітатором навчання, куратором культурно-освітніх ініціатив, організатором і менеджером творчих проєктів. Водночас менеджер мистецьких проєктів усе частіше виконує освітню функцію, впливаючи на формування культурного смаку, ціннісних орієнтацій і громадянської позиції суспільства.

Актуальність теми зумовлена безпосередньою потребою в осмисленні взаємозв'язку педагогічної майстерності і менеджменту мистецьких проєктів як важливих чинників для розвитку сучасного культурно-освітнього простору.

Культура разом з освітою історично виконували спільну місію, передачу соціального досвіду, цінностей та знань від покоління до покоління. У сучасному суспільстві ця місія набуває нових форм у зв'язку зі змінами. Зміни в технологіях,

комунікації та соціальній структурі вимагають гнучких і міждисциплінарних підходів.

Освіта забезпечує системність задля методологічної послідовності й наукового підґрунтя розвитку особистості. Культура наповнює емоційними, естетичними, ціннісними сенсами освітній процес. У поєднанні один з одним вони створюють такий простір, в якому навчання стає не тільки процесом засвоєння самих знань, а ще і шляхом особистісного та духовного розвитку.

У сучасних умовах культура та освіта взаємодіють у межах формальної, неформальної та інформальної освіти. Музеї, театри, бібліотеки, арт-простори дедалі частіше виконують функції освітніх платформ, тоді як школи та заклади вищої освіти стають осередками культурного життя громади. Така інтеграція сприяє розвитку міждисциплінарного діалогу, формуванню креативної економіки та активізації культурних індустрій.

Педагогічна майстерність є в основі для ефективного функціонування культурно-освітнього простору. Вона охоплює професійну компетентність викладача, яка полягає у здатності до творчої взаємодії з особистістю, уміння мотивувати, надихати, а ще підтримувати індивідуальний розвиток кожного здобувача освіти [1].

Складовими педагогічної майстерності є глибоке знання предмета, володіння сучасними педагогічними технологіями, високий рівень емоційного інтелекту, креативність і здатність до імпровізації. Важливу роль відіграє також ціннісна та етична позиція викладача, адже саме через особистий приклад формується культура взаємодії, толерантність і відповідальність.

Особливого значення педагогічна майстерність набуває у сфері мистецької освіти [2]. Тут навчальний процес нерозривно пов'язаний із творчістю, експериментом і самовираженням [3]. Педагог виступає не лише наставником, а й партнером у творчому процесі, співтворцем культурного продукту. Освітня діяльність у такому контексті часто має проєктний характер, що вимагає від педагога додаткових управлінських і комунікативних навичок.

Проєктна діяльність являється одним з найбільш ефективних інструментів для інтеграції культури та освіти [4]. Культурно-освітні та мистецькі проєкти дають змогу поєднати теоретичні знання із практичною діяльністю, сприяють розвитку командної роботи, відповідальності та креативного мислення.

Зазвичай мистецький проєкт або проєкт культурно-освітнього спрямування має чітко визначену мету, а також концепцію та цільову аудиторію. Він передбачає планування, розподіл ролей, координацію дій з оцінюванням результатів. Таким чином, проєктна діяльність поєднує творчість разом із менеджментом. Це робить її особливо цінною в сучасному освітньому процесі.

Для педагога участь в проєктній діяльності означає також розширення професійних ролей [5]. Він стає куратором, продюсером, координатором у подіях, а іноді й комунікатором між різними інституціями та спільнотами. Це сприяє професійному зростанню педагога, а також підвищенню якості освітнього процесу.

Менеджмент мистецьких проєктів виступає невід'ємною складовою частиною сучасного культурно-освітнього простору. Він охоплює планування, організацію та реалізацію мистецьких ініціатив. Він охоплює оцінювання мистецьких ініціатив з урахуванням художніх, соціальних, а також освітніх аспектів.

До основних функцій менеджменту в культурі належать стратегічне мислення, управління ресурсами, комунікація й партнерство, маркетинг та промоція, а також аналіз соціального і культурного впливу проєкту [6]. Успішний менеджер мистецьких проєктів мусить поєднувати художнє бачення разом з управлінськими навичками та з розумінням освітніх процесів.

Для менеджменту у сфері культури характерна соціальна спрямованість [7]. Художній проєкт ставить метою не тільки створення культурного продукту, але й творення спільноти, розбудову культурної ідентичності та заохочення до громадської діяльності.

У сучасних умовах межа між педагогом і менеджером мистецьких проєктів стає дедалі умовнішою. Сучасний фахівець у сфері культури та освіти має володіти навичками проєктного менеджменту, стратегічного мислення, ефективної комунікації та роботи з різними цільовими аудиторіями.

Така синергія сприяє для створення сталих культурно-освітніх ініціатив, котрі мають довготривалий вплив на громаду. Вона дає змогу поєднати педагогічну глибину з організаційною ефективністю, і це є необхідною умовою для розвитку сучасного культурного середовища.

Головними проблемами розвитку культурно-освітньої сфери є брак грошей, потреба у нових програмах навчання, здійснення цифрових змін та значна боротьба за інтерес публіки. Ці виклики вимагають нових підходів в управлінні, навчанні, а також комунікації.

Разом із тим, розвиток можливий через збільшення міждисциплінарних проєктів, міжнародну взаємодію, дієву участь людей у культурних заходах та створення сучасних зразків культурного управління [8]. Розвиток цієї сфери здатна забезпечити інтеграція педагогічної майстерності, а також менеджменту мистецьких проєктів. Саме інтеграція здатна забезпечити стійкий розвиток.

Простір для культури та освіти є живим і багатовимірним середовищем, в якому педагогічна майстерність та менеджмент мистецьких проєктів взаємно доповнюють один одного. На перетині цих сфер народжуються інноваційні ідеї, формується культурна ідентичність, а також зростає потенціал суспільства.

У сучасній реальності педагог, а також менеджер культури виступають як агенти змін, котрі не тільки навчають та організовують різні процеси, але ще й надихають інших, об'єднують людей і створюють всі необхідні умови для творчого розвитку особистості й цілої громади. В цьому саме полягає ключова роль культурно-освітнього простору для розвитку сучасного суспільства.

Список використаних джерел

1. Бех І. Д. Особистісно орієнтоване виховання. Київ: Либідь, 2003. 280 с.
2. Безпалько В. П. Педагогіка вищої школи. Київ: Вища школа, 2010. 320 с.
3. Кремень В. Г. Філософія освіти XXI століття. Київ: Грамота, 2005. 416 с.
4. Ничкало Н. Г. Професійна освіта і навчання: сучасні підходи та перспективи розвитку. Київ: Педагогічна думка, 2014. 340 с.
5. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості. Київ: Міленіум, 2006. 344 с.
6. Черепанова С. О. Філософія культури. Львів: Світ, 2008. 360 с.
7. DeVereaux C., Griffin M. Arts and Cultural Management: Sense and Sensibilities in the State of the Field. New York: Routledge, 2016. 280 p. URL: <https://eclass.hua.gr/modules/document/file.php/OIK364/Cultural%20sector/%28Routledge%20Research%20in%20Creative%20and%20Cultural%20Industries%20Management%29%20Constance%20DeVereaux%20-%20Arts%20and%20Cultural%20Management%20Sense%20and%20Sensibilities%20in%20the%20State%20of%20the%20Field-Routledge%20%282018%29.pdf>
8. Holden J. Cultural Value and the Crisis of Legitimacy. London: Demos, 2006. 64 p. URL : <https://demos.co.uk/wp-content/uploads/files/Culturalvalueweb.pdf>



Секція 3

Музичне мистецтво естради : науково-методичні, історико-теоретичні та виконавські аспекти.

УДК 784.9:378.147.091.3:[159.942.5:612.821]-048.35:004.9

АНТИПЕНКО ЮЛІЯ,
викладачка кафедри музичного мистецтва естради
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

РЕАЛІЗАЦІЯ КОМПЕТЕНТНІСНОГО ПІДХОДУ В ПРОЦЕСІ СЦЕНІЧНОЇ ПРАКТИКИ МАЙБУТНІХ ВОКАЛІСТІВ-ЕСТРАДНИКІВ

Анотація. У роботі обґрунтовано роль сценічної практики як інтегративного механізму професійного становлення майбутніх вокалістів-естрадників. Розкрито сутність сценічної діяльності через синтез вокальної техніки, акторської майстерності та психологічної саморегуляції в умовах реальної концертної комунікації. Особливу увагу приділено впровадженню цифрових інструментів (методів відеофідбеку, спеціалізованого програмного забезпечення та стрімінгових платформ) як засобів об'єктивізації контролю за якістю виконавського результату. Доведено, що системна сценічна підготовка в межах компетентнісного підходу сприяє подоланню виконавської тривожності, формуванню індивідуального артистичного образу та адаптації молодих митців до викликів сучасного медіатизованого культурного простору.

Ключові слова: сценічна практика, вокально-естрадне виконавство, компетентнісний підхід, сценічна культура, психологічна саморегуляція, цифрові інструменти, відеофідбек, медіатизація мистецтва.

Сьогодні актуальна мистецька освіта в Україні і в світі функціонує в умовах інтенсивної трансформації музичної культури, що зумовлено процесами глобалізації, медіатизації мистецтва та розвитком індустрії популярної музики. У цих умовах професійна підготовка музиканта не тільки передбачає формування технічних виконавських навичок, але й має за мету саме розвиток сценічної культури, артистизму, комунікативних, а також – інтерпретаційних компетентностей.

У світлі цих освітніх викликів особливої актуальності ця проблема набуває у сфері вокально-естрадного виконавства. Адже в цьому плані сценічна практика є невід'ємним елементом професійної діяльності артиста. На відміну від академічного виконавства, естрадний спів передбачає комплексну інтеграцію вокальної техніки, сценічної пластики, акторської майстерності, медіакомунікації та навичок взаємодії з аудиторією. У зв'язку з цим сценічна діяльність

розглядається не лише як форма презентації творчого результату, а і як ефективний педагогічний метод формування професійних компетентностей музиканта.

У цьому контексті сценічну практику доцільно розглядати як складну багаторівневу форму професійної діяльності музиканта, в якій органічно поєднуються художньо-творчі, психологічні та комунікативні виміри виконавства. У процесі фахової підготовки майбутнього естрадного артиста вона виконує як функцію публічної презентації опрацьованого репертуару, так і виступає дієвим педагогічним механізмом формування виконавської майстерності. Адже, як відомо, саме регулярна участь у концертних виступах створює умови для поступового набуття інтонаційної точності, стабільності виконавської реалізації та поглиблення інтерпретаційного мислення. У ситуації сценічної комунікації відбувається своєрідна інтеграція технічних і художніх компонентів музичного виконавства, коли вокально-технічні навички, інтонаційна культура та образно-семантичне осмислення музичного матеріалу синтезуються у цілісну сценічну інтерпретацію твору. Ми бачимо, що сценічна практика постає як особливий простір професійного становлення музиканта, у якому відбувається актуалізація його художнього досвіду та формування індивідуальної виконавської ідентичності.

Важливим виміром сценічної практики є також формування сценічної культури музиканта, яка постає як комплексна система художньо-комунікативних умінь, необхідних для повноцінної реалізації виконавця у просторі концертної діяльності. Під поняттям сценічної культури Д. Погребняк розуміє «складне і багатогранне явище, яке акумулює мистецьку ерудованість, комплекс фізичних, духовних і моральних якостей особистості, а також фахові знання і глибоке усвідомлення мистецьких традицій, що забезпечує успішність концертної музично-виконавської діяльності» [2]. До її структури належать артистизм, сценічна пластика, виразність жесту й міміки, а також різноманітні форми невербальної комунікації, завдяки яким музичний образ набуває додаткового емоційно-сміслового виміру. У сценічному середовищі ці компоненти функціонують як засоби художньої взаємодії між виконавцем і аудиторією, забезпечуючи ефект присутності та безпосередності концертної комунікації. Для вокально-естрадного виконавства така система виразових ресурсів має особливу вагу, оскільки художній результат формується в синтетичному полі музичного, пластичного та акторського начал. Відтак естрадний співак реалізує себе у сценічному просторі як багатовимірний творчий суб'єкт, чия інтерпретаційна концепція виявляється через поєднання вокальної техніки, сценічної експресії та індивідуального артистичного образу. У цьому сенсі естрадний співак постає як сценічна особистість, чия творча індивідуальність реалізується через синтез вокальної майстерності, акторської виразності та комунікативної взаємодії з аудиторією.

Окрім художньо-комунікативних компонентів виконавської діяльності, сценічна практика має важливе значення і для психологічної підготовки музиканта до концертної діяльності. Сценічна практика є важливим елементом психологічної підготовки музиканта. І. Цепух відзначає, що впровадження спеціальних виконавських практик допомагає студентам «опанувати сценічне хвилювання», оскільки подолання концертної тривоги вважається «основою емоційної культури музиканта-виконавця». Навпаки, студенти без достатнього концерту досвіду «проявляють підвищену тривожність перед прилюдними виступами і не володіють прийомами емоційно-вольової саморегуляції» [3]. Тобто регулярні виступи поступово формують психологічну стійкість виконавця. До того ж систематичні концерти розвивають здатність зосередитися на музиці: при глибокому зануренні у роботу над програмою студент буквально «не буде мати часу на відволікання на інші подразники, буде зайнятий якістю виконання твору» [3]. Така сфокусованість на виконанні забезпечує повну присутність виконавця у творі та водночас розвиває гнучку увагу і реактивність, необхідні для імпровізаційних моментів у реальній концертній ситуації.

Ще одним важливим фактором є сучасні цифрові виклики. В умовах стрімкої медіатизації сучасної музичної культури важливим компонентом професійної підготовки естрадного виконавця стає інтеграція цифрових технологій у процес сценічної підготовки. Сучасна естрадна сцена функціонує в полі активної взаємодії музичного мистецтва з мультимедійними середовищами, цифровими платформами та різноманітними формами медіакомунікації, що суттєво трансформує традиційні уявлення про концертну діяльність. У наукових дослідженнях підкреслюється, що впровадження сучасних технологічних засобів у систему музичної освіти розширює педагогічні можливості формування виконавської компетентності, оскільки створює нові умови для розвитку творчої самореалізації та сценічної виразності студентів. Зокрема, як зазначають С. Кишакевич та Г. Стець, використання цифрових освітніх ресурсів, мультимедійних технологій та інтерактивних платформ у викладанні естрадного вокалу сприяє формуванню нових форм художньо-комунікативної взаємодії та розширює спектр професійних навичок майбутнього артиста [1]. Таким чином, сценічна підготовка музиканта у сучасному освітньому середовищі набуває комплексного характеру, поєднуючи традиційні виконавські практики з цифровими інструментами музичної індустрії, що забезпечує відповідність професійної освіти актуальним вимогам культурно-медійного простору.

Цифровізація сучасної мистецької освіти зумовлює впровадження конкретних технологічних інструментів у процес сценічної підготовки вокаліста, що дозволяє об'єктивувати контроль за якістю виконавського результату. Зокрема, застосування методів відеофідбеку та спеціалізованого програмного забезпечення для аналізу звукового сигналу (наприклад, Melodyne або Antares Auto-Tune у режимі моніторингу) сприяє формуванню у здобувачів навичок інтонаційної самокорекції та візуалізації вокальної лінії. Окрім того, використання стримінгових платформ та сервісів відеохостингу як віртуальних концертних майданчиків дозволяє моделювати ситуацію публічного виступу в цифровому середовищі, розвиваючи навички медіакомунікації та специфічної взаємодії з дистанційною аудиторією. Такий інструментарій трансформує традиційну репетиційну роботу в інтерактивний процес, де мультимедійні засоби виступають засобом інтенсифікації професійного становлення майбутнього артиста.

Отже, сценічна практика в системі підготовки естрадного музиканта постає як інтегративний освітній механізм, що поєднує виконавський досвід, психологічну саморегуляцію та художньо-комунікативну взаємодію у межах реальної концертної ситуації. Саме у цьому середовищі відбувається переведення теоретично засвоєних знань і технічних навичок у площину професійної дії, де музикант формує здатність до сценічного мислення, художнього самовираження та публічної творчої комунікації. Водночас сценічна діяльність у сучасному культурному просторі дедалі більше інтегрується з медіасередовищем та новими форматами музичної презентації, що розширює традиційні межі концертної практики і трансформує вимоги до професійної компетентності виконавця. У цьому контексті сценічна підготовка набуває статусу ключового чинника формування цілісної професійної ідентичності естрадного артиста, здатного функціонувати в умовах сучасної музичної індустрії та динамічних комунікативних моделей культурного простору. Перспективним напрямом подальших досліджень може стати поглиблений аналіз педагогічних моделей організації сценічної практики у вокально-естрадній освіті, а також вивчення впливу цифрового медіасередовища на трансформацію виконавських стратегій і сценічної комунікації сучасного музиканта.

Список використаних джерел

1. Кишакевич С., Стець Г. Інтеграція сучасних технологій у викладання естрадного вокалу: нові можливості для розвитку творчості. Молодь і ринок. 2025. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2025.325633>
2. Погребняк Д. Сценічна культура виконавця у контексті музично-педагогічної діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 47. С. 45–49
3. Цепух І. Психологічні особливості підготовки студента-піаніста до публічного виступу. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 2 (34). С. 154–165. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-13>

УДК 784.087.68:78.036.9(477)

ЗОСІМ ОЛЬГА,
докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри Музичного мистецтва
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
м.Київ, Україна

Класична та традиційна естрада в інтерпретації хору «Гомін»

Анотація. У статті розкрито питання рецепції естрадних піснених творів у творчому доробку львівського хору «Гомін». На прикладі зразків української класичної та традиційної естради показано особливості трансформації пісень, адаптованих для хорового виконання. Охарактеризовано хорові транскрипції піснених композицій «Твій сон», «Очі волошкові та «Троянди на пероні» як зразки підходів до аранжування української естрадної класики.

Ключові слова: українська естрадна пісня, хорове мистецтво, хор «Гомін», аранжування, транскрипції.

Одним із музичних трендів ХХІ століття є створення кавер-версій естрадних хітів для різних виконавських складів, серед яких чи не найпоширенішим є акапельний хоровий. Хорові версії завдяки новому саунду дають нове життя улюбленим пісням, привертаючи увагу як до самих шлягерів, так і до їх нових інтерпретаторів. Не є винятком львівський муніципальний хор «Гомін», який, маючи різноманітний у жанровому та стильовому відношенні репертуар, став шалено популярним саме завдяки виконанню пісні «Цей сон» із репертуару Степана Гіги. Після успіху його кавер-версії у концертних програмах колективу з'явилася низка естрадних піснених творів українських композиторів, які незмінно користуються успіхом у публіки.

Більшість естрадних пісень, кавер-версії яких виконує на концертах хор «Гомін», відносяться до класичної української естради, тобто написані у період з 1960-х до середини 1980-х років. Однією з таких композицій є пісня «Очі волошкові» Степана Сабадаша на вірші Анатолія Драгомирецького. Цей твір, створений у другій половині 1960-х років, є українською естрадною класикою. Його транскрипцію для хору здійснив Ігор Гуцайлюк, який зробив більшість аранжувань естрадних піснених творів для хору «Гомін». Аранжування пісні «Очі волошкові» [2] оновлює її саунд, однак не змінює її стильові орієнтири, апелюючи до естетики 1960-х років. Оскільки пісня традиційно виконувалася чоловіками (її інтерпретаторами у свій час були Дмитро Гнатюк та Олександр Скачко, із сучасних співаків її виконує Василь Лазарович), версія хору «Гомін» також є «чоловічою» – солістом у пісні «Очі волошкові» виступає Петро Балущка.

Серед інших піснених творів другої половини 1960-х років у репертуарі хору «Гомін» відзначимо пісню Анатолія Горчинського на вірші Олександра Богачука «Троянди на пероні». Її аранжування, здійснене Ігорем Гуцайлюком, як і в попередньому творі, орієнтується на стиль музики 1960-х років. У цій транскрипції [3] було знайдено гармонійний баланс між сольним та хоровим началом, що важливо для аранжувань сольних пісень для хорового колективу. Оскільки цей твір є «жіночим» (серед його виконавиць – легендарні естрадні співачки Юлія Пашковська та Валентина Купріна; із сучасних інтерпретаторок

назвемо Джамалу), в хоровій кавер-версії збережено традиційний для української естради жіночий тембр (солістка – Ярослава Ліпковська).

Однак найвідомішим естрадним твором в репертуарі хору «Гомін» й на сьогодні є кавер-версія пісні Степана Гіги «Цей сон» [5]. Зазначимо, що ця пісенна композиція є чи не єдиною, що відноситься не до класичної, а традиційної української естради, тобто була створена вже у 1990-ті роки (естетичні та стильові особливості традиційної естради детально розглянуто у статті автора [1]). Хорова версія не зберігає оригінальний стиль аранжування С. Гіги, яке апелює до української естради 1990-х років з рудиментами диско [4], а наближає твір до української класичної естради 1960-х років. Пісня «Цей сон» в хоровому аранжуванні не лише отримала нове звучання, а й набула легкого іронічного підтексту, позбувшись пафосу оригіналу. Особливо ця риса проявилася у завершальній частині пісні із сольною майже джазовою імпровізацією при повторі приспіву та несподівано швидкому завершенні твору.

Пісня «Цей сон» сьогодні асоціюється як зі С. Гігою, який є автором музики (автор слів – Анатолій Фіглюк) та виконавцем, так і хором «Гомін». Однак нове аранжування, в якому було презентовано новий стиль та інтерпретовано сюжет із легкою іронією, з'явилося трохи раніше, коли Євген Малярєвський, відомий українським слухачам ансамблевими акапельними транскрипціями естрадних пісень, запропонував слухачам свою кавер-версію на власному каналі [6]. З нею ознайомився керівник хору «Гомін» Вадим Яценко і вирішив на її основі створити версію для мішаного хору. Нова хорова транскрипція зберегла в основі версію Є. Малярєвського, однак додала нові штрихи, передусім останню імпровізацію, якої не було, як і в оригіналі С. Гіги. Завдяки новому стильовому рішенням Є. Малярєвського, легкій іронії та виконавським можливостям мішаного хору версія пісні «Цей сон» у виконанні хору «Гомін» стала надзвичайно популярною.

Отже, в інтерпретації класичних естрадних пісень хором «Гомін» відзначимо прагнення максимально зберегти естетику тих часів, коли твори були написані, однак при цьому оновлюючи звучання естрадних шлягерів, що досягається за рахунок надзвичайно вдалого аранжування, в якому органічно поєднано сольне та хорове начала. У випадку звертання до традиційної естради відбувається зміна стилю з переорієнтацією на українську естрадну класику, та з'являються нові елементи, зокрема іронічний підтекст, який знімає пафос традиційної естради як явища історично вторинного по відношенню до класичної естради.

Список використаних джерел

1. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 2. С. 153–158.
2. Очі волошкові (Степан Сабадаш/Анатолій Драгомирецький, аранж. Ігоря Гуцайлюка). URL: <https://youtu.be/Lijjq1PtGXg> (дата звернення: 03.02.2026).
3. Троянди на пероні (Анатолій Горчинський/Олександр Богачук, аранж. Ігоря Гуцайлюка). URL: <https://youtu.be/MAFiSbVNKGA> (дата звернення: 03.02.2026).
4. Цей сон (Степан Гіга/Анатолій Фіглюк; Степан Гіга). URL: <https://youtu.be/2eqMmPBvXQo> (дата звернення: 03.02.2026).
5. Цей сон (Степан Гіга/Анатолій Фіглюк, аранж. Євгена Малярєвського; хор «Гомін»). URL: <https://youtu.be/EqeIJC37o2A> (дата звернення: 03.02.2026).
6. Цей сон (Степан Гіга/Анатолій Фіглюк, аранж. Євгена Малярєвського; Євген Малярєвський). URL: <https://youtu.be/ddJdNUIlwWg> (дата звернення: 03.02.2026).

УДК 78.071:781.11:621.3

КДИРОВА ІНЕСЬ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

заслужена артистка України

доцент кафедри Музичного мистецтва естради

Комунальний заклад вищої освіти

Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

orcid.org/0000-0003-2717-904X

inesh-k@ukr.net

Київ, Україна

АКУСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ В СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИКАХ

Анотація. У сучасному мистецькому просторі естрадний вокал функціонує як складна акустична та культурна система, що формується під впливом міжкультурної взаємодії та розвитку цифрових технологій звукозапису. **Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю осмислення акустичних параметрів вокального звучання в умовах полікультурного середовища, де традиційні вокальні моделі трансформуються під впливом новітніх технічних засобів і стилістичних синтезів.

Метою дослідження є виявлення специфіки акустичних характеристик естрадного вокалу та визначення їх ролі у виконавському мистецькому контексті. Акцентовано увагу на взаємодії трьох ключових компонентів: анатомо-фізіологічних особливостей голосового апарату, вокально-технічних прийомів і цифрових технологій обробки звуку. Визначено, що такі акустичні параметри, як дихання, фонація, резонанс і артикуляція, виступають базисом формування тембрової унікальності, тоді як сучасні вокальні техніки (мікс, белтинг, фрай, тванг тощо) розширюють спектр звукової виразності. Особливу увагу приділено ролі звукорежисури як інструменту моделювання вокального звучання. Застосування ефектів реверберації, компресії, еквалізації, а також цифрових технологій (DAW-середовище, плагіни, авто-тюн) змінює акустичний простір виконання та адаптує вокал до різних культурних і жанрових контекстів. Доведено, що у полікультурному середовищі естрадний вокал набув ознак гібридності через синтез елементів академічної, народної та популярної музики, і водночас індивідуалізованих вокальних практик. Встановлено, що сучасний естрадний вокал функціонує як інтегрована система акустичних, технологічних та культурних чинників, які створюють нові моделі звучання і сценічної репрезентації.

Ключові слова: акустика вокалу, тембр голосу, вокальні техніки, звукорежисура, полікультурний простір, цифрові технології.

Сучасний естрадний вокал розвивається в умовах активної взаємодії з глобальними культурними процесами у поліцентричному і багатовимірному мистецькому просторі. У контексті інтенсивного культурного обміну та розвитку медіатехнологій вокальне мистецтво поступово вийшло за межі локальних традицій і набуло ознак універсального комунікативного явища.

У науковому дискурсі естрадний вокал визначено як синтетичне явище, що має в основі академічні, народні та популярні традиції [3, с. 174–179]. Водночас він виступає ефективним інструментом міжкультурної комунікації задля глобального культурного діалогу [4, с. 202–206].

Акустична природа вокалу базується на взаємодії дихання, фонації та резонансу, що формують його темброві характеристики. Ці параметри визначаються об'єктивними фізичними показниками (частота, інтенсивність, спектр) і акустичними властивостями (висота, гучність, тембр, артикуляційна виразність) [1].

На відміну від академічного співу, орієнтованого на природну акустику, естрадний вокал функціонує в умовах технічно опосередкованого звучання. Використання мікрофонних систем, цифрових аудіостанцій і ефектів обробки (реверберація, компресія, autotune) суттєво трансформуює принципи звукоутворення та формує нову акустичну реальність виконання [5; 6].

Особливого значення набуває індивідуальний тембр і виконавська манера, які виступають ключовими чинниками емоційної комунікації зі слухачем. У поп- і рок-вокалі індивідуальність звучання часто домінує над академічною «чистотою», а характерні темброві особливості стають елементом художньої виразності [7].

Естрадне вокальне мистецтво характеризується широким використанням вокальних технік і ефектів, зокрема belting, vocal fry, growl, falsetto, blue notes, що розширюють виразні можливості голосу та визначають стильову специфіку сучасного виконання [7]. Значну роль відіграє також імпровізаційність і варіативність, характерні для джазових і популярних вокальних практик.

Використання різних культурних кодів, мовних особливостей і виконавських технік у концертній практиці демонструє нові моделі вокальної ідентичності. Таким чином комунікативний потенціал музики розширюється, унаслідок чого вокальне мистецтво набуває гібридного характеру [5; 8].

Акустичні особливості естрадного вокалу формуються в результаті складної взаємодії фізіологічних, технічних і культурних чинників. Вокал постає як гнучка, динамічна система, що здатна адаптуватися до різних естетичних контекстів і виступати універсальним засобом міжкультурної комунікації.

Естрадний вокал має сучасне звучання, яке значною мірою визначається застосуванням технологій обробки голосу, зокрема реверберації та автотюну. Реверберація, як ефект просторового «затухання» звуку після припинення його джерела, надає вокалу об'ємності та глибини.

Водночас одним із ключових інструментів трансформації вокального звучання в сучасній музичній практиці є автотюн [6]. Первісно розроблений як засіб корекції висоти тону, автотюн (плагін компанії *Antares Audio Technologies*, 1997) швидко вийшов за межі технічного інструменту та набув статусу художнього засобу виразності. Упродовж останніх десятиліть він істотно змінив характер вокального звучання, вплинувши на формування нових естетичних норм у популярній музиці.

Особливо активно автотюн використовується в жанрах R&B, хіп-хоп і реп, де він слугує не лише для інтонаційної корекції, а й для створення специфічного тембрового ефекту та трансформації мелодійного образу. У творчості таких виконавців, як Тревіс Скотт, Каньє Вест чи Future, автотюн функціонує як зразок впізнаваного «роботизованого» звучання, що виходить далеко за межі традиційного вокального виконання. Проте у поп-музиці цей ефект частіше застосовується стримано, щоб не порушити баланс між природністю голосу та його технічною обробкою.

Робимо висновок про те, що сучасні технології обробки голосу, зокрема автотюн, виступають як допоміжним засобом, так і повноцінним компонентом формування вокальної стилістики та індивідуальності виконавця. У полікультурному мистецькому середовищі вокальна акустика набуває нового змістового та функціонального значення, адаптуючись до різноманітних естетичних норм, мовних і культурних контекстів.

Акустичні характеристики естрадного вокалу формуються як результат складної взаємодії фізіологічних можливостей голосового апарату, виконавської техніки та сучасних технологій обробки звуку [9].

Синтез культурних традицій, жанрових елементів і технічних інновацій стали основою для нових моделей вокального звучання, що відповідають вимогам сучасної музичної індустрії та водночас репрезентують багатогранність світової культурної спадщини [2, с. 122-135].

За підсумком, констатуємо, що естрадний вокал функціонує як динамічна, багатовимірна система, у якій важливі індивідуальність виконавця, акустичні особливості голосу та вплив полікультурного середовища. Сучасне естрадне виконавство довело свою високу адаптивність, комунікативну ефективність і значущість у процесах міжкультурної взаємодії.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням впливу цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, на трансформацію акустичних характеристик вокалу та зміну моделей його сприйняття.

Список використаних джерел

1. **Бобул І.** Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 190–196.
2. **Кдирова І. О., Плегуча О., Цапенко Н.** Синтез традицій і новаторських технік у концертній практиці сучасних виконавців / Ukrainian culture : past, modern and ways of development. Scientific journals. Мистецтвознавство, № 49, 2024. С. 122-135. DOI:[10.35619/ucpmk.vi49.843](https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.843)
3. **Муравіцька С.** Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 174–179.
4. **Шершова Т.** Вокальне естрадне мистецтво як інструмент міжкультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. № 49. С. 202–206.
5. **Chen M., Tai K.** Pop Music and Globalization: The Integration and Re-creation of Ethnic Elements. *Salud, Ciencia y Tecnología*. 2025. Vol. 5.
6. **Cory.** What is Autotune? Here's How It Works. *Gear4music*. 2024.
7. **Cross B.** Gesangstechnik: Pop/Rock vs. Klassischer Gesang – Die Unterschiede. *OpenMusicSchool*. 2023.
8. **Drozhzhina N. et al.** Variety Vocal Art in the Context of Integration into Society of the Future. *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13, № 4.
9. **Kdyrova, I. O., & Myroshnychenko, O. M.** (2025). Formation of pop performers in the context of innovative pedagogical practices and cultural activism. *Pedagogical Academy: Scientific Notes*, (22). DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17216125>
10. **Fleischer M. et al.** Voice efficiency for different voice qualities combining experimentally derived sound signals and numerical modeling of the vocal tract. *Frontiers in Physiology*. 2022. Vol. 13.

УДК 784:78.036:78.071.1(477)

ЛЕВКО ВЕРОНІКА,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри «Музичне мистецтво естради»
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID: 0000-0002-6946-0115
м.Київ, Україна

АКАДЕМІЧНЕ МИСЛЕННЯ В ЖАНРІ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ : СТИЛЬОВА АМБІВЕРТНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті розглядається феномен стильової амбівертності української естрадної пісні другої половини ХХ століття в контексті взаємодії академічного композиторського мислення та естрадної жанрової моделі. На матеріалі пісенної творчості О. Білаша, П. Майбороди, І. Поклада, І. Шамо, І. Карабиця проаналізовано механізми поєднання професійної музичної логіки з комунікативною доступністю пісенного жанру. Особливу увагу приділено мелодизму, гармонічному мисленню та принципам музичної драматургії як чинникам, що забезпечують подвійне адресування творів – до широкої аудиторії та фахового середовища. Обґрунтовується теза про те, що стильова амбівертність є визначальною ознакою художньої цінності та історичної життєздатності української естрадної пісні зазначеного періоду.

Ключові слова: стильова амбівертність, українська естрада, академічне мислення, композитор-пісняр, естрадна пісня.

Українська пісенна естрада другої половини ХХ століття демонструє особливий тип стилістичної організації, який насправді досить важко вписати у звичні ієрархічні схеми «високого» або «масового» мистецтва. У творчості таких композиторів-піснярів, як Олександр Білаш, Платон Майборода, Ігор Поклад, Ігор Шамо, Іван Карабиць та інших, формується специфічна художня модель, що поєднує академічну композиторську школу з естрадною пісенністю. Цей феномен доцільно розглядати не як компромісне спрощення «для широкої аудиторії», а як свідому стилістичну стратегію, спрямовану на досягнення максимальної комунікативної ефективності без втрати професійної якості музичного тексту.

Однією з ключових рис цієї моделі є подвійна ідентичність композитора-пісняра. Більшість провідних авторів української естрадної пісні того часу мали ґрунтовну академічну композиторську освіту, мислили в категоріях форми, розвитку, інтонаційної логіки, професійно володіли складним гармонічним і фактурним апаратом, фортепіанною фактурою та засобами оркестровки. Водночас вони свідомо обирали жанр пісні, який передбачає коротку, концентровану форму,

спрямовану на безпосередній та більшою мірою емоційний контакт зі слухачем. Цей вибір не був вимушеним відходом від академічної музики, а радше альтернативною формою художнього висловлювання, у якій академічна школа ставала ресурсом виражальної майстерності.

У цьому контексті принциповим є розрізнення між спрощенням і примітивізацією. Пісенна творчість названих композиторів часто сприймається як «проста». Мелодії їхніх естрадних пісень легко запам'ятовуються, гармонічна мова здебільшого функціональна, форма прозора. Однак ця простота є результатом ретельної селекції інтонаційних, ритмічних і гармонічних засобів. Йдеться про те, що можна означити як «високу простоту» – естетичний принцип, за якого відмова від ускладнення не означає відмови від змістовної глибини. Навпаки, мінімалізація засобів сприяє концентрації подачі ідеї музичного твору і загострює емоційний ефект.

Саме з цієї позиції слід інтерпретувати й зауваження дослідників щодо «простоти» естрадної пісні як жанрової вимоги, а не показника художньої неповноцінності. В сучасних дослідженнях відзначається, що творчість Олександра Білаша, Платона Майбороди, Ігоря Поклада, Ігоря Шамо, Івана Карабиця поєднувала академічну традицію з популярними естрадними формами, часто з елементами народнопісенної мелодики. Наприклад, Т. Самая аналізує українську вокальну естраду та прямо вказує, що їх естрадно-пісенні твори «були розраховані не на класичну вокальну естетику і написані в естрадному форматі (пісенна форма, легка для запам'ятовування мелодія, відсутність вокальної складності)» [2, с. 18]. У цьому випадку йдеться передусім про зниження виконавської складності, тоді як композиторська логіка та інтонаційна організація розвитку музичного матеріалу залишаються внутрішньо професійними.

Аналізуючи як пісенну, так і академічну творчість композиторів-піснярів минулого століття, дослідники звертають увагу на характерну подвійність їх художнього мислення. З одного боку, їхні пісні зорієнтовані на широку аудиторію та принципи естрадної комунікації, а з іншого вони внутрішньо спираються на академічну композиторську традицію. Саме цю здатність поєднувати різні рівні адресації та художньої складності в музикознавстві прийнято окреслювати поняттям стильової амбівертності.

Показовим прикладом такої подвійної спрямованості є пісенна творчість Івана Карабиця, яка в сучасному музикознавстві все частіше розглядається крізь призму стильової амбівертності. Це зазначає у своїх дослідженнях, зокрема, і В. Куш, яка визначає амбівертність як «особливу якість естрадних пісень композитора, що передбачає їх одночасну спрямованість і на широку аудиторію («масова музика»), і на професіоналів-знавців («елітарна музика»)» [1, с. 4]. Саме ця амбівертність, закладена на інтонаційно-стильовому та музично-драматургічному рівнях, зумовлює здатність пісень композитора функціонувати в різних виконавських контекстах від академічної сцени до естради.

Іван Карабиць, звертаючись до пісенного жанру, зберігає індивідуальність мислення, демонструючи, як академічна свідомість може працювати в межах масової комунікації без втрати художньої автономії. Його пісенний доробок (такі відомі твори, як «Де вітер землю голубить», «Мати наша – сивая горлиця», «Пісня на добро» та інші) підтверджує тезу про те, що жанр естрадної пісні в українській музиці другої половини XX століття стає простором складної стилістичної взаємодії, де «масове» й «професійне» не протистоять одне одному, а перебувають у стані динамічної рівноваги.

До цього переліку доцільно додати й пісню «Моя любов – моя земля», яка наочно демонструє актуальність пісенної спадщини Івана Карабиця в культурному просторі XXI століття. Показовою є її сучасна інтерпретація у виконанні Злати Огневич у супроводі Державного естрадно-симфонічного оркестру України, представлена на концерті пісень композитора «Мадонна-Україна» (Національний палац мистецтв «Україна», 2015). У цій версії пісня зберігає естрадну комунікативну спрямованість, водночас набуваючи рис академічного концертного

звучання завдяки симфонізованим оркестровці, розширеній драматургії та активному залученню джазово-забарвленої гармонії. Важливо наголосити, що використання джазової стилістики не є суто інтерпретаційним нашаруванням, а закладене в гармонічному мисленні самого композитора і становить характерну рису значної частини його естрадно-пісенного доробку. В сучасному оркестровому прочитанні ці джазові гармонічні елементи набувають підкресленої виразності, актуалізуючи стилістичну гнучкість пісні та підтверджуючи її амбівертну природу – одночасну відкритість до масової комунікації й професійно вивіреного музичного прочитання.

