

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
“АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО”
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ ПЕДАГОГІЧНИХ НАУК УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
(ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО)
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
(КАФЕДРА КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ)
ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА (ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ)
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА
КОЦЮБІНСЬКОГО (ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ І ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ)
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА
(КАФЕДРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА)
РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
(КАФЕДРА ІВЕНТ-ІНДУСТРІЙ, КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА)
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ» ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА
(ФАКУЛЬТЕТ ДОШКІЛЬНОЇ, ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ І МИСТЕЦТВ)
ОБЛАСНИЙ ІНСТИТУТ ПІСЛЯДИПЛОМНОЇ ОСВІТИ ПЕДАГОГІЧНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР «ПЕЧЕРСЬК ПАЛАЦ»



**Всеукраїнська науково-практична
конференція**



**професійна мистецька освіта : науково-
методичні аспекти**

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
V Всеукраїнської науково-практичної
конференції (Київ, 26-27 лютого 2025 рік)

Київ - 2025

DOI : <https://doi.org/10.5281/zenodo.15254113>
УДК 373.67(063)

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

Вероніка Іванівна ЛЕВКО

кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва естради Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Інна Анатоліївна ДІДУК

кандидатка психологічних наук, доцентка кафедри музичного мистецтва естради Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

Тамара Леонідівна ЯСЮК

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

Рекомендовано до друку вченою радою Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
(протокол № 6 від 27 березня 2025 року)

Розміщено в репозитарії "Культурологія України"

(нак. №01/08-з Інституту культурології НАМ України від 22.04.2025 р.)

Автори статей відповідають за достовірність викладеного матеріалу

Професійна мистецька освіта : науково-методичні аспекти: матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. 26-27.02 2025. К.: Міленіум, 2025р. 528 с.

ISBN 978-966-8063-76-8

У збірнику V всеукраїнської конференції «Професійна мистецька освіта: науково-методичні аспекти» опубліковано тези доповідей докторів і кандидатів наук, викладачів, аспірантів, магістрантів та студентів. 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»

ГУДЬКО Анатолій Тимофійович

професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедрою
камерного ансамблю Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського

СОЛОВЕЙ Віктор Володимирович

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого,
декоративного мистецтва, технологій та безпеки життєдіяльності,
заступник декана з наукової роботи факультету мистецтв і
художньо-освітніх технологій Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

СКОРИК Тамара Володимирівна

докторка педагогічних наук, професорка, професорка кафедри
мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський
колегіум» імені Тараса Шевченка

ФЕДОРИШИН Василь Ілліч

доктор педагогічних наук, професор, народний артист України,
заслужений діяч мистецтв України, декан факультету мистецтв імені
Анатолія Авдієвського Українського Державного Університету імені
Михайла Драгоманова

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, завідувачка кафедри
музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного

університету імені Івана Огієнка

СОЛДАТЕНКО Олександр Ігорович

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Тараса Шевченка

БОЙКО Ірина Миколаївна

заслужена працівниця культури України, старша викладачка кафедри «Мистецтво співу» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

БАЗІНА Наталія Юріївна

старша викладачка, доцентка кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ВОДОЛЄСВА Наталя Валеріївна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ГРИШКО-РАТЬКОВСЬКА Лариса Олексіївна

доцентка, професор кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ЛЕВКО Вероніка Іванівна

кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музичного мистецтва естради Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,

ДІДУК Інна Анатоліївна

кандидатка психологічних наук, доцентка кафедри музичного мистецтва естради Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ЦЕПУХ Ірина Олександрівна

викладачка-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІВАНОВА Майя Петрівна

художній керівник Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО УЧАСНИКАМ КОНФЕРЕНЦІЇ:

РОМАНЧИШИН Василь Григорович

доктор філософії, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ГУДЬКО Анатолій Тимофійович

професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедрою камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

СОЛОВЕЙ Віктор Володимирович

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого, декоративного мистецтва, технологій та безпеки життєдіяльності, заступник декана з наукової роботи факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського

ТОПОРІВСЬКА Ярослава Володимирівна

кандидат педагогічних наук, декан факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

БОРШУЛЯК Альона Мирославівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка **Борисова Тетяна Валеріївна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва

СКОРИК Тамара Володимирівна

доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Тараса Шевченка

ВСТУПНЕ СЛОВО:

ВИТКАЛОВ Володимир Григорович

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Культурно-мистецька освіта в час війни: зміна організаційних парадигм

ФЕДОРИШИН Василь Іллч

доктор педагогічних наук, професор, народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету мистецтв

імені Анатолія Авдієвського Українського Державного Університету імені Михайла Драгоманова

Мистецька складова освітнього процесу у закладах вищої освіти

З М І С Т



СЕКЦІЯ І.

Мистецька педагогіка у формуванні національно-патріотичного світогляду

ГНАТІВ Марія, Науковий керівник: СПОЛЬСЬКА Олена	Мистецька педагогіка як особливий компонент формування національного – патріотичного середовища шкільної молоді	20
ДІДУК Інна	Практика використання проектно орієнтованого навчання у становленні громадянської ідентичності молоді	25
ЗІНЧЕНКО Віктор	Роль та знання навчальної дисципліни з історії у формуванні національно-патріотичного світогляду студентів мистецьких навчальних закладів	40
ВАСИЛЬЄВА Єлизавета, ВАСИЛЬЄВ Федір Науковий керівник: КИФЕНКО Анна	Морально-етичне виховання дітей дошкільного віку засобами народної музичної творчості	44
РОМАНЮК Олександр, РОМАНЮК Оксана	Роль міжнародних конкурсів з комп'ютерної графіки для вдосконалення навичок у цифровому мистецтві	48
КИФЕНКО Анна, ВЛАСЕНКО Ганна	Духовна хорова музика в репертуарі навчального хорового колективу	55
ФЕДОРЧЕНКО Денис	Художній образ у формуванні національної самобутності в процесі викладання бальної хореографії	62

ЦИГАНЧУК Юлія	<i>Гра на дитячих музичних</i>	
Науковий керівник:	<i>інструментах у музичному</i>	67
КИФЕНКО Анна	<i>вихованні дітей дошкільного віку</i>	



СЕКЦІЯ II.

Становлення і стратегії розвитку мистецької освіти

САДОВЕНКО Світлана	<i>Аксіосфера української народної художньої культури: діалог традицій та інновацій</i>	73
ВЕРЕЩАГІНА- БІЛЯВСЬКА Олена, ГРІНЧЕНКО Тетяна	<i>Герменевтичний аналіз у фаховій підготовці музиканта</i>	80
ГУБА-ПЛОСКІНА Алла	<i>Психологічна адаптація здобувачів на занятті із сольного співу</i>	86
ЛАЗАРЄВ Сергій	<i>Соціокультурні аспекти масової електронної музики: науково освітній ракурс</i>	92
МАРТИНОВСЬКА Ольга Науковий керівник БОНДАР Євгенія	<i>Інтонаційний образ світу як предмет філософського та мистецтвознавчого дискурсу</i>	96
МАСЛЮК Алла, Науковий керівник: СКОРИК Тамара	<i>Особливості розвитку емоційної стійкості у музичній діяльності</i>	103
ОСТРЕЦОВА Тетяна	<i>Роль цифрових платформ у модернізації музичної освіти</i>	107
ПУХАЛЬСЬКИЙ Тарас	<i>Особливості диригентсько- хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у сучасних умовах</i>	112

СЕРГЕЄНКО Ольга	<i>Мотивація до навчання в мистецьких закладах освіти: результати опитування здобувачів освіти (на прикладі КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»)</i>	117
МОЗГАЛЬОВА Наталія, НОВОСАДОВА Анна	<i>Жанрово-стильовий контекст професійної підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії</i>	123
ШЕМЯКІНА Олена	<i>Музичний майстер-клас і його екранна демонстрація як форма поширення творчого досвіду</i>	126
БОРИСЕНКО Тетяна	<i>Імпровізація як інноваційний засіб формування професійних компетентностей творчої особистості</i>	137
ГЕРАСИМЕНКО Олексій Науковий керівник: СКОРИК Тамара	<i>Методи розвитку художнього мислення засобами скульптури</i>	142
ЖУКОВА Олена	<i>Поняття смаку та його значення у музичному виконавстві доби бароко</i>	148



СЕКЦІЯ III.

Вокальне та хорове виконавство: традиції та новації

БОЙКО Ірина	Співацьке дихання : суб'єктивне та об'єктивне	154
БУЙМІСТЕР Марія	Проблематика інтерпретації романсу Шумана «ICH GROLLE NICHT» з циклу любов поета (dichterliebe, op.48)	165
БУТРЕЙ Дмитро, Науковий керівник МЕРЕЖКО Юлія	Роль вокально-виконавської творчості у формуванні творчої індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу	170
НАГОРНА Ольга	Художня виразність у вокальному мистецтві: поєднання класичних традицій та сучасних тенденцій	176
СМИРЕНСЬКИЙ Володимир	Педагогічні й методичні принципи роботи з хором професора Петра Горохова (до 100-річчя з дня народження)	182
ПРИЩЕПА Олена	Вибіркова дисципліна «Сольний спів» як посилення фахової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва.	188
СЛЮСАРЕНКО Олена	Впровадження в освітню і творчу практику напрацювань з мистецьких видань 2012 – 2019 р.р.	
НАУМЕНКО Марія Науковий керівник КИФЕНКО Анна	Звичай колядування українців	191
РОМАНЧИШИН Роман	Історичний розвиток української академічної вокальної школи	195



СЕКЦІЯ IV.