Інший аспект стилістичної гібридності яскраво проявляється у творчості Платона Майбороди, де пісенна форма часто мислиться майже «симфонічно». Йдеться не про масштаб задуму чи насиченість оркестровки, а скоріше про характер самого музичного розвитку: широке дихання фрази, логіку кульмінацій, драматургічну завершеність. Навіть у межах куплетної форми Платон Майборода зберігає відчуття цілісного процесу, що свідчить про глибинну присутність академічного мислення в жанрі естрадної пісні. Показовим у цьому контексті є один із найвідоміших творів композитора – «Пісня про рушник». Її художня цінність полягає як у знаковому поетичному образі, так і у внутрішній логіці музичного розвитку, що тяжіє до наскрізної драматургії. Мелодична лінія пісні вибудовується за принципом поступового розгортання інтонаційного матеріалу з чітко окресленою кульмінацією, що надає твору рис симфонізованого мислення навіть у межах куплетної форми. Саме ця внутрішня завершеність і художня універсальність зумовили надзвичайну життєздатність пісні та її активну присутність у виконавській практиці ХХІ століття. Сьогодні «Пісня про рушник» отримує нові інтерпретації у виконанні сучасних естрадних артистів, що засвідчує її здатність адаптуватися до різних стильових контекстів без втрати художньої ідентичності.

Ігор Поклад, своєю чергою, репрезентує інший вимір гібридності – театральність і жанрову гнучкість. Його пісні легко адаптуються до сценічного контексту, кіно, мюзиклу, зберігаючи при цьому інтонаційну виразність і структурну чіткість. Тут естрадність проявляється не як спрощення, а як розширення комунікативного потенціалу музики. Показовим у цьому плані є мелодизм його пісень, який поєднує зовнішню доступність із внутрішньою вокальною складністю: мелодичні лінії залишаються впізнаваними й співучими, водночас охоплюють значний діапазон, містять інтервальні стрибки та різноманітні виражальні інтонаційні ходи. Ми можемо відчути це в таких творах, як «Кохана», «Не питай мене», «Пісня не заблудиться» та в багатьох інших. Мелодика пісень Ігоря Поклада потребує від виконавця не лише природної вокальної пластичності, а й професійного володіння голосом та розуміння музичної інтонаційності, що знову ж таки засвідчує амбівертну природу пісенного стилю композитора.

Так само показовою у цьому сенсі є пісенна спадщина Олександра Білаша. Його мелодика позбавлена зовнішньої ефектності, однак вирізняється винятковою чутливістю до мовної інтонації, дихання фрази та внутрішнього ритму поетичного тексту. Саме з цієї причини з виконавської точки зору вона виявляється значно складнішою, ніж може здаватися на перший погляд. Це зумовлено тим, що Олександр Білаш належав до композиторів старшої генерації, чий підхід до створення популярної пісні формувався в межах академічної школи [4]. Пісенна творчість композитора переконливо спростовує уявлення про естрадну мелодику як суто спрощену форму музичного мислення. Як зазначають дослідники, «в розбудові вокальних партій композитор послуговується симфонічним принципом розвитку тематичного зерна» [4]. Застосування симфонічних принципів у межах пісенної форми засвідчує органічне поєднання академічного мислення з естрадною жанровою моделлю, що простежується в низці знакових пісень композитора – «Білі лебеді», «Сніг на зеленому листі»,

«Ясени», а також в інших творах, які посіли стійке місце в українській вокальній традиції.

У цьому контексті мелодизм Олександра Білаша доцільно також розглядати як амбівертне явище: зовні лірично стриманий і комунікативно доступний, він водночас внутрішньо насичений розвитком, що потребує від виконавця високого рівня інтонаційної точності та драматургічного чуття. Показовим прикладом в цьому плані є пісня «Два кольори». Її мелодична лінія вирізняється зовнішньою простотою та інтонаційною наближеністю до народнопісенного мовлення, що забезпечує високий рівень комунікативної доступності. Водночас мелодія розгортається за принципом поступового тематичного розвитку: розширюється діапазон, зростає інтонаційна напруга, ускладнюється фразування, що потребує від виконавця точного відчуття драматургії та вокальної форми. Гармонічна мова твору, попри опору на функціональні зв'язки, вирізняється насиченістю септакордових структур, м'якими ладовими відхиленнями та альтераціями, які збагачують емоційний спектр і підсилюють експресивність музичного висловлювання. «Два кольори» демонструє поєднання естрадної ліричності з академічною логікою мелодичного мислення, підтверджуючи амбівертну природу пісенної творчості композитора.

Окремої уваги заслуговує постать Ігоря Шамо, творчість якого демонструє, що межа між «композитором-піснярем» і «академічним композитором» є значно більш умовною, ніж це часто уявляється. Багатожанровість митця охопила простір від естрадної пісні та кіномузики до масштабних симфонічних форм. Дослідники вбачають тут прояв цілісного художнього мислення, зорієнтованого на комунікативність і водночас на збереження авторської індивідуальності. Як підкреслює Є. Рой, «багатогранний творчий спадок композитора Ігоря Шамо свідчить про його мистецький універсалізм як феномен української музичної культури другої половини минулого століття» [2, с. 137-138]. У такому ракурсі універсалізм Ігоря Шамо можна розглядати як одну з форм стильової амбівертності, за якої поєднання масової доступності та художньої складності стає органічною властивістю пісенного мислення композитора.

Ключовим маркером унікальності музичного універсалізму Ігоря Шамо є мелодизм, який проявляється абсолютно в усіх жанрах, до яких звертався композитор протягом свого творчого шляху. Його мелодика відзначається природністю інтонації, пластичністю лінії та емоційною виразністю. На рівні інтонаційного словника простежуються сталі опори на український пісенний мелос. Це відчувається як в академічній музиці композитора, так і в його найвідоміших естрадних піснях – «Як тебе не любити, Києве мій», «Три поради», «Листя кружляє» тощо. Наприклад, у пісні «Як тебе не любити, Києве мій» ці риси виявляються з особливою наочністю: мелодія розгортається у плавному вальсовому русі, поєднуючи інтонаційну простоту з широким кантиленним диханням і виразною образністю. Зовнішня доступність мелодичної лінії не виключає її внутрішньої складності, що проявляється у значному діапазоні, продуманій логіці фразування та тонких інтонаційних відхиленнях, спрямованих на передачу лірично-елегічного образу міста. Гармонія з опорою на просту функціональність ззовні, однак у внутрішній організації виявляє тонку роботу з ладовими відхиленнями та м'якими хроматичними нашаруваннями, що підсилюють емоційно-образний зміст твору і надають мелодії відчуття руху та ліричної напруги. Мелодизм Ігоря Шамо у цьому творі функціонує як універсальний засіб художньої комунікації, водночас зберігаючи ознаки професійно вивіреного композиторського мислення, характерного для його універсалістської творчої моделі.

У підсумку можна стверджувати, що українська естрадна пісня другої половини XX століття постає як простір складної стилістичної взаємодії, де академізм і естрада не протистоять одне одному, а перебувають у стані продуктивного діалогу. Цей діалог зумовив формування пісенного репертуару, який виявився надзвичайно життєздатним та продовжує функціонувати в

сучасному виконавському просторі. Орієнтація цих творів одночасно на широку слухацьку аудиторію та професійне музичне середовище забезпечила їхню художню стійкість і здатність виходити за межі власного історичного контексту. Така багаторівнева адресація є проявом стильової амбівертності української естрадної пісні другої половини ХХ століття. Саме поєднання академічного композиторського мислення з естрадною формою зумовило появу того художнього явища, яке сьогодні сприймається як канонічний пласт пісенної творчості корифеїв української естради.

Список використаних джерел

1. Куш В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця : дис. ... д-ра філософії за спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2021. 200 с.
2. Рой Є. Є. Музичний універсалізм композитора Ігора Шамо та його віддзеркалення у багатожанровій творчості митця (друга половина ХХ століття). Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2021. № 45. С. 133–140. DOI: 10.31866/2410-1176.45.2021.247382.
3. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради України: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
4. Семкович В. Концептуальність моделей легкого жанру Олександра Білаша. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 84, том 3, 2025. С. 91–96. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-3-13>

УДК 78.036.1:316.75:341.485

ОВСЯННИКОВ ВЯЧЕСЛАВ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва естради
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені П. Чубинського»
ovsiannikov.vg@gmail.com
ORCID 0000-0001-8200-1709
м.Київ, Україна

Поп-рок музика крізь призму протидії геноциду українського народу під час повномасштабної війни в Україні.

Анотація. В українській науці вже склалася традиція вивчення популярної музичної культури. Філософські, культурологічні, соціологічні дослідження зосереджують увагу на її функціонуванні в соціумі, у класичних музикознавчих працях докладно вивчається її музичний компонент. У той самий час стильовий напрям поп-рок, що поєднує риси популярної музики і року крізь призму протидії геноциду українського народу під час кризи в Україні зумовлений війною, ще малодосліджений.

Ключові слова: естрадна музика, український поп-рок, популярна музична культура, протидія геноциду українського народу, війна в Україні.

Рок-музика ніколи не стояла осторонь гостросоціальних тем, політичних зрушень та тем війни, всі ці настрої суспільства завжди віддзеркалювалися прямо або опосередковано в музиці, текстах пісень, відеокліпах в проведенні тематичних рок-фестивалів у сценічних постановках тощо. Тему війни в Україні та протидію геноциду українського народу не оминули як західні рок-музиканти так й українські рок-гурти зокрема й представники напряму поп-рок який насправді підтверджує свою значущість творчістю таких відомих гуртів як: «Антитіла», «Скай», «Бумбокс», «Мотор'ролла», «Океан Ельзи», «O.Torvald», виконавиці Марії Бурмаки та багатьох інших. Прикладів насправді багато, адже популярна музична культура України стрімко розвивається навіть в умовах воєнного стану.

В цілому поп-рок гурти й виконавці відіграють ключову роль впливу на суспільство через сукупність соціокультурних функцій музики та через використання елементів національної музичної мови, використання української атрибутики й розкриття національного культурного коду. Важливо зазначити, що через музику усі вищезазначені гурти й виконавці комунікують зі слухачем передусім надсилаючи головні меседжі, які утворюють певний культурний кластер протидії геноциду українців з під час війни в Україні через музику, а саме через поп-рок музику. Чому саме акцент на поп-рок-музиці. Рок-музика це філософський зміст пісень, часто не розважального характеру, але у поєднанні з музикою що легко запам'ятовується, а це якраз є елемент поп музики. Тому, напрям такий важливий, адже охоплює свідому аудиторію слухачів різного покоління і має вплив на багато суспільних й суспільно-політичних процесів.

Окремо варто сказати що в рамках діяльності Офісу підтримки вченого та Ради молодих вчених при Міністерстві освіти і науки України функціонує робоча група Руху з визнання дій росії проти України геноцидом – рух, який констатує, що дії росії з 24.02.2022 р. є актами геноциду українського народу [1]. В робочій групі з протидії геноциду українського народу, зокрема велика увага приділяється протидії геноциду крізь призму культури. У межах діяльності руху у 2025 році створено окремий тематичний каталог «Геноцид українського народу крізь призму культури, мови, екології», що розміщений на сайтах офісу підтримки вченого та Ради молодих вчених у якому висвітлено аналітичні, науково-популярні та освітні матеріали, що розкривають проблематику геноциду українського народу в міждисциплінарному вимірі [1; 2].

Долучаються до наукової роботи й здобувачі «Академії мистецтв імені Павла Чубинського» спеціалізації «Музичне мистецтво естради» вищої та фахової передвищої освіти. Так, аудіовізуальна презентація Аліни Новікової «Музика як інструмент опору та єдності в російсько-українській війні з 2022 року», презентація Анни Шумило «Світові зірки на підтримку України», а також відео робота про життєвий і творчий шлях Володимира Івасюка здобувачки Анастасії Шиденко розміщені в зазначеному каталозі на всеукраїнських наукових платформах. Роботи здобувачів освіти також представлено й на офіційному сайті Академії в розділі «Студентські ініціативи» [3]. Роботи демонструють вплив представників популярної музичної культури на протидію геноциду українського народу. Науково-творчі пошуки здобувачів віддзеркалюють національний культурний код, а популяризація зазначених робіт шляхом розміщення на офіційних сайтах установ та організацій, сприяє створенню умов для розвитку наукового простору і творчого потенціалу та вкотре підкреслює високу професійність наукових керівників зазначених робіт, викладачів «Академії мистецтв імені Павла Чубинського». Каталог «Геноцид українського народу крізь призму культури, мови, екології» абсолютно своєчасний й має практичні шляхи реалізації.

У контексті протидії геноциду українського народу, поп-рок під час повномасштабної війни характеризується культурним протестним потенціалом, що підтверджується наступними аспектами: наявність й популярність творчих доробків національно-патріотичного характеру у всеукраїнському та міжнародному просторі; активна громадська позиція учасників поп-рок колективів та сольних виконавців під час публічних виступів у засобах масової інформації; численні благодійні концертні заходи для цивільних та військових; благодійні збори на підтримку Сил оборони.

Отже, поп-рок музика, як складова популярної музичної культури України є надзвичайною рушійною силою не лише, як естетичний музичний феномен, а й несе в собі виховну функцію, відображає національний культурний код та посідає високу позицію за популярністю в ієрархії напрямів музики.

Список використаних джерел

1. Геноцид українського народу – Рада молодих вчених. Рада молодих вчених – при Міністерстві освіти і науки України. URL: <https://ysc.in.ua/henotsyd-ukrainskoho-narodu/> (дата звернення: 10.02.2026).
2. Можливості – офіс підтримки вченого. Офіс Підтримки Вченого – sso. URL: <https://sso.org.ua/mozhlyvosti/> (дата звернення: 10.02.2026).
3. Студентські ініціативи. Академія мистецтв імені Павла Чубинського. URL: <https://chubynsky.best.ua/studentam/rada-studentiv/studentski-initsiativi.html> (дата звернення: 05.02.2026).

УДК 784.9:78.071.2:78.03

САДОВЕНКО СВІТЛАНА,
докторка культурології, професорка,
професорка кафедри музичного мистецтва
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв, заслужена діячка мистецтв України
ORCID [0000-0001-9166-5259](https://orcid.org/0000-0001-9166-5259)
svetlanasadovenko@ukr.net
м.Київ, Україна

Вокальний РЕПЕРТУАР ЯК ВАЖЛИВИЙ ПРОФЕСІЙНО-ОСОБИСТІСНИЙ ФОНД ВИКОНАВЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ІСТОРИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Анотація. У дослідженні розглядаються особливості побутування сучасного репертуару естрадного виконавця. Окреслюються особливості сучасної співочої парадигми. Показано, що репертуар сучасного виконавця музичного мистецтва естради трансформується та вдосконалюється відповідно до специфіки нашого часу, почуттів і думок сучасної людини. Наголошується, що окрім таланту, активності, багатоплановості виконавських можливостей справжнє визнання виконавцю приносить ретельно дібраний репертуар, а також можливість створювати якісний репертуар, що відповідає сучасним реаліям. Вокальний репертуар має бути тісно пов'язаним з індивідуальними якостями вокаліста і виступати головним чинником його професійного зростання.

Ключові слова: вокальний репертуар, виконавець музичного мистецтва естради, співак, композитор, пісня, естрадно-вокальне мистецтво.

Сучасне естрадно-вокальне мистецтво в Україні першої чверті ХХІ ст. набуло ознак інституційно й технологічно опосередкованої художньої системи, в якій голос співака функціонує одночасно як акустичний інструмент і як семіотичний ресурс сценічної репрезентації.

Важливу роль відіграє репертуар виконавця музичного мистецтва естради, адже саме він постає професійно-особистісним фондом, який демонструє рівень підготовки, вподобання, художній смак артиста тощо. Проблемним питанням також постає пошук нових творів, що відповідають смакам сучасної публіки, адже репертуар виконавця перебуває у безпосередньому зв'язку з комерційним успіхом творчого проєкту.

Сьогодні тематичне і стильове наповнення українського контенту змінилося у відповідності до історичного моменту, в якому українці наразі перебувають. Виконавцям при обиранні репертуару необхідно поважати інтереси

слухачів, підтримувати їх патріотичні прагнення, спрямовані на перемогу і мирне життя. Через осмислення репертуару відбувається розширення світогляду і життєвого досвіду виконавців і слухачів. Відтак, репертуар у творчому житті вокаліста є однією з найголовніших задач, яку необхідно постійно розв'язувати.

Проблема важливості сучасного репертуару естрадного виконавця розглядалася у наукових публікаціях І. Бобула [1], М. Мозгового [2], Т. Рябухи [3], Ю. Токарева [4], інших науковців і практиків. Дослідниками відзначено, що в музичній культурі складається нова співоча парадигма, сутнісною характеристикою якої стає орієнтація на професіоналізм в освоєнні, збереженні і передачі новим поколінням національної співочої традиції і одночасно розширення її функцій, приведення у відповідність до нових умов сучасної музичної та соціокультурної реальності.

У наукових розвідках акцентується увага на проблемних моментах у репертуарі сучасних музикантів. Л. Хлебнікова називає репертуар «візитною картою» і уточнює дефініцію «віковий репертуар», яка позначає коло образів, що сприймається певним поколінням [5].

Термін «музичний репертуар» (*від фр. – repertoire, від лат. repertorium – список*) у загальному сенсі може тлумачитись як певна сукупність музичних творів народної і професійної музики, що побутує в конкретний соціально-історичний період. Репертуар вбирає твори різної жанрової та стильової спрямованості (пісні, інструментальні п'єси, опери, концертні номери). Важливим є визначення персонального репертуару – список/перелік творів, що виконуються окремим музикантом, співаком, хоровим або оркестровим колективом, або протягом певного часу звучать у репертуарі театру. Це сукупність музичних творів, що відповідають художнім вподобанням виконавця. Репертуар постійно оновлюється, доповнюється новими творами та коригується відповідно до історичного періоду та вимог аудиторії.

Поняття сучасний репертуар охоплює період ХХ – першої чверті ХХІ століття. Сучасний репертуар являє собою специфічний соціально-історичний музичний пласт, у якому в індивідуальній формі втілюються прикмети нашого часу, почуття і думки сучасної людини. Порівняно з автентичним репертуаром, сучасний репертуар передбачає більш вільний творчий підхід до інтерпретації творчого контенту.

Щодо професійної діяльності конкретного виконавця, часто вживаним є термін «репертуарний артист». В контексті конкретного виконавця, репертуар є важливим професійно-особистісним фондом музиканта. Це його творче обличчя, візитна картка. Саме у репертуарі втілюються найважливіші, стрижневі питання виконавської творчості. Знаючи репертуар співака/співачки, можна загалом судити про його творчий імідж, естетично-етичне наповнення особистості, навіть про професійні можливості виконавця. Майстерно дібраний репертуар забезпечує активне творче життя співака, стимулює постійно підвищувати його виконавську майстерність, що веде до успіху.

Вокальний репертуар, як сукупність музичних творів, призначених для виконання голосом (соло, ансамбль, хор), охоплює жанри від камерних (романс, пісня, балада) до масштабних оперних партій та хорових полотен. Диференціюється на жіночий і чоловічий репертуар. Включає твори а cappella (без супроводу) та з інструментальним супроводом (фортепіано, оркестр тощо). Також існує репертуар для конкретного голосу співака: сопрановий, теноровий, басовий та ін.

Основними складовими вокального репертуару є класичний (камерно-вокальний та оперний), естрадно-джазовий (сучасна естрадна пісня, джазові стандарти, мюзикли) та хоровий (духовна музика, народні пісні в обробці, хорові твори) репертуар, який добирається відповідно до типу голосу (сопрано, меццо-сопрано, тенор, баритон, бас), стильових особливостей вокальних творів та рівня підготовки виконавця.

Важливим аспектом є готовність виконавця опановувати новий репертуар, а також взаємозв'язок між мотивацією щодо освоєння новітнього репертуару,

сукупністю знань і уявлень співака про особливості народної, сучасної і професійної вокальної музики та відповідних цим галузям типів художньо-виконавського інтонування, а також наявністю спеціальних художньо-виконавських вмінь, навичок та здібностей³, які сприяють тотожній відповідності стилю і змісту виконання творів, що входять до репертуару артиста. Відтак, виконавець музичного мистецтва естради це високоосвічена і інтелектуально розвинена особистість, якій доступні для виконання як серйозні класичні твори, народна музика, так і естрадні композиції. Окрім таланту, активності, багатоплановості виконавських можливостей справжнє визнання виконавцю приносить ретельно дібраний репертуар, а також можливість створювати якісний репертуар, що відповідає сучасним реаліям. Вокальний репертуар має бути тісно пов'язаним з індивідуальними якостями вокаліста і виступати головним чинником його професійного зростання.

Вокальний репертуар є професійно-особистісним фондом, «багажем» виконавця музичного мистецтва естради.

Світовим гімном боротьби після повномасштабного вторгнення стала українська пісня, гімн Січових Стрільців «Ой у лузі червона калина», яка набула міжнародного визнання і по праву вважається символом незламності і стійкості. Світову впізнаваність має українська народна колядка «Щедрик» (відома як «Carol of the Bells»), обробка Миколи Леонтовича. Надзвичайно популярними в Україні та світі є сучасні хіти «Стефанія» «Kalush Orchestra» та «Обійми» «Океану Ельзи», які наявні в репертуарних списках багатьох співаків.

Сучасна українська музика представлена творчістю різноманітних виконавців та популярних гуртів (Artem Pivovarov, KAZKA, Go_A, Alyona Alyona, «Tvorchі», Jerry Heil, ONUKA, «ДахаБраха», Христина Соловій, «Піккардійська терція», «Менсаунд», «Скрябін», «Бумбокс», «Space of Variations», «ТНМК», «The Hardkiss», «Detach», «Vivienne Mort», «Один в каное» та ін.), які мають впізнаваність саме за піснями, що входять до їхнього репертуару.

Активно створюються авторські пісні, які і виконують самі автори, або співаки поп-музики.

До репертуару виконавців також входять відомі українські народні пісні, які є справжнім багатством української культури. До репертуарних списків багатьох виконавців, що охоплюють жанри від колискових («Ой, ходить сон коло вікон») до обрядових (веснянка «Благослови, мати», «Подольночка», щедрівка «Небо і земля», «Роди, Боже, жито на нове літо») та ліричних («Ти ж мене підманула», «Сонце низенько» «При долині кущ калини» та багато інших) пісень, що передають дух народу, його історію та побут.

Різні стилі, зокрема, рок-музика, реп з міксом з аренбі та фолком, поп, альтернативна, хіп-хоп, електронна музика, денс, хаус, джаз та ін. «еволюціонують, поєднують в собі різні стилі та розширюють межі жанрів. Виконавці в цьому процесі теж змінюються, створюючи ще більше контенту українською мовою» [6], в якому вокальний репертуар постає важливим професійно-особистісним фондом виконавця музичного мистецтва естради.

Список використаних джерел

1. Бобул І. В. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. НАКККіМ, 2018. Київ, 219 с.
 2. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКіМ, 2007. Київ, 175 с.
 3. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. Київ, 263 с.
 4. Токарев Ю. Той, хто запалює «зірки»: Продюсерська діяльність у шоу-бізнесі. *Музика*. 2002. № 3. С. 11–15.
 5. Хлебнікова Л. О. Методика хорового співу у початковій школі: Методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга. Богдан, 2006. 216 с.
 6. Ходаківська О. Що слухає молодь: улюблені жанри та епохи. DeTalks, 1 лют. 2025. URL : <https://www.detalks.media/post/shcho-slukhaie-molod-uliubleni-zhanry-ta-epokhy> (дата звернення 10.03.2026).
-

УДК: 791.43:78.071.1:378

СОШАЛЬСЬКИЙ ОЛЕКСАНДР,
старший викладач кафедри
музичного продакшну та звукорежисури,
здобувач вищої освіти третього рівня (доктор філософії)
спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
orcid.org/0009-0002-1942-9870
м.Київ, Україна

КІНОКОМПОЗИТОР ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ФАХІВЕЦЬ : ОСВІТНІ ВИКЛИКИ ТА КОМПЕТЕНТІСНИЙ ВИМІР

Анотація. У статті розглянуто трансформацію професійної діяльності кінокомпозитора в умовах розвитку сучасної аудіовізуальної культури та цифрових технологій. Обґрунтовано тенденцію до універсалізації фахового профілю композитора, який поєднує функції автора музики, звукорежисера, саунд-дизайнера та музичного продюсера. Визначено ключові фахові компетентності сучасного кінокомпозитора та окреслено їхній вплив на зміну моделі композиторської освіти в музичних закладах вищої освіти. Наголошено на необхідності інтеграції в освітні програми основ музичного продакшну, звукорежисури та саунд-дизайну як відповіді на актуальні запити аудіовізуальної індустрії.

Ключові слова: кінокомпозитор, композиторська освіта, кіномузика, музичний продакшн, звукорежисура.

В умовах інтенсивного розвитку аудіовізуальної культури музика в кіно набуває статусу повноцінного смислотворчого компонента екранного твору, що зумовлює трансформацію традиційних уявлень про професійну діяльність композитора. Музичне оформлення фільму постає як складний художньо-технологічний процес, інтегрований у систему кінематографічного виробництва, де музичний і візуальний рівні функціонують у постійній взаємодії. За думкою А. Кузьменко, «музична та візуальна складові кінотвору співіснують, взаємодіючи та доповнюючи одне одного, завдяки чому і досягається органічний синтез» [1, с. 41]. У цьому контексті кіномузика виявляє власний художній потенціал, адже, як зазначає О. Юник, «в межах взаємодії з екранним текстом кіномузика проявляє себе як вагомий інструмент, який допомагає розширити художній простір кінострічки» [4, с. 74]. Така специфіка визначає нефіксований, процесуальний характер кіномузики, яка, на відміну від автономних музичних жанрів, формується в тісному зв'язку зі сценарієм, режисерським задумом, візуальним рядом та звуковою драматургією фільму, що безпосередньо впливає на зміст і модель професійної підготовки сучасного композитора.

Музичне оформлення фільму передбачає створення авторського музичного матеріалу, його адаптацію до екранної драматургії, а також процеси запису, монтажу та зведення звуку. Хоча традиційно ці етапи реалізуються за участі кількох фахівців, сучасна кінопрактика засвідчує тенденцію до універсалізації

професійних функцій, у межах якої більшість завдань зосереджується в діяльності кінокомпозитора. Використання цифрових технологій і спеціалізованого програмного забезпечення змінює сам алгоритм створення кіномузики, перетворюючи кінокомпозитора на автора цілісного звукового простору фільму, відповідального за музичну драматургію, темброву організацію та емоційно-сміслові акценти аудіовізуального твору.

Еволюція звукового мислення в кіно зумовила також і трансформацію ролі музичного матеріалу, що особливо виразно проявилось в розвитку оркестрового саундтреку. Оркестрова кіномузика пройшла тривалий шлях: «від ілюстративного компонента, який лише повторював зміст зображення, музика повністю інтегрувалася в загальну драматургію фільму і стала одним із ключових інструментів її динамізації» [1, с. 41]. Оркестровий саундтрек зараз залишається одним із найбільш художньо досконалих засобів звукового оформлення фільму, адже саме він здатен забезпечити багатовимірність тембрової фактури, підсилити драматизм сюжету, сприяти глибшому психологічному розкриттю образів та формуванню емоційного зв'язку між глядачем і кінематографічною реальністю.

Тут доцільно процитувати українського композитора Б. Стронька, який вважає, що «темброво-фактурні можливості оркестру ефективно підкреслюють стадіалізацію подій у часі, їх змінність, а не тільки присутність». Стадіальність, за думкою дослідника, «відчувається як плин подій, перехід від попереднього стану до наступного з різним ступенем розмежування у часі» [3]. Дійсно, оркестрова музика здатна моделювати часову драматургію фільму, відображаючи не лише факт події, а й процес її внутрішнього розвитку та трансформації. Завдяки темброво-фактурним змінам оркестр формує відчуття плину часу й стадіального розгортання екранної дії, надаючи кіномузиці структуро- та смислотворчої ваги в аудіовізуальному просторі.

Сучасний етап розвитку кіномузики характеризується активною інтеграцією академічного оркестрового мислення з новітніми цифровими технологіями. Однак, процес створення оркестрового саундтреку за допомогою комп'ютерних технологій є поетапним і складним. Він охоплює аналіз остаточно змонтованої версії фільму, синхронізацію музики з відеорядом, звукозапис живих інструментів та вокальних партій, створення електронних оркестрових моделей, зведення та мастеринг. Важливим компонентом цього процесу є саунд-дизайн, що передбачає створення та художню інтеграцію звукошумових ефектів у загальну звукову структуру фільму. У зв'язку з цим сучасний кінокомпозитор має володіти широким спектром знань, умінь і навичок, які виходять за межі традиційної композиторської підготовки. Йдеться не лише про глибоке розуміння теорії та технології композиції, музичної форми та засобів її драматургічного розвитку, інструментування та оркестрування, але й про володіння принципами звукорежисури, студійного запису, цифрової обробки звуку, здатність працювати з сучасним програмним забезпеченням і технічним обладнанням, а також – вміння бути «полістилістичним і багатожанровим» [2].

На основі аналізу власного практичного досвіду доцільно виокремити три ключові фахові компетентності сучасного кінокомпозитора. Музично-творча компетентність відображає рівень композиторської майстерності, стильову гнучкість і здатність до творчої трансформації музичного матеріалу відповідно до драматургії фільму. Художньо-комунікаційна компетентність пов'язана зі здатністю до професійної взаємодії з режисером, продюсерами та іншими учасниками творчого процесу. Техніко-технологічна компетентність охоплює знання сучасних цифрових технологій, навички звукозапису, зведення, мастерингу та саунд-дизайну.

Зазначені трансформації професійної діяльності кінокомпозитора зумовлюють необхідність перегляду традиційної моделі композиторської освіти в сучасних музичних закладах вищої освіти України. Орієнтація виключно на академічне композиторське письмо вже не відповідає актуальним запитам

аудіовізуальної індустрії. Сучасна освітня парадигма дедалі більше тяжіє до компетентісно орієнтованої, міждисциплінарної та практико-зорієнтованої моделі підготовки композитора, здатного ефективно функціонувати в умовах цифрової культури та проєктної форми творчої діяльності.

У цьому контексті змінюється і саме уявлення про професійний профіль композитора: від вузькоспеціалізованого автора камерно-інструментальних, хорових чи оркестрових музичних творів – до універсального фахівця, який поєднує функції композитора, аранжувальника, звукорежисера та музичного продюсера. Відповідно, навчальний процес у музичних ЗВО має бути спрямований не лише на формування художнього мислення, але й на розвиток технологічної грамотності, навичок самостійної реалізації творчого проєкту та здатності працювати в міждисциплінарній команді.

Важливою складовою оновлення композиторської освіти є включення до навчальних програм дисциплін, пов'язаних з основами музичного продакшну. Музичний продакшн у сучасному розумінні охоплює повний цикл створення музичного продукту – від концептуального задуму та композиційного ескізу до фінального звучання, адаптованого до конкретного медіаконтексту. Опанування продакшн-мислення формує у студентів-композиторів цілісне бачення музичного твору як результату художньо-технологічного процесу. Залучення елементів музичного продакшну в освітній процес сприяє розвитку проєктного мислення, відповідальності за кінцевий результат та розуміння ринкових і комунікаційних аспектів музичної діяльності. Для майбутніх кінокомпозиторів це означає здатність самостійно керувати створенням саундтреку, взаємодіяти з режисером і продюсерською групою на рівні концепції та ефективно інтегрувати музичний матеріал у структуру аудіовізуального твору.

Невід'ємним компонентом підготовки сучасного композитора стає оволодіння базовими навичками звукорежисури. Умови цифрового виробництва музики зумовлюють необхідність розуміння акустичних властивостей звуку, принципів студійного звукозапису, мікрофонної техніки, зведення та мастерингу. Для кінокомпозитора ці знання є структуротворчими, оскільки якість звукової реалізації безпосередньо впливає на художню виразність музичного матеріалу в екранному контексті. Інтеграція основ звукорежисури в освітні програми музичних ЗВО сприяє формуванню у студентів практичних навичок роботи зі звуковим матеріалом та підвищує рівень їхньої професійної автономії. Композитор, який володіє звукорежисерськими компетентностями, здатний не лише створити музичну концепцію до візуального ряду, але й контролювати її звукове втілення, забезпечуючи відповідність художнього задуму технічному результату.

Особливого значення в сучасній композиторській освіті набуває включення саунд-дизайну як самостійного освітнього компонента. Саунд-дизайн виходить за межі традиційного музичного мислення і передбачає роботу з шумами, текстурами, атмосферами, просторовими характеристиками звуку та їх драматургічною функцією в аудіовізуальному середовищі. Для кінокомпозитора володіння саунд-дизайнерськими підходами відкриває можливості створення цілісного звукового простору фільму, у якому музика, шум і тиша взаємодіють як рівноправні елементи цілісного аудіопростору. Включення саунд-дизайну до композиторських освітніх програм сприяє розвитку нестандартного звукового мислення, експериментальності та здатності працювати з сучасними цифровими інструментами. Це дозволяє майбутнім композиторам ефективніше реагувати на художні завдання сучасного кінематографа, де межі між музикою, шумом і звуковою атмосферою дедалі більше стираються.

Сучасний кінокомпозитор сьогодні постає як універсальний фахівець, здатний поєднувати авторське художнє мислення з технологічною обізнаністю. Трансформація моделі навчання композиторів у сучасних музичних ЗВО передбачає поступовий перехід від вузькоспеціалізованої академічної підготовки

до інтегрованої компетентнісної системи, що поєднує композиторське мистецтво, музичний продакшн, звукорежисуру та саунд-дизайн. Формування зазначених компетентностей має стати одним із пріоритетних завдань сучасної композиторської освіти, орієнтованої на підготовку фахівців до роботи в умовах цифрової та аудіовізуальної культури. Такий підхід відповідає реальним умовам функціонування сучасного кінокомпозитора і створює підґрунтя для формування універсального фахівця, здатного до самостійної творчої та технологічної реалізації в аудіовізуальному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини XX – початку XXI століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 222 с.
2. Курій О. Музика в кіно грає найважливішу роль. *Свіжі рішення у створенні фільмів* (06.06.2012). URL: <http://freshproduction.com/uk/muzyka-eto-yazyk-dushi/> (дата звернення: 17.01.2026).
3. Стронько Б. Ю. Темпоральні аспекти оркестровки. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 14. Київ : НАКККиМ, 2013. С. 46–53.
4. Юник Т., Царев М. Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. Т. 4, № 1. С. 67–77. DOI: 10.31866/2617-2674.4.1.2021.235086.

УДК 78.036.9

СУПРУН ОЛЕНА,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва естради
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ДЖАЗІ 1950-х років

Анотація. В часовий відрізок (1950-60-і рр.) відбулися найзначніші зміни в джазі, рок-і поп-музиці: сформувалися нові стилі, відбулися значні трансформації музичних систем (фрі-джаз), відкрилися нові можливості в результаті взаємодії різних стилів, з'явилися перші ідоли поп-сцени (Е. Преслі), в рок-музиці – феномен «бітломанії». Вивчення цього періоду є актуальним, оскільки він змінив «естетичне обличчя» джазового мистецтва, відкрив еру діалогу між класикою та джазом, джазом та латиноамериканською музикою. Джаз 1950-х років став основою для революційних перетворень музики в 1960-х роках.

Ключові слова: джаз, академічна музика, латиноамериканська музика, джазові стилі, джазове виконавство.

Сьогодні науковці дедалі більше приділяють увагу історії джазу [6]. Багато з авторів звертаються до культурологічного аспекту джазової музики, розвиток якої став своєрідною «матрицею» популярної музики ХХ століття. Українськими дослідниками джазу активно вивчаються напрями та стилі, аналізуються виконавські манери, робляться узагальнення, висновки та прогнози. Серед основних можна виділити сучасні праці О. Воропаєвої [1], Т. Полянського [2], Д. Тередуна [3], О. Тормахової [4]. Питання стильової взаємодії в джазовому мистецтві також відображено в дисертаційному дослідженні автора [5].

У 1950-х роках джаз був сповнений інноваційних змін і саме у ці часи зародилися нові тенденції: 1) взаємодія з академічною музикою; 2) ускладнення музичної мови; 3) поширення латиноамериканських ритмів та стилів; 4) застосування інструментів, які раніше не використовувалися. З'явилися і затвердилися нові джазові стильові напрями – «кул-джаз», «прогресів», «третя течія», «бароко-джаз», боса-нова, сформувалися нові виконавські джазові школи («білі» West Coast Jazz і «чорні» East Coast Jazz).

У п'ятдесятих роках джаз збагатився новою естетикою: «білі» музиканти, що прийшли до джазу, істотно змінили саунд цього виду мистецтва, доповнивши його елементами, запозиченими з академічної музики. Цей стиль отримав назву «кул-джаз» (cool – прохолодний). Його характерними рисами є: 1) інтелектуальність (інша назва – інтелектуальний джаз), самозаглибленість, врівноваженість; 2) взаємодія з музикою європейської традиції; 3) тихе нефорсоване «холодне» звучання. Кул-джаз має багато відгалужень: 1) оркестровий стиль «прогресів»; 2) West Coast Jazz; 3) «третя» течія; 4) бароко-джаз. Також до естетики кул-джазу має відношення «боса-нова», оскільки її

стилістика уявляє собою взаємодією бразильської самби та імпровізацій у дусі «кул-джазу».

Головним революційним проривом цього періоду став запис колективу трубача Майлза Дейвіса «The Birth of the Cool» (1949). Саме цей альбом ознаменував народження стильового напрямку cool-jazz. Специфічний саунд ансамблю продемонстрував новий підхід до аранжування та звуку, затвердив домінування мідних духових інструментів. Фундатор напрямку М. Дейвіс уперше використав жанр концерту для труби з оркестром. Деякі з представників кул-джазу використовували ансамблі без ударних, або без гармонічних інструментів (Ч.Бейкер, Д. Маліген), оскільки хотіли донести до слухача живе «дихання» своєї музики, з акцентом на поліфонічному розвитку переплетенні мелодій-думок.

Для оркестрового стилю «прогресів» (назву запропоновано бенд-лідером Стеном Кентоном) характерним є поєднання мови джазу (свінгу та бібопу) з елементами академічного симфонізму. В цей період до складу джаз-оркестрів було введено нові інструменти – валторна, туба, англійський ріжок, флейта а також інструменти струнної групи. Біг-бенди стилю «прогресів» грали не в танцювальних залах, а на концертній естраді. Ці колективи реалізували сміливі ідеї, складні аранжування, наприклад, джазове переосмислення музики М. Равеля, Ф.Шопена, Р. Вагнера (альбом "Kenton Play Wagner"), І. Стравінського («Ебоні-концерт» В. Германа).

«Третя течія» стала експериментальним напрямом ХХ століття, в якому взаємодіяли дві музичні системи - академічна та джазова. Сам термін «третья течія» (third stream) було запроваджено валторністом та дослідником джазу Гюнтером Шулером. В напрямку «третьої течії» представлені композиторські роботи Г. Шуллера, Дж. Рассела, твори великої форми Д. Брубeka, альбоми «Modern Jazz Concert» (1956-1957), «Third Stream Music» (1960).

Школа Західного узбережжя (West Coast Jazz), або каліфорнійський джаз, поєднує творчість білих музикантів (Ч. Бейкер, квартет Д. Брубeka, П. Дезмонд, Д. Малліген, С. Гетц та інші), загальними рисами якого стали: а) сплав традицій свінгу, бібопу, кул-джазу, «прогресів», симфоджазу; б) інтонаційно відсторонене звучання; в) звернення до академічної традиції. Окрім того, «West Coast Jazz» – це група джазових музикантів, які запропонували особливу джазову естетику – стримане звучання, поліфонічний розвиток імпровізації. Вперше в джазі велике значення набули паузи, які були продовженням звуку і наповнювалися філософським змістом. Справжнім проривом у ритмічному мисленні стали експерименти квартету Д. Брубeka зі складними метрами, які відкрили «нову еру» в освоєнні ритму (5/4, 9/8, 10/4, 11/4).

«Бароко-джаз» - стильовий напрямок, пов'язаний із практикою інтерпретації (оджазування) музики бароко. До ранніх зразків цього стилю відноситься творчість ансамблю «Modern Jazz Quartet». Ансамбль мав унікальний неповторний саунд: стримане академічне звучання фортепіано Джона Л'юїса (керівника ансамблю) контрастувало з просторовою енергією віброфоніста Мілта Джексона, а музична мова епохи Баха була «оточена» джазовими імпровізаціями. Серед відомих робіт ансамблю можна назвати композиції «Django», «Vendome», інтерпретації «Аранхуезького концерту» Х. Родріго, альбом з вокальним гуртом «Swingle Singers» та ін.

Інший приклад бароко-джазу – творчість французького піаніста Жака Луз'є, який наприкінці 1950-х років створив «Play Bach Trio». Концепція ансамблю полягала в оджазовуванні класичної спадщини, насамперед І. С. Баха, а також інших композиторів – А. Вівальді, В.А. Моцарта, М. Равеля. «Modern Jazz Quartet» та «Play Bach Trio» вперше представили стиль «бароко-джаз» і об'єднали два історичні періоди - XVIII і ХХ століття.

У цілому, 1950-ті роки характеризуються великою кількістю стилів, напрямів, тенденцій. Крім подальшого розвитку свінгу, бібопу, відродження диксиленду активно розвивалася й латиноамериканська музика. Босса-нова (португ. bossa nova – щось нове, нове захоплення) – стиль, що з'явився у Бразилії через злиття кул-джазу та бразильської музики. Точкою відліку боса-нови вважається 1959 рік, коли зазвучали мелодії А. К. Жобіма. Формування нового

музичного стилю пов'язують насамперед з його ім'ям, а також з гітаристами Ч. Бердом, Л. Бонфа, Ж. Жілберто. Босса-нова поєднує латиноамериканську ритмічну насиченість та вишуканий стриманий мелодизм кул-джазу. Теми Жобіма, Жилберто та інших композиторів, які стали класикою боса-нови мають розвинену мелодією та «пряну» гармонію.

У п'ятдесятих роках ХХ століття музична сцена стає міжнародною. Якщо раніше в джазі домінували американські виконавці, то в цей період з'явилися нові імена з різних країн - баритон-саксофоніст Ларс Гуллін і піаніст Ян Йоханссон (Швеція), французькі піаністи, Жак Луз'є, Моріс Соляль, канадська піаністка Карла Блей, кубинський контрабасист, один із творців стилю мамбо Ізраель «Качао» Лопес, бельгієць Тутс Тілманс – майстер гри на губній гармонії, представник рідкісної спеціалізації «художній джазовий свист».

Нові музичні напрями 1950-х років підтверджують думку щодо різнобічності джазу, який здатен захопити будь-яку аудиторію – як підготовлену, що сприймає складні експерименти, так і ту, що не дуже добре орієнтується в ньому і бажає почути знайомі «хот»-звучання, близькі до танцювальних та фольклорних форм.

Таким чином, 1950-ті роки стали періодом зародження нових яскравих, але часом полярних джазових напрямів та стилів. З одного боку, джаз зазнав професіоналізації, з'явилися напрямки, побудовані на взаємодії з академічною музикою (кул-джаз, прогресив, вест-коуст джаз, бароко-джаз). З іншого, джазове мистецтво стало «гарячим» і демократичним через активний вплив латиноамериканської музики, проникнення якої в усі пласти музичної поп-культури значно посилювалося у 1950-х. Почалося «наведення мостів» між музичними культурами – джазом та академічною музикою, латиноамериканською та європейською музичними культурами.

Список використаних джерел

1. Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Харків, держ. ун-т мистецтв ім. і. П. Котляревського. 2009. 16 с.
2. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.
3. Теревун Д. С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 24. С. 59–66.
4. Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці //Мистецтвознавчі записки, 2017. Вип. 31. С. 57–63.
5. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2011. 195 с.
6. Gioia T. The History of Jazz. Third Edition. New York: Oxford University Press, 2021. 600 p.



Секція 4

**Вокальне та хорове виконавство:
традиції, новації та методика викладання**

УДК: 784.9:78.034.7(450)

БОЙКО ІРИНА,
заслужена працівниця культури України,
завідувачка кафедри «Мистецтво співу»,
доцентка кафедри «Мистецтво співу»
Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
e-mail: irina_grande@ukr.net
м.Київ, Україна

СТАРОВИННА ІТАЛІЙСЬКА МУЗИКА У НАВЧАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ ВОКАЛІСТІВ - ЗДОБУВАЧІВ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ І ВИЩОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті обґрунтовано роль старовинної італійської вокальної музики як фундаментальної складової репертуару здобувачів фахової передвищої та вищої мистецької освіти. Проаналізовано двадцять ключових чинників, що визначають популярність творів епохи бароко у вокальній педагогіці, зокрема їхній вплив на формування кантилени, усунення м'язових затисків та розвиток академічного звукоутворення. Особливу увагу приділено практичним аспектам використання творів А. Кальдари, А. Скарлатті, Дж. Каччіні та інших майстрів для реалізації особистісно орієнтованого підходу в навчанні співу. Визначено, що опанування цього пласта музичної культури не лише забезпечує технічну свободу виконавця, а й сприяє розвитку навичок вокальної імпровізації та глибинному розумінню витоків школи *bel canto*.

Ключові слова: старовинна італійська музика, навчальний репертуар вокаліста, вокально-технічна підготовка, фахова передвища освіта, вища освіта

Навчальний репертуар вокаліста – здобувача фахової передвищої і вищої освіти можна назвати фундаментом, на якому формується вокально-технічна і виконавська майстерність співака, розвивається голос, вирішуються педагогічні завдання та виховуються професійні сценічні якості.

У класі сольного співу (в коледжі дисципліна «Спеціальний клас. Постановка голосу», в Академії – «Спеціальний клас. Сольний спів») репертуар складається, відповідно до вимог робочої програми для кожного модулю (семестру), де вказується кількість творів, рівень їх складності та жанрова приналежність. Викладач дотримується принципу особистісно орієнтованого підходу, з врахуванням індивідуальності кожного здобувача освіти, його рівня вокальної підготовки, голосової природи і поставлених професійних завдань.

На початковому етапі навчання значна увага приділяється саме розвитку і постановці голосу - опануванню вокально-технічними навичками співу, які забезпечують виконавцю технічну і творчу свободу з можливістю реалізовувати будь-які художні ідеї. Перед здобувачем освіти і викладачем постають завдання - сформувати основи академічного співу: вірне звукоутворення (м'яка, але точна активна атака, прикриття звуку) та кантиленне звуковедення. Також протягом перших двох років навчання усуваються м'язові затиски (серед найбільш поширених - в системі дихання, та затиски, пов'язані з нижньою щелепою), поступово складається координація і злагодженість у роботі всіх систем голосового апарату. Паралельно з роботою над формуванням фізіологічно вірної роботи голосового апарату, вирішуються і інші завдання: розвиваються вокальний і музичний слух, вокальна і музична пам'ять, художня уява і смак співака, формуються артистичні якості.

Старовинна італійська вокальна музика сприяє вирішенню більшості викладацьких завдань саме у комплексі. Традиційно вона представлена у навчальному репертуарі канцонами (піснями), канцонеттами (невеличкими піснями) та аріями і арієттами з кантат, музичних сценічних вистав та опер. Серед найбільш поширених (популярних) творів «Alma del core» та «Sebben crudele» з пасторалі «La costanza in amor vince l'inganno» Антоніо Кальдари, «Per la gloria d'adorarvi» з опери «Griselda» Луїджі Бонончіні, «Tanto sospirero» Пьетро Бенчіні, «Caro mio ben» Томазо Джордані, «Ave, Maria» і «Amor cattendi» Джуліо Каччіні, арієтта «Nel cor più non mi sento» Джованні Паїзіелло, «Se tu m'ami» Джованні Перголезі, «Così amor» Алессандро Страделлі, «O cessate di piagarmi», «Rugiadose, odorose», «Sento nel core» Алессандро Скарлатті та інші.

Розглянемо, які особливості старовинних італійських творів визначають їх популярність у викладачів в якості навчального репертуару, особливо для співаків на початковому етапі професійного навчання.

1. Більшість фраз у творах починаються на голосну літеру, або на склад з голосними -а та -о, що сприяє вірному звукоутворенню (атаці) звуку та усуненню затиску щелепи.

2. У творах зустрічається велика кількість розспівів – юбіляцій на голосні звуки -а, -о, -е, що допомагає сформувати кантиленне звуковедення і також усуває затиски.

3. Переважно невеличкий діапазон творів – мелодія розвивається у межах октави, або децими (не перенапружує юнацький молодий голос, що є дуже важливим в мутаційний і постмутаційний період розвитку).

4. Наявність секвенцій та велика кількість повторів музичного тексту (форма АВА, або АВА1), літературного тексту – іноді літературна основа тексту складається лише з 4-х речень. Така побудова сприяє швидкому запам'ятовуванню і вивченню тексту твору.

5. Фразування складається не з коротких і не занадто довгих фраз, що поступово формує у співака вміння розподіляти дихання на фразу.

6. Легкість сприйняття та засвоєння музичної мови. Краса мелодій, логічність мелодійного малюнку.

7. Раціональність письма та музичної побудови – ясність композиції, цілісність форми і змісту.

8. Висока художня цінність. Твори що дійшли до нас крізь століття є справжніми шедеврами.

9. Такі твори неможливо співати на підвищеній динаміці. Виховує у співака культуру співу та усуває звичку форсування і крику (якщо вони є).

10. За традицією вокальні твори виконуються в оригінальній тональності, але старовинну музику можна транспонувати в будь-яку тональність, яка буде зручною для всіх типів голосів.

11. Наявність великої кількості музичних творів. Викладач може обрати твір для вирішення будь-яких навчальних завдань.

12. Можливість різнерівневого прочитання твору співаком (на початковому етапі професійного навчання в якості навчального репертуару і виконання вже зрілим музикантом в якості концертного репертуару).

13. Складання концертного репертуару на основі навчального – старовинна італійська музика завжди викликає інтерес у слухачів.

14. Розширює музичний і вокальний світогляд – знайомить з вокальною італійською культурою, яка виховала і подарувала світу чудових співаків (які також зростали на цих творах) та одну з кращих національних шкіл світу і вокальну школу *bel canto*.

15. Можливість знайти матеріал для вокалістів різного рівня підготовки (від «O cessate di piangermi» Алессандро Скарлатті до «Quella fiamma» Бенедетто Марчело і технічно дуже складних творів Ніколо Порпори і Антоніо Вівальді - наприклад «Agitata da due venti»).

16. Можливість розвивати паралельно з голосом та вокальними навичками і інші музичні здібності – наприклад імпровізувати (за традицією – форма *da saro*, АВА1). В Академії мистецтв ім. П. Чубинського у 7 семестрі з дисципліни «Спеціальний клас. Сольний спів» передбачається вивчення теми «Вокальна імпровізація», що передбачено у більшості творів старовинної італійської вокальної музики. Необхідно повертати цю сторону вокальної творчості у навчальні практики закладів вищої освіти.

17. Можливість виконання творів у супроводі різних музичних інструментів - це може бути невеличкий інструментальний ансамбль, клавесин, фортепіано, лютня, арфа, флейта, орган.

18. Різножанровість старовинної італійської музики – від канцон до оперних номерів (арієтти та арії).

19. Вокальні твори співають мовою оригіналу, тому здобувач освіти вивчає італійський текст, робить переклад, щоб розуміти зміст твору. Робота над донесенням італійського тексту покращує сприйняття італійської мови і прискорює вивчення музичної термінології, яка переважно записується італійською мовою.

20. Старовина італійська вокальна музика знайомить студентів з формами оперних номерів в їх історичному розвитку (від *dramma per musica* часів Клаудіо Монтеверді і Джуліо Каччіні до творів Джованні Паїзієлло і Антоніо Вівальді), що сприяє розумінню історизму і послідовності у розвитку вокальної музики (ми можемо зустріти форми арій АВА1 (*da saro*), рондо, мелодизований речитатив, просту двучасну, тричасну форму та ін.).

Професійна підготовка співаків на такому репертуарі є ефективною і результативною. Сподіваюсь що на кращих зразках старовинної італійської вокальної музики будуть зростати і майбутні покоління вокалістів - майстрів своєї справи.

УДК: 784.071.2.082.2:78.072.2]:78.082.1

БУЙМІСТЕР МАРІЯ,
викладачка кафедри Мистецтво співу
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

СТИЛЬОВІ УСТАНОВКИ ВИКОНАВЦІВ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ «ЛЮБОВ ПОЕТА» Р. ШУМАНА : ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ.

Анотація У статті розглядаються особливості виконавської інтерпретації пісні «Ich grolle nicht» («Я не серджусь») із вокального циклу Роберта Шумана «Любов поета». На основі порівняльного аналізу висвітлюються стильові установки видатного німецького баритона Дітріха Фішера-Діскау та українського співака Валерія Буймістера. Досліджено взаємодію вокальної партії з фортепіанним супроводом, ставлення виконавців до поетичного тексту Г. Гейне та методи втілення емоційної драматургії твору.

Ключові слова: вокальний цикл, Роберт Шуман, інтерпретація, Дітріх Фішер-Діскау, Валерій Буймістер, виконавська установка, музична драматургія.

Вокальний цикл Роберта Шумана «Любов поета» (ор. 48) є одним із найскладніших творів камерно-вокального репертуару, що вимагає від виконавця глибокого психологізму та розуміння єдності слова й музики. Особливе місце в циклі посідає № 7 «Ich grolle nicht», де внутрішній конфлікт героя розкривається через складну динаміку та ритмічну структуру.

Стильова концепція Дітріха Фішера-Діскау. Для Дітріха Фішера-Діскау цикл «Любов поета» став знаковим у кар'єрі: співак записував його рекордні шість разів із різними акомпаніаторами. Кожна версія відображала нове прочитання тексту. Для детального аналізу було обрано запис із Зальцбурзького фестивалю 1956 року (у тандемі з Джералдом Муром), який відзначається особливою цілісністю [1].

Виконання характеризується тривалим хронометражем (1'47"), що відповідає авторській ремарці Nicht zu schnell («Не дуже швидко»). Фішер-Діскау усвідомлював мистецтво як синтетичну єдність звуку (Ton) та слова (Wort). У своїй інтерпретації він підкреслює специфічну фонетику Гейне: шиплячі закінчення (nicht, bricht, Pracht) та вибухові приголосні (längst, strahlst, frisst), що створює ефект «прихованого обурення».

Музична драматургія Фішера-Діскау сповнена напруження:

- Початок номера в низькому діапазоні від *mf* до *forte* створює враження «гарчання».
- У тактах 9–12 співак акцентує слово *grolle*, де подовжений перший склад звучить як стогін.

- Кульмінація на слові *frisst* виконується на верхній межі діапазону з потужним *crescendo*, що нагадує відчайдушний крик.

Піаніст Джеральд Мур виступає як рівноправний партнер, зберігаючи рівну акордову пульсацію з «органими» басами. Особливістю версії є уповільнення фінальної частини, що надає вагомості кожному слову героя [3].

Стильова концепція Валерія Буймістера. Інтерпретація Валерія Буймістера була зафіксована у 1980-х роках (запис НРКУ) у співпраці з піаністом В'ячеславом Новіковим. Важливою ознакою цієї версії є виконання мовою оригіналу. Як зазначав сам Валерій Буймістер, робота з німецьким текстом дозволила йому максимально точно відтворити мелодику поетичного слова, закладену композитором [2].

На відміну від версії Фішера-Діскау, початок «Ich grolle nicht» у Буймістера звучить більш стримано. Шляхетні інтонації першого розділу не видають внутрішньої драми. Проте в другій частині (Wie du auch strahlst) душевний біль знаходить вихід через гучне та сильне звучання.

Ключові особливості цієї версії:

- Відсутність раптового *piano* на початку третього розділу (всупереч авторським вказівкам), що веде до приголомшливої кульмінації на словах про «змію, що пожирає серце».
- Чітке карбування заключного тексту, що створює враження подолання кризи.
- Фортепіанна постлюдія В'ячеслава Новікова, навпаки, позбавлена рішучості; фінальний каданс звучить замислено, залишаючи відкритим питання про справжній душевний спокій героя [4].

ВИСНОВОК. Порівняльний аналіз виявив суттєві відмінності в емоційній амплітуді виконавців. Якщо Дітріх Фішер-Діскау вибудовує інтерпретацію на фантастичному багатстві тембрових фарб і підкреслений фонетичній гостроті, створюючи образ глибоко страждаючої людини, то Валерій Буймістер пропонує шлях від зовнішньої стриманості до раптового емоційного вибуху.

У Фішера-Діскау ми бачимо підкреслений контраст між текстом і підтекстом (через «гарчання» та акценти), тоді як у Валерія Буймістера драма розгортається як поступова ескалація почуттів. Обидві версії демонструють найвищий рівень ансамблевої взаємодії, де піаніст стає повноцінним співавтором виконавського концепту.

Список використаних джерел

1. Schumann R., Dichterliebe, Op. 48: No. 7, Ich grolle nicht. Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore (Live at Salzburg, 1956).
2. Мур. Дж. Співак і акомпаніатор: Спогади. Роздуми про музику. Переклад з англ. Передмова В.І. Чачава. М. : «Веселка», 1987. 432 с.
3. Шуман Р. Любов поета, Op. 48: № 7, Ich grolle nicht. Валерій Буймістер, В'ячеслав Новіков (Запис НРКУ). URL: [В. Буймістер, В. Новіков \(1980-ті\)](#)
4. Фішер-Діскау Д. Наслідки - Погляди та спогади. Штутгарт: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988. 320 с.

УДК 37.014:7]:37.014.25-044.247(477:4)

БУШТРУК ВАРВАРА,
студентка 2-го курсу
Національний університет
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Науковий керівник
ДОРОШЕНКО ТЕТЯНА,
докторка педагогічних наук, професорка,
професорка кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка,
м. Чернігів, Україна

Мистецька освіта в умовах реформування: виклики та перспективи інтеграції до європейського освітнього простору

Анотація. У публікації здійснено аналіз процесів реформування мистецької освіти України в умовах європейської інтеграції. Визначено ключові виклики модернізації змісту, методів і форм організації освітнього процесу, а також окреслено перспективи гармонізації національної системи мистецької освіти з європейськими стандартами. Обґрунтовано практичні напрями вдосконалення професійної підготовки педагогічних кадрів та впровадження компетентнісного підходу.

Ключові слова: мистецька освіта, реформування, європейська інтеграція, компетентнісний підхід, модернізація.

Сучасні трансформаційні процеси в Україні безпосередньо пов'язані з модернізацією освітньої системи та її інтеграцією до європейського простору вищої та загальної середньої освіти. Мистецька освіта у цьому контексті набуває стратегічного значення, оскільки саме вона формує духовно-ціннісні орієнтири особистості, сприяє розвитку креативності, емоційного інтелекту та культурної компетентності.

Метою роботи є теоретичне обґрунтування викликів та перспектив інтеграції вітчизняної мистецької освіти до європейського освітнього простору в умовах системного реформування галузі.

Проблеми модернізації мистецької освіти та її європейської інтеграції досліджували такі вчені, як В. Кремень (філософські аспекти), О. Олексюк (професійна підготовка), Л. Масол (художньо-педагогічні технології), О. Ростовський (методика викладання мистецтва) та інші науковці, які акцентують увагу на компетентнісному підході та гуманістичній спрямованості навчання.

Закон України «Про освіту» визначає інтеграцію до міжнародного освітнього простору одним із пріоритетів державної політики [4]. Це передбачає адаптацію освітніх стандартів до європейських вимог, забезпечення академічної мобільності, підвищення якості освіти та прозорості освітніх процедур. Для мистецької галузі це означає необхідність гармонізації навчальних програм із європейськими рамками кваліфікацій.

Концепція «Нова українська школа» орієнтує освітній процес на формування ключових компетентностей, зокрема культурної [2]. Реалізація цієї мети потребує переосмислення змісту мистецьких дисциплін, упровадження інтегрованих курсів, розвитку міжпредметних зв'язків та практико-орієнтованого навчання.

Одним із ключових викликів є забезпечення якості мистецької освіти в умовах цифровізації. Активне впровадження інформаційно-комунікаційних технологій змінює традиційні підходи до викладання музики, образотворчого мистецтва, хореографії та театрального мистецтва. Використання цифрових платформ, віртуальних музеїв, онлайн-концертів та інтерактивних ресурсів відкриває нові можливості для навчання, однак потребує відповідної підготовки педагогів.

У Законі України «Про вищу освіту» наголошується на необхідності підготовки конкурентоспроможного фахівця, здатного до інноваційної діяльності та саморозвитку [3]. У системі мистецької освіти це означає формування у майбутніх учителів здатності працювати в умовах освітніх змін, застосовувати сучасні методики та забезпечувати індивідуальну траєкторію розвитку здобувачів освіти.

Важливим аспектом інтеграції мистецької освіти до європейського освітнього простору є участь закладів освіти у міжнародних програмах академічної мобільності та культурного обміну. Це сприяє поширенню європейських практик мистецької педагогіки, підвищенню рівня професійної майстерності викладачів та формуванню відкритості до міжкультурного діалогу. Додатковим вектором розвитку є розширення міжсекторальної взаємодії. Мистецька освіта сьогодні не може обмежуватися лише стінами аудиторій; вона потребує активної співпраці з креативними індустріями, галереями та культурно-мистецькими центрами. Це дозволяє студентам здобувати реальний досвід проєктної діяльності. Водночас реформування має відбуватися із збереженням національної ідентичності. Українська мистецька традиція є важливою частиною європейської спадщини, тому інтеграція має бути взаємозбагаченням, а не уніфікацією.

Наукові підходи до модернізації освіти, розроблені В. Кременем, акцентують увагу на гуманістичній спрямованості освітнього процесу та необхідності розвитку особистості як найвищої соціальної цінності [1]. У мистецькій освіті це реалізується через створення творчого освітнього середовища, підтримку індивідуальних здібностей та формування естетичного світогляду.

Практична реалізація реформ передбачає оновлення освітніх програм, розроблення сучасних підручників і навчально-методичних комплексів, упровадження внутрішніх систем забезпечення якості освіти та розширення співпраці між закладами культури.

Отже, інтеграція мистецької освіти України до європейського освітнього простору є закономірним етапом і стратегічним напрямом її розвитку в умовах системного реформування, зумовленого реалізацією положень Законів України «Про освіту», «Про вищу освіту» та концептуальних засад Концепції «Нова українська школа», що визначають орієнтацію на компетентнісний підхід, розширення академічної мобільності, відкритість до міжнародної співпраці, участь у міжнародних мистецьких і наукових проєктах, взаємодію з креативними індустріями та збереження національної культурної ідентичності як складової європейської культурної спадщини.

Ключовими викликами інтеграційних процесів є гармонізація освітніх стандартів із європейськими рамками кваліфікацій, цифровізація освітнього середовища, оновлення навчально-методичного забезпечення, підготовка педагогів до інноваційної діяльності та забезпечення внутрішніх систем якості освіти.

Список використаних джерел

1. Кремень В. Г. Філософія людиноцентризму в стратегіях освітнього простору. 2-е вид. Київ : Т-во «Знання» України, 2011. 520 с. URL: <http://library.hneu.edu.ua/storage/new-arrivals-books/March2021/kremen.pdf>
2. Нова українська школа: концептуальні засади реформування середньої школи / Міністерство освіти і науки України. Київ, 2016. 40 с. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/nova-ukrainska-shkola-compressed.pdf>
3. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII. Відомості Верховної Ради України. 2014. № 37–38. Ст. 2004. URL: <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
4. <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
5. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII. Відомості Верховної Ради України. 2017. № 38–39. Ст. 380. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>

УДК: 78.071.5:784(510)

ГАРМАШ ЛЮДМИЛА,
викладачка кафедри мистецтва співу
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

МІЖКУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ НА ОСНОВІ ДОСВІДУ ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ В КИТАЇ

Анотація. У роботі представлено узагальнення семирічного досвіду викладання вокалу в Університеті міста Цюйфу (провінція Шаньдун, КНР). Автор аналізує ключові засади китайської музичної освіти, серед яких: виражена виховна спрямованість, синергія національної самобутності з модернізаційними процесами, а також поєднання масовості та професіоналізму. Визначено чинники, що зумовлюють динаміку сучасних культурних процесів у Китаї, зокрема вплив західних стандартів та відродження національних традицій. Особливу увагу приділено практичним аспектам вищої вокальної освіти: ранній сценічній практиці, колективним формам навчання, мовній підготовці та інтеграції цифрових технологій. Доведено, що інноваційно-інтегративний характер китайської моделі освіти сприяє ефективній інтернаціоналізації та збереженню культурної ідентичності у глобальному просторі.

Ключові слова: мистецька освіта, вокальна педагогіка, вища музична освіта Китаю, міжкультурна взаємодія, вокальне мистецтво, національна ідентичність, освітні технології, Університет Цюйфу.

Сучасна мистецька освіта дедалі більше розвивається у просторі міжнародної взаємодії. У цьому контексті особливого значення набуває вивчення досвіду різних освітніх систем та педагогічних практик.

Метою даної роботи є узагальнення семирічному досвіду викладання вокалу в університеті міста Цюйфу провінція Шаньдун в Китаї.

Китайська освіта спирається на кілька ключових положень:

1. Китайська музична освіта відрізняється чітко вираженою та стійкою виховною спрямованістю. Музика розглядається, як важлива частина естетичного і морального виховання та формування особистості, що підкреслює її роль в емоційному розвитку, моральному становленні та ціннісному орієнтуванні учнів. Така інтеграція художнього навчання із завданнями всебічного розвитку людини дозволяє музичній освіті виходити за рамки суто професійної підготовки та служити формуванню цілісної особистості.
2. Підкреслюється єдність національної самобутності та сучасності, при збереженні видатної музичної спадщини Китаю та активному освоєнні

різноманітних культур світу. Різноманітність народної музики, театральних та музично-сценічних форм, а також традиційні уявлення про музичне виховання створюють унікальний культурний ґрунт для змісту навчальних програм та педагогічної практики. Їх систематичне освоєння та сучасна інтерпретація сприяють формуванню у студентів стійкої культурної ідентичності та художньої впевненості, що є значною порівняльною перевагою на міжнародному рівні.

3. Забезпечується узгоджений розвиток масовості та професіоналізму, що передбачає широку доступність музичної освіти та системну підготовку професійних музичних кадрів.
4. Важливою перевагою є масштабна та інституційно збудована система музичної освіти в Китаї. Від базового шкільного рівня до вищих музичних навчальних закладів сформовано розгалужену та ієрархічно впорядковану структуру, що забезпечує широку доступність музичної освіти та ефективний відбір талановитих учнів. Централізоване управління та висока організаційна здатність сприяють оперативній реалізації освітніх реформ.

Інтенсивний розвиток Китайської народної республіки у ХХІ столітті, впровадження політики відкритості, переосмислення традицій і цінностей визначили новий вектор модернізації країни в різних сферах, в тому числі в галузі освіти і культури. Сьогодні Китай активно інтегрується в систему міжнародних відносин. Виділяються три головні чинники, що визначають динаміку культурних процесів сучасного Китаю:

- вплив західної культури;
- відродження традиційного національного мистецтва;
- демократизація суспільства в цілому.

У зв'язку з цим актуалізується необхідність пошуку шляхів розвитку сфери освіти і культури, заснованих на максимальному використанні досвіду зарубіжних країн та інтерпретації власної духовної спадщини. В сучасних умовах важливе місце в культурному розвитку Китаю займає вища музична освіта і, в першу чергу, навчання вокальному мистецтву, яке безпосередньо звернене до людини, її емоційно-чуттєвої сфери, естетичної свідомості.

У системі вищої музичної освіти Китаю в контексті міжкультурної взаємодії вони обумовлені специфікою оперного мистецтва, представленого пекінською оперою, європейською оперою і китайською національною оперою. В кожній з них присутня власна особлива стилістика, класифікація голосів, манера співу і сценічної поведінки артиста, художнє оформлення вистави тощо [1].

Вищу вокальну освіту в університетах Китаю характеризують:

1. Рання сценічна та педагогічна практика. В китайських педагогічних університетах з першого курсу активно використовуються: показові уроки; відкриті виступи; навчальні майстер-класи.
2. Колективні форми навчання і дисципліна. Китайська модель активно застосовує: студійні класи; групові заняття з вокалу; регулярні внутрішні покази. Це формує виконавську витривалість, відповідальність та навички професійної комунікації.
3. Мовна та міжкультурна підготовка. У китайських програмах з 1 курсу починаються додаткове викладання мов для вокалістів (італійська, англійська або інша – за бажанням додатково). Велика увага приділяється вокальній дикції та стилістиці. Рання мовна підготовка стає інструментом інтернаціоналізації освіти.
4. Інтеграція сучасних освітніх технологій. Китайські заклади вищої освіти активно використовують: відеоаналіз, цифрові платформи та мультимедійні презентації. Проте, цифрові інструменти використовуються як підтримка, а не заміна живої вокальної школи.

Сучасний етап розвитку вищої музичної освіти Китаю можна визначити, як інноваційно-інтегративний, що поєднує глобальну відкритість, національну ідентичність, державну стратегію і ринкову адаптивність. Міжнародне співробітництво сьогодні має величезне значення, сприяючи поглибленню

взаєморозуміння, зниженню культурних бар'єрів та формуванню досвіду, придатного для осмисленого запозичення.

Список використаних джерел

1. Wang T., Jiang Y. Vocal education in higher educational institutions in China: Student motivation and creativity. *Frontiers in Psychology*. 2022. Vol. 13. URL: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.1005322>

УДК 784.9:781.1:78.071.5

ГУБА-ПЛОСКІНА АЛЛА,
Старша викладачка кафедри
музичного мистецтва,
навчально-науковий інститут
перформативних мистецтв,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID 0009-0002-6216-3924
м.Київ, Україна

Вплив внутрішнього вокального слуху у формуванні чистої інтонації та високої позиції в академічній манері співу

*Найбільша цінність у виконавському
мистецтві - чистота інтонації*

Павло Муравський
[3, с. 331].

Анотація. У роботі розкривається функція внутрішнього вокального слуху, як центральної ланки у формуванні чистої інтонації та високої позиції. Розглядаються теоретичні аспекти формування професійної культури академічного співу через активізацію внутрішнього вокального слуху. Особлива увага приділяється аналізу прямого зв'язку між якістю внутрішніх слухових уявлень та чистотою інтонації співу. Проводиться аналіз наукових праць видатних українських педагогів вищої професійної освіти, а саме : Антонюк В. Г., Стахевича О. Г., Муравського П. І., а також висвітлюються їх методичні рекомендації щодо роботи над чистою інтонацією співу та вихованню вокального самоконтролю у здобувачів вищих мистецьких навчальних закладів.

Ключові слова: внутрішній вокальний слух, чиста інтонація, висока позиція, академічний спів, внутрішня слухова культура, вокальна педагогіка.

Метою роботи є теоретично обґрунтувати вплив внутрішнього вокального слуху у формуванні чистої інтонації та високої позиції в академічній манері співу, шляхом аналізу наукових праць педагогів-практиків української вокальної школи; а також визначити роль слухового уявлення у формуванні чистої інтонації та самоконтролю у роботі з голосом.

Наукова новизна роботи полягає у системному підході до вивчення внутрішнього вокального слуху, як складного психофізіологічного процесу, що поєднує слуховий контроль, м'язову пам'ять та резонаторні відчуття співака. Методологія дослідження спирається на аналіз науково-методичних праць видатних українських педагогів В. Г. Антонюк, П. І. Муравського, О. Г. Стахевича.

Дослідження внутрішнього вокального слуху у формуванні чистої інтонації і високої позиції звуку є однією з ключових тем української вокальної педагогіки. Провідні фахівці української вокальної школи, Антонюк і Стахевич, розглядають вокальний слух, як складний психофізіологічний механізм, що об'єднує слухові відчуття з м'язовою роботою гортані [1, 5]. У навчальному посібнику «Постановка голосу», В. Г. Антонюк стверджує, що: «розвиток вокального слуху починається з активізації внутрішнього слухового поля» [1, с. 54]. На її думку, внутрішній вокальний слух включає не лише слухові, а і вібраційні, м'язові та зорові відчуття. Добре характеризує сутність вокального слуху її цитата: «Вокальний слух - це здатність не тільки чути і розуміти спів, а й відчувати його м'язово-фізіологічно» [1, с. 48]. Її методичною рекомендацією є навчити здобувача «внутрішньо проспівати» майбутній звук перед тим, як його відтворити [1]. Основні аспекти розвитку вокального слуху за методикою Валентини Геніївни: пріоритет внутрішнього слуху, слухо-моторної координації, тембрального контролю та методи внутрішнього самоконтролю [1].

У своїй праці «Основи вокальної педагогіки : Ч.1: Природа та психологія вокально-виконавського процесу» О. Г. Стахевич розглядає внутрішній вокальний слух, як провідний компонент вокальної техніки, що сполучає художню ідею з фізичним його втіленням, забезпечуючи чисту інтонацію і тембральну цілісність голосу. О. Г. Стахевич підкреслює, що розвиток внутрішнього слуху можливий лише за умови постійної роботи над концентрацією уваги та аналізом власних відчуттів під час занять зі співу. Внутрішній слух активує мікроруки гортані та налаштовує дихальну систему ще до виникнення реального звуку [5].

Головним засобом виразності в академічній манері співу є інтонаційний спів, який формує правдивий сценічний образ. Фальшивий спів - це не відсутність постановки академічного голосу, а наслідок пасивної роботи внутрішнього вокального слуху. Не можна розглядати окремо поняття чистої інтонації та позиції звуку. Чиста інтонація - це не тільки частота вібрації звуку, а і відповідність його тембрального забарвлення в певному регістрі співочого голосу.

У посібнику «Постановка голосу» В. Г. Антонюк приділяє велику увагу ролі вокального слуху в корекції дефектів інтонування. На її думку, формування чистої інтонації починається ще до моменту звуковидобування і залежить від випереджаючого слухового уявлення, яке «є запорукою точного інтонування»: «Співак повинен «почути» звук у середині себе до того, як він прозвучить реально» [1, с. 52]. Антонюк вважає, що причиною фальшивої інтонації є мляве дихання без опори, м'язовий та форсований звук. Головна думка її методики: «Ми співаємо не горлом, а головою», маючи на увазі, що слуховий контроль і свідомість керують усіма технічними процесами. Валентина Геніївна структурує роль слуху в процесі формування чистої інтонації: аналітична функція слуху, зворотній зв'язок, тембровий слух, а також детально описує ланцюжок зв'язку: слухове уявлення - вокальна дія - слуховий контроль - корекція м'язової напруги [1].

У навчальному посібнику «Основи вокальної педагогіки : Ч.1; Природа та психологія вокально-виконавського процесу» О. Г. Стахевича лежить ідея, що чиста інтонація та висока позиція в академічному співі є похідними від розвиненості внутрішнього вокального слуху. Автор доводить, що активізація слухових уявлень дозволяє здобувачу свідомо керувати процесом звукоутворення, уникаючи форсування звуку та м'язових затисків [5].

У своєму підручнику «Вокальна педагогіка» В. Г. Антонюк активізує увагу на тому, що висока позиція та чиста інтонація є результатом роботи внутрішнього слуху, який допомагає організувати систему самоконтролю співу: «Виховання вокаліста - це передусім виховання його самоконтролю... Внутрішній слух має випереджати дію гортані, створюючи «ідеальну модель» майбутнього звуку, де висока позиція є обов'язковим параметром цієї моделі» [2, с. 42].

Аналізуючи ключові положення праці О. Г. Стахевича «Шляхи формування вокальної майстерності», ми приходимо до висновку, що саме «високе» налаштування слуху забезпечує акустичну точність звуку. О. Г. Стахевич пояснює це тим, що акустична опора допомагає слуху фіксувати вірну частоту. Педагог

підкреслює, що чистота інтонації неможлива без високої позиції. На його думку, якщо звук не спрямований у головний резонатор він стає детонаційним (низьким), навіть якщо внутрішній слух працює вірно. Чиста інтонація в концепції О. Г. Стахевича розглядається не як механізм потрапляння в ноту, а як якісна характеристика вокального тону. Для досягнення чистого інтонування педагог рекомендує спиратися на відчуття головного резонування. У своїй роботі педагог дає методичні рекомендації для розвитку вокального самоконтролю, а саме: активізація слухової уяви, робота над «передчуттям звуку», єдність дихання та слуху [6].

Видатний український диригент-хормейстер та педагог П. Муравський розглядав чистоту інтонування, як внутрішню слухову культуру музиканта-виконавця. Він стверджував, що музикант повинен відчувати етичну та естетичну досконалість звуку ще до моменту його народження. Педагог пропонував співакові перед звукоутворенням «внутрішньо налаштуватися» на висоту і тембр кожного звуку, а також впроваджував метод аналізу кожного інтервала внутрішнім слухом [3]. У своїй праці «Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу» Павло Муравський писав: «Для розвитку співочого професіоналізму необхідно засвоїти три його складові : кантиленний спів, єдність тембру і чисту вокальну інтонацію» [4, с. 90]. На його думку, чистий спів треба розвивати через вокальні розспівки.