Музичне мистецтво естради : історико-теоретичні та виконавські аспекти

ЗОСІМ Ольга	<i>Форми взаємодії академічної Та неакадемічної музики у ХХІ столітті</i>	199
КДИРОВА Інеш, МИРОШНИЧЕНКО Олександр	<i>Взаємодія академічних музичних традицій і джазових стандартів як тренд музичного мистецтва постмодернізму</i>	204
КДИРОВА Інеш	<i>Універсальні техніки сучасного естрадного вокалу: Майстер-клас заслуженої артистки України Інеш Кдирової</i>	210
АНТИПЕНКО Юлія	<i>Музична творчість українських виконавців під час війни: емоційна виразність та мистецька рефлексія. Майстер-клас викладача Юлії Антипенко</i>	220
ЛЕВКО Вероніка	<i>Любовна пісенна лірика Тараса Петриненка: жанрово- стилістичні особливості та образна структура</i>	230
СУПРУН Олена	<i>Стильові тенденції у джазі 1950-х років</i>	239
ОВСЯННИКОВ Вячеслав	<i>Музична індустрія : нова формація</i>	244
ШАРШОВ Євген	<i>Еволюція крокуючого баса в джазовій музичній культурі США 1900 – 1930-х років</i>	248
ЯСЮК Тамара	<i>Перетин етно- і поп-культури у концертному просторі</i>	253



СЕКЦІЯ V.

Теорія та методика інструментально-виконавського мистецтва

СТЕПАНОВ Володимир	До питання становлення європейських гітарних шкіл	259
ГВОЗДИЦЬКИЙ Олександр	Особливості формування моральних цінностей сучасного підлітка-гітариста	265
ГВОЗДЬ Юрій	Сопілкове мистецтво у складі ансамблів Троїстих музик	271
ГОДЛЕВСЬКИЙ Володимир	Презентація методичних рекомендацій-хрестоматії з педагогічного репертуару акордеоніста-баяніста «материка тренду "фольк-джаз"»	276
КОЖУХ Олена	Комплексний підхід до розвитку техніки лівої руки у скрипалів- початківців	280
НОВОСАДОВ Ярослав	Діяльнісний підхід у формуванні навичок темброво-оркестрового інтонування бакалаврів музичного мистецтва	287
ПТАШНИК Іван	Поняття «виконавська культура» у контексті виконавства на дерев'яних духових інструментах	291
СІКАЛОВА Олена	Деякі аспекти початкової роботи з нотним текстом у концертмейстерському класі.	296

СТЕПАНОВ Володимир	<i>До питання становлення європейських гітарних шкіл</i>	301
КАРТАШОВА Жанна, ЛАБУНЕЦЬ Віктор	<i>Формування індивідуального виконавського стилю майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання</i>	306
КАЧАНОВСЬКИЙ Андрій	<i>Критерії сформованості виконавських умінь підлітка- акордеоніста</i>	312
ЦЕПУХ Ірина	<i>Творчий процес як втілення потенціалу творчості: науковий дискурс</i>	317
ФРИЦЮК Валентина, ФРИЦЮК Василь	<i>Формування мотиваційної спрямованості майбутніх бакалаврів музичного мистецтва на творчу діяльність під час навчання гри на музичному інструменті</i>	323
ЩЕРБАКОВ Юрій	<i>Вокальний цикл Франца Шуберта «Зимовий шлях» в класі концертмейстерства</i>	330
ЯРМАК Ярослав	<i>Погляд на творчість Сергія Борткевича крізь призму ностальгійних модусів</i>	335
КОСЕНКО Павло	<i>Узгодження методики навчання гри на музичному інструменті з пріоритетами розвитку вищої освіти в Україні</i>	341



СЕКЦІЯ VI.

Мистецькі технології в контексті сучасної освіти

СЕРОВА Олена	<i>Розвиток музичних технологій та їхній вплив на формування сучасного музичного мислення</i>	347
СКОРИК Тамара	<i>Дослідження особливостей емоційного інтелекту музично обдарованої молоді</i>	354
СМАЛУС Юрій	<i>Огляд технологій штучного інтелекту у музичному виробництві.</i>	359
АРКУША Андрій	<i>Педагогічні умови формування культури творчого спілкування в процесі фахової підготовки диригента симфонічного оркестру</i>	364
ДЬЯЧЕНКО Володимир	<i>Просторові характеристики музичних фонокомпозицій: творчо-технологічний аналіз звукозаписів</i>	370
ПАВЛОВ Микола	<i>Інноваційний підхід до музичної освіти в контексті креативних індустрій на прикладі розробки курсу «Музичний продакшн»</i>	375
СОШАЛЬСЬКИЙ Олександр	<i>Цифрові технології у композиції, продюсуванні кіномузики та в мистецькій освіті</i>	380

ТАРАНОВ Богдан Науковий керівник: ТОПОРІВСЬКА Ярослава	<i>Онлайн-дошки як сучасний інструмент цифрової трансформації музичної освіти</i>	386
АДАМУС Ольга, ОНОФРІЙЧУК Людмила	<i>Розвиток емоційного інтелекту молодших школярів засобами арт-терапії</i>	396
САВЕЛЬЄВА Галина	<i>Методичні засади реалізації особистісно орієнтованого підходу в музично- педагогічному процесі.</i>	401



СЕКЦІЯ VII.

Сценічне мистецтво у посткультурному просторі

СПОЛЬСЬКА Олена	Особливості використання інструментального супроводу у драматичних творах театального та кіномистецтва	408
НЕБЕСНА Юлія	Імерсивний театр як нова форма взаємодії з глядачем	413
ПОЛЯКОВА Тетяна	Освітні інструменти та креативні підходи режисера в сценічній діяльності культосвітніх заходів	417
МЕРЕЖКО Юлія, МЕДВІДЬ Тетяна	Реалізація творчих проєктів як складова професійної готовності майбутніх артистів-вокалістів	422
КИРЕЯ Марія, ПАНАСЮК Катерина	Театральна школа Вячеслава Хім'яка. Підготовка та виховання молодих акторів у контексті культурних традицій та інновацій	428
ЮЗЬКІВ Софія Науковий керівник СПОЛЬСЬКА Олена	Сценічна мова в епоху посткультури: деконструкція традиційних форм виразності та пошук нових комунікативних кодів	432



СЕКЦІЯ VIII.

Соціокультурна практика в умовах сьогодення : регіональний контекст

БАРСУК Поліна, Науковий керівник: СОЛДАТЕНКО Олександр	<i>Розвиток арт-менеджменту у сфері концертної діяльності Чернігівщини: виклики та можливості</i>	435
ЛАДОНЬКО Людмила, ТИМОШЕНКО Сергій	<i>Роль та місце малого креативного підприємництва в соціально- економічному розвитку країни</i>	441
МОСКВІЧОВА Юлія	<i>Особливості соціокультурного розвитку Вінниччини в умовах воєнного стану</i>	448
САХНО Світлана, Науковий керівник: СОЛДАТЕНКО Олександр	<i>Роль менеджера соціокультурної діяльності в розвитку культурного середовища</i>	456
СЕРЕДЕНКО Анна	<i>Специфіка навчання студентів китайської народної республіки у вищих музичних навчальних закладах України</i>	461
СІДОРОВА Ірина, БРАЦШЕВСЬКА Тетяна	<i>Естетична культура особистості у дискурсі наукових досліджень</i>	468

V Всеукраїнської науково-практичної конференції
«Професійна мистецька освіта :
науково-методичні аспекти»

СМАГЛЮК Карина ЛАДОНЬКО Людмила	<i>Мистецтво у час війни: виставкова діяльність національного Роль та місце малого креативного підприємництва в соціально-економічному розвитку країни</i>	473
СОЛДАТЕНКО Олександр	<i>Потенціал мистецького туризму для соціокультурного життя України</i>	478
ТАДЛЯ Анастасія Науковий керівник ГОЛОВНЯ Юлія	<i>Організація культурних подій у міському середовищі</i>	485
ТАДЛЯ Олександр	<i>Специфіка професійної підготовки фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності</i>	490
ЯНИШЕНА Вікторія Науковий керівник СПОЛЬСЬКА Олена	<i>Органна музика як простір діалогу культур: від європейської класики до сучасного глобального звучання</i>	495
ВОРОНКО Олег, ВАРИВОДА Петро	<i>Обласний центр народної творчості як засіб реалізації державної політики у сфері культури й мистецтва та розвитку креативних індустрій регіону (на прикладі чернігівського ОЦНТ)</i>	501
БАРАНОВСЬКА Аліна	<i>Поняття духовних цінностей учнів у сучасному науковому дискурсі</i>	509
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ		513
АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК НАУКОВИХ КЕРІВНИКІВ		525

СЕКЦІЯ І

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО СВІТОГЛЯДУ



УДК : 372.878:376.67.78

ГНАТІВ МАРІЯ,

здобувачка першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти Тернопільського національного
педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка

Науковий керівник

СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА,

докторка філософії, асистентка кафедри
театрального мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка, провідний
фахівець ректорату
м.Тернопіль

МИСТЕЦЬКА ПЕДАГОГІКА ЯК ОСОБЛИВИЙ КОМПОНЕНТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО – ПАТРІОТИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА ШКІЛЬНОЇ МОЛОДІ

Анотація: Досліджується роль мистецької педагогіки, зокрема музичного мистецтва, у формуванні національно-патріотичного середовища шкільної молоді. Розглядаються методи та підходи, що сприяють вихованню патріотичних почуттів через музику, знайомство з національними музичними традиціями та участь у спільній творчій

діяльності. Аналізуються сучасні технології та інноваційні методи в музичній педагогіці, а також інтеграція музичного мистецтва в шкільну освіту.

Ключові слова: середня освіта, музичне мистецтво, національно-патріотичне виховання, шкільна молодь, національна самосвідомість, інноваційні методи, культурні заходи.

Музичне мистецтво, як невід'ємна частина мистецької педагогіки, відіграє вирішальну роль у формуванні національно-патріотичного середовища шкільної молоді. В умовах сучасного освітнього простору, де національна самосвідомість набуває особливого значення, музика стає потужним інструментом для виховання патріотичних почуттів. Вона не лише сприяє естетичному розвитку, але й формує глибоке розуміння національних цінностей, історії та культури. Музична педагогіка забезпечує занурення учнів у традиції своєї нації через виконання народних пісень, вивчення творчості класичних композиторів та відтворення національних мелодій. Ефективним методом є залучення дітей до музичних ансамблів, хорового співу та гри на традиційних українських інструментах, таких як бандура, цимбали та сопілка.

Сучасні технології відкривають нові горизонти для музичної освіти, дозволяючи використовувати мультимедійні засоби, інтерактивні платформи та віртуальні екскурсії для глибшого вивчення музичної спадщини. Інноваційні методи, такі як цифрові технології для створення музичних творів на патріотичну тематику та музичні терапевтичні методи, сприяють не лише емоційному розвитку, але й формуванню духовної стійкості. Інтеграція музичної педагогіки в шкільну освіту через організацію культурних заходів, екскурсій до філармоній, проведення конкурсів та майстер-класів активно залучає учнів до музичної діяльності та формує їхню національну свідомість. Проектні підходи дозволяють учням самостійно досліджувати національну музичну спадщину, аналізувати її та інтерпретувати у сучасному мистецтві.

Музична педагогіка сприяє вихованню емоційного сприйняття

національних цінностей, формує почуття гордості за свою культуру, розвиває креативність та естетичне бачення світу, а також усвідомлення національної ідентичності, розвитку духовності та громадянської відповідальності. Важливість музичної педагогіки у навчальному процесі обумовлена її здатністю формувати цілісну особистість, яка глибоко розуміє та цінує власну культуру. Перспективним напрямом є подальша інтеграція музичних дисциплін у загальноосвітній процес, що дозволить досягти глибшого розуміння та емоційного зв'язку учнів із національною культурою.

У контексті національно-патріотичного виховання, музичне мистецтво виступає не лише як засіб естетичного розвитку, але й як потужний інструмент формування національної самосвідомості. Воно допомагає молоді усвідомити свою приналежність до українського народу, відчувати гордість за його історію та культурні досягнення. Через музику учні пізнають традиції, звичаї та цінності свого народу, що сприяє формуванню їхньої національної ідентичності.

Одним із ключових аспектів музичної педагогіки є використання народної музики. Народні пісні, танці та інструментальна музика є невичерпним джерелом національної культури. Вони відображають історію, побут та духовні цінності українського народу. Виконання народних пісень та танців дозволяє учням відчувати зв'язок з минулим, зрозуміти традиції своїх предків та відчувати гордість за свою культурну спадщину.

Важливу роль у національно-патріотичному вихованні відіграє також вивчення творчості українських композиторів. Класична музика, створена українськими митцями, є не лише шедевром світового мистецтва, але й важливим елементом національної культури. Вивчення творів М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та інших композиторів дозволяє учням познайомитися з різноманітними жанрами та стилями української музики, відчувати її багатство та самобутність.

Окрім виконання та вивчення музичних творів, важливим елементом музичної педагогіки є активна участь учнів у творчій діяльності. Створення власних музичних композицій, аранжування

народних пісень, участь у музичних ансамблях та хорах – все це сприяє розвитку творчих здібностей учнів, їхньої самостійності та ініціативності.

Сучасні технології відкривають нові можливості для музичної освіти. Використання мультимедійних засобів, інтерактивних платформ та віртуальних екскурсій дозволяє глибше залучити учнів до вивчення музичної спадщини. Наприклад, за допомогою віртуальних екскурсій учні можуть відвідати музеї музичних інструментів, познайомитися з історією їх створення та особливостями звучання.

Інноваційні методи, такі як цифрові технології для створення музичних творів на патріотичну тематику, дозволяють учням виразити свої почуття та емоції через музику. Створення музичних відеокліпів, саундтреків до фільмів або комп'ютерних ігор – все це сприяє розвитку творчих здібностей учнів та їхньої національної самосвідомості.

Музичні терапевтичні методи також можуть бути використані для формування духовної стійкості учнів. Музика має потужний вплив на емоційний стан людини, вона може допомогти зняти стрес, покращити настрій та підвищити самооцінку. Використання музичної терапії в навчальному процесі сприяє створенню позитивної атмосфери, розвитку емпатії та взаєморозуміння.

Інтеграція музичної педагогіки в шкільну освіту через організацію культурних заходів, екскурсій до філармоній, проведення конкурсів та майстер-класів активно залучає учнів до музичної діяльності та формує їхню національну свідомість. Участь у музичних фестивалях, конкурсах та концертах дозволяє учням продемонструвати свої таланти, відчути себе частиною музичної спільноти та отримати визнання.

Проектні підходи дозволяють учням самостійно досліджувати національну музичну спадщину, аналізувати її та інтерпретувати у сучасному мистецтві. Наприклад, учні можуть створити проект, присвячений дослідженню історії народних інструментів, або проект, присвячений створенню сучасної музичної композиції на основі народної мелодії.

Музична педагогіка сприяє вихованню емоційного сприйняття

національних цінностей, формує почуття гордості за свою культуру, розвиває креативність та естетичне бачення світу, а також усвідомлення національної ідентичності, розвитку духовності та громадянської відповідальності. Важливість музичної педагогіки у навчальному процесі обумовлена її здатністю формувати цілісну особистість, яка глибоко розуміє та цінує власну культуру. Перспективним напрямом є подальша інтеграція музичних дисциплін у загальноосвітній процес, що дозволить досягти глибшого розуміння та емоційного зв'язку учнів із національною культурою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Черкасов, В. (2018). Теорія і методика музичної освіти. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка.
 2. Бондаренко, Г. (2019). Музична педагогіка в сучасній українській школі: інноваційні підходи. Освіта України.
 3. Васильченко, О. (2021). Традиційна музична культура як основа патріотичного виховання. Світ знань.
 4. Гриценко, І. (2020). Вплив народної музики на формування національної самосвідомості учнів. Педагогічна думка.
 5. Мартинюк, В. (2018). Психолого-педагогічні аспекти музичного виховання школярів. Навчальна книга – Богдан.
 6. Петренко, Л. (2022). Музичне мистецтво як засіб національного самоусвідомлення. Академія педагогічних наук України.
-



УДК 159.9+37.01+316.346.32+323.2+378:316.6(477)

ДІДУК ІННА,

кандидатка психологічних наук,
доцентка кафедри музичного
мистецтва естради Комунального
закладу вищої освіти Київської обласної
ради «Академія мистецтв імені Павла
Чубинського»
м.Київ

ПРАКТИКА ВИКОРИСТАННЯ ПРОЄКТНО ОРІЄНТОВАНОГО НАВЧАННЯ У СТАНОВЛЕННІ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МОЛОДІ

Анотація. У роботі розкрито умови впровадження проєктно орієнтованого навчання в освітній процес закладів вищої освіти задля утвердження громадянської ідентичності. Показано роль науково-освітніх проєктів, зокрема, у збереження та популяризацію історико-культурної спадщини Павла Чубинського.

Ключові слова: громадянська ідентичність, громадянська ідентифікація, проєктно орієнтоване навчання, науково-освітні проєкти, Павла Чубинський.

З початком повномасштабного військового вторгнення Росії проти України актуалізувалася увага до питання громадянської ідентичності. Цінність держави та громадянської позиції стали засадничою у новій реальності та смертельного виклик для

України. За цих умов виникають серйозної загрози втрати та/або розмивання громадянської ідентичності. Адже особистість саме через громадянське самовизначення будує матрицю громадянської позиції та ставлень. У системі державної освітньої політики акцентовано увагу на формування усвідомленого відчуття себе частиною суспільства, здатності сприймати та долучатися його цінностей, тобто, на зміцненні громадянської ідентичності - засадничого чинника свідомого та активного громадянства. Відповідно освітня система потребує пошуку, акумуляції та реалізації нових підходів. Один із них - це проєктно орієнтований. Водночас проєктно орієнтоване навчання втілює принципи діяльнісного і компетентнісного підходів для створення демократичного освітнього середовища.