Аналізуючи праці В. Г. Антонюк, ми побачили важливість процесу самоконтролю у досягненні чистої інтонації, як ознаки професійної зрілості академічного співака. Підсумовуючи погляди О. Г. Стахевича, можна стверджувати, що чиста інтонація є результатом координації між ідеальним слуховим образом та вокальною технікою. Підсумовуючи огляд науково-педагогічної спадщини українських педагогів-практиків, можна стверджувати що внутрішній вокальний слух є основою вокальної свідомості, а чиста інтонація виступає результатом координації між ідеальним слуховим образом та вокальною технікою. Визначено, що головною умовою чистої вокальної інтонації є механізм випереджаючого уявлення і моделювання звуку задовго до його відтворення. Автори одностайні в тому, що запорукою професійного рівня майбутнього академічного співака є логічна єдність психології, фізіології та музичної естетики. Павло Муравський писав: «Розвиток внутрішнього слуху є кінцевою метою будь-якої професійної музичної освіти» [4, с. 334]. Саме злагоджений процес взаємодії компонентів : внутрішнього вокального слуху, вірної позиції звуку та чистої інтонації, формують у здобувача академічну манеру співу та високий професійний рівень виконання вокальних творів.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Постановка голосу : Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
2. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
3. Муравський П. Чистота співу - чистота життя : бібліографічний нарис / упорядник О. Шокало. Київ : ВЦ Просвіта, 2012. - 832 с.
4. Муравський П. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. До 100-річчя від народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності / Редактор-упорядник О. Шокало. Київ : ВЦ Просвіта, 2014. 384 с.
5. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки : навчальний посібник Ч 1 : Природа та психологія вокально-виконавського процесу. Суми : Університетська книга, 2002. 92 с.
6. Стахевич О. Г. Шляхи формування вокальної майстерності. Суми : ВВП Мрія-1, 2002. 132 с.

УДК - 783.24:271.2-284

КИФЕНКО АННА,
кандидатка педагогічних наук,
викладачка вищої категорії Фаховий коледж «Універсум»
Циклоава комісія музики і хореографії
Київського столичного університету
імені БорисаГрінченка
м.Київ, Україна

ОСЬМОГЛАСНА СИСТЕМА СПІВУ ІОАНА ДАМАСКИНА

***Анотація.** У статті йдеться про творчість візантійського богослова та гімнографа Іоана Дамаскина. Проаналізовано жанрову систему осьмогласся. Окреслено відповідне релігійне наповнення кожного гласу «Октоїху».*

Ключові слова: глас, мелодія, тропар, кондак, осьмогласся.

Традиція співу бере свій початок з часів раннього християнства. Процес зародження та розвиток вокально-хорової музики має позаісторичне походження. Вперше вона прозвучала в якості хвали Творцю: «Ще до створення людини, тільки-но з'явилися на тверді світила небесні, - всі ангели вихваляли Творця голосом великим (Іов. 38,7); «Юдиф почала перед усім Ізраїлем подячну пісню, і увесь народ підспівував цю пісню...» (Юдиф.15:14); «Благословляйте Господа в усіх ділах; величайте ім'я Його і прославляйте Його хвалою Його, піснями вуст і гусями...» (Сир.39:19); «Царства землі! Хваліть Бога, оспівуйте Господа, Який зійшов на небо небес пре вічно...» (Пс.67); «.Викликніть Господу, вся земля; радійте, веселіться й співайте! Співайте Господу з гусями, з гусями і з голосом псалмоспівів. Звуками труб і голосом рога радісно святкуйте перед Царем Господом. Нехай співає море і все, що живе в ньому ...» (Пс.97).

Дослідники (Н.Антонов, Б.Жулковський, О.Перенко, О.Перепелюк, Є.Хорошилова, А.Чиженко та ін.) стверджують, що матеріалом для співу в античні часи були псалми, гімни, оди. Загальний характер співу і строю вирізнявся простотою та відсутністю важких гармонічних побудов.

О.Зосім зазначає, що у процесі еволюції західна та східна церковна гімнографія протягом своєї багаторічної історії утворили свої жанрові системи, які є відмінними, іноді суттєво, однак базуються на одній традиції – іудейській та ранньохристиянській. Саме вони вплинули на першу в історії християнської музики жанрову класифікацію молитовних піснеспівів, зафіксовану в текстах Нового Заповіту (Кол 3:16, Еф 5:19), до якої входили псалми, гімни та духовні пісні (давньогр. ψαλμοί, ᾠμοί, ᾠδαί λυεumaticαί). У літургістів і дослідників сакральної музики немає однастайності щодо текстового та музичного наповнення двох останніх жанрів, однак, як і старозавітні псалми, християнські гімни й пісні стали жанровими прототипами усієї церковної гімнографії [3, с.196].

У авторитетних дослідженнях (С.Аверенцев, Д.Болгарського Е.Веллес, Д.Прагт, Є.Петрос, І.Сахно та ін.) з візантійської духовної гімнографії, голос/іхос чітко відмежовується від близького за змістом поняття «модус» (лад) і тим більше від поняття «звукоряд». Основою композиції для ранньохристиянських і візантійських гімнів виступала не «гама» (scale), а група взаємозалежних формул. Завдання композитора полягало в тому, щоб адаптувати ці мелодійні формули до тексту нового гімну та зв'язати їх між собою відповідно до слів. Голоси «спочатку не ґрунтувалися на гамах або системах гам; вони являли собою мелодійні моделі. Богослужбова співацька практика Православної Церкви протягом своєї багатовікової історії була підпорядкована певній системі яка дістала назву «Осьмогласся» – ієрархічна організована інтонаційна система співу на вісім гласів (мелодій). Слово «глас» в перекладі з церковнослов'янської - «спів, мелодія». Осьмогласник або Октоїх (грец. *oktonchos*, від *oxto* – вісім і *pxos* – звук, глас) - богослужбова книга Православної Церкви, яка містить в собі чинопоследування служб. Всі ці служби за способом співу поділяються на вісім гласів, з яких кожен живиться в продовж однієї седмиці.

Упорядкування системи осьмогласся приписується візантійському богослову та гімнографу Іоану Дамаскину (VIII ст.) та його брату Кузьмі Маюмському. Осьмогласник було введено в богослужбову практику вже за життя Іоана Дамаскина у багатьох церквах того часу (грецькій, несторіанській, сирській тощо). Розглядаючи творчість преподобного Іоана Дамаскина як творця Октоїха, необхідно розуміти, що тут йдеться не стільки про особисту індивідуальну творчість, як про творчість соборну, багатовікову, своєрідної колективної мудрості, яка може бути здійснена лише у молитовній практиці та житті Церкви.

Візантійська музична теорія визначала глас як лад, звукоряд, у якому виділяються опорні звуки - фінальні та побічні опори. Гласи – це фактично древні мелодії, розспіви, характерні для еллінського світу. Протягом багатьох століть гласи вивчалися, узагальнювалися отцями Церкви, пристосовуючи їх під богослужбові потреби.

За О.Перепелюк, розспів – це система, мова, що охоплює і мелодичну систему, і систему співвідношень між мелодією, текстом, календарним часом та церковним уставом. Багаторозспівність, заміна простої зрозумілої структури на складну сигналізує про загальне нагромадження хаосу в світоглядній системі епохи, адже спів, життя й молитва в цій іпостасі – нерозривний континуум [4, с.46].

Перу Іоана Дамаскина належить велика кількість церковних богослужбових текстів – стихир, прокімнів, тропарів, канонів, кондаків, антифонів. Даний доробок представляє найповнішу і закінчену гімнографічну форму, якій передував непростий історичний шлях її утвердження. Іоану Дамаскину належать 64 канони, у тому числі канони на Різдво Христове, на Богоявлення, на Вознесіння. Особливої уваги у цьому контексті заслуговує Пасхальна служба (в цілому, а не тільки канон). Матеріалом для складання піснеспівів служила поезія попередніх століть. Іоану Дамаскину довелося переглянути Єрусалимський богослужбовий статут преп. Сави Священного, куди він вніс правило пісенних канонів та систему осьмогласся з нотними знаками. «Він узяв творчу арфу та гуслі Давидові і поклав на голос нові гімни...» [4].

Кожен із гласів несе відповідне релігійне наповнення. *Перший глас* – світлий, величний, урочистий та радісний. На перший глас звершується найголовніше богослужіння року – Великодня служба. *Другий глас* – більш мінорний. Він ніжний, у ньому є певий світлий сум і очікування. Тому цей глас, домінує в заупокійних піснеспівах, у богослужіннях Великої Суботи. *Третій глас*

також плавний та ніжний. Але водночас твердий та мужній. У співах третього гласу нам відкриваються таємниці гірського світу і радість Богоспівкування. *Четвертий глас* - дуже радісний і урочистий, швидкий і твердий, ніби тріумфальний, непереможний. У більшості на дану мелодію виконуються тропарі дванадесятих свят: Різдва Христового, Різдва Пр.Богородиці, Благовіщення Пр.Богородиці, Введення в храм Пр.Богородиці. *П'ятий глас* - передає ідею необхідності поклоніння Святій Трійці. Приміром, поклонитися Воскреслому Христу нас закликає недільний тропар п'ятого гласу: «Собезначальне Слово Отцю і Духові.....». *Шостий глас* - мінорний, світлий, сумний. Досить часто використовується в піснеспівах Страсного тижня: канони утрени Великих Четверга, П'ятниці та Суботи. *Сьомий глас* - найменше використовується у співочих композиціях православного богослужіння. Греки іноді навіть його називають «важким». У ньому є щось тверде і мужнє. Мелодіку сьомого гласу дуже добре передають тропар та кондак Преображення Господнього. *Восьмий глас* - радісний та урочистий, як і четвертий. Повно та глибоко розкривається тема з'єднання Бога та людини, спасіння Господом людини.

За Д. Болгарським, на зміну жанрової «адреси» конкретної гласової моделі впливають такі фактори: невідповідність емоційних характеристик вербального та музичного текстів; включеність співочого жанру до іншожанрового контексту; масштабна схожість гласового тексту, що належить одному жанру, з нормативною довжиною текстів іншого жанру [1, с.8].

Практичне «життя» осьмогласної системи співу Іоана Дамаскина можна почути, відвідуючи церковні богослужіння. Кожен глас звучить протягом тижня, потім змінюється наступним гласом і так продовжується вісім неділь, а потім знову повертається все на початок, тобто - на перший глас. Відповідно на вісім гласів співаються всі тропарі, стихири, ірмоси, прокимни, алилуарії. Слушною є думка Д.Болгарського: «Тема Богослужбового співу воістину вічна і воістину величезна. Починаючись на небі як ангельське славослів'я, продовжуючись на землі в храмі і в кожному окремому серці, воно не перестане звучати у вічності...» [1, с.12].

Іоан Дамаскин був свого роду реформатором, який скасував у церковній практиці будь-який спів, який не відповідає канонам і духу молитви. Історик П. Петрос називає преподобного «організатором літургійного осьмогласного співу». Іоан Дамаскин був прославлений в лику святих.

Таким чином, осьмогласна система співу Іоана Дамаскина є феноменом церковної музичної культури, поєднання двох начал – духовності і співу. Творчість Іоана Дамаскина, окреслює найголовніший вектор функціонально-богослужбової ролі, а саме створення засобами співочої виразності такої духовної атмосфери, яка робить людину відкритою до сприйняття благодаті Святого Духа. Соборна творчість багатьох поколінь, величезний пласт культурної діяльності народів, являючи собою скарбницю молитовного музично-стилістичного досвіду, була зведена працями преподобного Іоана до тієї єдності та досконалості, результат якої став зразком, своєрідною матрицею для богослужбово-співочої практики усієї сучасної Православної Церкви. Подальшого обґрунтування та дослідження потребують недільні антифони Іоана Дамаскина, які створені на основі псалмів із 119-го до 132-го царя Давида.

Список використаних джерел

1. Диякон Дмитро Болгарський. Божесвенна Літургія: Навч. Посібник. –К., 2014. – 536с.
2. Духовна пісня в жанровій системі сакральної музики: питання термінології / О. Л. Зосім // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. - 2019. - № 2. - С. 295-299.
3. Коломоєць О.М. Історія та теорія українського хорового мистецтва: навч. посіб. Дніпро: Ліра, 2023. – 288 с.
4. Перепелюк О. М. Церковний спів: навчання та хорове виконавство в Київській єпархії (XIX – початок XX століття) : монографія / Ольга Перепелюк ; МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини. – Умань : Видавець «Сочінський М. М.», 2021. – 193 с.

УДК: 377:784.9(072)

ЛИКАВСЬКА ТЕТЯНА,
керівниця гуртка відокремленого структурного підрозділу
«Тернопільського фахового коледжу
Тернопільського національного технічного
університету імені Івана Пулюя»

ОРОНОВСЬКА ЛАРИСА,
доцентка кафедри музикознавства та методики музичного, кандидатка
педагогічних наук, факультету мистецтв,
заступниця декана факультету мистецтв з виховної роботи
Тернопільський Національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка
lorikulya@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-2701-1290>
м.Тернопіль, Україна

**АВТОРСЬКА ПЕДАГОГІЧНА МОДЕЛЬ
РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ
(З ДОСВІДУ КЕРІВНИКА ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ
ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ)**

Анотація: У запропонованій науковій розвідці представлено авторські новації розвитку вокальних компетенцій у мистецькому колективі.

Розглядається авторська модель роботи вокального гуртка в нефаховому коледжі. Практичне значення запропонованої педагогічної моделі полягає у створенні універсального алгоритму роботи з вокальним ансамблем, який може бути успішно масштабований та впроваджений у діяльність інших закладів освіти. Індивідуальні вокальні заняття розглядаються як своєрідна лабораторія формування індивідуального звучання колективу, у межах якої увага зосереджується не лише на засвоєнні мелодичного матеріалу, а й на пошуку автентичного тембрового та виконавського стилю здобувачів (учасників вокального колективу).

Важливим педагогічним завданням у цьому процесі є формування позитивного сприйняття власного голосу, адже усвідомлення його унікальності сприяє зростанню виконавської впевненості, яка згодом транслюється слухачеві під час сценічного виступу.

Ключові слова: Педагогічна модель, вокальні компетенції, творчий колектив, фаховий коледж, досвід керівника, авторський підхід.

Постановка проблеми. Сучасний етап розвитку професійної та фахової перед вищої освіти в Україні вимагає від керівника творчого колективу не лише мистецької майстерності, а й пошуку інноваційних педагогічних рішень. Особливої актуальності це набуває в закладах освіти непрофільного спрямування, де творчий колектив, а саме - вокальний ансамбль стає інструментом не тільки естетичного виховання, а й соціалізації студентів, розвитку їхнього емоційного інтелекту в мистецькій траєкторії та командної взаємодії. Робота з вокальним колективом у фаховому коледжі має свою специфіку: відсутність базової музичної підготовки у більшості здобувачів освіти та обмежений репетиційний час. Це зумовлює необхідність впровадження новацій – авторських засобів, прийомів та методів, що дозволяють досягти високої якості звучання у стислі терміни [1].

Метою цієї авторської розвідки - є систематизація та узагальнення набутого педагогічного досвіду авторів щодо впровадження інноваційних вокально-ансамблевих технологій у освітній процес фахового коледжу.

Виклад основного матеріалу. Головною метою роботи вокального гуртка в нефаховому мистецькому коледжі є не лише технічна досконалість вихованців, а й виховання гармонійної, вільної та відповідальної особистості.

В основі запропонованого до розгляду авторського підходу лежать принципи та побудова моделі де основним структурним компонентом є - бажання студента, як фундамент в досягненні успіху. Відмова від інструментального супроводу у вокальній практиці може розглядатися не лише як технічний прийом, а як перехід до автономного функціонування людського голосу. У контексті студентського середовища, де діяльність часто регламентована зовнішніми чинниками (навчальні графіки, трудова зайнятість, психологічне напруження), спів *a cappella* (без супроводу) формує досвід опори на власні вокальні можливості та внутрішні слухові чинні орієнтири. Виконання музичних творів у супроводі фортепіано передбачає орієнтацію на темперований стрій інструмента, тоді як виконання *a cappella* створює умови для більш гнучкого інтонування та природного «дихання», ансамблевого строю в межах обраної тональності.

У таких умовах виконавці можуть адаптувати висотний рівень звучання до актуального стану голосового апарату, що сприяє збереженню вокального комфорту. Відсутність інструментального супроводу стимулює розвиток слухової взаємодії між учасниками ансамблю, оскільки орієнтиром для інтонування стає не клавішний звук, а голоси інших виконавців. Це сприяє формуванню так званого «горизонтального» типу музичного мислення, за якого кожен учасник не лише виконує власну партію, а й бере участь у підтримці загальної тональної стабільності. Водночас така практика розвиває компетентнісно-фахові навички колективної взаємодії та взаємної інтонаційної корекції, коли учасники ансамблю м'яко підлаштовуються один до одного, зберігаючи цілісність гармонійного звучання. Крім того, спів *a cappella* формує відчуття вокальної самодостатності, оскільки головний виконавський інструмент – людський голос – завжди доступний виконавцеві. Це сприяє розвитку незалежності музиканта від зовнішніх технічних умов і підвищує його виконавську впевненість. Водночас відмова від жорсткої прив'язки до фіксованої висоти звуку зменшує психологічне напруження, пов'язане зі страхом «неточного попадання в ноту», тобто правильного інтонування в тональному строї. У такому підході акцент переноситься з абсолютної висоти звучання на інтонаційну чистоту, ансамблеву узгодженість і слухову чутливість. У результаті практика співу *a cappella* сприяє розвитку здатності до слухової адаптації, взаєморозуміння між виконавцями та збереження гармонійної єдності ансамблевого звучання [2, с. 77].

У науковій розвідці представлено такі авторські новації як:

- систему адаптивних вправ для постановки голосу та методику інтенсивного вивчення багатоголосся без знання нотної грамоти;
- практичний досвід використання цифрових технологій та коучинг-технологій у репетиційній діяльності;

- аналіз динаміки творчого росту колективу, підтверджений здобуттям призових місць та гран-прі на конкурсах обласного та всеукраїнського, міжнародних рівнів.

Практичне значення запропонованої авторської педагогічної моделі полягає у створенні універсального алгоритму роботи з вокальним ансамблем, який може бути успішно масштабований та впроваджений у діяльність інших закладів освіти. Індивідуальні вокальні заняття розглядаються як своєрідна лабораторія формування індивідуального звучання колективу, у межах якої увага зосереджується не лише на засвоєнні мелодичного матеріалу, а й на пошуку автентичного тембрового та виконавського стилю здобувачів (учасників вокального колективу). Важливим педагогічним завданням у цьому процесі є формування позитивного сприйняття власного голосу, адже усвідомлення його унікальності сприяє зростанню виконавської впевненості, яка згодом транслюється слухачеві під час сценічного виступу. Таким чином, вихід на сцену після етапу індивідуальної камерної роботи постає як завершальний етап формування виконавської сценічної самостійності.

На відміну від ансамблевого репертуару, добір сольного твору доцільно здійснювати з урахуванням внутрішнього емоційного стану студента та його особистісних переживань. Коли зміст музичної композиції резонує з індивідуальним досвідом виконавця, мотивація до подолання технічних труднощів значно зростає. Усвідомлення змісту виконуваного тексту сприяє також зменшенню вокальних затисків і формує природність звуковидобування.

Важливим компонентом індивідуальної вокальної підготовки є формування сценічної витримки та здатності підтримувати емоційно-комунікативне поле під час виступу. У педагогічній практиці особливе значення має створення так званої «ситуації успіху», коли учасник колективу отримує досвід впевненого й інтонаційно-чистого інтонування мелодії навіть без інструментального супроводу. Такий досвід зміцнює відчуття виконавської спроможності та формує внутрішню впевненість, що згодом може переноситися й на інші сфери життєвої діяльності.

Представлена авторська методика підготовки сольного твору передбачає зміну традиційної послідовності навчання: рух відбувається не від інструментального супроводу до голосу, а від внутрішнього слухового уявлення до зовнішньої музичної опори.

На початковому етапі виконавець опановує пісню без супроводу, орієнтуючись на власний внутрішній слух та вокальні відчуття. Такий підхід сприяє загостренню слухової чутливості, розвитку здатності самостійно утримувати тональний центр та формуванню внутрішнього «камертона».

Крім того, виконання *a cappella* дає змогу відчувати гнучкі динамічні відхилення музичного матеріалу, природно варіювати темп і дихати відповідно до логіки музичної фрази, а не лише до метро-ритмічної схематичної побудови.

Наявність сформованої внутрішньо-слухової основи забезпечує виконавцеві відчуття стабільності й упевненості навіть у непередбачуваних сценічних ситуаціях. Відсутність музичного фону на початкових етапах роботи також сприяє глибшому опрацюванню словесного тексту, оскільки увага студента концентрується на змістовій та інтонаційній виразності слова. Лише після того, як виконавець упевнено утримує мелодичну лінію, до виконання поступово додається інструментальний супровід або музична фонограма, які виконують допоміжну функцію підтримки вже сформованого художнього образу. У межах цієї педагогічної концепції особлива увага приділяється щирості емоційної виразності виконання. Навіть за наявності незначних технічних неточностей емоційна переконливість здатна забезпечити комунікативний зв'язок між виконавцем і слухачем, тоді як відсутність внутрішнього переживання значно знижує художню цінність вокального виконання. У контексті сучасних суспільних викликів, пов'язаних із воєнним станом, психологічним напруженням та складними умовами повсякденного життя, вважаємо, що спільна молитва в

ансамблевій практиці набуває особливого значення як форма внутрішньої мобілізації та духовної підтримки. У такі моменти суто професійні завдання відходять на другий план, поступаючись місцем усвідомленню спільної духовної мети та переживанню колективної єдності. Якщо вокальні вправи (розспівування) спрямовані передусім на підготовку голосового апарату до виконання, то молитва виконує функцію психологічного й духовного налаштування, допомагаючи учасникам ансамблю зосередитися на внутрішніх смислах та створити атмосферу емоційної зібраності. Для студентської молоді, яка в умовах війни щоденно стикається з відчуттям небезпеки, невизначеності та високим рівнем стресу, така практика може виступати своєрідним простором тиші, рефлексії та надії. Символічним елементом цього ритуалу є формування спільного кола, у межах якого учасники ансамблю тримаються за руки. Така форма взаємодії підсилює відчуття згуртованості, сприяючи формуванню атмосфери довіри й колективної відповідальності. У результаті вокальний ансамбль постає не лише як творчий колектив, а й як спільнота, об'єднана спільними духовними цінностями та досвідом взаємної підтримки [2].

У закладах освіти непрофільного спрямування вокальне мистецтво функціонує як простір добровільної творчої самореалізації, оскільки здобувачі освіти долучаються до нього передусім за внутрішнім покликом і особистою зацікавленістю. За таких умов педагогічна мета виходить за межі формування суто музично-виконавських умінь і передбачає цілісний розвиток особистості. Опанування вокальної техніки розглядається не лише як професійне завдання, а як засіб виховання духовно стійкої, інтелектуально-вільної та соціально відповідальної людини. Для сучасного студента процес досягнення чистоти інтонування пов'язаний насамперед із формуванням дисципліни, умінням систематично працювати над собою та відповідально ставитися до особистого творчого результату [2, с. 77].

З огляду на значну зайнятість молоді та їхню територіальну віддаленість, у практиці роботи запроваджено систему цифрової автономії навчання. Для кожного музичного твору створюються авторські аудіо-матеріали – своєрідні «голосові тренажери», що містять записи вокальних партій. Це дає змогу учасникам колективу опрацьовувати матеріал самостійно, у зручному для них темпі та часі. Такий підхід передбачає відмову від жорстко регламентованої системи занять на користь партнерської моделі взаємодії між викладачем і студентами. Узгодження часу занять із урахуванням можливостей усіх учасників сприяє формуванню не зовнішнього примусу, а внутрішньої відповідальності за спільний мистецько-творчий результат. Поряд із технічним завданням досягнення чистоти інтонування важливим пріоритетом є розкриття художнього характеру музичного твору [4, с. 1407].

З цією метою використовується концепція усвідомленого артистизму, що ґрунтується на триєдності смислів: - авторського слова поета, - музичної інтерпретації композитора. - особистісного переживання виконавця.

Поєднання розуміння поетичного тексту, відчуття мелодичної логіки твору й індивідуального емоційного досвіду студента перетворює виконавця на активного співтворця художнього образу. Завдяки цьому виконання набуває щирості, переконливості та глибшої емоційної виразності.

Організація репетиційного процесу будується за принципом гнучкості та адаптивності. Враховуючи специфіку закладу, де здобувачі можуть проживати в різних населених пунктах, поєднувати навчання з роботою та сприймати вокальний колектив як факультативну діяльність, запроваджено - адаптивну модель навчання. Вона передбачає індивідуальне узгодження графіка занять, використання цифрових аудіо-матеріалів для дистанційного опрацювання вокальних партій, застосування принципу «мікро-репетицій» – коротких, але регулярних занять тривалістю від двадцяти хвилин, що забезпечують стабільніший результат, ніж рідкісні й тривалі зустрічі.

Важливим також є поєднання різних форм роботи: загальних ансамблевих репетицій із індивідуальною роботою над удосконаленням вокальної техніки. Офлайн (очні) репетиції в межах запропонованої авторської педагогічної моделі навчання, характеризуються високим рівнем концентрації та інтенсивності роботи. Така організація репетиційного часу сприяє формуванню навички цілеспрямованої мобілізації уваги, вчить студентів ефективно використовувати обмежений часовий ресурс і відповідально ставитися до кожної репетиційної зустрічі. У цих умовах репетиційний процес поступово трансформується з механічного відтворення музичного матеріалу на усвідомлену творчу діяльність (лабораторію), спрямовану на формування сценічного художнього образу [3, с. 434].

Важливим педагогічним принципом при цьому є стимулювання виконавської ініціативи студентів та заохочення їх до співтворчості. Студенти розглядаються не лише як виконавці, а як активні учасники інтерпретаційного процесу, які здатні привносити у виконання власні емоційні переживання та індивідуальне бачення музичної композиції. Такий підхід сприяє розвитку відчуття авторської відповідальності за художній результат і формує більш глибоке особистісне залучення до процесу музичного виконання. Не менш значущим аспектом педагогічної діяльності є створення психологічно комфортного освітнього середовища. Важливо, щоб студент позитивно сприймав власне звучання та отримував задоволення від процесу виконання, адже внутрішня впевненість виконавця безпосередньо впливає на якість сценічної комунікації зі слухачем. Формування такої впевненості сприяє підвищенню мотивації до творчої діяльності та подальшого вдосконалення вокальної майстерності.

Висновки. У сучасних умовах воєнного стану нашої Держави, мистецтво набуває важливої соціальної місії, виконуючи водночас терапевтичну та мобілізаційну функції. Зокрема, організація концертних виступів для військовослужбовців у медичних закладах сприяє розвитку емпатії, громадянської свідомості та соціальної відповідальності студентів. Водночас участь у мистецьких конкурсах і здобуття призових місць виступає об'єктивним підтвердженням ефективності обраної педагогічної моделі ансамблевого виконавства, роботи з нефаховими студентами. Важливим компонентом цієї системи є професійна мобільність керівника творчого колективу, яка виявляється у здатності адаптувати навчальний процес до реальних умов суспільного життя студентів, у тому числі шляхом гнучкого планування занять та підтримання безперервності творчої діяльності. У методологічному плані така модель спирається на аксіологічний підхід, відповідно до якого пріоритетним є духовно-ціннісне виховання особистості. В цьому контексті вокальне мистецтво постає не лише як сценічна практика, а як засіб формування зрілої особистості з чіткою громадянською позицією.

Ефективність запропонованої авторської педагогічної моделі підтверджується не лише результатами участі здобувачів освіти у конкурсах, а й глибшими особистісними трансформаціями вихованців. У процесі творчомистецької діяльності вони набувають впевненості у власних можливостях, розвивають внутрішню свободу мислення та формують відповідальне ставлення до власних дій. Отож, досягнення високих мистецьких результатів постає наслідком системного підходу, в основі якого лежать добровільність участі, особистісна мотивація та віра у потенціал кожного учасника вокального колективу.

Список використаних джерел

1. Бех І.Д. Деякі аспекти нової виховної парадигми (в контексті творчості А. С. Макаренка) / І. Д. Бех, В. О. Вознюк, М. В. Левківський // *Педагогіка і психологія*. 2000. № 1. С. 5–17.
 2. Ликавська Т. М. Формування духовних цінностей студентської молоді засобами авторської пісні (на прикладі власної творчої діяльності) / *Духовно-мистецька культура в сучасному глобальному просторі : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (5-6 березня 2025 р.)*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2025. 187 с.
<http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/37164>
 3. Ороновська Л. Д., Ороновський А. І. Аксіологія парадигми ціннісних орієнтацій майбутніх вчителів музичного мистецтва в умовах воєнного стану / *Ціннісні орієнтири в сучасному світі: теоретичний аналіз та практичний досвід: збірник тез V Міжнародної науково-практичної конференції, 11-12 травня 2023 року, м. Тернопіль*. ТНПУ ім. В. Гнатюка. Ред. кол.: Морська Н. Л., Литвин Л. М., Поперечна Г. А. Тернопіль: ФОП Осадца Ю. В. 2023. 434 с.
http://history.elr.tnpu.edu.ua/media/arhive/zbirnyk_2023.pdf#page=275
 4. Ороновська Л. Д., Кондратенко І. А., Савченко В. Е., Задорожна Т. А. Методика викладання вокалу у закладах вищої освіти / *Вісник науки та освіти*, номер 11 (41) 2025р. Категорія Б, серія «Культура і мистецтво», С. 2227, с.1407 DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11\(41\)](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2025-11(41))
-

УДК 784.9:784.4(=161.2)

ОСТАПЧУК ЛІДІЯ,
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри вокально-хорової
підготовки, теорії та методики музичної освіти
імені Віталія Газінського
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського
м.Вінниця, Україна

ПРОБЛЕМИ НЕОДНОРІДНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ МАНЕРИ СПІВУ В КОНТЕКСТІ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ: МІЖ УНІФІКАЦІЄЮ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯМ АВТЕНТИКИ

Анотація. У тезах розглядається проблема неоднорідності української народної манери співу, зумовленої регіональними мовленнєвими особливостями та природним формуванням звуку. Зазначається, що ця неоднорідність нерідко викликає у педагогів непорозуміння, намагання уніфікувати спів або страх втрутитися у природний процес звучання. Авторка акцентує увагу на необхідності пошуку педагогічних підходів, які дозволяють зберегти автентичність народного голосу та водночас сформувати у співаків професійне володіння власним тембром і технікою.

Ключові слова: вокальна педагогіка, народна манера співу, автентичний спів, пісенний фольклор, спів у мовленнєвому положенні.

У періоди соціальних потрясінь і зламів суспільних формацій у соціумі активізується потреба в осмисленні власної ідентичності, національних духовних цінностей, витоків і джерел формування культури. Такий інтерес стає чинником пробудження національної свідомості та передумовою духовного ренесансу нації.

Українське духовне відродження, що розпочалося на початку 1990-х років, досягло свого апогею в період повномасштабного вторгнення. На тлі зростання інтересу до всього національного українська народнопісенна традиція, завдяки своїй демократичності й доступності, постала не лише формою вираження національної ідентичності, а й джерелом духовної сили для широких верств населення, основою творчості сучасних митців і предметом наукових досліджень. Вона слугує своєрідними відображеннями світоглядних і творчих процесів українців, водночас засвідчуючи тяглість і неперервність національної культурної традиції, а отже й самого існування українського етносу.

Поряд із збиранням та аналізом пісенного фольклору як мистецького явища поступово посилюється інтерес до народної манери співу як до живої складової матеріальної культури, що відкриває простір для справжніх наукових відкриттів. Адже саме традиційне вокальне музикування є найдавнішим і водночас найменш дослідженим пластом вокальної педагогіки. Такі дослідження потрібні саме зараз, коли ми переосмислюємо своє звучання не лише в музиці, а й у свідомості.

Поволі у сучасній вокальній педагогіці, зокрема серед молодих науковців, спостерігається нова хвиля зацікавлення феноменом співу в мовленнєвому

положенні голосового апарату, інтонаційною природністю народного співу, його регіональними вокальними особливостями, методами інтеграції народного звучання в систему професійної підготовки.

Однак на сьогодні відсутня загальноприйнята методика постановки народного голосу. Як зазначає Скопцова О. М., «недослідженим залишається ціла низка важливих питань, що стосуються сутності й специфіки народного виконавства як художньо-естетичної та стилістичної системи, його генезису, форм, типологічних характеристик, етнорегіональних і локальних різновидів, народної вокальної манери, співвідношення фольклорної автентики та стилізації, української народнопісенної термінології тощо» [4, с. 97].

Актуальність дослідження зумовлена поступовим формуванням багаторівневої системи навчання професійному народному співу, що потребує створення науково-методичної бази виховання голосу в народній манері.

Однією із першочергових проблем є пошук балансу між автентичністю та уніфікацією. Вона впливає з неоднорідність народної манери співу. Особливість народного співу, як манери у мовленнєвому положенні голосового апарату, безпосередньо визначається живою українською мовою, яка має дуже розгалужену діалектну систему. Її діалектологічна структура традиційно поділяється на три основні наріччя: південно-західне, південно-східне та північне. У межах цих трьох наріччів діалектологи виділяють приблизно 15 основних говорів (залежно від класифікації), а також велику кількість (за різними даними 300-400) дрібних говірок – локальних варіантів мови, які можуть відрізнятися навіть між сусідніми селами.

Активно функціонує сучасна українська літературна мова, яка частково стирає різницю між різними мовними групами, уніфікує діалекти. На мову значний вплив чинять ЗМІ, урбанізація, глобалізація та інші соціальні процеси, що є визначальними ознаками сучасного суспільства. Мова є живою субстанцією, що одночасно відображає історичний досвід і сучасність.

Народна пісня, як співане слово, і відповідно народна манера співу, яка визначається особливостями мови, також є різнобарвною і мінливою. У цьому розмаїтті та постійному процесі трансформацій визначитися з єдиним еталоном звучання співака чи співачки надзвичайно важко – його просто не існує.

Чимало педагогів не завжди зосереджуються на дрібних технічних деталях, натомість працюють із учнями, спираючись на власний виконавський досвід та глибинне розуміння естетично-художніх цінностей, сформованих класичним музичним мистецтвом. Варто визнати, що такий інтуїтивно-досвідний підхід демонструє високу ефективність.

Яскравими прикладами успішності цієї методики є видатні співачки, народні артистки України: Ніна Матвієнко, Раїса Кириченко, Ольга Павловська, Наталка Цюпа, Поліна Павлюченко, Тетяна Пирогова, та багато інших. Вони є еталонними представницями народно-академічної манери, яка «базується на орфоепії сучасної української літературної мови і є симбіозом традиційної української співацької культури з європейською, панівною у професійних колах вокальною школою, у якому перша служить основою, а друга виступає як значний фактор впливу.» [3, с.37]

Однак такий підхід не відображає різнобарв'я народної манери співу, а уніфікує її. Вважаю за необхідне підкреслити, що увагу слід концентрувати не на пошуку єдиного еталону звучання, а на збереженні різноманітності народної манери співу. Перед вокальними педагогами постає дилема: як забезпечити професійне оволодіння вокальними засобами водночас зберігаючи природну автентичність голосу, індивідуальність звукоутворення, мелізматику, всі риси, які обумовлюються регіональною говіркою.

У вокальній педагогіці побутує думка, що «народний спів, як автентична матриця ментальності кожного народу, має надто багато різновидів та регіонально-побутових особливостей звуковидобування і тому опановувати його в структурі масового навчання, на думку спеціалістів, не тільки не варто, а й недоцільно, щоб не порушити цей унікальний пласт народного мистецтва і в

майбутньому не втратити його специфіки» [5,с.67]. Відмова від опанування народного співу в навчальних закладах через те, що існує «багато його різновидів та регіонально-побутових особливостей звуковидобування», фактично означає нехтування дослідженням цього унікального явища, відмову передавати ці знання і досвід наступним поколінням, а також залишення народного співу поза увагою вокальної педагогіки – як це вже було в минулому, коли такий спів вважали меншовартісним і не вартим уваги фахівців.

Пошук методів інтеграції народної манери співу в освітній процес сьогодні є однією з нагальних проблем вокальної педагогіки. Досвід показує, що успішне розв'язання проблеми професійної підготовки співаків у народній манері співу починається з усвідомлення необхідності дослідження регіональних вокальних особливостей традиційного вокального музикування, а також застосування індивідуального, творчого підходу в кожному конкретному випадку.

Щоб уникнути помилок у роботі зі співаком з народною манерою, вокальний педагог має суворо дотримуватися загальноприйнятих вокально-педагогічних принципів: розуміння значення нейрофізіологічного фактора; одночасності і єдності розвитку вокально-технічних та художньо-виконавських якостей; послідовності та поступовості розвитку співацького голосу; індивідуального підходу до кожного виконавця. [2]

У практичній роботі з народним голосом, попри обов'язковість, комплексність та рівнозначність перелічених правил, особливого значення набуває принцип індивідуального підходу. Він є визначальний у всьому: звукоутворенні, діалекті, мелізматиці, репертуарі, сценічному строї, виборі художньо-виражальних засобів тощо. Найдрібніші деталі, що визначають регіональну специфіку та індивідуальність співака, не повинні пройти повз увагу педагога.

Надійним запобіжником від уніфікації та руйнації унікального пласта народного мистецтва є науково-дослідницький підхід. Вокально-педагогічна робота має ґрунтуватися на чіткому розумінні діалектних особливостей мовлення учня, специфіки фонації, та регіональних мовно-інтонаційних характеристик. Педагог повинен орієнтуватися у мовній і вокальній специфіці основних регіонів. Оскільки досконало знати сотні говірок неможливо, кожен співак чи співачка для вдумливого, викладача стає об'єктом окремого наукового дослідження. Важливу роль у цьому процесі відіграє стимулювання молодого співака до самопізнання та самоаналізу. Свідомий підхід до роботи власного голосового апарату є ключовим чинником формування професійних якостей вокаліста незалежно від манери чи стилю виконання.

Вивченню особливостей манери співу сприяє безпосереднє спілкування з носіями фольклору. Запис і транскрипція пісенних зразків, аналіз розмовного мовлення, а також спонукання самого учня до пізнання унікальності традиційної культури свого регіону й формування свідомого підхід до роботи власного голосового апарату стають важливими запобіжниками уніфікації манери співу. Адже саме співоче різнобарв'я є окрасою нашої народно-пісенної культури і його ми не повинні втратити.

Висновки: Відсутність єдиного еталону звучання в народній манері не є підставою відмовлятися від професійного навчання володінню голосом; навпаки, вона виступає стимулом до науково-творчого пошуку. Вокально-педагогічне осмислення проблем навчання співаків у народній манері не обмежується лише питанням збереження автентичності голосу. Серед актуальних аспектів дослідження – українська народнопісенна термінологія, використання резонаторів під час співу у мовленнєвому положенні голосового апарату, розуміння толерантного поєднання традиційного вокального музикування з новітніми музичними стилями, екологізація народнопісенної традиції, а також адаптація фольклорних пісенних зразків до сценічних умов. Це лише невелика частина проблематики, яка потребує глибокого осмислення та комплексного дослідження.

Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Київ: Український світ, 2002. 440 с.
2. Остапчук Л.О. Основоположні засади розвитку та збереження співацького голосу. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. 2018. Вип. 53. С. 157-162. URL: dspace.vspu.edu.ua
3. Остапчук Л.О., Сідорова І.С., Лановенко-Мельник Н.В. Автентична та народно-академічна манери співу: специфіка і шляхи професіоналізації. *Актуальні питання гуманітарних наук*: 2021. Вип. 35. Т 2. С. 32–39. URL: www.arphn-journal.in.
4. Скопцова О. М. Українська народнопісенна виконавська традиція: педагогічний аспект. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 6 (183). С. 97–100. URL: isr.rao.pl.ua
5. Стасько Г. Основи технології звукоутворення в сучасній практиці виховання голосу: навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ: НАІР, 2018. 330 с.

УДК 378.147.091.33:004]:784

ПРЯДКО ОЛЕНА,

кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного
університету імені Івана Огієнка
м.Кам'янець-Подільський, Україна

Використання мультимедійних засобів навчання у процесі вокальної підготовки студентів

Анотація: у статті розглядаються проблеми використання мультимедійних засобів навчання у процесі вокальної підготовки студентів закладів вищої освіти, проаналізовано потенціал електронних навчальних ресурсів, візуалізованих цифрових моделей як ефективних засобів формування вокально-технічних та художньо-виконавських навичок, обґрунтовано доцільність інтегрування мультимедійних технологій у традиційну систему вокального навчання.

Ключові слова: вокальна підготовка, мультимедійні засоби навчання, розвиток співацького голосу, вокально-виконавська майстерність.

Сучасна система вищої мистецької освіти орієнтована на підготовку фахівця готового до здійснення виконавської та педагогічної діяльності на високому професійному рівні. Вокальна підготовка за таких умов посідає особливе місце, оскільки поєднує розвиток технічних виконавських умінь, художньо-інтерпретаторського мислення, сценічної культури музиканта. Вона стає ефективним засобом професійної самореалізації майбутнього музиканта, педагога-музиканта.

Співацький розвиток є цілісним, багатокомпонентним процесом, який охоплює формування вокально-технічних умінь та навичок, розвиток оцінювально-аналізувальних умінь, пасивного та активного вокально-педагогічного слуху, формування комплексу засобів художньої виразності у співі, виконавської надійності. Важливою умовою ефективності вокальної підготовки студентів є інтегрування традиційних засобів навчання та інноваційних методик. Сьогодення вимагає активізації використання сучасних засобів викладу навчальної інформації, новітніх комунікативних технологій, забезпечення безперешкодного доступу здобувачів до інформаційних ресурсів, їх різних форм та носіїв. «Технології, які дозволяють з допомогою комп'ютера інтегрувати, обробляти і водночас відтворювати різноманітні типи сигналів, різні середовища, засоби і способи обміну інформацією, називаються мультимедійними» [4, с. 4].

Використання на занятті з постановки голосу відео- та аудіоматеріалів забезпечує унаочнення навчального процесу, а виклад навчальної інформації в різних формах сприяє задіюванню різних сенсорних модальностей. Демонстрування аудіовізуальних цифрових моделей, які розкривають механізми функціонування голосового апарату сприяє глибокому усвідомленню природи роботи голосотвірних органів, вивченню фізіологічних та акустичних основ фонації. Візуалізація роботи дихальної системи, гортані та голосових складок, органів артикуляції, системи резонаторів дозволяє сформувати цілісне уявлення про процес фонації, що підвищує ефективність засвоєння прийомів свідомого координування та корегування процесу голосоутворення. Г. Стасько зазначає, що «займатися співом і опановувати секрети співацької техніки стає можливим тільки за умови свідомого підходу до навчання і усвідомлення всього комплексу співацької діяльності» [1, с. 5]. Можливість візуалізації механізмів роботи окремих органів голосоутворення та їх систем дозволяє значно знизити відсоток емпіризму у методиці викладання вокалу, присутність якого зумовлена значною складністю безпосереднього зорового контролю за характером роботи окремих частин голосового апарату, їх станом, ступенем активного включення у процес фонації. Сучасні мультимедійні технології дозволяють студенту скласти правильне уявлення про механізм роботи голосових складок, хрящів гортані, м'язів, специфіку їх взаємодії, яка призводить до зміни характеру звучання співацького та розмовного голосу. Візуалізація механізмів роботи голосового апарату дозволяє уникнути виникнення та вкорінення негативних вокально-технічних навичок, запобігти засвоєнню неправильних механізмів звуковедення. Це надзвичайно важливо, оскільки «невірно засвоєна і закріплена координація залишає стійкий слід» [3, с. 61]. Перегляд записів вокальних творів у виконанні професійних співаків сприяє формуванню еталонних уявлень про характер звучання голосу, що слугують орієнтиром у пошуках художньо-виражальних засобів, сприяють формуванню індивідуальної виконавської інтерпретації та поглибленню художнього мислення вокаліста. І. Грищук зазначає, що «прослуховування записів професійних виконавців сприяє розширенню знань вокального репертуару; досягненню еталонного звучання; формуванню навичок аналізу вокального виконання; опосередкованому вокальному розвитку» [2, с. 267].

Застосування мультимедійних технологій в ході вокальної підготовки студентів у закладі вищої освіти сприяє підвищенню якості мистецької освіти, розвитку значних перспектив сучасної вокальної педагогіки та мистецтва співу. Залучення сучасних засобів навчання активізує аналітико-рефлексивне мислення студентів, сприяє формуванню навичок усвідомленого координування процесу голосоутворення, зменшує ризик засвоєння неправильних вокально-технічних стереотипів.

Список використаних джерел

1. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / Г.Є. Стасько та ін. Івано-Франківськ : Вид. Прикарпатського нац. ун. ім. В. Стефаника, 2010. 336 с.
2. Грищенко І. Розвиток вокально-виконавської майстерності студентів мистецьких спеціальностей у закладах вищої освіти. Актуальні питання гуманітарних наук. Педагогіка. Вип. 60. Т. 1. 2023. С. 264-269. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_1/39.pdf
3. Жишкович М. Методика викладання спеціальних дисциплін: Академічний спів : навч. посібн. Львів : «Растр-7», 2024. 122 с.
4. Пироженко Ю., Бурлаєнко Т. Використання мультимедійних технологій в освіті. Науковий вісник УМО. Серія : Економіка та управління. Вип. 5. 2018. http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk_umo/ekonomika/V_5/%D0%9F%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf

УДК 78.087.68-057.87

СМИРЕНСЬКИЙ ВОЛОДИМИР,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри «Мистецтво співу»
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

ЗНАЧЕННЯ МЕЛОДИЧНОГО (ГОРИЗОНТАЛЬНОГО) СТРОЮ ПІД ЧАС РЕПЕТИЦІЙНИХ ЗАНЯТЬ ХОРОВОГО КЛАСУ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ КОЛЕДЖІВ

Анотація. Тези висвітлюють роль і місце мелодичного (горизонтального) строю під час репетицій хорового класу і практики роботи з хором здобувачів освіти мистецьких коледжів. Визначено, що мелодичний стрій має визначальне значення в досягненні високої виконавської майстерності. Вдосконалення методики роботи над мелодичним строем сприяє підвищенню рівня професійної підготовки майбутніх диригентів і співаків. Усвідомлення ролі строю у процесі репетицій є важливим чинником у вихованні художньої культури майбутніх фахівців музичного мистецтва.

Ключові слова: мелодичний стрій, хоровий клас, мистецький коледж.

Проблема хорового строю є однією з актуальних у сучасній музично-педагогічній практиці. Вона охоплює як технічні аспекти вокального виконавства, так і глибинні художні принципи ансамблевої взаємодії. Стрій є основою чистоти звучання, гармонійності хорової тканини, а головним складником цього процесу виступає **мелодичний (горизонтальний) стрій**. Саме він визначає логіку руху кожного голосу, виразність інтонації та загальну естетику звучання хору.

Педагогічний і методичний доробок та багаторічний досвід роботи з хором видатного українського хормейстера, заслуженого діяча мистецтв України, професора К. К. Пігрова докладно викладено в його навчальному посібнику «Керування хором». Основне, що вирізняє цей посібник від інших видань з хорознавства, це чітке визначення автором вирішального значення хорового строю в досягненні високої виконавської майстерності. К. К. Пігров підкреслював: «Наявність цілковитого ансамблю – унісонного і гармонічного – створює чистота інтонації. Чистота інтонації – це наріжний камінь, на якому базується будова хорового мистецтва, без неї не може бути й мови про створення художньо повноцінного хору» [1. с. 27].

У педагогічній практиці мистецьких коледжів формування у здобувачів освіти розуміння мелодичного строю сприяє вихованню слухової культури, розвитку музичного мислення та ансамблевої злагодженості. Знання й практичні вміння, пов'язані з мелодичним строем, формують професійну компетентність майбутнього диригента чи виконавця хорового мистецтва.

Мелодичний (горизонтальний) стрій – це чистота інтонації мелодичної лінії кожного голосу окремо, що визначається логікою інтервальних

співвідношень у русі по горизонталі. На відміну від гармонічного (вертикального) строю, який фокусується на одночасному співзвуччі голосів, мелодичний стрій розкриває художній зміст через послідовність інтонацій.

Дотримання мелодичного строю особливо важливе під час виконання поліфонічних творів, де кожен голос несе самостійну музичну думку. В таких випадках правильна інтонація окремих ліній забезпечує чистоту вертикалі та загальне ансамблеве звучання.

Професор К. К. Пігров докладно на конкретних прикладах доводить, що ступінь складності різних інтервалів необхідно визначати не абстрактно, не ізольовано, а в тісному зв'язку з гармонічною ситуацією, в якій він знаходиться, тобто в конкретних ладотональних умовах [1]. У процесі репетицій важливо навчити здобувачів не просто «попадати» у ноту, а й чути функціональне призначення звука у ладогармонічній системі. Це формує ладове відчуття, завдяки якому мелодичний стрій стає стійким навіть без опори на супровід.

Робота над мелодичним строєм під час поточних занять хорового класу і практики роботи з хором може бути ефективною, а головне – корисною, за таких педагогічних завдань:

1. **Розвивати слуховий контроль.** Викладач має формувати у здобувачів активний внутрішній слух – здатність уявно чути правильний звук до його виконання. Це досягається за допомогою сольмізації, вокальних розспівувань та інтонування інтервалів у різних тональностях.
2. **Використовувати спеціальні вправи на інтонаційну чистоту.** Доцільно застосовувати вправи на спів інтервалів у різних напрямках, порівняння чистих і змінених варіантів звуків, інтонування мелодій без супроводу.
3. **Систематично працювати над фразуванням і диханням.** Мелодичний стрій нерозривно пов'язаний із правильним фразуванням. Здобувачі повинні вміти розподіляти дихання так, щоб кожна фраза звучала природно, без спотворень інтонації.
4. **Застосовувати індивідуально-групові форми роботи.** Під час репетиційних занять важливо поєднувати загальне звучання з індивідуальними перевітками кожного голосу, використовуючи метод «виклику» або короткі контрольні фрагменти а cappella.

На думку К. К. Пігрова, найбільш важкими інтервалами для досягнення мелодичного і гармонічного строю є великі й малі секунди у висхідному і низхідному рухах. «Особлива небезпечність великих і малих секунд, – наголошує професор, – полягає в тому, що вони дуже часто інтонуються трошечки вище або трошечки нижче... Це «трошечки» може зовсім погубити або принаймні дати початок загибелі найголовнішої властивості хорового співу – строю... Цілком природно, – продовжує Пігров, – що друге місце щодо складності інтонування після секунди належатиме терції. Найменша неточність інтонування терції в мажорному і мінорному ладу руйнує мелодичну побудову ладу і можливість створити мажорний або мінорний акорд» [1. с. 37].

У процесі роботи над хоровими творами формується інтонаційна дисципліна, що базується на поєднанні слухового та аналітичного підходів.

Найбільш ефективними в роботі над мелодичним строєм мають бути такі методи: а) метод інтонування по ступенях: здобувачі освіти співають тетраборди у висхідному і низхідному напрямках, промовляють або співають назви ступенів (до–ре–мі...) або закритим ротом, концентруючись не на звуках, а на відчутті відносних інтервалів; б) метод «інтонаційного дзеркала»: повторення мелодії у зворотному напрямку для відчуття симетрії інтервалів; в) координація диригентських жестів із інтонаційним змістом: керівник хору має показом руки акцентувати місця інтонаційного напруження та розслаблення, що допомагає здобувачам відчувати мелодію через рух; г) спів без супроводу (а cappella), який розвиває незалежність слуху від інструментальної підтримки.

Під час аналізу твору доцільно зіставляти графічне зображення мелодії (наприклад, у вигляді лінії на дошці) з її звучанням, що посилює візуально-слухову уяву здобувачів освіти.

Мелодичний і гармонічний стрій є взаємозалежними поняттями. Чиста інтонація горизонталі забезпечує правильність вертикалі. Якщо хоча б один голос виходить за межі інтонаційної рамки, спотворюється вся гармонічна структура.

Робота над мелодичним строєм має не лише технічне, а й виховне значення. Через розуміння краси інтонації у здобувачів освіти формується естетичне сприйняття музики, увага до деталізації, взаємоповага між учасниками хорового колективу. Узгоджене звучання хору є результатом спільного прагнення до гармонії, що виховує загальну культуру спілкування та підтримує психологічний клімат серед співаків, а також між останніми та художнім керівником.

Таким чином, мелодичний (горизонтальний) стрій є ключовим аспектом чистоти хорового звучання; його формування у здобувачів освіти мистецьких коледжів потребує систематичної педагогічної роботи, спрямованої на розвиток внутрішнього слуху, інтонаційної пам'яті та ансамблевого відчуття. Вдосконалення методики роботи над мелодичним строєм сприяє підвищенню рівня професійної підготовки майбутніх диригентів і співаків. Усвідомлення ролі строю у процесі репетицій є важливим чинником у вихованні художньої культури майбутніх фахівців музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Пігров К. К. Керування хором: навчальний посібник. Київ: Держ. видав. образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. 202 с.
2. Плющик Є. В., Омельчук В. В., Федорченко В. К. Лекції з курсу «Хорознавство». Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2019. 190 с.
3. Смирнова Т. А. Хорознавство (історія, теорія, методика): навчальний посібник. Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. 212 с.

УДК 784.3:78.071.2:378

ТИЩЕНКО МИХАЙЛО,
народний артист України,
доцент кафедри «Мистецтво співу»
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
Академії мистецтв імені Павла Чубинського

ІЩЕНКО КАТЕРИНА,
кандидатка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри виконавських дисциплін №2
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра;
концертмейстер кафедри «Мистецтво співу»
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академії мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна.

КОНЦЕРТНИЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ОСНОВА ВЗАЄМНОГО ПРОФЕСІЙНОГО ФОРМУВАННЯ СПІВАКА ТА ПІАΝІСТА (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО КЛАСУ)

Анотація. У системі мистецької освіти концертний камерно-вокальний репертуар є одним з найважливіших чинників професійного становлення академічного співака та піаніста-концертмейстера. Саме камерні вокальні твори виступають не лише матеріалом для концертного виконання, а й одним з основних засобів формування художнього мислення, ансамблевого слуху, інтерпретаційної взаємодії та професійної відповідальності двох виконавців. У цьому контексті тандем «студент-вокаліст і студент-піаніст» в умовах концертмейстерського класу, а також колегіальна взаємодія викладачів створюють простір для синхронного професійного становлення, у межах якого розвиток вокаліста і піаніста відбувається не паралельно, а взаємозумовлено. Процес роботи над камерно-вокальним репертуаром сприяє усвідомленню рівноправності та взаємодії вокальної й фортепіанної партій, принципів художньо-виконавського партнерства, а також значення жанрового та стилізового осмислення різноманіття камерної музики — від старовинних арій, романсів до обробок народних пісень.

Ключові слова: камерно-вокальний репертуар, концертмейстерський клас, співак, піаніст-концертмейстер, ансамбль, синхронне виховання, камерний спів, виконавство.

Камерно-вокальне виконавство як процес художньої взаємодії, є однією з констант виховання професійного музиканта загалом та піаніста й вокаліста зокрема. Саме тому питання взаємозв'язку професійного формування співака та піаніста-концертмейстера повинно виходити за межі вузько методичної проблематики й набувати значення принципового педагогічного та мистецького явища.

Тривалий час у навчальній та концертній практиці домінувало уявлення про «другорядність» фортепіанної партії у вокальному класі, однак саме камерно-вокальний ансамбль, особливо його концертний репертуар, передбачає паритетну участь виконавців, необхідну для стильового осмислення творів, інтонаційної культури та досягнення художнього результату. На наш погляд, найбільш виразним навчально-художнім простором для виховання студентів - вокалістів і студентів-піаністів є концертмейстерський клас, у якому поряд з професійними ілюстраторами до роботи можуть бути залучені й студенти вокалісти. Така форма організації навчального процесу створює умови для синхронного професійного розвитку обох музикантів.

Проблема творчої взаємодії співака та піаніста-концертмейстера все частіше становиться предметом дослідження [1, 5, 8]. Так Мартін Кац, американський піаніст, диригент, у своїй книзі «*The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*» [2] використовує поняття *collaborator*, принципово змінюючи підхід до ролі піаніста у вокальному ансамблі.

У статті Т. Молчанової «Ефект синергії у спільному виконавському процесі» ансамблеве виконавство осмислюється не як арифметична сума дій двох музикантів, а як процес народження нової якості. Автор пропонує «тракувати синергію двох музикантів як сучасний виконавсько-інтерпретаторський концепт у трьох вимірах спільного виконавського процесу: особистісному, діалогічному, художньо-виконавському» [4, с.82]. Автори статті «Роль концертмейстера-піаніста у камерно-вокальних творах» [7] акцентують смислову взаємопов'язаність голосу та інструмента, де піаніст виступає рівноправним учасником творчого процесу, який через ансамблеву взаємодію, інтерпретаційний діалог і художню співтворчість разом із співаком формує цілісну концепцію виконання вокального твору.

Камерний спів як засіб мистецького та освітнього розвитку співака розглядається у дослідженні Є. Ліпітюк [3]. Проблема комунікативної майстерності у взаємодії піаніста-концертмейстера та вокаліста, зокрема роль міжособистісної комунікації, емпатії та партнерського діалогу як важливих чинників ефективного ансамблевого виконавства, висвітлюється у статті В. Піруса [6].

Водночас проблема саме камерного вокального репертуару в умовах концертмейстерського класу – середовища синхронного професійного становлення співака та піаніста – потребує подальшого системного наукового осмислення.

Як зазначалося вище, камерно-вокальний ансамбль, поряд із камерно-інструментальним, становить важливу складову у професійній підготовці виконавця, що передбачає знання в галузі літератури, живопису та інших видах мистецтва, розуміння стилістики вокально-інструментальних творів та високого рівня ансамблевої культури. Саме тому камерний вокальний репертуар, який охоплює концертні та оперні арії композиторів XV-XVII століть, романси, обробки народних пісень стає однією з фундаментальних основ навчального процесу. Від співака він потребує чистоти інтонування, поглибленого осмислення поетичного тексту, стилістичної диференціації та емоційної врівноваженості, тоді як від піаніста – тембрової пластичності, ансамблевої чутливості, здатності мислити у форматі виконавського діалогу. Саме в такій взаємодії формується виконавська майстерність кожного учасника ансамблю загалом і поглиблюється розуміння індивідуальної специфіки голосу та інструменту зокрема.

Найбільш повно, на наш погляд, взаємна природа професійного формування музикантів проявляється у концертмейстерському класі – своєрідній

лабораторії розвитку ансамблевого мислення. Спільна робота над камерним твором передбачає не лише опрацювання нотного тексту, а й формування цілісної інтерпретаційної концепції виконання. У цьому процесі студент-вокаліст і студент-піаніст не лише опановують музичний матеріал, а й входять у сферу коінтерпретації, де художній зміст твору розкривається у спільному виконавському діалозі - відчуття темпу, пульсації та фразування, єдина емоційно-смилова інтерпретація, здатність до сценічної взаємодії.

Таким чином, концертмейстерський клас, на прикладі камерно-вокального репертуару стає полем для формування специфічного типу виконавської свідомості — ансамблевої суб'єктності, сутність якої полягає у сприйнятті кожним учасником ансамблю себе не самотійним виконавцем власної партії, а співвідповідальним співавтором єдиного художнього задуму, що передбачає для вокаліста вихід за межі індивідуально-вокального самозосередження, а для піаніста — подолання інструментальної самодостатності. Співак навчається сприймати не лише власну вокальну лінію, а й гармонічний рух і фактурні зв'язки, тоді як піаніст розвиває чутливість до вокального дихання, словесного наголосу та формуванню фрази на основі поетичного тексту.

Особливу, якщо не головну роль камерно-вокальний репертуар грає у контексті стилістичного розуміння нотного матеріалу. Процес роботи над творами різних історичних епох і національних традицій потребує від співака та піаніста відчуття стилю, розуміння жанрового контексту, мовної специфіки та інтонаційно-образного змісту музичного тексту. Так, виконання старовинних арій передбачає знання особливостей барокової стилістики, зокрема теоретичних основ мелізматики, риторичної виразності, а також вокально-технічних та інструментальних прийомів. Водночас опанування камерного репертуару різними мовами вимагає не лише фонетичної точності, а й глибокого осмислення поетичного тексту, його семантики та культурно-історичного контексту. Така виконавська практика сприяє інтелектуальному розвитку музикантів, формуванню аналітичного мислення та здатності до художньо-інтерпретаційного осмислення музично-поетичного матеріалу.

Один із важливих етапів професійної підготовки виконавців – концертне виконання камерно-вокального репертуару. Саме публічний виступ є своєрідним критерієм сформованості ансамблевої взаємодії, адже в умовах сценічної практики виявляється рівень відчуття виконавцями спільного дихання, цілісності драматургічної концепції, внутрішньої свободи та художньої переконливості інтерпретації. У цьому контексті концертна діяльність постає не як допоміжний елемент навчального процесу, а як його органічне продовження, що переводить сформовану в класі ансамблеву координацію у площину реального художнього висловлювання.

Отже, камерно-вокальний концертний репертуар у системі музичної освіти слід розглядати як цілісний художньо-педагогічний простір професійного становлення співака та піаніста-концертмейстера. На прикладі концертмейстерського класу можна стверджувати, що камерно-вокальний твір виконує функцію синхронного педагогічного процесу, у межах якого відбувається паритетне професійне формування обох виконавців. Саме в такій взаємодії формується ансамблева суб'єктність як основа художнього партнерства. Таким чином, концертний камерно-вокальний репертуар слід трактувати не як другорядний елемент навчального процесу, а як одну з фундаментальних засад професійної підготовки виконавця, здатного до коінтерпретації, глибокої ансамблевої взаємодії та зрілого художнього, сценічного мислення.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 3-тє вид. Київ : Видавець Бихун Ю. В., 2017.
 2. Katz M. The Complete Collaborator: The Pianist as Partner. Oxford : Oxford University Press, 2009. 256 p.
 3. Ліпінюк Є. Камерний спів як засіб професійного розвитку студентів-вокалістів. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2024. № 1 (62). С. 104–123.
 4. Молчанова Т. О. Ефект синергії у спільному виконавському процесі. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство. 2021. Вип. 44. С. 79–85.
 5. Несмашна Л. Ю., Сабрі С. С. Характерні риси концертмейстера в контексті його професійного становлення у вокальному класі. Молодий вчений. 2017. № 11. С. 602–605.
 6. Пірус В. С., Пірус В. В. Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. № 2. С. 444–448.
 7. Сабрі С. С., Гаценко Г. С. Роль концертмейстера-піаніста у камерно-вокальних творах. Імідж сучасного педагога. 2019. № 6 (189). С. 77–80.
 8. Сідорова І., Науменко І., Стребкова Д. Уплив виконавської майстерності концертмейстера на професійну підготовку майбутнього педагога-музиканта. Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 2024. № 4. С. 45–51.
-

УДК 78.071.2(477)''19/20'':305-055.2

ТКАЧЕНКО ОЛЕНА,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри мистецької освіти
і візуально-музичних практик
Університету Григорія Сковороди в Переяславі
м.Переяслав, Україна

ТЕМА ЖІНКИ В УКРАЇНСЬКІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ЖАНРОВО- СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Анотація: У викладеному дослідженні розглядається тема жінки в українській вокальній музиці ХХ–ХХІ століття крізь призму історико-культурних трансформацій та жанрово-стильових змін. Проаналізовано основні передумови формування жіночого образу в умовах національного відродження, ідеологічних впливів ХХ століття та сучасних процесів утвердження гендерної суб'єктності ХХІ століття. Визначено провідні жанрові сфери репрезентації теми – камерно-вокальну музику, оперу, хорову та сакральну творчість, а також експериментальні напрями. Зроблено висновок про еволюцію теми жінки від традиційно-архетипних моделей до образу жінки як автономної творчої особистості.

Ключові слова: жіночий образ, українська вокальна музика ХХ–ХХІ століття, культурна ідентичність, жанрово-стильова еволюція, трансформація.

Українська вокальна музика ХХ–ХХІ століття є важливим художнім простором, у якому відображаються трансформації соціокультурних, естетичних і світоглядних парадигм. Особливо показово у цьому контексті є репрезентація жіночого образу, що постає не лише як художній персонаж, але і як носій національної ідентичності, історичної пам'яті, духовного досвіду. Саме вокальне мистецтво, як синтез поетичного слова і музичної інтонації, відображає зміну соціальних ролей жінки, її духовного статусу, психологічної самосвідомості та творчої суб'єктності. У сучасному науковому дискурсі проблема набуває особливої актуальності в контексті переосмислення національної культурної спадщини для її вокально-виконавської інтерпретації.

Аналіз фундаментальних праць та досліджень української вокальної музики ХХ–ХХІ століття, зокрема, щодо теми жінки, свідчить про те, що українське академічне вокальне мистецтво як культурний феномен у його історичній динаміці розглядають у своїх наукових доробках В. Антонюк, Б. Гнидя. Особливості української вокальної музики в аспекті виконавства досліджували О. Баланко, В. Матюшенко-Матвійчук, Ф. Мустафаєв та інші. Проблематика дослідження образу

жінки у фольклорі знайшла відображення у публікаціях Г. Сокіл, О. Кондратович, О. Лобач, І. Бокало. Жіночі образи в українській опері розкрито у дисертаційному дослідженні І. Ушакова-Рудько.

Вокальна музика – це музика для співу зі словами й без них [4, с. 401–404]. Українська вокальна музика охоплює різні жанри: народні пісні, думи, романси, оперну музику та сучасну естраду. На межі XIX–XX століть жіночий образ у вокальній музиці формується під впливом романтичної традиції та поетики українського модернізму. Значну роль відіграє поезія Лесі Українки, Олександра Олеса, Івана Франка, яка активно покладається на музику. У цей період жіночий образ постає як: лірична героїня; символ духовної краси; уособлення національного ідеалу. Композитори, зокрема Кирило Стеценко та Яків Степовий, створюють камерно-вокальні твори, де жінка представлена переважно в романтизовано-ліричному вимірі.

У XX столітті українська культура пережила складні історичні випробування (війни, тоталітарний режим, еміграційні процеси), що безпосередньо позначилося на характері художніх образів, зокрема жіночих. Упродовж 1920–1980-х років жіночий образ зазнає впливу соціалістичної ідеології. У дисертаційному дослідженні І. Ушаньова-Рудько зазначається, що вимогою держави до митців було: «підкреслення у творах соціальної тематики, класової боротьби, проекція теми та ідеї опери на сучасні суспільно-політичні процеси, розгляд фольклорних та історичних джерел як засобів пропаганди та піднесення процесу перетворень у країні, звернення до сюжетів з реального життя з акцентуванням виробничих (індустріальних) мотивів» [5]. З одного боку, зберігається лірична традиція, з іншого – формується тип «жінки-трудівниці», «жінки-героїні», матері-захисниці. Жіночий образ набуває драматичного напруження, особливо у творах воєнної тематики у творчості Бориса Лятошинського та Георгія Майбороди, де простежується поєднання психологізму з монументальністю.

Після здобуття незалежності України (кінець XX – початок XXI ст.) відбувається активне переосмислення культурної спадщини та утвердження нових художніх парадигм. Жінка постає не лише як персонаж, а й як авторка, композиторка, інтерпретаторка. Вагомий внесок у розвиток вокальної музики даного періоду здійснили Ганна Гаврилець, Алла Загайкевич, Богдана Фільц, Леся Дичко та інші. Їхня творчість демонструє новий ракурс осмислення жіночої тематики – через духовність, інтелектуальну рефлексію, індивідуальний досвід. Сучасні соціальні виклики XXI ст. (революції, війна, міграційні процеси) сприяють формуванню образу жінки як носія історичної пам'яті, моральної стійкості та внутрішньої сили.

Зазначені історичні періоди розвитку української вокальної музики позначилися на її жанрах та стилістичних напрямках. Жіночий образ став провідним у жанрі камерно-вокальної музики (романс, солоспів, вокальний цикл). У солоспівах і романсах жінка постає як: кохана, мати, самотня лірична героїня, символ духовної чистоти. Наприклад, у творчості Валентина Сильвестрова спостерігається інтимізація образу: мінімалізм фактури, тонка нюансировка, медитативність, де головними є мелодія і спів. Він прагнув, «щоби музика відродила людський, духовний вимір» [3]. Валентин Сильвестров збагатив музичну мову та розширив спектр поглядів на музичне мистецтво. Щоб передати у вокальному творі тонку емоцію, жіночий голос стає носієм внутрішнього монологу із такими характерними рисами як: камерність, психологічна деталізація, домінування поетичного тексту, інтонаційна лаконічність.

В оперному жанрі упродовж XX-початок XXI століття жіночий образ еволюціонує від традиційно-романтичних до психологічно складних, внутрішньо суперечливих типів і, відповідно, набуває драматургічної масштабності. Він може виступати як центральний конфліктний персонаж, що втілює моральний вибір, національну ідею або особистісну трагедію. Посилюється драматизм музичної мови..

У хоровій музиці жіночий образ часто пов'язаний із сакральною тематикою, образом Богоматері, матері-України. Наприклад, у творах Ганни Гаврилець простежується духовне осмислення жіночності через поєднання канонічних текстів із сучасною гармонічною мовою, де сакральна традиція підкреслює символічність, піднесений характер звучання, ладову архаїку, полістилістичність [2].

У жіночих образах сучасної вокальної музики відчутний вплив постмодернізму, що проявляється у: цитатності, стилістичному синтезі, використанні електроакустики, нетрадиційних вокальних техніках. Наприклад, у творах Алли Загайкевич жіночий голос часто інтегрується в мультимедійний простір, що розширює межі традиційного вокального жанру [1].

Отже, тема жінки в українській вокальній музиці XX–XXI століття є багатовимірним художнім феноменом, що відображає динаміку культурної ідентичності та духовного розвитку українського суспільства. Історико-культурні передумови формування теми жінки в українській вокальній музиці XX–XXI століття зумовлені: процесами національного відродження та модернізму початку XX ст., ідеологічними трансформаціями та соціальною функцією жіночого образу радянського періоду, а також утвердженням гендерної самосвідомості кінця XX-початку XXI століття. Жіночий образ в українській вокальній музиці XX–XXI століття трансформується від романтизованої ліричної героїні до соціально активної постаті, від архетипу матері до образу жінки-творця, від символу до суб'єкта художнього висловлювання. Основними жанровими сферами репрезентації виступають камерно-вокальна музика, опера, хорова та сакральна творчість, а також сучасні експериментальні форми. Сьогодні в українській вокальній музиці спостерігається синтез традиції та новаторства, поглиблення психологізму, індивідуалізації інтонаційної мови. Це дає широкі можливості для вокально-виконавської інтерпретації жіночих образів.

Список використаних джерел

1. Лебедева К. Деталі звуку. *Вечірній Київ*. 7 травня 2005.
2. Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості: дис. ... д-ра філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (галузь знань 02 Культура і мистецтво) / Націон.музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2022. 325 с.
3. Сильвестров В. Мої твори – це музичні метафори... . *Український інтернет-журнал «Музика»*. 30 вересня 2022.
4. Українська музична енциклопедія. / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НПН України. Київ. 2006. Том 1, 679 с.
5. Ушакова-Рудько І. Жіночі образи в українській опері 1920-початку 1930-х років: дис. ... д-ра мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»)» / Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2023.

УДК 784.3+781.66

ЩЕРБАКОВ ЮРІЙ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства
Одеської Національної музичної академії
імені А.В. Нежданової
м.Одеса, Україна

РЕАЛІЗАЦІЯ ПРИНЦИПУ ЛАКОНІЗМУ В РАННІХ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ЕДВАРДА ГРІГА

Анотація. Робота присвячена камерно-вокальному доробку Едварда Гріга та акцентує увагу на романсі «Jeg elsker dig» композитора, який досить часто зустрічається в концертному та педагогічному репертуарі вокалістів. В романтичних зразках романсової та пісенної творчості Гріга, оригінальність яких значною мірою полягає в поєднанні європейських вокальних традицій з національними музичними традиціями норвезької культури, співак в ансамблі з піаністом мають можливість розкрити свій творчий потенціал. Виявлення авторських інтонаційно-гармонічних тонкощів, повноцінного розкриття емоційної складової твору у її цілості з психологічним розгортанням образного задуму – усе це закладено у поєднанні вокальної складової та фортепіанній фактури. Тому необхідною умовою інтерпретації пісенно-романсових творів Гріга постає не тільки партія соліста, але і збалансованість ролі фортепіанної партії, яка підкреслює та допомагає краще розкрити лірично-емоційний зміст висловлювання головного героя.

Ключові слова: Едвард Гріг, романс, пісня, фортепіанна партія.

Вокальна лірика Едварда Гріга займає вагоме місце серед найвищих досягнень романсової та пісенної творчості поряд з шедеврами Ф. Шуберта, Й. Брамса, Р. Шумана. В різноманітних за образними напрямками піснях майстра (картинах природи, любовної лірики, філософських настроїв, колискових, тужливих роздумів тощо) закладені доволі складні задачі для виконавців. Специфіка музично-мовленнєвих інтонацій та композиторської винахідливості автора, який спирався на фольклорну традицію в області ритміки та мелодії, потребує від піаніста не тільки ансамблевої чутливості до партнера-вокаліста, але й обдумування педалізації, технічної гнучкості, виразності акцентів та романтичного трактування художніх ідей композитора.

До пісенного жанру Едвард Гріг звертався на протязі всього свого життя, залишивши понад 140 пісень. Безумовно, це зрозуміло, враховуючи те, що поряд була дружина – співачка Ніна Хагеруп, яка надихала його на творчість та разом з ним виконувала ці пісні. Композитор особисто пояснював витoki своєї вокальної творчості, коли писав в листі до Генріха Теофіла Фінка в 1900 році: «Не думаю, щоби до створювання пісень в мене було більше таланту, ніж в інших жанрах музики. Як же так сталося, що саме пісні приналежить така важлива роль в моїй

творчості? Просто тому, що я, як і усі інші смертні, один раз в житті був геніальним. Моїм генієм була любов. Я покохав молоду дівчину з чудовим голосом і з чудовим виконавським талантом <...> Вона стала для мене – скажу всю правду – єдиною справжньою виконавицею моїх пісень... У своєму співі вона зробила саме те, до чого я прагнув у своїй творчості: перш за все, інтерпретувати вірш» [2].

Якщо прослідкувати поетичні уподобання Гріга, який обирав авторів для поетичної основи своїх пісень, то маємо відмітити серед них прізвища: Гете, Ібсена, Шаміссо, Б'єрсона, Гейне, Паульсена, Андерсена. Серед романсів Гріга на слова Г. Х. Андерсена, найвідомішим став романс «Jeg elsker dig» оп. 5 № 3 присвячений Ніні Хагеруп, сповнений глибиною почуттів та ліризмом. Відповідно до необхідності створення натхненної емоційної зарядженості, піаніст повинен провести вступну фразу на «одному диханні». Майстерність виконання полягає також в виразності озвучування (співного тону) комбінацій із хроматизмів та насичених гармоній. В другій половині куплету відчуття піднесеності, яка веде до святкової кульмінації, інтенсивність та випуклість звучання залежать від досконалого показу відтінків гармонії у фортепіанній партії. Саме хвилювання передано в музиці введенням автором твору хроматичних ліній в середніх голосах фортепіано, затримань, нонакордів. Доволі гнучке темпове пришвидшення (*rosso accelerando*), яке супроводжується динамікою підвищення гучності (від *pp* до *FF*), а потім її поверненням на *pp*, виявляє романтичний порив, що драматургічно відбувається на дуже короткому відрізку часу. Ця контрастна та схвилювана динаміка спрямована на підкреслення мелодичних вершин та елементів скандування окремих мотивів у вокальній партії, і підкреслена насиченим звучанням акордів широкого розташування у фортепіанному акомпанементі.

Рукопис «Jeg elsker dig» позначений 1864 роком, а перше видання (Chr. E. Horneman) з'явилося вже в наступному, 1865 році. Зростаюча популярність твору швидко підкорила серця слухачів, і це спонукало перекласти текст на різні мови. Вже в 1883 році він був надрукований на англійській та німецькій мовах (Boston : Oliver Ditson & Co.). Цікаво відмітити, що в деяких виданнях за життя Гріга з'явилися варіанти з додатком до оригіналу ще одного куплету, проти чого заперечував сам композитор, який вважав достатнім досягнений рівень експресії в одному куплеті. Але зараз в концертній практиці часто зустрічаємо варіант з двох куплетів, який певною мірою не відповідає однокуплетному задуму Гріга щодо досягання екстатичного ефекту в стислому емоційному висловлюванні (усього 22 такти).

Під час навчання в Германії, Гріг звернув увагу на те, що часто в пісенних опусах Р. Шумана зустрічаються досить великі сольні фортепіанні епізоди, які виразно доповнюють вокальну лінію. Однак, згодом Гріг сформував власний романтичний стиль, який найкраще описала дослідниця вокальної спадщини композитора Беріл Фостер, як «особливий тип ліричних пісень, що характеризуються переважно строфічною формою, прямолінійною мелодійною лінією, досить сформульованим емоційним змістом і в значній мірі допоміжною роллю фортепіанного акомпанементу» [3, с. 72].

На думку R. Matthew-Walker, успіху вокальних творів Гріга сприяє здатність композитора створити мелодію та акомпанемент, достатньо гнучкий для врахування різних строф, а також спроможність виконавців «читати між рядків» та «інтерпретувати на пів-розказану історію» [4].

Новаторство композиційної структури з її «взривною» динамікою, при лаконізмі, та вишуканості гармонійної мови Едварда Гріга, які талановито поєдналися в романсі «Jeg elsker dig», отримали також чудову можливість виконання тільки піаністом завдяки тому, що Гріг зробив власноруч перекладення для фортепіано *solo*.