Метою роботи є визначення умов проєктно орієнтованого навчання задля утвердження громадянської ідентичності здобувачів вищої освіти.

Громадянську ідентичність у наукових джерелах і прикладних розробках визначають досить багатогранно, представляючи через категорії знань, умінь, навичок, компетентностей, здатностей, ціннісних ставлень та особистісних ставлень. Усвідомлена належність до спільноти, яка обстоює свої громадянські свободи та обов'язки, відчуття спільноті інтересів та готовність впливати на прийняття рішень політичною владою та державними інститутами трактується як громадянська ідентичність. При цьому остання як складова соціальної, є результатом цілеспрямованого процесу, зокрема, й освітнього. Таж її доцільно розглядати як процес інтерпретації освітніх практик, як основний засіб соціально-політичної мобілізації, об'єднання суспільства перед політичними та економічними викликами.

Все це вказує на важливість комплексного підходу до становлення громадянської ідентичності, який доцільно здійснювати через розвиток наскрізних компетентностей. Освітньо-мистецькі проєкти не лише надають можливість виразити свої почуття та думки через мистецтво, а й сприяють розвитку демократичних цінностей та навичок співпраці. Шляхом участі у таких проєктах здобувачі освіти можуть спілкуватися, сприймати нові ідеї та переконання, а також відчувати

приналежність до спільноти. Це важливо для формування громадянської ідентичності, адже воно стимулює розуміння та повагу до інших, сприяє толерантності та взаєморозумінню.

Поширення проєктно орієнтованого навчання - це досвід багатовимірною педагогічного поступу. Так, метод проєктів був започаткований у європейських та американських школах як спосіб реалізації освітньої потреби у «вихованні громадянина, здатного критично та неупереджено мислити і діяти» [1, с. 25]. Основою становлення самодостатньої особистості С. Ф. Русова вважала впровадження в практику закладів освіти принципу свободи:

«Свобода виховання не значить необмеженість бажань, а є лише вільне виявлення всього, що є в дитині найкращого, що найліпше сприяє тому, щоб з учнів стали особи дужі, лояльні, правдиві, люди з ясним розумом, чулим серцем і міцною волею» [2, с. 299]. Г. Г. Ващенко наголошував, що застосування цього методу є неможливим у країнах із тоталітарним режимом [3].

Проєктно орієнтоване навчання пройшло шлях від часткового методу до загальної технології та затребуваної освітньої парадигми. Використання навчання через проєкт дидакти визначають як один з особистісно орієнтованих принципів, в основі якого лежить визнання індивідуальності того, хто навчається. Дослідники підкреслюють активність особистості під час розроблення проєкту та розвиток у неї м'яких навичок для самовираження. При цьому традиційна роль викладача давати знання трансформується у місію творити через дію. У цьому розумінні проєктне навчання постає як психологічний феномен і ґрунтується на природі вчинкової активності.

Сутність сучасної концепції проєктно орієнтованої освіти полягає в тому, що суб'єктом навчання стає сама особистість, оскільки вона не тільки здобуває знання, а й сама створює своє бачення навколишнього світу. Освіта стає для особистості проєктуванням її життєдіяльності. Не навчальні завдання вирішуються в життєвих обставинах, а навпаки, життєві проблеми розв'язуються в освіті. У такий спосіб організація навчання визначається тим задумом (проєктом), який здобувач освіти формує і прагне реалізувати завдяки освіті. Тож здатність особистості до

проектування є однією з основоположних характеристик людини-громадянина, оскільки формує здатність до вирішення суспільно значущих завдань. Ідеться про здатність вільного та відповідального перетворення реальності на основі моделі бажаного майбутнього. Такі цінності демократичного суспільства, як довіра, егалітаризм, гуманізм, автономія, співучасть, толерантність, стають мірилом вчинків особистості. Проектно орієнтоване навчання реалізує як процесуальну компетентність (здобуття знань і здатностей, потрібних для реалізації громадянських свобод, тактичної і стратегічної взаємодії), так і габітуальну (здатність і настанлення на практичну реалізацію знань та вирішення проблем). Особливої ваги такі компетенції набувають тоді, коли йдеться про здобуття суспільних благ ціною обмеження або й відмови від власної вигоди. Громадянська самоідентифікація постає як процес усвідомлення суб'єктом власної потреби, готовності і спроможності визначати цілі і цінності, обирати міру і форми своєї активності задля забезпечення своїх інтересів та інтересів спільноти. На думку І. В. Жадан, чим вищим є рівень громадянської ідентифікації, тим більше вона відрефлексована, усвідомлена, раціональна [4].

Науково-освітні проекти надзвичайно важливі для занурення молоді в історію країни, популяризації постатей, які утверджували Україну як державу, та інтеграції громадянських цінностей. Робота здобувачів вищої освіти над культурно-просвітницьким проектом сприяє формуванню активної громадянської позиції.

Для активізації громадянського самовизначення здобувачам бакалаврського рівня вищої освіти КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» було запропоновано взяти участь у проекті «Історії про Павла Чубинського». При цьому було застосовано метод сторітелінгу, тобто побудови проекту через розповідь. Робота над історією є хорошим способом мотивації здобувачів освіти, який дає змогу спонукати їх до активності в проектуванні. Історії також є інструментом спільної роботи над реалізацією ідеї. Такий підхід має тісний зв'язок із формуванням науково-дослідних компетентностей. Тобто сторітелінг - це творчий підхід, в основі якого лежить самостійне створення

здобувачем освіти нової інформації та її презентація. При цьому, по- перше, вони опановують джерела інформації, а по-друге, працюють над створенням власної [5]. Тож перевагами сторітелінгу є, активізація пізнання, розвиток логічного та критичного мислення, аналітичних навичок та практикування комунікативних компетентностей.

Метою проєкту (кінцевим результатом, який планувалося досягнути) було збереження і популяризація історико-культурної спадщини через створення історій про Павла Чубинського – особистості, що утверджувала Україну як державу.

Реалізація завдань проєкту дозволили вивчити життя, науковий доробок та громадянську діяльність Павла Чубинського, згенерувати знання про діяльність Павла Чубинського, та поширити через науковий семінар «Павло Чубинський: поет, фольклорист і громадський діяч», серію постерів (додаток 1) та відео «Історії про Павла Чубинського». Частина інформації була підготовлена здобувачами англійською мовою.

Таким чином, робота над проєктом показала свій високий потенціал та багатогранні можливості, підтвердила значимість їх застосування в освітній практиці вищої школи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Д'юї Д. Досвід і освіта / [пер. з англ. Марії Василечко]. Львів : Кальварія, 2003. 84 с.
2. Ващенко Г. Г. Загальні методи навчання. Підручник для педвузів. Харків : Державне видавництво України, 1929. С. 207–229.
8. Русова С. Ф. Вибрані педагогічні твори. У 2 кн. / за ред. Є. І. Коваленко ; упоряд., передм., прим. Є. І. Коваленко, І. М. Пінчук. Київ: Либідь, 1997. Кн. 2. 320 с.
3. Русова С. Ф. Вибрані педагогічні твори. У 2 кн. / за ред. Є. І. Коваленко ; упоряд., передм., прим. Є. І. Коваленко, І. М. Пінчук. Київ : Либідь, 1997. Кн. 2. 320 с.
4. Механізми громадянської і національної самоідентифікації: трансформації комунікативних практик : монографія / І. В. Жадан, А. О. Краснякова, С. І. Позняк, О. М. Скар ; за наук. ред. І. В. Жадан ; Національна академія педагогічних наук

Дідук Інна

України, Інститут соціальної та політичної психології.
Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2019. 192 с.

5. Регіональні особливості ідентифікації молоді у воєнний час і державна освітня політика [Електронний ресурс] : практичний посібник

/ І. Остапенко, І. Жадан, О. Скнар, С. Позняк, І. Дідук ; за наук. ред. І. Остапенко ; Національна академія педагогічних наук України, Інститут соціальної та політичної психології. Кропивницький : Імекс-ЛТД, 2024. 167 с.

Додатки

**ПОСТЕРИ
«ІСТОРІЇ ПРО ПАВЛА
ЧУБИНСЬКОГО»**

Науково-освітній проєкт «Історії про Павла Чубинського»



Штрихи до портрета:

Софія Русова, українська педагогиня, згадує про Павла Чубинського так: «Високий, чорнявий, із чорними очима, з густими бровами, низьким гучним голосом, із владними рухами, високим чолом; тип організатора, який добре знає, що організовує, уміє володіти людьми і провадить свою справу через перешкоди. Ні постійні переслідування уряду, ні заслання до Архангельської губернії не змогли охолодити його відданості Україні».



Зберігся малюнок художника Порфирія Мартинюка «Чубинський сміється», виконаний наступного дня після якоїсь дружньої вечірки. «Яка експресія й яка щирість на його обличчі! Здається, ось цієї миті почуєш гучний голос Павла Платоновича, - писав художник, - голос, що для площі і великих аудиторій».



Підготувала матеріал: Олена Ейсмонт

Джерела інформації:

1. Чередишченко А. С. Павло Чубинський. Київ: Альтернативи, 2009. 176 с.
2. Заль А. С. Народження Павла Чубинського і його доба. Київ: Каїно, 2009. 399 с.

<https://chubynskyi.best.ua/novini.html>

ЛІНІЯ ЖИТТЯ:



Науково-освітній проєкт

«Історії про Павла Чубинського»



Павло Чубинський та Тарас Шевченко

Тарас Шевченко був для Павла Чубинського
наставником, вчителем та взірцем.

Т. Г. Шевченко і П. П. Чубинський були вірними синами України. Ці дві постаті — як дві вершини на терені української культури. Вони стоять поруч і кожна має свою висоту. Шевченко в літературі і мalarському мистецтві, Чубинський в народознавстві і фольклористиці — два неспервершені генії.

Андрій Знать

Чубинський молодший за Шевченка на двадцять п'ять літ, але вони були як сини однієї матері: молодший йшов дорогою старшого.

Андрій Знать

У студентські роки П. Чубинський бере участь у діяльності петербурзької української громади, що згуртувалася навколо Т. Шевченка. Є свідчення про знайомство з Тарасом Григоровичем.

У 1861 році Павло Чубинський з нагоди смерті Тараса Шевченка планував виголосити промову на його похороні. Однак зіткнення з поліцією, яка стала очисити цивилитар, завдані цьому. Промову Чубинського було опубліковано у безценній книзі журналу «Основа»: «Ще одна втрата у слов'янському світі, ще одна могла на слов'янському кладовищі».

Відвідини Чубинським могил Шевченка у Каневі стали ще одним із пунктів «послужного списку» звинувачень Чубинського і відправки його на заслання в Архангельську губернію.

У 200-річний ювілей Шевченка Чубинський за особисті кошти викупив авторські права на неопубліковані за життя Кобзаря твори і завдяки цьому вони дійшли до читача.

Вірш Чубинського «Ще не вмерла Україна» вперше був надрукований у львівському журналі «Мета» поряд із Шевченковими поезіями і сприймався, як твір одного автора.

Тарас Шевченко та Павло Чубинський любили співати. І що характерно, одна й та ж пісня для Шевченка і Чубинського була улюбленою. Це «Ой Морозе, Морозенку, ти славний козаче. За тобою, Морозенку, вся Вкраїна плаче». Ще улюбленими піснями Шевченка і Чубинського були «Ой на горі та жінці живуть», «Ой наступала та чорна хмара», «Ой у полі могила», «Ой ївав козак з Дошу».



Фото. Перепоховання Тараса Шевченка

Підготувала матеріал: Ася Мартиненко

Джерела інформації:

1. Тарас Шевченко, Павло Чубинський - духовні символи українства. К.: Світ Усмію, 2014. - 120 с.
2. Знать А. Народознавство. Павло Чубинський і його доба. / А. Знать - Київ: ТОВ «Калікс», 2009. - 480 с.

Науково-освітній проєкт «Історії про Павла Чубинського»



Павло Чубинський - автор
українського національного гімну

З набуттям незалежності Україною слова вірша Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна» стали національним гімном держави. Вперше офіційно український національний Гімн зазвучав на урочистому засіданні Верховної Ради України 5 грудня 1991 року у виконанні народного хору ім. Григорія Верьовки.

За новітніми дослідженнями вірш «Ще не вмерла Україна» був створений у Києві. Так, у вересні 1862 року на зібранні громадянців із сербами у будишку № 122 (нині 106) по вулиці Великій Васильківській 23-річний Павло Чубинський, переповнений патріотичними почуттями під впливом виконання сербської пісні, експромтом написав вірш «Ще не вмерла України і слава, і воля...» (саме так звучала перша фраза), який тут же заспівали на відому сербську мелодію.

Невдовзі вірш П. Чубинського поклав на музику його однодумець композитор Микола Лисенко, а у 1905 році – Кирило Стененко.

Підготували матеріал:

Константин Бузенко, Ауріка

Копонєць, Роман Романчишин,

Кирило Созінов



Фото. Київська «Громада» 1874 року.

Найпотужніше слова вірша «Ще не вмерла Україна» зазвучали показаними на музику галицьким композитором священиком Михайлом Вербицьким. Спочатку мелодія була створена для голосу в супроводі гітари, згодом – для хору та оркестру. За кілька років патріотична пісня набула значення масової, народної. Починає виконуватися різноманітними хоровими колективами на Західноукраїнських землях (перші згадки 1863, 1864 рр.) і за кордоном (у перекладі англійською і німецькою мовами) та перетворюється на національний гімн. Так вірш пройшов перевірку часом та історичними подіями. Він надихав Січових стрільців на боротьбу заради свободи й людських прав, використовувався під час урочистостей у період Української національно-демократичної революції 1917-1921 рр., проголошений гімном новоутвореної Карпатської України у 1939 р., гуртував вояків УПА.

Джерела інформації:

1. Чередищенко А. С. Павло Чубинський. К.: Альтернативи, 2003. 376 с.

2. Зінь А.С. Народнознавств Павла Чубинський і його доба. Київ : Казка, 2009. 399 с.

Науково-освітній проєкт

«Історії про Павла Чубинського»



Павло Чубинський та
Микола Лисенко

Саме народна пісня, любов до неї зблизила
Лисенка з Чубинським.

Олена Пчілка

У 1860 та 1861 році Микола Лисенко приїжджав на зимові канікули до Павла Чубинського у Бориспіль. Вони разом відвідували вечорниці, та гуляння, слухали народні пісні, щедрівки, колядки, і записували не лише слова, а й мелодії. М. Лисенко був дуже задоволений приїздом до Борисполя і радів з того, що є таке місце, де можна з вигодою зробити добру справу і разом погостювати у товариша. Як згадувала Олена Пчілка, Микола Лисенко повернувся до Києва з великою збіркою народних пісень.



Павло Чубинський знав багато пісень і любив співати. Але, за спогадами сучасників, його голос швидше підходив для виступів як оратора у просторій залі або на майдані. Хоча у випусках пісень М. Лисенка можна зустріти помітку «од Чубинського». Певно, пісня «Ой по горі сірі воли ходили» найбільше підходила для голосу Чубинського, що композитор не втримався від спокуси записати її слова, покладаєні на ноти саме за мелодією виконавця.

Микола Лисенко поклав на ноти мотиви обрядових пісень, які містилися у томах Павла Чубинського «Праці етнографічно-статистичної експедиції в Західно-руський край» (1872)

Одразу після написання Павлом Чубинським вірша «Ще не вмерла України» Микола Лисенко, поклав його на ноти. Пісня набула певного поширення на Наддніпрянщині і час від часу звучала до початку XX ст.

Джерела інформації:

Знає А. Народознавць. Павло Чубинський і його доба. / А. Знає - Київ: ТОВ «Казка», 2009. 400 с.

Підготувала матеріал: Анастасія Богма



<https://chubynsky.best/ua/novini.html>

Educational Research Project

«The Stories About Pavlo Chubynsky»



Pavlo Chubynsky is the author of the collection «Pavlus' Sopilka»

The collection of poetry entitled «Sopilka» («The Reed Pipe») was published under the name Pavlus in Kyiv on December 2, 1871.

On the first pages of the collection we can see the author's allusions to Taras Shevchenko's works. Pavlo Chubynsky calls him the Glorious Kobzar.

In his poem «What was going on in Ukraine» Pavlo Chubynsky accentuates the necessity to remember the price of peaceful life on Ukrainian lands during that historical period. Starting with the lines «Nam tepera v sviti dobre: – Zhyvem sobi tykho» («We feel good in this world now – we're leading a quiet life») the author is literally guiding us through all the wars the Ukrainian nation had to fight from the time of Kyivan Rus until the 19th century.

The creative interpretation of the collection turned into a creative project of two people: a composer, conductor and a member of the National Union of Composers of Ukraine Serhiy Yarusky and a lyric writer, an honoured variety artist of Ukraine Klavdiia Dmytriv. The project was called «Generation Dialogue». It was represented in a form of the authors' dialogue with Pavlo Chubynsky, and became a response to the poems of the collection «Pavlus' Sopilka».

Compiled by: Artem Zavertailo

Translation: Margarita Volodarska

Information sources:

1. Chubynskyi, P. P. Sopilka: Poems, translations / Edited, prepared, texts and Art. D. Cheredimchenko. K.: Padraga, 2000. — 78 p.
2. Prydyga V.V. Peculiarities of the structuring of literature in the poems of the collection «Pavlus' Pipe» by Pavlo Chubynsky: the problem of the representation of ethnoconcepts // Philological sciences. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/14333/1/20.pdf>
3. Dmytriv K. M. Dialogue of centuries [poems: a response to P. Chubynsky's collection of poems 'Pavlus' Pipe']. Aviv. BONA, 2020. 59 p.