Важливо також відзначити певні спільні риси у відношенні до розкриття тексту (його змісту) ансамблем вокаліста та піаніста між Грігом та іншими представниками романтичного напрямку, вокальні твори яких зайняли особливе місце в формуванні авторського стилю композитора. Згадаємо лише Й. Брамса, якого композитор високо цінував, та Р. Шумана, яким він захоплювався. Це –

виразність образів, опора на фольклорні джерела, краса мелодизму, детально розроблена фортепіанна партія, експресія інтонаційної сфери. Вокальні мініатюри Гріга і сьогодні приваблюють виконавців своєю концентрацією ліричних почуттів в усьому їх розмаїтті. Можемо сказати, по аналогії з «загадковістю» його друга Г. Андерсена, яку відмічає Бо Грьонбек [1, с. 61], що «загадкові» екстраординарні градації емоційності разом з афористичністю форми багатьох вокальних творів Гріга також, на протязі більше ніж 150 років дарують натхнення багатьом виконавцям.

Список використаних джерел

1. Капустян І. Проблеми сучасної інтерпретації літературної спадщини Г. К. Андерсена. *Вісник Харківського національного університету ім.. В. Н. Каразіна*. Вип. 76. 2027. С. 60 – 63.
2. Finding meaning in the songs of Edvard Grieg. URL: <https://www.norwegianamerican.com> (дата звернення: 05.02.2026).
3. Foster Beryl The songs of Edvard Grieg. Boydell Press, 2007. 269 p.
4. Matthew-Walker, R. Booklet. Grieg songs: Katarina Korneus, Julius Drake. Hyperion Records. 2008.



Секція 5

Теорія та методика інструментально-виконавського мистецтва.

УДК 780.614.131.08

КОСЕНКО ПАВЛО,
кандидат педагогічних наук, доцент
доцент кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)»
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ, Україна

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ КЕРУВАННЯ ЯКІСНИМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ ГІТАРНОГО ЗВУКА

Анотація. Публікація торкається деяких важливих аспектів звукоутворення на класичній гітарі. Оскільки більшість виконавських дій, пов'язаних з грою на цьому інструменті припадає на щипкові прийоми, висвітлення дістали базові основи сучасної технології утворення звука щипком, яка забезпечує ефективне керування якісними характеристиками гітарного звука.

Ключові слова: тембр гітари, якісні характеристики гітарного звука, технологія звукоутворення, техніка правої руки, утворення звука щипком

Коли ми слухаємо музику є певні її параметри, окрім мелодії, гармонії та фактури, які справляють на нас емоційне враження і закарбовуються в нашій свідомості – і звичайно це безпосередньо тембр, завдяки якому навіть окремо почутий звук або його слухове уявлення може викликати передчуття емоції, тобто, висловлюючись науковими термінами, задати психологічну установку на сприйняття.

Тембр гітари є одним з найбільш впізнаваних і водночас привабливих для широкого загалу. Він продукує очікування позитивних почуттів, асоціюючись з ліричним настроєм, розвагою, релаксацією, або сплеском емоцій, загостреною експресією.

Та як часто реальність публічного аудиторного прослуховування гітари не виправдовує сподівань, особливо там де йдеться про учнівське або студентське виконання (будь то залік, екзамен чи концерт). Ніби чогось не вистачає: глибини тембру, яскравості, виразності, експресивності тощо; звук видається жорстким і сухим, втрачає свою чарівність; спостерігається динамічна нерівність всередині музичних фраз, окремі ноти яких залишаються майже не озвученими. Наразі це відчуття супроводжує не лише слухача, а й самого виконавця, призводячи до затисків у його виконавському апараті та позначаючись на загальному концертному самопочутті, а далі – впевненості у собі та мотивації до навчання.

Не зважаючи на те що мистецтво гри на гітарі має багатовікову історію, сучасні підходи до звуковидобування на цьому інструменті почали утверджуватись і знайшли відповідне висвітлення в науково-методичній літературі порівняно нещодавно – з другої половини двадцятого століття. Серед першої хвилі авторів найбільш ґрунтовних праць, що включають друковані та відео матеріали, можна

назвати англійського класичного гітариста і педагога Джона Тейлора [3], а згодом двох учасників Лос-Анжелеського гітарного квартету Скота Тенанта [4] та Вільяма Каненгайзера. Чому це відбулось так пізно (для порівняння принципи звукоутворення на флейті або трубі, які зберігають актуальність понині, були сформульовані ще у трактатах епохи бароко)? Причиною тому стали: еволюція самого інструмента наприкінці дев'ятнадцятого століття – збільшення корпусу та модернізація внутрішніх елементів конструкції іспанським гітарним майстром Антоніо де Торресом; вихід гітари з камерної аудиторії на сцену великих концертних залів; ускладнення репертуару; перехід до використання синтетичних, переважно нейлонових струн, як стандарту класичного виконавства (перші такі струни були створені у 40-х роках минулого століття компанією Дю Понт) і, як наслідок, остаточне утвердження нігтьового способу звукоутворення.

Говорячи про звукоутворення, ми маємо на увазі техніку правої руки, від якої, за словами авторитетного іспанського гітариста Е. Пухоля, «залежить не тільки якість, сила, різноманітність звуків, але й рухливість пальців; дії руки обумовлюють ритм, експресію, нюанси та усю гаму звучань, необхідних для художнього виконання» [2, с. 79].

Оскільки більшість виконавських дій, пов'язаних з класичним гітарним виконавством припадає на щипкові прийоми, ставимо за мету розкрити базові основи сучасної технології утворення звука щипком, яка забезпечує ефективне керування якісними характеристиками гітарного звука. Незважаючи на те, що ця технологія значною мірою залежить від індивідуальної будови виконавського апарату гітариста, є певні закономірності, від яких потрібно відштовхуватись.

Перш за все треба виходити з того, що струна відносно деки може коливатись у трьох напрямках: перпендикулярно, паралельно і під кутом близьким до 45°. Найбільш гучний і тембрально наповнений звук утворюється від перпендикулярного напрямку, причому початковий імпульс має бути спрямований у бік деки, тоді найбільше за амплітудою відхилення струни від стану спокою не зустріне ніяких перешкод і звук буде максимально чистим. Якщо ж струну відтягнути в протилежному від деки напрямку, то при значній амплітуді вона при першому ж коливанні вдариться об ладові поріжки, розташовані на грифі, що спричинить появу зайвого призвуку, так званого «перкусійного ефекту».

По-друге, існує два основних штрихи утворення звука щипком – опорний «апояndo» (у момент виконання палець, використовуючи енергію тиску, видобуває звук і, залишаючи струну, зупиняється на наступній, більш низькій) і вільний «тирандо» (палець, залишаючи струну, на якій видобувався звук, згинається у середньому та дистальному суглобах і, як наслідок, не торкається сусідньої струни) [1, с. 12]. Перший прийом автоматично спрямує коливання струни в найбільш ефективному напрямку; а от для того щоб за допомогою другого прийому отримати подібний ефект, палець до того моменту, як залишить струну має натиснути на неї, наблизивши до площини деки (ніби втиснути в корпус гітари). Враховуючи вищезазначене можна або вирівняти динамічний баланс між «апояndo» і «тирандо», або навпаки розмежувати їх звучання у фактурі задля досягнення певного художнього ефекту.

Наступний фактор, який впливає не стільки на гучність, скільки на тембр, це віддаленість від нижнього поріжка точки контакту зі струною пальця правої руки. Чим ближче до нього відбувається защипування, тим різкішим стає тембр і навпаки, просування руки ближче до грифу пом'якшує його. Причиною такого ефекту є виникнення різного набору обертонів, оскільки зміна точки контакту змушує коливатись струну різними за довжиною відрізками. Стандартним при цьому вважається тон звучання, який утворюється біля краю резонаторного отвору наближеного до підставки.

Важливим є також те, у який спосіб нігтьова пластина взаємодіє зі струною. Цей контакт має відбуватись під певним кутом, що дає змогу використовувати ніготь як більш жорстку конструкцію і краще керувати динамічними і тембровими характеристиками гітарного звука. В результаті ніготь не чіпляє струну а ковзає по ній від точки контакту до точки реалізації. Довжина цієї лінії ковзання залежить

від кута розташування нігтьової пластини відносно струни (більший кут – більша довжина) і безпосередньо впливає на ступінь «відкритості» тембру і на рухливість виконавського апарату. Так, довша лінія ковзання надає звуку більш «благородних» характеристик, але ускладнює виконання стрімких пасажів. Скорочення лінії ковзання навпаки дозволяє грати швидше, але звук стає «простішим».

Викладені у публікації міркування, що спираються на теоретичні постулати і практичний досвід, мають лежати в основі розуміння будь-якого прийому звукоутворення. Таке розуміння дозволить краще усвідомлювати принципи виконання різних технічних дій і екстраполювати їх, відповідно до своїх індивідуальних задатків, на різні аспекти гітарного виконавства, репрезентуючи гру на музичному інструменті як прояв рухової діяльності виконавського апарату, керованого свідомістю.

Список використаних джерел

1. Косенко П. Основи класичної техніки гітариста : метод. рек. Київ : Муз. Україна, 2013. 44 с.
2. Pujol E. Escuela Razionada de la Guitarra. Libro Primero. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956. 100 p.
3. Taylor J. Tone Production on the Classical Guitar / John Taylor. London : Musical News Service, Ltd., 1978. 80 p.
4. Tennant S. Pumping Nylon. Alfred Publishing, 1995. 95 p.

УДК: 78.071.2:780.8:378.147

СВЕНТИК ЮЛІАНА,
здобувачка освітньо-професійної програми «Фортепіано»
предметно-циклової комісії
«Фортепіано та концертмейстерство»
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
o7yuly.anna@gmail.com

Науковий керівник
ЦЕПУХ ІРИНА,
викладач-методист, голова предметно-циклової комісії
«Фортепіано та концертмейстерство»
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
аспірантка Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
ORCID ID [0000-0003-1122-3122](https://orcid.org/0000-0003-1122-3122)
м.Київ, Україна

ПРОФЕСІЙНА ПЕДАГОГІЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА ПІАНІСТА : ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

Анотація. *Сучасне фортепіанне виконавство й педагогіка, як і музичне мистецтво в цілому, знаходиться в умовах глобальних змін, що охоплює всі сфери творчої діяльності. У цих умовах професійна підготовка музиканта-піаніста вимагає залучення нових методів і прийомів, водночас зберігаючи високі стандарти мистецької майстерності. З метою підвищення мистецького рівня музиканта сучасні науковці й дослідники рекомендують запроваджувати синтез нових та традиційних методів і практик.*

Ключові слова: *фортепіанне виконавство, виконавська підготовка піаніста, онлайн-форми навчання, концертно-виконавська діяльність.*

Сучасне фортепіанне мистецтво охоплює досить широкий спектр питань щодо його розвитку, зокрема серед актуальних проблем залишаються такі, як поєднання системності, якості і високого рівня виховання молодих музикантів, творчі зустрічі виконавців з композиторами-сучасниками, що має значний вплив на культурне життя, збагачення педагогічного й виконавського репертуару новими й невідомими класичними композиціями, підвищення конкурентоспроможності й професійної майстерності через участь в конкурсах [5]. Інтеграція сучасної української музичної освіти в світовий освітній простір визначає й нові вимоги до сучасного фахівця, передбачає ініціативну й активну діяльність, володіння

багатьма практичними умінями. Оскільки відповідно до навчальної мети фортепіанна освіта розподіляється на певні напрями, такі як підготовка піаніста-педагога, концертмейстера, концертного виконавця, науковця-дослідника, актуальною постає проблема відбору методів для ефективного навчання піаніста [5]. Таким чином, винайдення таких методик може як забезпечити оволодіння піаністичною майстерністю, вплинути на формування й розвиток творчого мислення, так і вплинути на застосування одержаних знань у подальшій професійній сфері музичного мистецтва.

Як стверджує мистецтвознавиця Ірина Цепух: «Політичні процеси у суспільному вимірі України кінця першої чверті ХХІ століття визначають зміни та передбачають оновлення освітнього процесу через формування національних орієнтирів засобами мистецької освіти. Сучасна мистецька освіта перебуває в процесі перебудови і ставить на меті виховання гармонічно розвинутої та національно свідомої особистості» [3, с. 83].

Питання змін у концертній діяльності музиканта-піаніста в зв'язку з російсько-українською війною дослідниця Олена Дмитрієва аналізує у своїй статті «Концертно-виконавська діяльність піаніста під час війни: культурологічний вимір». Проведення концертних виступів зазнає кардинальних змін, адже зруйнована інфраструктура становить небезпеку, а традиційні майданчики для виступів мають обмежений доступ. Цей фактор дає поштовх для пошуку й створення альтернативних варіантів: виступи проводяться в укриттях, шпиталях, волонтерських центрах і онлайн. Така активна концертна діяльність музиканта має не лише терапевтичний ефект, але й зміцнює моральний дух цивільних [2].

Дослідниця також відзначає, що в більш безпечних регіонах країни спостерігається зростання попиту на професіоналів-музикантів, особливо піаністів-концертмейстерів для забезпечення та збереження належного виконавського рівня солістів. Таким чином, високий рівень професійної майстерності як соліста-піаніста, так і концертмейстера має сильний вплив на сценічний виступ, що робить такого фахівця більш затребуваним. Професійний розвиток концертмейстера розглядається як складний психофізіологічний процес, що передбачає поєднання в одному піаністі виконавця, педагога, вміння підлаштовуватися під соліста. Як концертмейстер, так і соліст-піаніст несуть однакове соціальне і культурне значення у розвитку і збереженні музичного мистецтва. Реалії сьогодення спонукають концертуючого музиканта-піаніста розширити свою практику й у науково-педагогічній сфері. Таким чином піаніст є універсальним майстром. Ця категорія виникла ще в ХІХ столітті, коли професія музиканта охоплювала педагога, культурного діяча, композитора та виконавця.

В умовах сучасності такий професійний універсалізм відкриває піаністові не тільки шлях до творчої реалізації, але й допомагає адаптуватися до змін у культурно-мистецькому просторі [2].

Як було з'ясовано у вище викладеному матеріалі, проблема якісної підготовки піаніста до сценічного виступу не втрачає своєї актуальності. Цю тему дослідниця І Ян описує у статті «Виконавська стабільність піаніста та специфіка їх формування у процесі підготовки до сценічно-концертної діяльності», аналізує методи формування стабільної виконавської майстерності піаніста. Виконавську стабільність піаніста доречно розмежувати на кілька таких етапів: у першому етапі увага спрямовується на мисленнєвому створенні уяви про музичний твір, тобто задіяння художніх образів, які виникають після опрацювання нотного матеріалу, їх подальша трансформація у звук, передача необхідного тембрового та емоційного забарвлення. На другому ж етапі зусилля спрямовуються на вдосконалення звукової реалізації художніх образів виконавсько-технічними навичками, вміннями. Зазначається, що кожен з цих етапів має мати систему певних алгоритмічних дій. Особливо на першому етапі піаністу важливо спрямувати зусилля на безпомилкове сприймання й відтворення вказівок автора в нотному тексті, адже «допущенні помилки в подальшому призводять до зайвих енергетичних і часових затрат, що також може вплинути на якість запам'ятовування твору» [6, с.173]. Дослідниця зазначає, що довільне заучування

нотного тексту передбачає цілеспрямоване його запам'ятовування, при цьому використовуючи вольові зусилля. Динамічність інтерпретації музичного твору керується динамічністю емоцій, їх послабленням і посиленням.

Таким чином важливо надати провідного значення результативній мотивації ще перед завершенням у виконавській роботі піаніста першого етапу. Наступний другий етап ґрунтується на вже сформованих виконавсько-технічних уміннях під час роботи над музичним твором. Приступати до цього другого етапу роботи слід ще під час першого [6].

Роблячи висновки з першого методологічного методу, феномен «виконавські вміння» слід трактувати як набуту, не вроджену, здатність піаніста до необхідної інтерпретації музичного твору. Згідно ж другого підходу, виконавські вміння є такою психічною структурою, де поєднуються емоції, інтелект та воля піаніста, разом впливають на цілеспрямоване й свідоме досягнення певної виконавської мети, в умовах, змінюються у концертній практиці. Таким чином, професійна виконавська практика піаніста формується під взаємодією психоемоційних процесів та техніко-тактичних дій, які є важливими у концертно-сценічній підготовці музиканта [6].

Дослідник Євген Куришев у своїй праці «Piano performance in the context of modern educational trends: challenges and perspectives» аналізує вплив новітніх технологій та сучасних тенденцій на музичну сферу, зокрема і на фортепіанну педагогіку та виконавство, обґрунтовує перспективу розвитку музичної освіти в потоці глобальних змін [7]. Музична освіта в час технологічних трансформацій, з одного боку, стикається з низкою проблем, з іншого має нові можливості розвитку мистецтва. Навчання мистецтву гри на фортепіано першочергово потребує налагодженого й тісного контакту учня з викладачем для того, щоб якнайкраще вміти передавати естетичні та технічні нюанси під час гри. Ще з часів виникнення розповсюдження пандемії COVID-19 освітній процес набув розповсюдження онлайн-форми навчання, що також поставило свої корективи й у музичну сферу освіти. Втім, сучасні технології, такі як спеціалізовані платформи, програми для відеоконференцій швидко вдосконалюються, що полегшує процес адаптації викладання музики до нових умов. Все ж навчання гри на фортепіано в онлайн форматі має низку обмежень. За словами дослідника, досить актуальною проблемою залишається передача якісного відео та аудіо, що уступає місце традиційному акустичному викладанню. Технічні нюанси не дозволяють якісно передати динаміку звуку, барв тональності, інтерпретаційні деталі, які відіграють важливу роль в фортепіанному виконавстві.

Особливо ускладнюється процес корекції помилок, яких допускається учень при гри на інструменті, на ранніх етапах навчання [7].

Дистанційне навчання музиці, поряд з технічними проблемами, потребує й ефективної організації процесу, де викладачі змушені адаптувати під нові вимоги традиційні методи навчання, при цьому враховуючи психологічні особливості учня, його технічну підготовку. Необхідність мати вміння у технологічній сфері, управляти процесом онлайн навчання та утримувати мотивацію учня без прямого зв'язку стає основою для дистанційного навчання. Не менш важливим є використання інноваційних методів з урахуванням індивідуальних особливостей учнів. Цифрові платформи дають можливість доступу учня до матеріалів в будь-який час та створити адаптивні програми [7].

Проблема психологічного аспекту під час дистанційного навчання має безпосередній вплив на успішність учня в навчанні гри на інструменті, його емоційний стан та мотивацію. За численними дослідженнями встановлено, що тривала відсутність персонального контакту між учнем та викладачем посилює відчуття ізоляції, що негативно впливає на емоційну залученість обох під час навчання. В такому випадку постійний зворотній зв'язок є критично важливим, адже емоційна підтримка та конструктивна критика допомагають учневі не тільки усвідомити досягнення і проблеми під час опанування предмету, але й почуватися впевнено й комфортно [7].

У статті «Специфіка організації самостійної роботи в інструментальній підготовці студентів-піаністів» дослідниця Е. Власенко розглядає етапи самостійної діяльності студента-піаніста, що є необхідною умовою для ефективного професійного навчання фахівця. Така форма роботи вимагає систематичності, чіткої постановки задач, системи контролю, слухової уваги. На останній фактор принципово впливає особисте спілкування студента з викладачем, що дозволяє індивідуальна форма навчання в інструментальному класі. Щодо активізації та покращення самостійної роботи піаніста дослідниця зосереджує увагу на впровадженні таких видів роботи, як ескізне розучування певного музичного твору та читання нот з аркушу. Свідоме й особисте ставлення піаніста, у тому числі й студента, до поставлених художніх задач при ознайомленні й вивченні музичного твору мають безпосередній вплив на якісну піаністичну підготовку [1].

Проблему поєднання художнього і технічного виконавського процесу, традицій та новацій, які відіграють ключову роль у формуванні професійного рівня сучасного піаніста, дослідниця Ірина Цюряк аналізує в статті «Фортепіанне виконавство XXI століття: традиції та новації». На сьогоднішній день у виконавській практиці володіння такими аспектами, як технічна досконалість, індивідуальність, художня інтерпретація є необхідністю для адаптації піаніста до сучасної слухової аудиторії, адже «поєднання майстерності виконання і вміння передачі глибини музичного твору не втрачають свої цінності» [4, с. 131].

Художня сторона виконання поєднує в собі емоційну насиченість музики, здатність передати ці емоції слухачеві; це є майстерністю інтерпретації, прояву артистизму та стилістики. Під технічною стороною розуміють інструмент, який допомагає музикантові втілити творчий задум та ідею музичного твору, таким чином піаніст виявляє контроль над інструментом, віртуозне виконання та скоординованість рухів. За словами дослідниці, в сучасному фортепіанному виконавстві поєднання цих двох сфер діяльності музиканта-піаніста допомагає йому досягати досконалості в професійній сфері, цілісності творчого задуму: слухачка аудиторія запам'ятовує якісне музичне виконання, коли музика емоційно насичена, а техніка є засобом для художньої інтерпретації та прозора [4].

За дослідженням з'ясовано, що сучасні тенденції й виклики часу вимагають від музиканта вміння швидко адаптуватися до різних стилів в музиці, бути гнучким фахівцем. Разом з тим сучасні виконавці в своїй мистецькій діяльності поєднують спадщину минулого і сучасності у час бурхливих змін сьогодення.

Таким чином, аналізуючи синтез новацій і традицій у сучасному фортепіанному виконавстві стає зрозумілим, що цей метод є комплексним підходом у науковому просторі.

На підставі проведеного дослідження можна стверджувати, що формування піаніста як педагога й виконавця з професійної точки зору передбачає комплексний підхід, який включає такі сфери діяльності музиканта, як активна концертна робота, вдосконалення педагогічної майстерності, музично-просвітницька робота, опанування новітніх інформаційних технологій. Це допомагає створювати й підтримувати високої музичної культури в сучасних реаліях і суспільних викликах, в особливо на території України. Подальше дослідження специфіки підготовки музиканта-піаніста з боку системного наукового та методологічного осмислення вплине на збереження й розвиток піаністичної культури загалом.

Список використаних джерел

1. Власенко Е. А. Специфіка організації самостійної роботи в інструментальній підготовці студентів-піаністів. Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: Матеріали VI Міжнародної електронної науково-практичної конференції (м. Переяслав-Хмельницький, 14-15 березня 2019 року). Мелітополь 2019. С. 21-25. URL: <https://eprints.mdpu.org.ua/id/eprint/9660/1/%D0%A1%D0%9F%D0%95%D0%A6%D0%98%D0%A4%D0%9A%D0%90%20%D0%9E%D0%A0%D0%93%D0%90%D0%9D%D0%97%D0%90%D0%A6%D0%87%20%D0%A1%D0%90%D0%9C%D0%9E%D0%A1%D0%A2%D0%99%D0%9D%D0%9E%D0%87%20%D0%A0%D0%9E%D0%91%D0%9E%D0%A2%D0%98.pdf>
2. Дмитрієва О. Концертно-виконавська діяльність піаніста в час війни: культурологічний вимір. Молодь і ринок №5-6(237-238). 2025. С.100-103. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/332787>
3. Цепух І. О., Інноваційний педагогічний репертуар юного піаніста крізь призму творчості митця Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька. *Українська музика : науковий часопис* 2023. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка ; голов. ред. Л. Кияновська. № 3 – 4 (46 – 47). С. 82 – 88. URL : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/749/717>
4. Цюряк І. Фортепіанне виконавство ХХІ століття: традиції та новації. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 85, том 3, 2025. С. 130-134. URL: <https://eprints.zu.edu.ua/43959/1/1.pdf>
5. Чернявська М. С., Тимофеева К. В. Навчально-методичний посібник з дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства». 2022. С. 9-14. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/d566a94c-eaef-4127-b86e-00d5d1169581/content>
6. Ян І. Виконавська стабільність піаніста та специфіка їх формування у процесі підготовки до сценічно-концертної діяльності. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, №3-4(56-57). 2022. URL: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/278237>
7. Kuryshhev E. Piano performance in the context of modern educational trends: challenges and perspectives. Monographic series «European Science» Book 32. Part 5. Karlsruhe, 2024. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/50503/>

УДК 378.147:78:788

СТЕЛЬМАЩУК ЗІНОВІЙ,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільський національний педагогічний університету
імені Володимира Гнатюка
м.Тернопіль, Україна

МЕТОДИКО-ТЕХНОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО НАВЧАННЯ ГРИ НА ХРОМАТИЧНІЙ СОПІЛЦІ ПОЧАТКІВЦІВ В УМОВАХ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА

Анотація. У дослідженні розглянуто базові методико-технологічні підходи до навчання початківців гри на сопілці здобувачів в контексті професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Акцентовано увагу значення хроматичної сопілки на сучасному етапі розвитку національної культури. Охарактеризовано основні педагогічні умови, що забезпечують ефективність освоєння інструменту в умовах професійної підготовки музиканта-педагога.

Ключові слова: народні інструменти, хроматична сопілка, методико-технологічні підходи, педагогічні умови.

Вагомою складовою музичної культури України є інструментальне музикування на народних інструментах, яке суттєво збагачує духовний світ особистості, сприяє формуванню та розвитку ціннісних орієнтирів і викликає значний інтерес у молоді. Особливе зростання зацікавленості народним інструментарієм спостерігається серед здобувачів закладів вищої освіти на сьогоденнішому етапі розвитку інструментального виконавства. В сучасних умовах освітнього процесу інструментальне музикування на народних інструментах: бандурі, цимбалах, скрипці, сопілці, акордеоні, баяні, гітарі функціонує в сольних, ансамблевих та оркестрових формах і широко розповсюджене у професійному музичному виконавстві та аматорській музичній творчості.

Чільне місце в історії українського народу посідає музичний інструмент сопілка. Вона належить до найдавніших і найпоширеніших з числа традиційних духових (аерофонних) інструментів, має багатовікову історію побутування на всій території України і є важливою частиною національної культурної спадщини. Сопілка використовується як в обрядовій (сольній і ансамблевій народній музиці) так і в академічному виконавстві.

У музичній педагогіці проблемі методико-технологічних підходів навчання гри на музичних інструментах майбутніх фахівців присвячені дослідження М. Булди, Т. Воробкевич, Л. Горенка, М. Давидова, А. Душного, В. Князева, В. Лабунця, Т. П'яченко, А. Семашка та інших науковців і педагогів-практиків. Питання історичного поступу сопілки та теорії і практики виконавства розглядали у своїх розвідках Р. Дверій, Б. Корчинська-Яскевич, М. Корчинський, С. Максимів, І. Скляр, М. Хай, Б. Яремко та інші дослідники народного та академічного сопілкарства.

Мета дослідження – розглянути методико-технологічні підходи до навчання гри на хроматичній сопілці початківців у процесі фахової підготовки музиканта-педагога та визначити базові педагогічні умови, що сприяють ефективному формуванню музично-інструментальних умінь і навичок у ході професійної підготовки.

Опанування музичним інструментом здобувачів вищої освіти відбувається в процесі індивідуальних занять і є ефективною формою розвитку музичності, творчої активності та фахової компетентності. У змісті програмних результатів навчання Робочої програми «Музичний інструмент» освітньо-професійної програми «Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти передбачено досягнення здобувачами певних результатів навчання, зокрема: «...інтегрувати складні професійні уміння гри на музичних інструментах у процесі мистецької й музично-педагогічної діяльності, запам'ятовування та інтерпретації музичних творів, демонструвати артистизм, виконавську надійність (самооцінку, самоконтроль, саморегуляцію)». Виходячи з цих вимог інструментальна підготовка вчителя-музиканта з одного боку передбачає і охоплює багатогранний методико-технологічний процес у взаємодії з базовими умовами і чинниками з іншого – має «свою інструментальну специфіку». Тобто, якщо педагогічні умови для опанування і вдосконалення інструментальної підготовки здобувачів можуть бути до певної міри узагальненими, то методико-технологічні підходи до навчання гри на різних інструментах відрізняються і мають свої особливості. До таких музичних інструментів належить, зокрема, десятиотвірна хроматична сопілка в строї до мажор (далі сопілка).

Навчання гри на сопілці як суттєва і взаємодоповнююча частина фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва, передбачає певні базові педагогічні умови, які знаходяться в тісному взаємозв'язку з методико-технологічними підходами до навчання гри на сопілці початківців в процесі реалізації робочої навчальної програми. Перелічимо, на нашу думку, основні з них, а саме:

1. Ціннісно-мотиваційні умови (формування ціннісних орієнтирів та розвиток інтересу та потреби освоєння українських народних інструментів, усвідомлення ролі сопілки на сучасному етапі розвитку національної культури).
2. Організаційно-методичні умови (організація системності та поетапності вдосконалення виконавської майстерності: система звукодобування, штрихові й аплікатурні чинники, добір репертуару з урахуванням базової підготовки здобувачів, художньо-образне виконання творів, використання знань, умінь і навичок з суміжних фахових дисциплін).
3. Психолого-педагогічні умови (створення творчої, суб'єкт-суб'єктної атмосфери, урахування індивідуальних особливостей здобувачів).
4. Репертуарно-стильові умови (добір до репертуару художньо ціннісних творів регіональної традиції, зразків українського музичного фольклору, різножанрових авторських творів українських та зарубіжних композиторів).
5. Виконавсько-творчі умови (участь в концертах, конкурсах, гра в інструментальних ансамблях, оркестрах).
6. Оцінювання навчальних досягнень студентів (відповідно до кредитно-модульної шкали ЕКТС).

Коротко охарактеризуємо сутність перерахованих педагогічних умов та методико-технологічних підходів до навчання початківців гри на сопілці.

З перших занять, привертаючи увагу до освоєння інструмента, важливо зацікавити студента сопілкою шляхом ознайомлення з історією виникнення, етапами її розвитку в рамках запропонованої М. Корчинським періодизації сопілкової культури [3], відомості про майстрів сопілки та виконавців, які відіграли важливу роль у становленні сопілкарства як академічного мистецтва, утвердження її в якості повноцінного інструмента для сольного, камерного та оркестрового виконавства [4].

Далі, ознайомлюємо здобувачів з технічними можливостями сопілки, її тембральною окрасою, доступністю для опанування гри та привабливістю багатожанровим репертуаром.

Спостереження і досвід показують, що ефективною формою опанування музичного інструменту на початковому етапі є гра в ансамблі. В процесі колективного музикування навчальний інструментальний репертуар, зазвичай, вивчається швидше і якісніше. Початкове ансамблеве навчання гри на сопілці, наприклад, ми розпочинаємо одночасно з двома-чотирма студентами. Ансамблева форма допомагає студенту активніше «включитися» в гру завдяки атмосфері старанності, змагальності, результативності праці, що панує під час колективної гри. При цьому ми практикуємо гру в ансамблі сопілкарів у складі різних інструментів. Наприклад: сопілка, акордеон, або дві сопілки, акордеон, сопілка та ударні інструменти без визначеної висоти звучання (бубон, маракаси, пандейра, трикутник та ін.). Утім, таким складом ансамблю ми музикуємо вже в той час, коли студенти розвинули технічні навички гри на інструменті та опанують вміння читати нотний текст з аркуша [7].

Одним з результативних методико-технологічних підходів навчання гри на сопілці початківців є слуховий підбір українських народних пісень, що сприяє ефективно засвоїти сопілкову аплікатуру, якій значну увагу приділяли науковці й сопілкарі-виконавці. Зокрема, С. Максимів наголошує, що «Виконавські аплікатури служать ефективним засобом розширення динамічного діапазону сопілки...Правильний підбір аплікатури та відповідний рівень підйому пальців над отворами впливають також на інтонаційні процеси виконавства» [5. С. 65]. Р. Дверій розробив систему позначення аплікатури буквами та цифрами. «Найдоцільніше аплікатуру записувати літерами та цифрами. Літера л означає затулити всі отвори пальцями лівої руки, п – затулити всі отвори пальцями правої руки. Якщо затуляємо не всі отвори, то позначаємо аплікатуру цифрами. В аплікатурних формулах пальці лівої та правої рук розмежовуємо знаком +, коми між цифрами не ставимо» [1, с. 26]. Пропонуємо процес освоєння аплікатури, наприклад, з гри пісень-забавлянок: «Гоп, скок, руки в боки», «Дибби, дибби, дибби», «Дрібушечки», «Ой дзвони, дзвонять» та ін. [6, с. 43 – 44], а потім проспівування даних мелодій і знову відтворення на інструменті. Такий спосіб поєднання функцій голосового апарату з моторикою пальців та музично-слуховими уявленнями сприяє і підсилює процес освоєння аплікатури (щільно затуляти отвори, запам'ятовувати аплікатуру і вміти прописати її над нотами).

Після курсу індивідуальних занять та занять мобільними групами (2-4 здобувачі) в класі музичного інструменту ми продовжуємо процес освоєння хроматичної сопілки в межах навчального курсу «Інструментознавство та методика роботи з дитячим музичним колективом». Робоча програма даної дисципліни передбачає освоєння сопілки протягом двох семестрів, де обов'язковою умовою є гра студентів на інструменті в ансамблі сопілкарів [7, с. 140].

Під час опанування сопілки, в ході інструментального музикування, важливу роль відіграє процес оцінювання навчальних досягнень здобувачів. Однією з вимог є обов'язкове відвідування занять, де студент отримує встановлену кількість балів. Даний спосіб мотивує їх до творчої активної діяльності у межах вивчення навчальної дисципліни.

Експериментальне дослідження, яке проводилось нами під час проходження виробничої педагогічної практики в загальноосвітній школі групою студентів четвертого курсу спеціальності Середня освіта (Музичне мистецтво) з метою вивчення питання ефективності використання сопілки на уроках музичного мистецтва та в позакласній музично-виховній роботі показало, що введення в процес уроків музичного мистецтва та позаурочної навчально-виховної діяльності гри на сопілці, через демонстрацію вчителем різножанрового сопілкового репертуару, дає позитивні результати. Діти виявляють захопленість, емоційність, проявляють відчуття радості, естетичної насолоди, інтерес до інструмента, потребу у розвитку творчої активності.

З огляду на вище викладене зазначаємо, що освоєння здобувачами сопілки на початковому етапі розвитку виконавських умінь і навичок та в процесі вдосконалення гри під час вивчення суміжних фахових дисциплін й участі в інструментальних і оркестрових колективах, при умові застосування методико-

технологічних підходів і педагогічних умов, сприяє ефективному формуванню музично-інструментального виконавства у процесі професійної підготовки. Володіння сопілкою, як національним музичним інструментом, майбутніми вчителями музичного мистецтва безпосередньо впливає на формування національної свідомості, ідентичності, творчого потенціалу, розвиток духовної культури здобувачів вищої освіти.

Список використаних джерел

1. Дверій Р. Є. Нове про концертну сопілку. *Музика*. 1976. № 4. С. 26 – 27.
2. Дверій Р. Є. Школа гри на хроматичній сопілці у 3 частинах. Частина 2. Львів. 2008. 68с.
3. Корчинський М. Академічне мистецтво – предмет мистецтва і науки. *Матеріали науково-практичної конференції Академічне народне інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ ст.* Київ. 2003. С.12 – 14.
4. Корчинська-Яскевич Б. Сопілкове виконавство на зламі ХХ–ХХІ століть: феномен Львівської академічної школи професійного виконавства. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Луцьк. 2012. Вип. 10. С. 183–192.
5. Максимів С. Академічна сопілка та її виконавські аплікатури. *Студії мистецтвознавчі*. Київ. ІМФЕ НАН України, 2010. № 1(29). С. 63-70.
6. Стельмашук З. М. Вчимося грати на музичних інструментах: Навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2011. 96 с.
7. Стельмашук З. Особливості вивчення навчальної дисципліни «Інструментознавство та методика роботи з дитячим музичним колективом»: з досвіду роботи у закладі вищої освіти. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка*. 2022, № 2. С. 135 – 144.

УДК 78.082.2:780.616.433].071.1(477)

СТУКАЛЕНКО АНГЕЛІНА,
магістерка музичного мистецтва,
викладачка, концертмейстерка
Комунальний заклад вищої освіти
Київської обласної ради
Академії мистецтв імені Павла Чубинського
м.Київ, Україна

**ЦИКЛ «П'ЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ» ОР.44
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО:
ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ ТА ОСОБЛИВОСТІ
ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Анотація. У статті проаналізовано цикл «П'ять прелюдій для фортепіано» ор. 44 Бориса Лятошинського як філософське осмислення трагічних подій Другої світової війни. Простежено емоційну трансформацію циклу: від образу глибокої скорботи й агресивних сил руйнування до поступового духовного відродження. Розглянуто різні типи піаністичного прочитання твору на прикладі інтерпретацій сучасних українських піаністів Дмитра Чеснокова та Євгена Геплюка.

Ключові слова: фортепіанна музика Борис Лятошинський, цикл «П'ять прелюдій для фортепіано» ор. 44, філософське осмислення подій війни, виконавська інтерпретація, інтерпретаційні версії Дмитра Чеснокова та Євгена Геплюка.

Цикл «П'ять прелюдій для фортепіано» ор. 44 Бориса Лятошинського [2] належить до тих творів української музики ХХ століття, в яких з особливою художньою переконливістю втілено трагічний досвід епохи та глибоке філософське осмислення людського буття в умовах війни. Написані у 1942–1943 роках, під час перебування композитора в евакуації, прелюдії стали своєрідною внутрішньою хронікою переживань митця, який сприймав війну як абсолютне зло й водночас прагнув віднайти духовні опори, здатні протистояти руйнівним силам історії. У цьому циклі фортепіано постає не лише як сольний інструмент, а як повноцінний носій симфонічного мислення, здатний передати масштабні драматургічні ідеї та складні психологічні стани. На жаль, цикл «П'ять прелюдій для фортепіано» ор. 44 є менш популярним, ніж інші твори Б. Лятошинського, проте сьогодні дослідники усе частіше звертаються до нього як з позицій характеристики його музики, так і виконавських інтерпретацій (розвідки П. Гмиріна [1] та С. Олійника [3]).

Фортепіанна творчість Бориса Лятошинського формувалася в контексті активного діалогу з європейською музичною культурою першої половини ХХ століття. Впливи пізнього романтизму, експресіонізму, імпресіонізму, а також творчості К. Дебюссі, Б. Бартока та К. Шимановського органічно поєднуються у його музиці з українською національною інтонаційною традицією. Для стилю Б. Лятошинського характерні загострена емоційність, драматична напруга,

схильність до філософського узагальнення, використання хроматизму, складних гармонічних комплексів, поліфонічних структур і поліритмії. Водночас композитор мислить масштабно, симфонічно, навіть у межах камерних і фортепіанних жанрів, що яскраво проявляється у циклі прелюдій ор. 44.

Звернення Б. Лятошинського до жанру прелюдії в роки війни має глибокий художній сенс. Прелюдія як жанр позбавлена жорстких формальних рамок, що дозволяє композиторові максимально вільно й концентровано передати внутрішній стан людини. У «П'яти прелюдій» цей жанр набуває рис філософської мініатюри, де кожна п'єса є окремим етапом драматургічного розвитку, а весь цикл сприймається як єдине цілісне полотно. Прелюдії пов'язані між собою інтонаційно, гармонічно й образно, утворюючи послідовну емоційну лінію — від трагічного усвідомлення катастрофи до напруженого, але неоднозначного утвердження життєствердного начала.

Перша прелюдія (*Lugubre ma non troppo lento*) відкриває цикл образом глибокої скорботи. Її музична мова ґрунтується на остинатному русі баса в низькому регістрі, пригніченій гармонії та стриманій, але надзвичайно напруженій експресії. Відсутність світлих тональних опор, обмеження регістрового діапазону й монотонність ритмічного руху створюють відчуття безвиході та внутрішнього заціпеніння. Цей образ можна трактувати як узагальнений символ людського горя, що виходить за межі особистого переживання і набуває загальнолюдського виміру.

Друга прелюдія (*Lento e tranquillo*) різко контрастує з першою, відкриваючи сферу ліричного споглядання. Тут композитор звертається до інтонацій, близьких до української народної пісенності, створюючи образ внутрішнього спокою, тепла й духовної зосередженості. Прозора фактура, м'які гармонічні переходи, плавна мелодична лінія формують відчуття світлої медитації, що сприймається як спогад про мирне життя або як ідеал, до якого прагне людська душа в умовах війни. Водночас нестійкість гармонічних завершень і прихована мінорна забарвленість нагадують про крихкість цього стану.

Третя прелюдія (*Allegro agitato*) є драматичним ядром усього циклу. Її токатний характер, пульсуючі тріолі, різкі динамічні контрасти й секвентний розвиток тематизму створюють образ невблаганної, механізованої сили. У контексті історичних обставин ця музика може сприйматися як символ війни, що знищує все на своєму шляху. Ліричні епізоди, які з'являються всередині цієї прелюдії, не приносять заспокоєння, а лише підсилюють трагізм, оскільки швидко поглинаються загальним потоком агресивної енергії. Завершення прелюдії, пов'язане з інтонаціями першої частини циклу, підкреслює ідею замкненого кола страждання.

Четверта прелюдія (*Andante sostenuto*) відкриває новий образний вимір — внутрішнє відродження. Її музична тканина сповнена поліфонічних нашарувань, ритмічної нестабільності й поступового гармонічного просвітлення. Мелодія, що розгортається в середньому та верхньому регістрах, звучить як символ духовного піднесення, народження нової внутрішньої сили. Модуляційний рух до мажорних тональностей створює відчуття світла, хоча повного звільнення від трагізму ще не відбувається. Ця прелюдія сприймається як етап внутрішнього визрівання, підготовка до фінального утвердження.

П'ята прелюдія (*Impetuoso*) завершує цикл урочисто й енергійно. Мажорний лад, фанфарні інтонації, потужна акордна фактура й активний ритмічний рух створюють образ перемоги та духовної непохитності. Водночас у музичній тканині зберігаються інтонаційні відголоски попередніх частин, що надає фіналу неоднозначності. Перемога тут не є безумовною радістю — вона досягнута через страждання й несе в собі пам'ять про втрати. Саме ця багатозначність робить фінал циклу особливо глибоким і філософськи насиченим.

Виконавська інтерпретація «П'яти прелюдій» ор. 44 є складним художнім завданням, що потребує від піаніста не лише досконалої техніки, а й глибокого психологічного проникнення в авторський задум. Серед основних труднощів — робота з багатошаровою фактурою, точне інтонування в низьких регістрах, складні

поліритмічні співвідношення, тривале утримання внутрішньої напруги та вміння вибудувати цілісну драматургію циклу. Важливу роль відіграє також педалізація, яка має бути гнучкою й диференційованою, щоб зберегти прозорість звучання й водночас підкреслити симфонічну масштабність музики.

Порівняння виконавських інтерпретацій Дмитра Чеснокова [4] та Євгена Геплюка [5] переконливо демонструє багатовимірність цього твору. Інтерпретація Чеснокова вирізняється підкресленим драматизмом, різкими динамічними контрастами й щільним, насиченим звучанням. Піаніст акцентує конфліктні моменти, особливо в третій та п'ятій прелюдіях, вибудовуючи виконання як напружену драматичну дугу. Натомість Євген Геплюк тяжіє до лірично-зосередженого, споглядального прочитання циклу. Його трактування відзначається м'яким тембровим підходом, увагою до внутрішніх голосів і плавністю фразування, завдяки чому музика набуває більш філософського, рефлексивного звучання. Обидва підходи є художньо переконливими й доповнюють одне одного, розкриваючи різні грані стилю Лятошинського.

Отже, «П'ять прелюдій для фортепіано» оп. 44 Бориса Лятошинського є визначним явищем української фортепіанної музики ХХ століття. У цьому циклі поєднуються глибоке осмислення історичної трагедії, новаторська музична мова та високі виконавські вимоги. Твір відкриває широкі можливості для інтерпретації й залишається актуальним у сучасному культурному контексті, утверджуючи значення спадщини Б. Лятошинського як невід'ємної частини європейського музичного модернізму та української національної традиції.

Список використаних джерел

1. Гмирін П. Фортепіанний цикл «П'ять прелюдій» Бориса Лятошинського: виконавський аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 72. Т. 1. С. 115–120.
2. Лятошинський Б. М. П'ять прелюдій для фортепіано оп. 44. *Твори для фортепіано*; упор. О. Безбородько. Київ : Музична Україна, 2016. С. 97–112.
3. Олійник С. В. П'ять прелюдій для фортепіано Б. Лятошинського: образно-тематична концепція циклу. *Сучасна музика в сучасному світі*: зб. наук. праць. Житомир, 2012. С. 29–31.
4. Chesnokov D. Performance of B. Lyatoshytsky: 5 Preludes, op. 44. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/cT7yXT5Q-Ko> (дата звернення: 10.01.2026).
5. Heplyuk Ye. Lyatoshytsky: Preludes op. 44. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/zrqzJONkG9U> (дата звернення: 10.01.2026).

УДК 78.071.2:781.62

ТРОФИМОВА АННА,
здобувачка спеціальності 014 Музичне мистецтво
циклової комісії музики і хореографії
Фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник
КИФЕНКО АННА,
кандидатка педагогічних наук,
старша викладачка циклової комісії музики і хореографії
Фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
м.Київ, Україна

Роль відчуття ритму у формуванні виконавських навичок музиканта

Анотація. Ритм — це те, з чого починається будь-яка музика. Навіть коли ми ще не вміємо грати на інструменті, ми вже інстинктивно реагуємо на ритм: підстукуємо ногою, похитуємо головою, плескаємо в долоні. Він живе в нас природно, як власне дихання чи серцебиття. Саме тому ритм називають «внутрішнім мотором» музичного мистецтва.

Ключові слова: ритм, ритмічний малюнок, ритмічне чуття, ритмічні навички, фразування, «внутрішній метроном» піаніста.

Ще за часів Античності мислителі та філософи обґрунтовували та розмежовували ритм як загальне поняття перебігу всіх процесів у Всесвіті. Греки вважали, що ритм є енергійним чоловічим началом, а тони у своєму русі, за вимогами мелодії та гармонії, – жіночим. Так, Аристотель визнавав зв'язки ритму з душевним життям і емоційним станом людини, а Платон визначав ритм як «порядок руху».

Проблематика даного питання у полі зору як вітчизняних так і зарубіжних науковців, музикантів, педагогів, фізиків Л.Баренбойна, О.Бойко, А.Будаєва, М.Румера, Г.Смаглій, А.Твердого та ін. У сучасній музичній теорії під терміном «ритм» розуміють «організацію у часі звуків та пауз на основі взаємодії їх тривалостей у певний темпових рамках» [3, с. 126]. Музикознавці підкреслюють, що ритм – це часовий і акцентований бік мелодії, фактури, гармонії. Він тісно пов'язаний з важливим засобом музичної морфології метром, який організує музичну мову і має велике - виразне значення. Г. Смаглій визначає метр «як постійне чергування рівновеликих акцентованих (сильних) та неакцентованих (слабких) відрізків часу (долей)» [3, с. 136].

Для музиканта відчуття ритму є таким самим фундаментом, як рівновага для танцюриста або чітка дикція для актора. Жодна мелодія, навіть найкрасивіша, не оживе без правильної пульсації та внутрішнього порядку. Ритм утримує музику в єдності, допомагає зрозуміти її напрям, характер і емоцію. У сучасній музичній

освіті розвиток ритмічних навичок набуває особливого значення. Сьогодні всі слухають різні стилі — від класики до TikTok-трендів — і часто підсвідомо переймають нестійкі, так би мовити, «розмиті» ритмічні моделі. Тому, важливо навчити їх не просто повторювати ритм, а відчувати його: тілом, слухом, внутрішнім рухом.

Щоб зрозуміти ритм, важливо відчувати пульсацію — рівномірне «биття», яке лежить в основі музики. Пульсація схожа на серцебиття: вона рівна, постійна й тримає музичний рух у руках. Навіть якщо ритм складний або має багато дрібних фігур, пульсація залишається стійкою, як фундамент будинку.

Коли метр і ритм поєднуються, з'являється цілісний ритмічний малюнок — той, що робить кожну мелодію впізнаваною. Спробуй згадати будь-яку улюблену пісню: перш ніж з'являється мелодія, у голові часто вже звучить її ритм і за допомогою жестів тіла *body percussion* людина її відворює. О.Бойко, стверджує, що плескання у долоні, удари по різних частинах тіла, клацання язиком поліпшують когнітивні і моторні навички, пам'ять, мислення, увагу та сенсорне сприйняття. Вони полегшують соціальну адаптацію та дозволяють зняти напругу, а також позитивно впливають на нервову систему людини. Коли ритм не тільки усвідомлюється мозком, але й відтворюється тілом, він краще запам'ятовується [1].

Відчуття ритму супроводжує людину з перших днів життя. Ми народжуємося вже знайомими з ритмом — ще в утробі дитина слухає рівне биття серця матері. Тому не дивно, що малюки інстинктивно похитуються під музику, підстрибують або плескають у долоні, хоча ще не розуміють, що таке «ритм» у музичному сенсі.

У різних людей рівень ритмічної чутливості проявляється по-різному. Хтось схоплює ритм миттєво, а комусь потрібно трохи більше часу, щоб навчитися рухатися в такт. Це залежить від багатьох факторів: природної моторики, уваги, слухового досвіду, навіть від того, наскільки музична родина, в якій росте дитина. Проте важливо розуміти: відчуття ритму — не вроджений талант кількох обраних, а *здатність, яку можна і потрібно розвивати*. Дитина, яка з ранніх років чує різну музику, співає, рухається в такт, дуже швидко формує внутрішнє ритмічне відчуття. Це як м'яз, який зміцнюється з кожним тренуванням.

Щодо ритмічного чуття при грі на музичному інструменті. Для виконавця ритм — це опора. Він допомагає зібрати думки, зосередитися й рухатися у творі впевнено, ніби йдучи по знайомій доріжці. Коли ритм стабільний, музикант відчуває внутрішній спокій: руки знають, коли рухатися швидше, коли уповільнитись, коли зробити акцент. Музика стає живою і логічною. Ритм також напряму пов'язаний з технікою. Наприклад, у фортепіанній грі складні місця часто розпадаються не через відсутність технічних можливостей, а через нестійку пульсацію. Ритм ніби керує рухом: він визначає, як рівно будуть звучати трелі, як точно синхронізуються обидві руки, чи не «попливе» темп у довгих пасажах. Окрім техніки, ритм впливає і на музичність. Завдяки йому з'являється фразування — поділ музики на логічні думки. Саме ритм підказує, де зробити легку паузу, де підкреслити важливий звук, де дати мелодії «дихати». Це робить виконання виразним, переконливим і художнім.

За А. Будаєвою, музичний ритм належить до часових категорій і взаємопов'язаний з іншими часовими категоріями, як-от метр і темп. Взаємозв'язок тріади «ритм — метр — темп» становить сутність музичного ритму. Ритм як категорійне поняття взаємодіє з усіма засобами музичної мови та набуває вираження в таких поняттях, як: ритмічний рисунок, ритмічний акцент; метр, метричний акцент, метрична пульсація, метро-ритм; темп, темпоритм, ритмо-агогіка, ритмо-динаміка, ритмо-побудова [2].

У ансамблевій грі ритм — це мова, якою спілкуються музиканти. Вони можуть грати різні інструменти, мати різний досвід і стиль, але якщо їх об'єднує спільна пульсація — музика звучить злагоджено. Тому кажуть: «ансамбль починається з ритму».

Перше, з чим стикається кожен піаніст, — це потреба грати обома руками одночасно, причому часто різні ритмічні малюнки. Ліва рука може виконувати

рівну пульсацію, тоді як права — мелодію з затримками, прикрасами чи синкопами. Без чіткого ритму такі поєднання просто розпадаються.

Ритм у фортепіанній грі — це своєрідний внутрішній «маяк», який не дозволяє загубитися. За О.Бойко, ступінь зрілості, рівень майстерності піаніставиконавця визначається вмінням переконливо і художньо правильно розшифрувати, «оживити» ритмічний запис твору, передати і розкрити задум композитора. Музичний ритм, динаміка та агогіка, на відміну від мелодії, гармонії є «власними» засобами виразності виконавця [1]. Він допомагає рівно триматися в темпі, навіть коли з'являються складні пасажі або несподівані зміни характеру. Добре відчуття ритму дозволяє піаністу не поспішати там, де хочеться «втекти вперед», і не сповільнюватися там, де технічно важко. У роботі над твором ритм часто стає ключем до розв'язання технічних проблем. Багато складних місць «раптом» починають звучати чисто й упевнено, коли учень правильно відчує пульсацію всередині фрази. Ритм ніби структурує рух: руки знають, куди і коли йти, і перестають напружуватися.

Часто педагоги говорять про «внутрішній метроном» — не механічне клацання, а відчуття рівної хвилі, яка йде всередині музиканта. Це особливо важливо у тих моментах, коли потрібно грати вільно: рубато, затримки, легкі прискорення. Навіть у таких «вільних» місцях основа ритму не повинна зникати — вона лише гнеться, але не ламається. Важливу роль відіграє й сам інструмент. Ударний механізм фортепіано вимагає чіткої атаки звуку, тому кожен ритмічний збій одразу стає помітним. На відміну від струнних чи духових, де можна «злити» ноти в легато, фортепіано завжди оголює фактуру — і разом із нею будь-яку ритмічну неточність.

Отже, відчуття ритму — основа музичної гри. Воно допомагає грати точно, виразно і впевнено, формує музичний смак і робить навчання гри на інструменті ефективним, якісним та цікавим. Ритм присутній та використовується у різних видах мистецтва, кожне з яких збагачує вагомим внеском естетичну культуру людства.

Список використаних джерел

1. Бойко О. Розвиток відчуття метро-ритму на уроках фортепіано. «ритмічні ігри» / О. Бойко // Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 20-21 жовтня 2023 р.). — Т. 2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2023. — С. 110-113.
2. Будаєва А. Феномен ритму як принцип організації світу та естетична категорія / А. Будаєва, С. Іригіна, // Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 20-21 жовтня 2023 р.). — Т. 2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2023. — С. 13-17.
3. Смаглій Г.А. Теорія музики: Підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв. Х.: «Ранок», 2013. 392 с, с. 126].Смаглій Г.А. Теорія музики: Підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв. Х.: «Ранок», 2013. 392 с, с. 126].
4. Твердий А., (2022). Властивості ритму в композиційній структурі художнього твору. Українська академія мистецтва, 32, 156-160.

УДК: УДК 78.03:78.071.2:378.147

ІРИНА ЦЕПУХ,
аспірантка кафедри музичного мистецтва
Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;
викладач-методист, голова предметно-циклової
комісії «Фортепіано та концертмейстерство»,
старший викладач кафедри
«Інструментальне виконавство (за видами)»
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID ID [0000-0003-1122-3122](https://orcid.org/0000-0003-1122-3122)
Irina9009@gmail.com
Київ, Україна

МЕТОДИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ПІДРУЧНИКА ЛЮДМИЛИ ІВАНЬКО «ІСТОРІЯ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА» У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПІАНІСТА

Анотація. У контексті постійних трансформацій у сучасній мистецькій освіті оновлення дисциплінарних та методологічних основ стало стратегічним пріоритетом для вищих музичних закладів. Видання підручника розглядає нагальну потребу модернізації методологічної бази курсу «Історія фортепіанного виконавства» шляхом його переосмислення як динамічної, компетентнісно-орієнтованої дисципліни, а не як суто описового історичного огляду. Воно реагує на сучасні освітні парадигми, позиціонуючи фортепіанне виконавство як цілісне культурне явище, що синтезує історичну усвідомленість, теоретичну рефлексію та інтерпретаційну практику в рамках єдиної педагогічної моделі. Забезпечуючи відповідність сучасним стандартам професійної дошкільної та вищої мистецької освіти, підручник підкреслює актуальність історично обґрунтованих та практично-орієнтованих досліджень виконавства у підготовці піаністів ХХІ століття.

Ключові слова: історія фортепіанного виконавства; формування професійної компетентності; методологічна основа; історично обґрунтоване виконавство; вища мистецька освіта.

У сучасному ландшафті вищої мистецької освіти формування професійно компетентного піаніста вимагає переосмислення як змісту, так і методології в рамках спеціалізованих дисциплін. Прискорена трансформація культурних парадигм, розширення міждисциплінарних досліджень та інтеграція

національних мистецьких традицій у європейський та світовий контекст вимагають освітніх ресурсів, які виходять за рамки описової історіографії та сприяють рефлексивній, аналітично обґрунтованій музикальній майстерності. У цих рамках підручник «Історія фортепіанного виконавства» (див. рис. 1), авторкою якого є Людмила Іванько, є суттєвим науковим та педагогічним внеском у модернізацію фортепіанної освіти.



Рис. 1. Палітурка підручника Іванько Л. О. «Історія фортепіанного виконавства» за редакцією С. Садовенко, І. Цепух

Розроблене в академічному середовищі Академії мистецтв імені Павла Чубинського, видання відображає як інституційну наступність, так і інноваційне методологічне мислення. Воно стосується нагальної потреби концептуалізувати фортепіанне виконавство і як технічне ремесло, і як історично зумовлену, стилістично диференційовану та культурно вбудовану художню практику. Значення підручника підкріплюється авторитетними рецензіями, проведеними ректором КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», доктором філософії, кандидатом культурології, професором, заслуженим діячем мистецтв України Василем Романчишиним; професоркою кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККиМ, докторкою культурології, професоркою, заслуженою діячкою мистецтв Світланою Садовенко та доцентом кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», кандидатом педагогічних наук Павлом Косенком, чії оцінки підтверджують його академічну точність, структурну узгодженість та педагогічну актуальність.

Концептуальна основа підручника базується на розумінні фортепіанного виконавства як динамічного історичного процесу, що формується стилістичною еволюцією, естетичними парадигмами та педагогічними традиціями. Структура видання демонструє методологічну ясність та внутрішню узгодженість. Вона поділена на два взаємозалежні розділи: методологічний вимір фортепіанного виконавства та його історичний розвиток.

Перший розділ розглядає основні компоненти піаністичної освіти, до яких віднесено технічний розвиток, інтерпретаційні навички, стилістичну обізнаність та професійні ролі піаніста як соліста, співавтора та учасника ансамблю. Систематично досліджуючи артикуляцію, фразування, агогіку, виразні засоби та жанрово-специфічну інтерпретацію, авторка створює комплексну методологічну основу, яка поєднує теоретичну рефлексію з практичним застосуванням.

У другому розділі представлено панорамний огляд еволюції клавірного та фортепіанного мистецтва з XVI століття до початку XX століття. Історичний наратив не обмежується хронологічним описом. Він радше підкреслює стилістичну диференціацію, національні школи та інтерпретаційні парадигми. Аналіз європейських традицій, французької, німецької, італійської, польської, норвезької та інших, створює багатовимірне уявлення про виконавську культуру. Така організація дозволяє здобувачам-піаністам сприймати стилістичний розвиток як взаємопов'язану систему художніх трансформацій.

Логічний розвиток від витоків до сучасних тенденцій сприяє систематичному мисленню та запобігає фрагментації знань. Співвідносячи історичну еволюцію з методологічними ідеями, підручник спрямований на розвиток професійного піаністичного мислення, заснованого на аналітичній усвідомленості та стилістичній компетентності.

Центральним досягненням підручника є його здатність сприяти формуванню професійних компетенцій у мистецькій освіті. Інтерпретаційна компетентність представлена як синтез історичних знань, аналітичних здібностей, стилістичної чутливості та технічної майстерності. Виконавство концептуалізується як рефлексивний художній акт.

Розвиток історико-стилістичного мислення сприяє порівняльному аналізу композиторів та шкіл. Дослідження барокової поліфонії, принципів класичної сонати, романтичної виразності та варіаційних циклів надає здобувачам інструменти для стилістично обґрунтованої інтерпретації. Особлива увага до українських композиторів XX століття інтегрує національну ідентичність у ширший європейський культурний дискурс, зміцнюючи усвідомлення студентами їхньої мистецької спадщини.

Підручник ще більше розширює музикознавчі та культурні перспективи, розглядаючи фортепіанне виконання в ширшому історичному та естетичному контексті. Такий міждисциплінарний підхід збагачує інтелектуальний розвиток та готує студентів до дослідницької та педагогічної кар'єри.

Не менш важливим є розвиток аналітичних навичок роботи з музичним текстом. Завдяки розмежуванню форми, жанру та виразних засобів, здобувачі вчаться обґрунтовувати інтерпретаційні рішення на наукових підставах. Така аналітична дисципліна формує основу зрілої художньої автономії та критичного осмислення.

Однією з визначальних рис видання є його безпосереднє застосування в освітній практиці. Методологічні рекомендації, наведені у першому розділі, можна впровадити на спеціальних заняттях з фортепіано та спільних виконавських заняттях. Викладачі можуть використовувати матеріал як структурований посібник для розвитку техніки, інтерпретації та стилістичної точності.

Підручник також служить цінним ресурсом для підготовки студентів до кваліфікаційних іспитів та конкурсних виступів. Його систематичне висвітлення стилістичних епох дозволяє створювати репертуарні програми, засновані на історичній логіці та художній узгодженості. Аналітичні коментарі сприяють інтерпретаційному вдосконаленню, а методичне керівництво забезпечує технічну стабільність.

Крім того, видання природно корелює з курсами з історії музики, аналізу музичних форм, методології інструментального викладання та виконавських досліджень. Цей інтегративний потенціал зміцнює єдність навчальної програми та підтримує всебічне професійне формування.

В академічному середовищі Академії мистецтв імені Пала Чубинського підручник виконує консолідуючу та ідентифікуючу функцію. Він підтримує єдину методологічну політику предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», забезпечує узгодженість педагогічних підходів. Створюючи високоякісний освітній ресурс внутрішньо, заклад зміцнює свою академічну традицію та наукову довіру.

Підручник сприяє розвитку внутрішнього професійного дискурсу, заохочуючи рефлексивний діалог між викладачами. Він є не лише освітнім інструментом, а й проявом інституційної інтелектуальної зрілості. Цим виданням Академія підтверджує свою відданість інтеграції історичних наук, педагогічних інновацій та мистецької досконалості.

Академічна обґрунтованість підручника підтверджена оцінками видатних науковців. У рецензіях підкреслюється його систематична організація, термінологічна точність, методологічна узгодженість та відповідність сучасним освітнім стандартам. Міждисциплінарний досвід рецензентів, що охоплює культурологію, музикознавство та педагогіку, підкреслює комплексний характер видання.

Їхні оцінки підтверджують, що підручник відповідає критеріям наукової надійності та педагогічної доцільності. Таке схвалення розміщує видання в ширшому дискурсі професійної мистецької освіти та підтверджує його внесок у методологічний прогрес.

Хоча підручник, в першу чергу, призначений для студентів освітньо-професійної програми «Фортепіано», він має ширше застосування. Він може бути корисним для викладачів мистецьких закладів, аспірантів та учасників курсів підвищення кваліфікації. Його доступний і водночас академічно строгий стиль дозволяє інтегрувати його в різноманітні освітні контексти.

Поєднуючи європейські історичні перспективи з національно орієнтованим підходом, видання сприяє поширенню української фортепіанної педагогіки в ширшому культурному та освітньому просторі. Таким чином, воно підтримує інтеграцію національних виконавських традицій у міжнародний академічний дискурс.

Підручник «Історія фортепіанного виконавства» закладає основу для майбутніх методологічних та наукових ініціатив. На його основі можуть бути розроблені комплексні освітні комплекси, включаючи цифрові ресурси, відеолекції та інтерактивні методичні платформи. Таке розширення відповідає сучасним тенденціям щодо цифровізації та гібридних моделей навчання.

Видання може стимулювати формування дослідницької школи фортепіанного виконавства в Академії. Постійна наукова діяльність, участь у конференціях та методологічні інновації можуть перетворити ідеї, викладені в підручнику, на стійку академічну традицію.

Науковий та педагогічний авторитет підручника невіддільний від професійної траєкторії його авторки, Людмили Іванько (див. рис. 2). Як піаністка, викладачка та дослідниця, Людмила Олександрівна поєднує великий досвід викладання з активною участю в наукових конференціях та методологічних проєктах. Її публікації, видання педагогічного репертуару та методичні рекомендації зробили значний внесок в українську фортепіанну педагогіку.

Досягнення її учнів на національних та міжнародних конкурсах свідчать про ефективність її педагогічної системи. У підручнику втілено багаторічний досвід і професіоналізм, ясність та повагу до мистецької традиції.



*Рис. 2. Авторка підручника «Історія фортепіанного виконавства»
Людмила Олександрівна Іванько*

Висновок. Підручник Людмили Іванько «Історія фортепіанного виконавства» являє собою концептуально цілісний, методологічно обґрунтований та практично орієнтований освітній ресурс, який відповідає сучасним вимогам вищої мистецької освіти. Поєднуючи історичну науку, аналітичну точність та педагогічну застосовність, підручник суттєво сприяє формуванню рефлексивних, стилістично обізнаних та професійно компетентних піаністів.

Його інституційне значення, наукова достовірність та перспективний потенціал розвитку позиціонують його як важливу віху в розвитку української фортепіанної педагогіки. Завдяки цьому виданню КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» збагачує свої освітні ресурси, підтверджує свою роль у формуванні вдумливого та культурно свідомого покоління музикантів, готових взаємодіяти з національною спадщиною та зі світовими мистецькими процесами.

Наукове та педагогічне значення підручника також було підкреслено в експертних рецензіях. Зокрема, рецензенти наголошують на методологічній цілісності роботи та її важливості для сучасної музичної освіти:

«Підручник Людмили Іванько «Історія фортепіанного виконавства» – це комплексна навчально-методична праця, створена відповідно до сучасних вимог професійної мистецької освіти» – з рецензії кандидата культурології, професора, заслуженого діяча мистецтв України, ректора КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» В. Г. Романчишина.

«Підручник пропонує студентам широкий панорамний огляд становлення та розвитку фортепіанного мистецтва, поєднуючи історичні знання з практичними рекомендаціями щодо виконавської діяльності» – з рецензії доктора

культурології», професора, професора кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв НАКККіМ, заслуженої діячки мистецтв України С. М. Садовенко.

«Навчально-методична робота, представлена Людкою Іванько, знайомить студентів з еволюцією фортепіанного виконавства в його історичному вимірі та сприяє розумінню трансформації стилів та естетичних підходів, сформованих різними епохами, мистецькими напрямками та видатними особистостями» – з рецензії доцента, кандидата педагогічних наук П. Б. Косенка.

Список використаних джерел

1. Іванько Л. О. Історія фортепіанного виконавства: підручник / ред. С. Садовенко, І. Цепух. Київ: ТОВ «НВП «Інтерсервіс», 2026. 168 с.
2. Протокол засідання Вченої ради від 05 листопада 2025 року.
URL: https://chubynsky.best/files/ag/vchena-rada-/materiali-zasidan/photo_2026-01-16_11-55-11.jpg

УДК 378.091.013: 785

ЧАБАН-ЧАЙКА СВІТЛАНА,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного
університету імені Івана Огієнка
м.Кам'янець-Подільськ, Україна

КОЛЕКТИВНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ШКОЛЯРІВ

Анотація. У статті розкрито сутність понять «свідомість», «національна свідомість». Проаналізовано основні принципи організації активізації колективної інструментально-виконавської діяльності в контексті національної свідомості школярів.

Ключові слова: національна свідомість, інструментально-виконавська діяльність, школярі, музичне мистецтво.

Проблематика формування національної свідомості школярів засобами музичного мистецтва посідала вагомe місце в науково-педагогічному дискурсі та була об'єктом уваги провідних педагогів, композиторів, музикознавців і фольклористів. Над теоретичним обґрунтуванням і практичними аспектами національного виховання молоді за допомогою музики працювали такі дослідники, як М. Грінченко, М. Грушевський Ф. Колеса, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, Л. Ревуцький, В. Сухомлинський та інші.

Видатний український фольклорист і літературознавець М. Сумцов у праці «Українські співці й байкарі» посилався на статтю М. Грушевського, опубліковану 1907 року в «Літературному Науковому Віснику». У ній учений критично оцінював стан національної культурної активності українського суспільства, дорікаючи йому за «національну млявість і пасивність». На думку М. Грушевського, український народ володіє надзвичайно багатому музичною спадщиною – однією з найвиразніших і найрізноманітніших серед культурних народів, проте суспільство використало це духовне надбання лише незначною мірою й недостатньо інтегрувало його у власний культурний обіг [4].

У сучасній науковій літературі проблематика інструментальної діяльності школярів розглядається в багатовимірному контексті. Зокрема, дослідники аналізують її у зв'язку зі структурою музичальності, впливом інструментального музикування на розвиток музично-інтелектуальних процесів – музичної пам'яті, мислення, уваги, формування музично-слухових уявлень. Окрему увагу приділено грі на дитячих музичних інструментах як одному з провідних видів музичної діяльності учнів закладів загальної середньої освіти.

Важливе значення у формуванні національної свідомості школярів має саме інструментальне музикування, яке широко застосовується в освітньому

процесі на уроках музичного мистецтва. Через опанування народних музичних інструментів учні залучаються до традиційної культури, засвоюють її естетичні, етнічні та світоглядні цінності.

Народні музичні інструменти за загальноприйнятою класифікацією поділяються на основні групи, серед яких: духові інструменти та ударні інструменти. Такий поділ сприяє систематизації навчального матеріалу й забезпечує науково обґрунтований підхід до організації інструментальної підготовки школярів.

Попри наявні дослідження, питання генези та еволюції українських музичних інструментів, витоки яких сягають давньої культурної традиції східних слов'ян, залишаються недостатньо висвітленими в науковій літературі та потребують подальшого комплексного вивчення.

Іконографічні свідчення, що відображають виконавців на народних інструментах (переважно скоморохів), зустрічаються у літописах, азбуковниках, стародавніх тлумачних словниках, богословських книгах, а особливо – на гравюрах XVIII століття. На цих зображеннях фіксуються різні типи музикантів – гусярі, лірники, гудошники, волинщики, сурмачі, трубачі, а також виконавці на ударних інструментах, зокрема бубнах і тарілках. Такий матеріал становить важливе джерело для реконструкції історії та побутування українського народного інструментарію.

Старовинні народні музичні інструменти, розглянуті вище, відіграють важливу роль у сучасному музичному житті та сприяють подальшому розвитку народної музики, яка активно використовується в музичній практиці.

Виконання музики на цих інструментах у школярів сприяє розвитку ритмічного чуття, тембрового та гармонійного слуху, а також збагаченню пам'яті, уяви, формуванню мислення, волі та уваги, що робить музичну діяльність комплексним засобом гармонійного виховання та інтелектуального розвитку.

У роботі зі школярами використовуються як прості музичні інструменти, що не мають певної висоти, так і звуковисотні інструменти. Використання обох типів інструментів доцільно впроваджувати з перших уроків музичного мистецтва, починаючи з початкової школи.

В процесі опанування навичками гри на музичних інструментах діти повинні:

- знати назви музичних інструментів, їх елементарну будову та призначення;
- вміти розрізняти на слух тембри інструментів та усвідомлювати їхні виразальні можливості;
- вміти передавати різноманітні засоби музичної виразності під час гри на різних інструментах;
- знати розташування високих і низьких звуків на звуквисотних інструментах, назви нот і їхнє розміщення;
- оволодіти навичками ансамблевого виконання;
- вміти підбирати на слух нескладні мелодії;
- орієнтуватися у записі нескладних партитур та читати свою партію.

Отже, гра на музичних інструментах є одним із видів колективної виконавської діяльності учнів. Їхнє застосування на уроках музичного мистецтва сприяє прояву та розвитку музичних здібностей, збагаченню музичного досвіду, формуванню інтересу до музикування, а також вихованню національної свідомості.

Список використаних джерел

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. К., Наукова думка, 1967. 244 с.
 2. Концепція національно-патріотичного виховання в системі освіти України до 2025 року. Наказ МОН від 29.07.2019 № 1038[Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://surl.li/kzem> (дата звернення 05 .03.2024)
 3. Українські педагоги про національно-патріотичне виховання: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ.семінару /ДНПБ України ім. В. О. Сухомлинського [та ін.] ; [редкол.: Березівська Л. Д. (голова редкол.), Зозуля С.М., Філімонова Т. В.; літ. ред. Редько-Шпак Л.В.; рецензенти Сухомлинська О. В., Коляда Н. М.]. Київ : [ДНПБ України ім. В. О. Сухомлинського], 2016. 60 с.
 4. <https://uain.press/blogs/olesya-mandebura-mykola-sumtsov-zolotyj-fond-ukrayinskoyi-nauky-791503>.
-

УДК 37.091.33:78

ШЕРЕДЬКО ІРИНА,
викладачка вищої категорії,
старша викладачка по класу фортепіано,
Білоцерківська школа мистецтв №4
м.Біла Церква, Україна

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

Анотація. У статті висвітлено досвід роботи з учнем із розладом аутистичного спектра в класі фортепіано. Обґрунтовано доцільність використання українського музичного фольклору як засобу розвитку музично-виконавських навичок. Проаналізовано методичні прийоми та результати педагогічної діяльності.

Ключові слова: інклюзивна освіта, розлад аутистичного спектра, український музичний фольклор, фортепіанне навчання, музично-виконавські навички.

Сучасна мистецька освіта в Україні розвивається в умовах активного впровадження інклюзивного підходу, що передбачає створення освітнього середовища, доступного для всіх категорій здобувачів освіти, зокрема дітей з особливими освітніми потребами [3]. Законодавча база України гарантує право кожної дитини на якісну освіту незалежно від особливостей психофізичного розвитку [1]. Державний стандарт початкової мистецької освіти наголошує на формуванні музично-виконавських компетентностей, розвитку творчого потенціалу та індивідуальних здібностей учнів [2].

У цьому контексті особливої актуальності набуває пошук ефективних педагогічних засобів розвитку музично-виконавських навичок дітей з розладами аутистичного спектра (РАС), адже наукові дослідження доводять, що музична діяльність позитивно впливає на розвиток когнітивної, емоційної та комунікативної сфер дітей з РАС [4]. Для дітей з аутизмом музика є одним із найбільш доступних способів взаємодії зі світом, оскільки вона спирається на ритмічну впорядкованість, повторюваність та емоційну виразність [7, 6]. Особливий інтерес становить український музичний фольклор як джерело інтонаційної природності, ладової простоти та чіткої ритмічної організації [8]. Народна пісня як синкретичне явище поєднує мелодію, слово і ритм, що створює сприятливі умови для розвитку слухових уявлень, музичної пам'яті та виконавських навичок. У сучасних дослідженнях підкреслюється, що фольклорний матеріал має значний виховний і розвивальний потенціал у системі мистецької освіти [5].

Зазначені наукові підходи нами були реалізовані в процесі навчання з учнем О., хлопчиком із РАС, що потребує помірного рівня підтримки. Учень розпочав навчання у віці восьми років. Уже на початковому етапі виявилось його

стійке, внутрішньо вмотивоване бажання займатися музикою та особлива зацікавленість звучанням фортепіано. Кожний етап роботи з учнем мав свої особливості, а труднощі долалися завдяки цілеспрямованому використанню українського музичного фольклору як доступного, емоційно близького та педагогічно доцільного матеріалу.

Першочерговим завданням адаптаційно-мотиваційного етапу стало встановлення емоційного контакту та створення безпечного середовища. Незважаючи на труднощі соціальної взаємодії з іншими людьми, контакт між педагогом і учнем виник відразу, що створило сприятливі умови для подальшої роботи. Однак в учня зберігалася вибірковість у сприйнятті інформації, потреба у стабільності та передбачуваності структури заняття. Саме на цьому етапі український музичний фольклор виконував функцію емоційного регулятора. На уроці використовувались прості українські дитячі поспівки, забавлянки, потішки, такі як «Сонечко», «Дибидиби». «Їхав лис», «По гриби» тощо. Природна інтонаційність народних мелодій, їхня близькість до мовної інтонації та чітка періодичність сприяли зниженню тривожності. Повторюваність мелодичних зворотів створювала відчуття прогнозованості, що є принципово важливим для дітей із РАС. Таким чином, фольклор став не лише навчальним матеріалом, а й засобом стабілізації психоемоційного стану, формування довіри та підтримки внутрішньої мотивації до занять.

Важливим етапом був розвиток слухової сфери учня. Після засвоєння нотної грамоти було виявлено в хлопчика абсолютний слух. Учень безпомилково визначав висоту звуків і співвідносив їх із клавіатурою. За наявності помірної інтелектуальної недостатності саме слухова сфера стала провідною компенсаторною ланкою. Український музичний фольклор у цьому процесі виконував роль інтонаційної моделі. Народні пісні мають чітко окреслену ладову основу, зрозумілу логіку руху та природну вокальність. Це дозволяло формувати стійкі слухові уявлення, закріплювати інтонаційну чистоту та розвивати внутрішній слух. З цією метою на уроках використовувалися: спів мелодії з одночасним визначенням ступенів; відтворення почутої мелодії без нотного тексту від різних нот; варіювання знайомої пісні в різних регістрах; поступове введення гармонічного супроводу. Пісні «По дорозі жук», «Подоряночка», «Ой під вишнею», «Сіра киця милася» та інші виконувалися учнем з захопленням, формуючи виконавські навички хлопчика.

Успішно відбувалось формування ритмічної організації та моторної координації учня. Серед труднощів були нестійкість уваги та складність переключення діяльності. Український фольклор завдяки своїй метроритмічній визначеності став ефективним засобом розвитку ритмічної стабільності. У робочий фортепіанний репертуар включались українські танці «Гопак», «Козачок», танцювальні мелодії та ритмічні жартівливі пісні. З метою ефективного засвоєння ритму учнем на уроці використовувалися такі методи та прийоми, як плескання та проговорювання ритмічних формул перед грою, використання маршових і танцювальних інтонацій для формування пульсації, поділ складних фраз на симетричні періоди, повторення однакових ритмічних моделей у різних творах. Чітка пульсація народних мелодій сприяла формуванню відчуття метру, внутрішнього темпу та координації рухів. Повторювані ритмічні формули допомагали структурувати виконавський процес, знижували кількість помилок і підвищували впевненість дитини під час гри. Через фольклорний матеріал поступово формувалася узгодженість роботи обох рук, розвивалася дрібна моторика та стабільність артикуляційних рухів. Ритмічна впорядкованість народної музики фактично виконувала функцію організаційного каркасу для виконавських дій.