The «Sopilka» collection is a real gem both for the connoisseurs of Ukrainian poetry and for average sympathetic citizens. It strictly corresponds to the aim – the anxiety for the destiny of Ukraine, and the loyalty to the Ukrainian language. Analyzing the poems of the collection, Volodymyr Podryha argues that all of them are filled with the concepts typical for the Ukrainian national mentality: «Author», «Glory», «Past time», «Faithfulness», «Bondage», «Miserable fate», «Love», «Course of time». On the first pages of the collection, we can see the author's allusions to Taras Shevchenko's works. Pavlo Chubynsky calls him the Glorious Kobzar.

Other poems of the collection illustrate the pages of Pavlo Panteleimonovich Chubynsky's life. For instance, in the poem «To my Katrusya» dedicated to his wife, the poet describes the basic periods of his life, and emphasizes that his labour, love for people and truth made him experience other people's contempt: he was imprisoned, deported from his native land, yet he managed to find true marital happiness.

The poems represented in the collection demonstrate Pavlo Chubynsky as a poet, reflect his broad worldview and superior intelligence, and can serve in various aspects as a model for future artists.



Науково-освітній проєкт «Історії про Павла Чубинського»



Павло Чубинський як дослідник української народної казки

Павло Чубинський, збираючи та записуючи казки від селян зазначав, що міфічні казки «містять у собі уламки давніх вірувань, і тому, будучи пам'ятками народної творчості, вони одночасно можуть слугувати матеріалом для змін та нашарувань... Міфічні казки майже ніколи не мають повчального характеру; досить рідко в них трапляється гумор. Вони завжди епічні, з дуже рідко вживаними ліричними відступами. Народ завжди слухає ці казки серйозно, спокійно; люди вірять, що переказане могло відбуватися насправді, і тепер може бути» [2].

Павло Чубинський через казки показав глибокий зв'язок з прадавнім минулим, зв'язок багатьох поколінь українців, об'єднаних спільною культурною, історичною традицією. Бориспільські казочки передають народну казку як міф, поетизовану розповідь про Світ, його творіння, про боротьбу добра і зла. І навіть в адаптованому перекладі казочки потребують вдумливого відношення сучасника, оскільки записані дореволюційним алфавітом в українській транскрипції. В казочках зустрічаються застарілі слова, бориспільські діалекти, що потребують додаткового звернення до словника. Ось декілька назв: «Про бідного парубка і царівну», «Дідова дочка і бабина дочка», «Про Великодній вогонь» [1]. Окрім відомих сюжетів серед записаних Павлом Чубинським можна знайти і суто бориспільські, оригінальні, про які ще і не



У казках діють три смислові групи образів: добротворці, злотворці, зисдомасні.

Бориспільські казочки Павла Платоновича Чубинського – чудова етнографічна скарбничка, що розкриває міф-казку, на якій виховувалися наші предки, попередні покоління українців.

Знайомство з українськими народними міфічними казками, записаними Павлом Платоновичем Чубинським у Борисполі у середині XIX століття розкривають багатогранність його діяльності.

ЧУД.

Підготували матеріал: Софія Ноздріна, Катерина Тесляк

Джерела інформації:

1. Українські народні міфічні казки, записані П.П.Чубинським у Борисполі у середині XIX століття / уклад.: С.С.Кравчук, О.І.Кравчук. - Бориспіль, 2011. - 86 с.

2. Зина А. Народомістечко. Павло Чубинський і його доба. / А. Зина. - Київ: ТОВ «Камас», 2009. - 400 с.

3. Карпенко С.Д. Етнолінійний роман досліджень українських народних казок П. Чубинського: проблематика класифікації. Україна в етнокультурному виборі століть. До 175-річчя з дня народження видатного українського етнографа Павла Чубинського. Зб. наук. праць. Відповід. редактор П. М.Червотка. К., Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2014. С. 81-91



<https://chubynsky.best.ua/novini.html>

Науково-освітній проєкт «Історії про Павла Чубинського»



Павло Чубинський як дослідник народної гри

Павло Чубинський зібрав та описав цінний доробок традиційно-етнічної ігрової культури, серед яких, виділив: народні ігри (дитячі й молодіжні); ритуальні ігри; календарні; родинні [1]. Павло Платонович пояснював правила гри, розповідав їх історію виникнення, а також зазначав регіони, села та обрядові місця, де проводилися ігри. Дані свідчать про те, що сенс народних ігор особливий та унікальний. Ігрова ситуація відбувається всередині ігрового простору за певними заздалегідь узгодженими правилами, які виходять за межі повсякдення [2].

Павло Платонович довів, що народна гра є важливою й невід'ємною частиною культурного минулого України, етнічною особливістю та щоденною практикою повсякденного простору. Гра прикрашає життя, і через це є необхідною, як «культурна функція».



Серед дитячих ігор,
зібраних Павлом
Чубинським,
найпоказовішими є
ігри «Печу, печу
хлібчик», «Зайчику,
зайчику» та ін.

Забавлянки!

Печу, печу хлібчик

Діткам на обідчик.

Більшому – більший,

Меншому – менший.

Шур в піч!

Гойда, гойда, гойда-аа,

Вийшла баба з горола,

За пасичма торба,

А в тій торбі зайчик,

Кличе бабу в тавчик.

Гойда!

Нескінчухи!

- Ми з тобою йшли?

• Йшли!

• Кожух знайшли?

• Знайшли!

• А я тобі кожух дав?

• Дав!

• А ти кожух взяв?

• Взяв!

• А де ж він?

• Хто?

• Кожух!

• Який?

• Ну ми з тобою йшли?

• Йшли!

Підготували матеріал: Дар'я Рудь, Ніна Петрик

Джерела інформації:

1. Брішніа О. Фольклорна проза із зібрання П. Чубинського: історична збірка і сучасні проблеми дослідження /

Історія української етнографії. - Івано-Франківськ, 2014. Ч. 4-9 с.

2. Гусенюк П. Павло Чубинський як збирач і дослідник української традиційної ігрової культури // Музей Івана

Гончара. - Київ, 2010. URL: <https://cut.ch/Xpifsk/>



<https://chubynsky.best.ua/novini.html>

Науково-освітній проєкт

«Історії про Павла Чубинського»



Історія кохання Павла Чубинського

У серпні 1870 року Павло Чубинський на запрошення бухгалтера цукровиробничої фірми «Брати Яхненки й Симиренко» К. Михальчука їде до міста Городище Черкаського повіту, де влаштовується до адміністрації цієї фірми. Там він організовує бали з музикою, вистави. На одній з таких вечірок Павло Платонович знайомиться із Катериною Іванівною Порозовою, сестрою дружини інженера-технолога городищенської цукроварні, і закохується.

У 1871 р. Павло Чубинський та Катерина Порозова одружуються, й невдовзі в них з'являється первісток - син Михайло, потім син Павло (1873 р.), донька Олександра (1873 р.), та син Федір (1878 р.). Разом вони прожили 13 років.

Описуючи відносини подружжя Чубинських, Г. Берло згадувала, що дружина Павла Платоновича повністю поділяла поглядан свого чоловіка та допомагала йому.

Підготувала матеріал: Наталія Рула

Джерела інформації:

1. Чередишченко А. С. Павло Чубинський. К.: Альтернатива, 2009. 376 с.
2. Зиль А. С. Народомалець Павло Чубинський і його доба. Київ: Київ, 2009. – 399 с.

 <https://chubynsky.best.ua/novini.html>

Павло Платонович присвятив своїй дружині один із віршів збірки «Сопілака Павлуся» під назвою «До моєї Катрусі». У поезії він говорить, що саме родинне щастя є світлою стороною його життя.

На початку 1878 р. у Павла Платоновича стався інсульт. Як наслідок - втрата мови і параліч. Друзі викопотало хворому пенсію, яка мала допомогти в біді дружині Чубинського та їхнім дітям. Весь тягар родинних турбот ліг на плечі дружини Катерини.



За цих обставин Катерина Іванівна виявила стійкість та мужність, зумівши не полишити свого тяжко хворого чоловіка й всіляко намагачись його підтримати: «Щодо заспокоєння його духу роблю я все, що тільки під силу, щоб усунути від нього всякий найменший привід до роздратування. ... Павлові потрібен невисипнувший нагляд за ним, тобто компаньйон, який би читав йому, розмовляв з ним, писав йому листи чи нотатки, гуляв із ним і взагалі присвячував йому весь свій час, що я почасти й роблю, але не завжди справно, бо господарство і діти вимагають також мого нагляду...».

Educational Research Project

«The Stories About Pavlo Chubynsky»



Pavlo Chubynsky's quotes:

This is how Pavlo Chubynsky explains his commitment to the investigation of Ukrainian folk art: «I was attempting to gather the documents partly because numerous samples of Ukrainian folk art do vanish; people forget them. If only Mykhailo Maksymovych and other data gatherers hadn't put down historical thoughts and songs, lots of those things could have been lost forever. The same could have happened to many rituals, beliefs, fables, legends, and even traditions; that is why I considered it excusable to neglect any feature of folk art or life».