З огляду на особливості психоемоційного розвитку учня, формування художнього образу вимагало конкретизації та опори на зрозумілі асоціації. Український музичний фольклор із його яскравою жанровістю (колисковість, танцювальність, пісенність) сприяв розвитку емоційної виразності. Завдяки

фольклору формувалося кантиленне звуковедення, м'якість дотику, нюансування. Практичні прийоми на уроці включали словесне моделювання образу перед виконанням, спів із виразною інтонацією, роботу над динамічними контрастами в межах короткої фрази, слухання різних варіантів виконання. Народна мелодика дозволяла дитині емоційно проживати музику без перевантаження складними гармонічними структурами. Фольклор став містком між технічним виконанням і художнім осмисленням, що є надзвичайно важливим для дітей із РАС, та став початковим етапом формування емоційної виразності. Надалі ці ж прийоми застосовувалися під час роботи над класичними творами, що вимагали глибшої інтерпретації та більшої концентрації.

Серед труднощів навчання спостерігалися потреба у впорядкованості та повторюваності уроку, знижена здатність до переключення діяльності, обмежена стійкість уваги, утруднення сприйняття нового матеріалу, що вимагало особливого педагогічного підходу відповідно до принципів диференційованого навчання. Використання українського фольклору дозволило мінімізувати ці проблеми завдяки його структурній простоті та логічності. Повторювані періоди, симетричність фраз, інтонаційна зрозумілість створювали умови для поступового ускладнення завдань без різких переходів. Фольклорний матеріал забезпечував можливість багаторазового повторення без втрати інтересу, що є критично важливим для дітей із середнім ступенем аутизму. На цій основі поступово ускладнювався репертуар, включаючи класичні твори та фортепіанні обробки народних мелодій, таких, як «Ой, джигуне, джигуне» (обробка І. Берковича), «По дорозі жук», «Йшла Маринка», «Їхав козак за Дунай», «Добрий вечір, тобі» (обробка Л. Жульєвої), інші твори українських композиторів. Концертна практика (академічні концерти, шкільні заходи, конкурси) стала логічним результатом сформованої виконавської стабільності учня.

Досвід індивідуальної роботи в класі фортепіано дозволяє констатувати, що використання українського музичного фольклору в умовах навчання дитини із середнім ступенем РАС має системну педагогічну ефективність. По-перше, фольклорний матеріал виконав стабілізуючу психоемоційну функцію. Інтонаційна природність, ритмічна впорядкованість і структурна симетрія народних мелодій створили передбачуване музичне середовище, що зменшувало рівень тривожності та сприяло формуванню довіри до навчального процесу. По-друге, фольклор став інтонаційною основою для розвитку абсолютного слуху як компенсаторного механізму. Завдяки чіткій ладовій організації народної музики вдалося систематизувати слухові уявлення, сформувати внутрішній слух і забезпечити інтонаційну точність виконання. По-третє, метроритмічна визначеність українських народних мелодій сприяла формуванню стабільної пульсації, координації рухів та організації ігрового апарату. Це дозволило поступово перейти до виконання класичних творів і фортепіанних обробок без різкого зростання когнітивного навантаження. По-четверте, жанрова образність фольклору забезпечила доступний шлях до формування художньо-виразного мислення. Через конкретні емоційні моделі (колисковість, танцювальність, пісенність) поступово розвивалася здатність до інтерпретації складніших музичних текстів. По-п'яте, структурна простота і повторюваність народної музики дозволили реалізувати принцип поступовості та багаторазового закріплення матеріалу, що є критично важливим у роботі з дітьми із РАС.

Отже, український музичний фольклор у представленому досвіді виступає не лише репертуарною складовою, а методичною основою розвитку музично-виконавських навичок учнів з особливими потребами.

Список використаних джерел

1. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII.
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 19.02.2026).
2. Державний стандарт початкової мистецької освіти : затв. наказом Міністерства культури України від 24.04.2019 № 352.
URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0498-19> (дата звернення: 19.02.2026).
3. Концепція інклюзивної мистецької освіти : схвалена Міністерством культури та інформаційної політики України, 2020. URL: <https://mcip.gov.ua> (дата звернення: 19.02.2026).
4. Колупаєва А. А., Таранченко О. М. Інклюзивна освіта: від основ до практики : монографія. Київ : ТОВ «АТОПОЛ», 2016. 152 с.
5. Квітка Н. О. Формування сприймання музики у молодших школярів із затримкою психічного розвитку засобами фольклору : автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.03. Київ, 2016. 20 с.
6. Ляшенко О. Д. Інклюзивна мистецька освіта: інноваційна проблема XXI ст. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI ст.* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (16–17 жовт. 2014 р., м. Київ). Київ, 2014. С. 483–491.
7. Овчаренко Н. А. Інклюзивний потенціал музичної освіти: теоретичний дискурс. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. 2019. № 182. С. 35–38.
8. Овчаренко Н. А., Бояну Т. О. Інклюзивна музична освіта: теоретико-аналітичний аспект. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2019. Вип. 1–2 (13–14). С. 289–293.



Секція 6

**Актуальні проблеми та перспективи
розвитку фахової підготовки фахівців
струнно-смичкового мистецтва.**

УДК 780.614.33:78.082

ЖУРЕНКО ІРИНА,
аспірантка другого року навчання
творчої аспірантури
Одеська Національна академія музики
імені А. В. Нежданової
м.Одеса, Україна

ПРОФЕСІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ АЛЬТИСТА (НА ПРИКЛАДІ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТА)

Анотація. В статті розглядається важливість вивчення жанру концерту у професійному навчанні альтиста у закладах вищої освіти. Проаналізовано вплив основних рис концертного жанру та технічних особливостей сольної партії альту на розвиток віртуозності, імпровізаційного мислення та артикуляційної чіткості виконавця. Метою цієї статті є аналіз основних етапів розвитку альтового концерту, визначення ролі концерту у виконавській та педагогічній практиці, а також окреслення ключових вимог до професійної підготовки альтиста.

Ключові слова: альтовий концерт, виконавська майстерність, віртуозність, соліст, оркестр.

Жанр концерту для альту з оркестром посідає важливе місце у формуванні професійної майстерності **альтиста** та розвитку виконавського мислення в якості соліста з оркестром. Історичний шлях цього жанру в альтовому мистецтві охоплює твори різних епох і національних шкіл, що демонструють зростання технічних, виразових та тембрових можливостей інструмента.

За словами Д. Гаврильця формування жанру альтового концерту збіглося за часом із переломним періодом еволюції інструментального концерту [1, с. 27]. Ранні взірці альтового концерту зародилися у бароко, в жанрі *concerto grosso*, коли альт ще не використовувався як сольний інструмент. Твори Г. Перселла, А. Вівальді та особливо Й. С. Баха («Бранденбурзькі» концерти) демонструють вихід альту за межі акомпанементу, що вимагало від виконавців опанування складнішої техніки. У XVIII столітті сольний концерт встановлюється як тричастинна форма із чергуванням епізодів *tutti* і *solo*, в якому партія солюючого інструменту набуває більш концертного характеру та віртуозності. Вивчення діалогічної взаємодії з оркестром — від паралельних ліній до «діалогу-суперечки» — є критично важливим для формування навичок ансамблевого лідерства та професійної майстерності альтиста.

За думкою дослідників У. Дрюнера [7] та Е. Купріяненко [5] першим сольним саме альтовим концертом є Концерт для альту з оркестром G-dur **Г. Ф. Телемана** (1740). А вже в Концертній Симфонії для скрипки й альту **В. А. Моцарта** (KV.364, 1779) композитором майстерно використовується специфіка альту та його технічні можливості.

У XVIII столітті концерти для альту з оркестром писали такі композитори, як К. Стаміц, Ф. А. Хофмайстер, А. Ролла, К. Цельтер, Й. Шуберт, К. Д. фон Діттерсдорф. Їх твори посідають вагоме місце в педагогіці, служать зразками класичного альтового виконавства та складають репертуар майже кожного альтиста-виконавця.

Ф. А. Хофмайстер своєю творчістю передбачив розвиток інструментального концерту, а його Альтовий Концерт D-dur (1754) і на сьогоднішній день складає неабиякий виклик для виконавців, та вимагає від себе досить великої бази технічних та виразових засобів. Твір довгий час вважався одним із еталонних творів свого жанру, зберігся лише в одному джерелі (Й. Шуберт), де музичний текст точно відображає початкові наміри композитора, а саме пропонує солістам набагато **більшу свободу в музичній інтерпретації**.

Один з представників Мангеймської школи **К. Ф. Стаміц** разом з батьком Йоганном та братом Антоном заклали основу для сольного інструментального концерту та відкрив потенціал альту, одним із перших показавши його широкі технічні та виразові можливості. Концерт для альту з оркестром D-dur op. 1 (1770–1777) на сьогоднішній день є одним з найчастіше виконуваних концертів і налічує безліч варіантів каденцій (каталог Д. Байнога) [6]. В експозиції Першої частини та у Фіналі автором твору пропонуються різноманітні технічні труднощі, які ілюструють віртуозну спроможність інструменту та майстерність виконавця. В концерті присутні такі типи діалогів соліста з оркестром як **доповнення, підтримка та діалог-згода**.

Альтові концерти **А. Ролла** вже несуть відбиток нового ранньоромантичного стилю, являють собою тричастинні цикли з яскраво вираженою італійською мелодикою у поєднанні з неабиякою віртуозністю. Найбільш відомий – Концерт Es-dur op. 3 (1880), в ньому застосовуються характерні особливості італійської смичкової культури кінця XVIII ст. (**акорди, подвійні ноти, двоголосся**).

У XX столітті починається новий етап розвитку альтового виконавства, який розпочинається з Концерту для альту з оркестром (G-dur) **С. Форсайта**. Перша частина, яка виконується найчастіше, починається віртуозним вступом *ad libitum* та має каденцію в середині твору, в якій технічні завдання вимагають від виконавця бездоганної **координації** рук. Цей твір є невід'ємною складовою навчальних програм музикантів, що підтверджують зроблені В. Борисовським та Є. Страховим власні виконавські редакції партії соліста.

Два альтових концерта Г. Ф. Генделя (1925) і Й. Х. Баха (1947), опубліковані **А. Казадезюсом**, написані з неперевершеним знанням інструментальних можливостей альту і являють собою прекрасний матеріал для виконавця, на основі якого можна продемонструвати **різні градації звуку, і філігранну техніку**.

Альтовий концерт (1929) **В. Уолтона** складається з трьох частин, але викликає враження одночастинної поєднаності через єдину наскрізну лінію від повільної Першої частини (*Andante Comodo*) крізь Другу (*Scherzo*) – до бурхливого Фіналу, який завершується повільним епілогом. Концерт для альту з оркестром відіграє велику роль у професійному розвитку альтистів.

Альтовий концерт «Schwanendreher» (1935) **П. Гіндеміта** відроджує барокову традицію *concerto grosso* та представляє яскравий приклад майстерної обробки народної пісні. Наведемо вислів українського дослідника Ореста Криси про даний твір: «Проаналізований твір відігравав і продовжує відігравати велику роль у процесі розвитку альтового мистецтва. Це один із небагатьох творів для альту такого високого художнього й професійного рівня» [4, с. 76].

Альтовий концерт **Б. Бартока** (1945) поєднує тенденції неофольклоризму з симфонізацією жанру, має три частини, які виконуються *attaca*. Одним із найскладніших завдань, які постають перед молодими виконавцями у цьому творі – це є його віртуозно-технічна сторона, пов'язана також з **координацією** двох рук, та інтонаційна сфера. Музикант має вільно володіти смичком (*legato* на «довгі відстані», *marcato* і *spiccato*, виразовість у *cantabile*), різноманітною вібрацією, чіткою артикуляцією, гнучкими та пластичними переходами з однієї позиції в іншу, біглістю пальців.

Альтові концерти другої половини XX століття відображають «прагнення композиторів відтворити психологічно багатовимірну, переважно суб'єктивну образну сферу» [1, с. 81]. Велика кількість творів написані українськими композиторами та представниками інших національних шкіл А. Гаврилець,

Ж. Колодуб, В. Пацерию, Д. Клебановим, Г. Ляшенко, Є. Станковичем, В. Бібіком, Г. Бацевич, Я. Верещагіним, А. Шнітке.

Концерт для альту з оркестром (1985) **А. Шнітке** – один із найрепертуарніших творів серед професійних альтистів. Тут солюючий інструмент супроводжується оркестром без скрипок: альтовий тембр є провідною та емоційно невід’ємною складовою художнього задуму.

Концерт для альту з оркестром (1984) **А. Гаврилець** є популярним як серед альтистів-студентів, так і досвідчених музикантів. Цей твір ставить перед виконавцями чимало **професійних завдань**: його масштабність вимагає фізичної і психологічної витривалості, вміння створювати контрастні музичні образи, володіння прекрасним звуковидобуванням та штрихово-артикуляційними техніками.

Концерт для альту з оркестром № 1 (1999) написаний **Є. Станковичем** це одночастинна лірична поема, в якій віртуозна партія соліста розкриває авторський задум. Виконавець повинен мати досвід виконання сучасної музики та мусить передати увесь спектр людських почуттів і емоцій.

Концерт для альту з оркестром ор.53 (1993) **В. Бібіка** спирається на пізньоромантичну лірику. У його «Триптиху» для альту solo, струнних і фортепіано ор. 35 (1978) «відзначається використання нетрадиційних прийомів гри та створення цікавих звукових ефектів» [3, с. 66]. Концерт для альту та струнного оркестру **Д. Клебанова** написано з чудовим знанням можливостей альту, а використання подвійних нот, пічкато, розмаїття штрихів та ритмів показують багатство можливостей соліста. Концерт для альту і камерного оркестру (1997) **В. Пацери** відкривається виразним монологом соліста, де солісту вже з перших нот необхідно показати культуру звуку.

Історичний розвиток концерту для альту з оркестром засвідчує поступове утвердження інструмента як повноцінного сольного голосу — від барокових витоків до сучасних композицій. Твори різних епох сформували фундаментальний концертний і педагогічний репертуар, що визначає високі вимоги до виконавця: володіння різноманітними штрихами, розвинений слуховий контроль, здатність до тривалої художньої концентрації та витривалості. Водночас жанр концерту постає як простір творчого змагання і співпраці соліста з оркестром, що спрямовує навчальний процес не лише на вдосконалення техніки, а й на формування навичок професійної взаємодії з партнерами по сцені. Саме комплекс цих якостей визначає концерт для альту з оркестром як важливий чинник професійного становлення сучасного альтиста.

Список використаних джерел

1. Гаврилець Д. Г., 2012. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі. Дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
 2. Городецький А. В., 2019. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
 3. Дедюля Ю. М., 2021. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет імені І. П. Котляревського.
 4. Криса О. Б., 2011. Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 213 с.
 5. Купріяненко Е. Б., 2009. Альт в концертуючому стилі бароко на прикладі концерта G-dur для альту з оркестром Г. Ф. Телемана. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Виконавське музикознавство*. Вип. 2. С. 184–195.
 6. Bynog D. M. A catalogue of Cadenzas for Carl Stamitz's Concerto in D Major for Viola and Orchestra 1900–2015. *Journal of the American Viola Society*. 2018, Vol. 34. P. 18–39. [in English].
 7. Drüner U. Das Viola-Konzert vor 1840. *Fontes Artis Musicae*. 1981, Aus. 28, n. 3. S. 153–176. [in German].
-

УДК : УДК 378.014.242:[37.016:78]-047.44(477:4)

КАРХУТ МАР'ЯНА,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільський
національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник
СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА,
докторка філософії за спеціальністю
025 Музичне мистецтво, доцентка,
доцентка, завідувачка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка
м.Тернопіль, Україна

ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ ЛЬВІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ У РОЗВИТКУ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Анотація. У тезах висвітлено розвиток скрипкового мистецтва Західної України на прикладі творчої та педагогічної діяльності Олега Криси, Лідії Шутко та Ігоря Пилатюка. Проаналізовано їхній внесок у формування й утвердження львівської скрипкової школи, а також роль у популяризації українського виконавського мистецтва в міжнародному культурному просторі. Окреслено значення поєднання виконавської, педагогічної та організаційної діяльності як важливого чинника збереження і розвитку національної музичної традиції.

Ключові слова: скрипкове мистецтво, Західна Україна, львівська скрипкова школа, виконавська діяльність, педагогічна традиція, українська музична культура.

Мета проаналізувати внесок видатних представників львівської скрипкової школи у розвиток скрипкового мистецтва Західної України та визначити їхню роль у формуванні сучасної української виконавської й педагогічної традиції.

Скрипкове мистецтво Західної України є важливою складовою національної музичної культури, що формувалася під впливом європейських мистецьких традицій та власних культурно-історичних чинників. Особливе місце у цьому процесі належить Львову, який упродовж тривалого часу був одним із провідних центрів музичного життя України. Саме тут сформувалася так звана львівська скрипкова школа, що поєднала високі академічні стандарти виконавства, розвинену педагогічну традицію та активну концертну практику.

Розвиток львівської скрипкової школи значною мірою зумовлений діяльністю видатних музикантів, які не лише досягли високих результатів у виконавській сфері, а й зробили вагомий внесок у педагогіку та організацію музичного життя. Серед них особливу роль відіграють Олег Криса, Лідія Шутко та Ігор Пилатюк. Їхня творчість репрезентує різні аспекти функціонування

скрипкового мистецтва – виконавський, педагогічний та інституційний, що у комплексі формують цілісну систему розвитку музичної культури регіону.

Однією з ключових постатей, що сприяли утвердженню авторитету української скрипкової школи у світі, є Олег Криса. Його діяльність охоплює як концертну, так і педагогічну сферу. Завдяки активній концертній практиці музикант виступав на провідних сценах світу, співпрацював із відомими симфонічними та камерними оркестрами, а також брав участь у камерно-ансамблевому музикуванні. Така діяльність сприяла популяризації української виконавської традиції у міжнародному мистецькому середовищі.

Виконавський стиль Олега Криси характеризується поєднанням глибокої інтерпретаційної культури, технічної досконалості та тонкого стилістичного відчуття. Його інтерпретації відзначаються особливою увагою до драматургії музичного твору, логіки музичного розвитку та виразності звукового образу. У репертуарі музиканта важливе місце посідають твори класичної та романтичної скрипкової літератури, а також композиції українських авторів, що сприяє включенню національної музики у світовий концертний контекст.

Не менш вагомим є педагогічний внесок Олега Криси. Викладаючи у провідних музичних навчальних закладах, він сформував власну педагогічну систему, що базується на поєднанні традицій академічної скрипкової школи з сучасними методами музичної освіти. Серед його учнів – численні виконавці, які продовжують традиції української скрипкової культури на міжнародному рівні. Таким чином, діяльність митця сприяла не лише популяризації українського виконавства, а й формуванню нових поколінь музикантів.

Важливе місце у розвитку львівської скрипкової школи належить Лідії Шутко – видатній українській скрипальці та педагогу. Її творчість поєднує активну концертну діяльність із багаторічною педагогічною роботою у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка. У виконавській практиці мисткині відчутна глибока повага до академічної традиції, водночас її інтерпретації вирізняються емоційною виразністю та стилістичною гнучкістю.

Особливістю творчої діяльності Лідії Шутко є значна увага до українського музичного репертуару. У її концертних програмах вагоме місце посідають твори українських композиторів, зокрема представників львівської композиторської школи. Така репертуарна політика сприяє популяризації національної музики та розширенню її присутності у концертному просторі.

Не менш важливою є її педагогічна діяльність. Багаторічна робота у вищому музичному навчальному закладі дозволила сформувати потужну виконавсько-педагогічну традицію, що ґрунтується на високих вимогах до технічної підготовки, музичного мислення та художньої інтерпретації. Серед учнів Лідії Шутко – численні лауреати міжнародних конкурсів, виконавці та педагоги, які працюють у різних країнах світу. Це свідчить про вагомий вплив її педагогічної діяльності на розвиток сучасного скрипкового виконавства.

Суттєвий внесок у розвиток скрипкового мистецтва Західної України зробив також Ігор Пилатюк – музикант, диригент, педагог і культурний діяч. Його діяльність має комплексний характер і охоплює не лише виконавську сферу, а й організацію музичного життя та розвиток системи музичної освіти.

Важливим етапом його творчої діяльності стало створення камерного оркестру при Івано-Франківській філармонії, який став одним із активних популяризаторів української музики. У репертуарі колективу значне місце посідали твори сучасних українських композиторів, що сприяло поширенню національної музичної спадщини та підтримці сучасної композиторської творчості.

Педагогічна діяльність Ігоря Пилатюка пов'язана з підготовкою професійних музикантів та розвитком виконавської культури. Значну увагу він приділяє формуванню у студентів не лише технічної майстерності, а й широкого музичного мислення, розуміння стилістичних особливостей різних епох та індивідуального виконавського підходу.

Окремим напрямом його діяльності є управлінська робота у Львівській національній музичній академії імені Миколи Лисенка. Завдяки його ініціативам було розширено міжнародну співпрацю навчального закладу, започатковано нові мистецькі проекти, конкурси та фестивалі, що сприяють розвитку сучасного музичного життя.

Таким чином, діяльність Олега Криси, Лідії Шутко та Ігоря Пилатюка відображає різні аспекти функціонування львівської скрипкової школи. Вони поєднують виконавську майстерність, педагогічну традицію та активну участь у розвитку музичного середовища, що сприяє збереженню й подальшому розвитку українського скрипкового мистецтва.

Список використаних джерел

1. Криса О. В. Криса Олег Васильович // Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс] / В. С. Грабовський ; редкол. : І. М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-1590> (дата звернення: 01.03.2026).
2. Павло Лесюк. Лідія Шутко: штрихи до портрета скрипальки (до 40-річчя виконавської та педагогічної діяльності) // Вісник Прикарпатського університету. 2019. С. 291-295. URL: <https://librepo.pnu.edu.ua/bitstream/123456789/22226/1/Павло%20Лесюк%20С.291-295.pdf>
3. Пилатюк І. М. Ігор Пилатюк / ЕСУ : електронна енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-878939> (дата звернення: 01.03.2026).

УДК: 780.614.331:787

КОЖУХ ОЛЕНА,
викладачка-методистка,
завідувачка оркестрового відділу
Київської дитячої музичної школи №15
імені Володимира Щигловського
м. Київ, Україна

ТВОРЧІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД КУЛЬТУРОЮ ЗВУКУ ЗІ СКРИПАЛЯМИ – ПОЧАТКІВЦЯМИ

Анотація. *Творчі аспекти роботи над культурою звуку зі скрипальми -початківцями розглядаються як важливі чинники розвитку учнів. Активне залучення здобувачів освіти до колективного музикування сприяє покращенню навичок звукотворення, розвитку творчого мислення та здатності до самостійної роботи. Естетична складова творів зосереджує увагу учнів на сукупності різноманітних музичних та освітніх засобів, що посилюють позитивний вплив на художньо-емоційний розвиток дитини.*

Ключові слова: *музична школа, скрипка, початківці, робота над звуком, колективне музикування.*

Викладачі мистецьких шкіл прагнуть навчити своїх учнів використовувати повноцінний звук з певними виразними якостями. Співучий та в той же час насичений яскравий тембр - один із найвражаючих засобів передачі глибини художнього змісту твору.

Щодо методологічної обґрунтованості проблем формування якісного звуковидобування - насамперед слід заперечити думку, що насиченість звуку виконуваних творів повністю залежить від природної схильності учня і його не можна навчити використовувати різнобарв'я звукової палітри. Наприклад: німецький піаніст Фрідріх Адольф Штайнгаузен [1], який займався дослідженнями фізіології рухів, пов'язаних з технікою гри на різних музичних інструментах та надрукував ряд своїх праць, у яких особлива увага приділялася критиці старих методів викладання та пошуку нових (фізіологічно обґрунтованих) методів, та революціонував метод гри на скрипці та віолончелі, підкресливши важливість використання ваги всієї руки та великих м'язів замість ізольованих рухів кисті, спробував встановити єдину фізіологічно зручну форму руху (наприклад: широкий «розмашистий» рух по струнах), що не призвело до позитивних результатів, бо пояснював всю різноманітність технічних можливостей правої руки лише незмінними властивостями людської природи. На історичному етапі розвитку скрипкової педагогічної думки було висловлено багато різних і, на перший погляд, суперечливих тверджень. Не так багато праць всесвітньовідомих викладачів присвячено саме звукотворному досвіду гри. У багатьох з них основна увага приділяється теорії постанови правої руки, або спробам сформулювати окремі методи звукотворення в конкретних творах, адресованих сформованим

музикантам. Головна мета викладача полягає у виборі найефективнішого методу в кожному окремому випадку.

Дитяча педагогіка має бути цікавим процесом, який захоплює дитину, збуджує її творчу діяльність, уяву, фантазію. Не можна маленького учня змусити монотонно повторювати величезну кількість разів ковзати смичком вгору/вниз без зацікавленості. Саме інтерес до змісту музики створює умови для активної участі в освітньому процесі. Завдання вчителя не можна примітивно звести до навчання технічним навичкам гри на скрипці. Цей метод призведе лише до втрати інтересу до занять. На жаль, у широкій практиці викладання іноді пропускають фактор активної участі музичного слуху скрипаля. Увага початківця зосереджена лише на опануванні дій правої руки зі смичком, внаслідок чого учень майже не усвідомлює зв'язок м'язових та вагових відчуттів, рухів частин руки та їхньої координації (тощо) з ідеями краси та виразності звуку скрипки, співу та образного характеру.

Працюючи над вдосконаленням якості звуку, неможливо не враховувати проблеми формування м'язового апарату учня, пов'язані з віковими змінами. Саме тут приховано багато поразок в організації м'язової свободи, гнучкості та еластичності суглобів пальців і кисті. Слід підкреслити, що емоційно обдаровані учні найчастіше піддаються фізичній скутості, оскільки внутрішні реакції психіки дитини накладаються на технічно не підготовлений м'язовий апарат. Щоб досягти найкращих результатів у навчанні початківця, необхідно дотримуватися послідовності у вивченні кожної нової навички та доведення до вагомого засвоєння. Самоконтроль має стати звичкою учня. Замало не пробачити фальшиву ноту, але дозволити виконувати твори невиразним, або грубим, різким звуком, чи не звертати увагу на звукові дефекти у вигляді дряпання, свистіння, чіпляння сусідніх струн. Уникаючи недоліків, які суттєво знижують якість виконання, слід уважно слідкувати за звукотворенням, навіть при виконанні гам, арпеджіо та етюдів. Технічний матеріал, як і художні твори, необхідно виконувати якісним тембральним звуком, дотримуючись ритмічних та швидкісних вимог. Зацікавить учнів робота над виконанням гами рівним звуком, але різною динамікою. Наприклад: зробити *crescendo* при веденні смичка вгору та *diminuendo*, рухаючи смичок вниз. Або важчим варіантом – добиватися *crescendo*, проводячи смичок від колодки до кінчика, та *diminuendo*, доводячи смичок до колодки. При цьому обов'язково слідкувати за точкою дотику на струні. На *f* вести смичок ближче до підставки, на *p* - ближче до грифа. Перед початком руху смичка від колодки на *p*, виконавець має відчувати співвідношення ваги смичка, сили тиску та ваги самої руки, щоб досягти милозвучності. Для цього варто провести смичок в повітрі над струною, а вже потім опустити смичок на струну. В момент дотику зі струною рух смичка не має перериватися.

Одним із засобів розвитку відчуття якості звуку є участь учня у колективному музикуванні, зокрема в ансамблі, або оркестрі. Насолода спільного музикування збагачує внутрішній світ дітей, піднімає на вищий ступінь технічну майстерність, відчуття ритму і, зокрема, культуру звуку. Як свідчить досвід, тренуючись у присутності інших учасників ансамблю, учень досягає мети успішніше, ніж поодино, оскільки існує взаємна стимуляція спільних дій. Це явище, відоме в психології як реакція взаємного психологічного зараження (аутоматичний афективний відгук), має різні форми прояву в виконавчій роботі, як правило формує позитивні емоції у групі. Відчуття належності до команди, усвідомлення того, що оцінки і судження одного з членів колективу поділяють інші учасники ансамблю, підвищує зацікавленість учня до інформації, що передається та активує процеси мислення та виконання. Цікавою є робота над якісним звуком на уроках колективного музикування способом гри в унісон учнями початкових класів. Злиття звуку скрипок в один голос, постійна увага над опануванням навичок ведення смичка паралельно підставці, розподілу смичка відповідно до тривалості звуків, швидкості його ведення в процесі побудови фраз всіма учасниками колективу як єдиним цілим - сприяє не лише покращенню динаміки, а й створенню нової фонічної якості.

Розвитку навичок звуковидобування сприяє вивчення на уроках колективного музикування піснених творів П. Майбороди, а саме їх аранжування для інструментального ансамблю. За словами Валентини Кузик: «Є у композитора й особливі, улюблені форми побудови та розгортання наспіву, що впливають із національної природи мелодичного мислення митця. Завдяки повторенню початкової фрази, вони легко запам'ятовуються, але водночас не позначені сталістю узагальненого музичного образу, а йдуть за емоційними порухами душі, індивідуалізованим ліричним особистим почуттям... Пісні Платона Майбороди відзначаються частим використанням широкої кантилени, розрахованої на високий виконавський рівень співаків. Такі вимоги автора до вокалу цілком зрозумілі, адже художній зміст його пісні розкривається насамперед засобами мелодичної виразності, - в ній закладено психологічний підтекст слова, ніби «розкріпає» людські почуття, дає їм вихід у звуках» [2]. Робота над якісним звуком, фразуванням, динамікою в творах П. Майбороди «Рідна мати моя» [4], «Київський вальс», «Тополина баркарола» [3], що увійшли до збірок авторських перекладень для ансамблю скрипалів «Музичний калейдоскоп» та «Музична мозаїка» кардинально покращує навички звукотворення скрипалів-початківців. Естетична складова творів зосереджує увагу учнів на сукупності різноманітних музичних та освітніх засобів, що посилюють позитивний вплив на художньо-емоційний розвиток дитини. У процесі вивчення творів розвивається свідоме сприйняття глибини кожної музичної фрази, задуманої композитором, що має відтворитися як єдине ціле під час виконання учнями цих творів. Формуються виконавські навички, необхідні для покращення якості звуку як в ансамблі, так і в сольному виконавстві.

Розвиток чутливості слуху до тембральної сторони звуку та художньо-емоційного початку у сольному виконанні творів, креативний пошук різних тембрових кольорів в побудові фраз, динамічних нюансів, загальне зміцнення та розвиток виконавчого апарату володіння вібрацією, як одним з факторів виразності, використання ефектних штрихів, постійне прослуховування виконаної роботи, інтерпретація та досягнення бажаного звуку активує всі типи слуху і стимулює учнів розвиватися на вищому рівні майстерності.

Список використаних джерел

1. F. A. Steinhaustn. Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten, Lpz., 1903.
2. В. Кузик. Платон Майборода. Творчі портрети українських композиторів. Київ: Музична Україна, 1978. – 49, [2] с.
3. Кожух О. «Музична мозаїка. Вибрані твори для ансамблю скрипалів у супроводі фортепіано». Педагогічний репертуар для закладів початкової мистецької освіти. Київ, 2021.
4. Кожух О. М, «Музичний калейдоскоп. Вибрані твори для ансамблю скрипалів». Київ, 2016.



АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК

1.	Антипенко Юлія	викладачка кафедри музичного мистецтва естради Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
2.	Бойко Ірина	заслужена працівниця культури України, завідувачка кафедри «Мистецтво співу», доцентка кафедри «Мистецтво співу» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
3.	Борисенко Тетяна	голова предметно - циклової комісії «Народна хореографія» викладачка – методистка, викладачка вищої кваліфікаційної категорії Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
4.	Буймістер Марія	викладачка кафедри Мистецтво співу Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
5.	Бушtruk Варвара	студентка 2-го курсу Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
6.	Власенко Ганна	викладачка вокалу Комунальний заклад «Гостомельська мистецька школа»
7.	Войтешенко Єлизавета	студентка III курсу, спеціальності Менеджмент соціокультурної діяльності Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
8.	Гармаш Людмила	викладачка кафедри мистецтва співу Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
9.	Губа-Плоскіна Алла	Старша викладачка кафедри музичного мистецтва, навчально-науковий інститут перформативних мистецтв, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
10.	Дорошенко Тетяна	докторка педагогічних наук, професорка професорка кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
11.	Журенко Ірина	аспірантка другого року навчання творчої аспірантури Одеська Національна пкадемія музик імені А. В. Нежданової

12.	Зосім Ольга	докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри Музичного мистецтва Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
13.	Іщенко Катерина	кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри виконавських дисциплін №2 Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра; концертмейстер кафедри «Мистецтво співу» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академії мистецтв імені Павла Чубинського»
14.	Канєвська Катерина	здобувачка I курсу II (магістерського) рівня вищої освіти, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
15.	Кархут Мар'яна	здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
16.	Кдирова Інеш	кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України доцент кафедри Музичного мистецтва естради Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
17.	Кифенко Анна	кандидатка педагогічних наук, старша викладачка фахового коледжу «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
18.	Ковтун Діана Петрівна	здобувачка 2 курсу Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
19.	Кожух Олена	викладачка-методистка, завідувачка оркестрового відділу Київської дитячої музичної школи №15 імені Володимира Щигловського
20.	Косенко Павло	кандидат педагогічних наук, доцент доцент кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
21.	Кучун Мартіна	здобувачка спеціальності 014 Музичне мистецтво Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
22.	Кушнірук Ольга	кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського Національної академії України, запрошений науковець Кембриджського університету
23.	Лазарєв Сергій	Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри Музичного мистецтва естради Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
24.	Лазарєва Лілія	директорка рекорд лейблу та музичного видавництва CTS Records

25.	Левко Вероніка	кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
26.	Ликавська Тетяна,	керівниця гуртка відокремленого структурного підрозділу «Тернопільського фахового коледжу Тернопільського національного технічного університету імені Івана Пулюя»
27.	Магаліс Олександр	кандидат мистецтвознавства, концертмейстер вищої категорії предметно-циклової комісії «Народна хореографія» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
28.	Макіша Ілона	здобувачка III курсу, спеціальності менеджмент соціокультурної діяльності Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
29.	Мікловш Владислав	здобувач 2 курсу Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка
30.	Науменко Ілона	концертмейстер кафедри музичного та перформативного мистецтва, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
31.	Овсянніков Вячеслав	кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва естради Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені П. Чубинського»
32.	Ороновська Лариса	доцентка кафедри музикознавства та методики музичного, кандидатка педагогічних наук, факультету мистецтв, заступниця декана факультету мистецтв з виховної роботи Тернопільський Національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
33.	Остапчук Лідія	заслужена артистка України, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
34.	Остаточна Вікторія	здобувачка III курсу, спеціальності менеджмент соціокультурної діяльності Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
35.	Павлов Микола	старший викладач кафедри музичного мистецтва, здобувач вищої освіти третього рівня (доктор філософії) спеціальності 034 «Культурологія» Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
36.	Полякова Тетяна	викладачка предметної комісії Видовищно-театралізовані заходи Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

37.	Прядко Олена	кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
38.	Рябов Ігор	доктор філософії, доцент, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України, Доцент кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
39.	Садовенко Світлана	докторка культурології, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, заслужена діячка мистецтв України
40.	Свентік Юліана	добувачка освітньо-професійної програми «Фортепіано» предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
41.	Сергєєнко Ольга	кандидат педагогічних наук, проректор з навчальної роботи Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
42.	Сєрова Олена	кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв України
43.	Сідорова Ірина,	заслужена працівниця культури України, кандидатка педагогічних наук, доцентка, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
44.	Сікалова Олена	доцентка, доцентка кафедри концертмейстерства Національної музичної академії України
45.	Сікорська Іоанна	здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
46.	Смирєнський Володимир	кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри «Мистецтво співу» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
47.	Сокальська Валентина	викладачка Фахового коледжу «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
48.	Солдатенко Олександр	кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

49.	Сошальський Олександр	старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури, здобувач вищої освіти третього рівня (доктор філософії) спеціальність 025 «Музичне мистецтво» Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
50.	Спольська Олена	докторка філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, доцентка, доцентка, завідувачка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
51.	Сошальський Олександр	родакшну та звукорежисури, здобувач вищої освіти третього рівня (доктор філософії) спеціальність 025 «Музичне мистецтво» Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
52.	Стельмашук Зіновій	кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільський національний педагогічний університету імені Володимира Гнатюка
53.	Стребкова Діана	концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки, теорії та методики музичної освіти, Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського
54.	Стукаленко Ангеліна	магістерка музичного мистецтва, викладачка, концертмейстерка Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради Академії мистецтв імені Павла Чубинського
55.	Супрун Олена	кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва естради Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
56.	Тищенко Михайло	народний артист України, доцент кафедри «Мистецтво співу» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради Академії мистецтв імені Павла Чубинського
57.	Ткакченко Олена	кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри мистецької освіти і візуально-музичних практик Університету Григорія Сковороди в Переяславі
58.	Трофимова Анна	здобувачка спеціальності 014 Музичне мистецтво циклової комісії музики і хореографії Фахового коледжу «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
59.	Цепух Ірина	викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» аспірантка Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

60.	Циганчук Юлія	студентка 2 курсу спеціальності «Музичне мистецтво» Фахового коледжу «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
61.	Цілина Діана	здобувачка III курсу, спеціальності менеджмент соціокультурної діяльності Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
62.	Чабан-Чайка Світлана	кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
63.	Шемякіна Олена	викладач предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
64.	Шередько Ірина	викладачка вищої категорії, старша викладачка по класу фортепіано, Білоцерківська школа мистецтв №4
65.	Щербаков Юрій	кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства Одеської Національної музичної академії імені А.В. Нежданової
66.	Янишена Вікторія	Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
67.	Ярмак Ярослав	доктор філософії, доцент, доцент кафедри Інструментальне виконавство (за видами) Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Наукове видання



Всеукраїнська науково-практична конференція



професійна мистецька освіта: науково-методичні аспекти

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
VI Всеукраїнської науково-практичної конференції
до 95-річчя заснування
КЗВО КОР «Академії мистецтв
імені Павла Чубинського»
26-27 лютого 2026 р.

Підписано до друку 27.03. 2026 р. Формат 60×84/16
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 15,4. Наклад 300 прим.
Замовлення № 37

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

Видавництво «МІЛЕНІУМ»
м. Київ, вул. Кирилівська, 60
Тел.: +38 (067) 849-34-60
+38 (044) 222-50-84
E-mail: milenium_ofis @ukr.net