The memoirs of Mykola Sumtsov, a famous ethnographer and folklorist, shed light on young Pavlo Chubynsky's response to his friends' ideas of moving abroad: «The exile is a temporary event, and emigration can become eternal».

That is what Pavlo Chubynsky wrote about his literary career: «I tried not to skip any page of people's life. I've collected more than 3,000 ritual songs. The wedding has been described in more than 20 places. Nearly 300 fables have been gathered».

Pavlo Chubynsky's words on trial were such: «I'm pleading not for mercy but for a judicial inquiry and fair trial. If I'm guilty, let me receive punishment according to the law. If I'm not guilty, let my detractors be punished – those who inflicted so much suffering both on my parents and me».

«I WAS SOWING
THE SEEDS SENT
BY GOD», –
from the pages of
Chubynsky's literary
work.



Prepared the material: Yana Zyazyulya

Translation: Margarita Volodarska

Information sources:

Chubynsky, P. P. Wisdom of the ages in 2 books. / edited by: S. Horkavy, Yu. Ivanchenko. K.: Mystetsstvo, 1995. Book. 1. 221 p.

Chubynsky, P. P. Wisdom of the ages in 2 books. / edited by: S. Horkavy, Yu. Ivanchenko. K.: Mystetsstvo, 1995. Book. 2. 222.

 <https://chubynsky.best.ua/novini.html>



УДК: 911.3:338 (477.81)

ЗІНЧЕНКО ВІКТОР,

кандидат історичних наук, доцент,
заслужений працівник культури
України,
викладач Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ

**РОЛЬ ТА ЗНАННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ З ІСТОРІЇ
У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОМУ
СВІТОГЛЯДУ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ
НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ**

Анотація У даному науковому матеріалі актуалізуються питання значення навчальної дисципліни з історії у формуванні національно-патріотичного світогляду студентів мистецьких навчальних закладів. Надається характеристика навчального процесу, презентуються авторські доробки його форм і методів.

Ключові слова: світогляд, навчання, виховання, історія

В становленні світогляду спеціалістів культури і мистецтва – знання про історію своєї держави звідси мали важливе значення. Дана теза не підлягає сумніву і популяризується в наукових дослідженнях практично усіх педагогів-науковців, до наукової компетенції яких входить проблематика підготовки кадрів даного спрямування.

В умовах сьогодення, що характеризується загостренням поняття української державності, її ідентичності і навіть територіальної цілісності, викликана особливо російським повномасштабним вторгненням в Україну і фактом сучасної російсько-української війни — питання формування національно-патріотичного світогляду має, як ніколи, особливо важливе (навіть стратегічне) значення.

У мистецько-культурних закладах даному питанню підпорядковано цілий ряд факторів навчально-виховного процесу. Серед них роль та значення навчальної дисципліни з історії по праву посідає провідне місце.

По-перше — вона дає широту знань про історію України.

По-друге — пояснює причинно-наслідкові події розвитку державності.

По-третє — дає відповідь на причини російської агресії.

По-четверте — проводить певні історичні паралелі.

По-п'яте — формує імунітет протистояння історичним провокаціям, лже-теоріям та іншим фальсифікаціям.

У цілому ряді мистецьких закладів, що готують культурологічні кадри від молодшого спеціаліста, в тому числі в Комунальному закладі вищої освіти Київської області «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», базова програма з історії ґрунтується на інтегрованому курсі М. М. Мудрого та О. О. Аркуші «Історія: Україна і світ», який віддзеркалює тематику занять від початку ХХ століття до теперішнього часу.

У числі форм та методів навчально-освітнього процесу використовуються:

- лекції;
- колективні обговорення;
- дискусії;

***Роль та знання навчальної дисципліни з історії у формуванні
національно-патріотичного світогляду
студентів мистецьких навчальних закладів***

- презентації;
- підготовка рефератів;
- підготовка історичних есе;
- контрольно-тестові роботи;
- атестації не оцінювання;
- консультації.

Широко практикується проведення позааудиторних форм, серед яких великою популярністю користуються тематичні екскурсії:

- в національний музей історії України в Другій світовій війні;
- в музей становлення української нації;
- до Києво-Печерської лаври;
- до церкви Спаса на Берестові;
- в Національний музей Голодомору-геноциду;
- в Парк Вічної Слави;
- до Аскольдової могили.

Спеціально, з метою формування національно-патріотичних почуттів, для студентів була розроблена авторська екскурсія від «Спаса на Берестові» до «Да Вінчі», фінальною частиною якої є відвідування могили легендарного героя сучасної російсько-української війни Дмитра Коцюбайло. Доречно зауважити, що дана екскурсія знайшла високу оцінку видатно знаного сучасного історика-науковця, народного депутата України Володимира Вятровича.

Свою ефективність продемонстрували історико-мистецькі форуми «Перемогли фашизм — переможемо рашизм».

Все вищеохарактеризоване, в його комплексному науково-методологічному поєднанні, представляє собою один із прикладів ефективності роботи по формуванню національно-патріотичного світогляду студентів мистецького закладу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Історія: Україна і світ. Інтегрований курс, рівень стандарту: підручник для 10-го класу закладів загальної освіти. М. М. Мудрий, О. О. Аркуша. — Київ: Генеза, 2019 р.
 2. Історія: Україна і світ. Інтегрований курс, рівень стандарту: підручник для 11-го класу закладів загальної освіти. М. М. Мудрий, О. О. Аркуша. — Київ: Генеза, 2019 р.
 3. За ідентичність і незалежність. Війна Росії проти України: історичні передумови, геополітичні паралелі. Книга 1,2. Інститут історії України Національної академії наук України. Відповідальний редактор В. А. Столій. — Київ: Видавництво «Кліо», 2023 рік.
-



УДК: 37.01/.09:784.4

ВАСИЛЬЄВА ЄЛИЗАВЕТА,

здобувач фахової передвищої освіти
Фаховий коледж «Універсум» Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка.

ВАСИЛЬЄВ ФЕДІР,

здобувач фахової передвищої освіти
Фаховий коледж «Універсум» Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка.

Науковий керівник:

КИФЕНКОАННА,

кандидат педагогічних наук
Фаховий коледж «Універсум» Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка.

м.Київ

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ НАРОДНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Анотація. Дошкільний вік – це надзвичайно важливий етап у житті кожної людини, адже саме в цей період закладаються основи її особистості, що впливають на подальший розвиток. У цей час дитина

Васильєва Єлизавета, Васильєв Федір
Науковий керівник: Кифенко Анна

починає активно пізнавати світ, знайомиться з навколишнім середовищем і робить перші кроки у соціалізації. Саме тому важливо постійно шукати ефективні підходи до творчого розвитку дітей, враховуючи їхні індивідуальні особливості та створюючи умови для зростання в атмосфері здоров'я, свободи й щастя [3].

Ключові слова: методика музичного виховання, дошкільний вік, українська народна музика, фольклор.

Методика музичного виховання дошкільнят відіграє важливу роль у формуванні гармонійної особистості, і ця сфера дошкільної педагогіки спирається на глибокі теоретичні та методичні основи, напрацьовані протягом десятиліть.

Моральний стан українського суспільства зазнав погіршення, що актуалізувало необхідність термінового пошуку шляхів його відновлення. Це

зумовило зростання уваги до питань моралі, морального розвитку та виховання в сучасній Україні. У минулому українці вважали, що «мораль» і «виховання» синоніми, оскільки лише вихована людина була відома як моральна. Конфуцій, давньокитайський філософ і мислитель, визначив, як виглядає

«благородна людина», підкреслюючи, що «людина говорить своїми вчинками, її словам відповідають її справи». У всьому, що вона робить і говорить, є певні цінності [2].

Морально-етичне виховання — це свідомий процес формування у дітей розуміння етичних норм. У дошкільному віці діти активно сприймають інформацію, тому важливо закладати основи моральності через практичний досвід і емоційні переживання. У зміст морально-етичного виховання дітей входить: українська музична культура, що склалася історично і має самобутні національні особливості; сучасна музична культура, що включає різні види; культурно-регіональні традиції, що мають своє середовище побутування.

Дошкільний вік – період високої сприйнятливості до навколишнього світу, що створює сприятливі умови для

Морально-етичне виховання дітей дошкільного віку засобами народної музичної творчості

морального виховання. Діти навчаються через гру, спілкування, музику та творчість. Фольклор – це потужний інструмент для розвитку дітей дошкільного віку. Він допомагає формувати особистість, розвивати творчі здібності та знайомитися з культурною спадщиною. Народні пісні, казки та ігри зміцнюють духовність, національну єдність та патріотизм.

Впровадження фольклорних практик це важливий елемент для розвитку мовлення дітей [1]. Вони допомагають залучити дітей до національної культури з раннього віку, коли формуються основні цінності. Дошкільний вік – найкращий час для патріотичного виховання, адже любов до Батьківщини закладається з дитинства. Впровадження фольклору в музичне виховання дошкільнят спрямоване на гармонійне розвиток музичних здібностей, емоційної чутливості та культурної свідомості дитини. Ці методи базуються на

використанні народної музики, пісень, ігор, танців і інструментів, які легко адаптуються до природних особливостей сприйняття дітей дошкільного віку.

Основним етапом впровадження фольклорних практик є ознайомлення з усною народною творчістю. Вибір доступних форм фольклору і використання казок, колискових, пісень, загадок і прислів'їв враховуючи особливості дітей. Використання інтерактивних практик, а саме ігри з мотивами фольклору та драматизація казок. Творчі завдання до яких відноситься малювання, рукоділля, складання загадок та історій. Проведення святкових свят з використанням народної творчості та проведення тематичних занять. Використання сучасних технологій, перегляд мультфільмів, вистав за мотивами фольклору.

В українській народній музиці є величезний виховний потенціал. Це робить людину кращою. Більшість музичних образів є етичними. Роль традиційного дитячого фольклору у формуванні естетичних смаків і розвитку музичних здібностей підрастаючого покоління відіграла протягом століть. Дитячий фольклор є важливою частиною національної народної пісні, відображаючи інші види, динаміку її життя, різноманітність форм і функцій.

Сьогодні діти можуть самостійно створювати нові форми фольклору. Діти передають один одному у своїх групах своєрідний

Васильєва Єлизавета, Васильєв Федір
Науковий керівник: Кифенко Анна

«новий фольклор», який складається з пісень, ритмічних фраз і вигаданих ігор. Такі творчі дії збагачують традиції та показують, наскільки вони живуть у сучасному світі.

Отже, завдяки поєднанню традицій і сучасних засобів вираження, музичний фольклор може стати потужним інструментом для розвитку музичної культури майбутніх поколінь. Збереження та популяризація народної творчості є одним із пріоритетних завдань сучасного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ватаманюк Г. П. Український дитячий фольклор як засіб мовленнєвого розвитку дітей дошкільного віку / Г. П. Ватаманюк // Збірник наукових праць молодих вчених Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. – Кам'янець-Подільський, 2016. – Вип. 7– С. 99–100.
 2. Програма з морального виховання дітей дошкільного віку “Скарбниця моралі” / Л. В. Лохвицька. – Тернопіль : Мандрівець, 2014. – 128 с.
 3. Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку: навч. посіб. / С. І. Матвієнко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 297 с.
-



УДК : 004.92

РОМАНЮК ОЛЕКСАНДР,

доктор технічних наук, професор, завідувач
кафедри програмного забезпечення
Вінницького національного технічного
університету

РОМАНЮК ОКСАНА,

кандидатка технічних наук, доцентка
кафедри програмного забезпечення
Вінницького національного технічного
університету
м.Вінниця

Роль міжнародних конкурсів з КОМП'ЮТЕРНОЇ ГРАФІКИ ДЛЯ ВДОСКОНАЛЕННЮ НАВИЧОК У ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Анотація. Розглянуто вплив міжнародних конкурсів з комп'ютерної графіки для вдосконалення навичок у цифровому мистецтві, розвитку корисних професійних якостей. Наведено особливості міжнародних конкурсів як за кордоном, так і в Україні. Розглянуто питання впливу конкурсів з комп'ютерної графіки на розвиток особистих якостей конкурсантів.

Ключові слова: конкурси з комп'ютерної графіки, веб-дизайн, номінації, престижні міжнародні конкурси.

Міжнародні конкурси з комп'ютерної графіки [1-4] відіграють важливу роль у розвитку та популяризації цієї галузі. Такі конкурси стимулюють творчість і новаторство серед учасників. Вони сприяють розробці нових технологій, технік і підходів у комп'ютерній графіці, що можуть мати практичне застосування в кіно, відеоіграх, віртуальній та доповненій реальності, архітектурному візуалізуванні та інших сферах. Участь у конкурсах дозволяє професіоналам і аматорам удосконалювати свої навички, змагатися з іншими талановитими особами та отримувати визнання за свої досягнення. Це також дає можливість оцінити свої роботи порівняно з іншими на міжнародному рівні. Конкурси об'єднують учасників з різних країн, що сприяє культурному та професійному обміну ідеями та підходами. Вони також можуть стати платформою для розвитку партнерських відносин між різними компаніями, університетами та творчими групами. Перемога чи участь у престижному конкурсі може стати важливим кроком у кар'єрі молодого фахівця, продемонструвавши його здібності та креативність потенційним роботодавцям чи клієнтам.

Такі конкурси допомагають привернути увагу до комп'ютерної графіки як галузі, а також до її потенціалу для розвитку бізнесу, науки і культури. Вони можуть допомогти зламати стереотипи щодо комп'ютерної графіки та її застосування в різних сферах.

Багато міжнародних конкурсів орієнтовані на підтримку молодих, талановитих графіків і дизайнерів, що дає їм можливість здобути необхідну підтримку та визнання для подальшого розвитку.

Загалом, міжнародний конкурс з комп'ютерної графіки є важливим інструментом для розвитку професійної спільноти, популяризації галузі та стимулювання інноваційних досягнень.

Роль міжнародних конкурсів з комп'ютерної графіки для вдосконалення навичок у цифровому мистецтві

Конкурси з комп'ютерної графіки сприяють розвитку багатьох корисних особистих якостей. Це, насамперед, креативність і інноваційність. Учасники навчаються створювати унікальні візуальні концепції та реалізовувати оригінальні ідеї, що вимагає творчого підходу та інноваційного

Існує кілька престижних міжнародних конкурсів у галузі комп'ютерної графіки, які відіграють важливу роль у розвитку цієї сфери. SIGGRAPH - це один з найбільших і найвідоміших конкурсів та конференцій з комп'ютерної графіки, який проводиться щорічно. SIGGRAPH збирає провідних фахівців, дослідників і художників для обміну ідеями та демонстрації новітніх досягнень у графіці, візуалізації, анімації та інтерактивних технологіях.

Конкурс Adobe Design Achievement Awards є одним із найбільших міжнародних змагань для студентів і молодих фахівців у галузі дизайну. Він охоплює різні категорії, включаючи графічний дизайн, веб-дизайн, 3D-моделювання та відео-редагування.

Конкурс The World Illustration Awards орієнтований на художників і ілюстраторів з усього світу. Він надає можливість показати свої роботи в галузі ілюстрації, включаючи комп'ютерну графіку і цифровий живопис.

Конкурс 3D Artist Awards спрямований на 3D-художників і фахівців у сфері візуалізації. Учасники можуть продемонструвати свої досягнення в таких сферах, як комп'ютерна графіка, анімація, 3D-моделювання та спеціальні ефекти для кіно і відеоігор.

Конкурс VFX Awards відзначає кращі досягнення в області візуальних ефектів, де використовуються передові технології комп'ютерної графіки для створення фільмів, відеоігор, реклами та інших медіапродуктів.

Міжнародний конкурс The Lumen Prize for Digital Art підтримує цифрових художників і їхні роботи в галузі комп'ютерної графіки, інтерактивного мистецтва та новітніх

технологій. Він також відзначає інноваційні проекти, що поєднують мистецтво і технології.

Конкурс CGAwards охоплює всі аспекти комп'ютерної графіки, від цифрового мистецтва до дизайну, анімації та візуальних ефектів, і має на меті підтримку творчих проектів у галузі графічного дизайну та анімації.

Конкурс Motion Graphics Design Awards осереджений на визнанні досягнень у створенні графічних анімацій, цифрових медіа та кінематографічних ефектів. Ці конкурси забезпечують не лише визнання, але й важливі можливості для професійного розвитку, співпраці з іншими творчими людьми та залучення уваги до інновацій у світі комп'ютерної графіки.

Для студентів існує кілька міжнародних конкурсів, які зосереджені на комп'ютерній графіці, дизайні та анімації.

Adobe Design Achievement Awards - один із найпрестижніших конкурсів для студентів, який організовує компанія Adobe. У ньому можуть брати участь студенти з усього світу, демонструючи свої проекти в таких категоріях, як графічний дизайн, 3D-моделювання, анімація, веб-дизайн, фотографія та інші. Переможці отримують не тільки призи, а й можливість співпраці з провідними брендами та розвиток кар'єри.

Конкурс Google Code-in більше орієнтований на програмування, він також включає завдання, що стосуються створення графічних елементів, розробки інтерфейсів і візуальних ефектів. Молодь з 13 до 17 років можуть брати участь у завданнях, які допомагають розвивати навички в програмуванні та створенні комп'ютерної графіки для відкритих проектів. Протягом 10 років у конкурсі взяли участь 14 798 підлітків з 117 країн, які виконали 76 281 завдання з 63 відкритих організацій.

Міжнародний конкурс The Rookies для студентів, який охоплює багато різних напрямків комп'ютерної графіки, включаючи 3D-моделювання, анімацію, візуальні ефекти, графічний дизайн, ілюстрацію та розробку ігор. Студенти

Роль міжнародних конкурсів з комп'ютерної графіки для вдосконалення навичок у цифровому мистецтві

можуть подати свої роботи і отримати можливість почати кар'єру в індустрії медіа та технологій.

Конкурс 3D Artist Awards- також має категорії для студентів, зокрема для тих, хто тільки починає свою кар'єру в області 3D-дизайну та комп'ютерної графіки. Переможці отримують можливості для кар'єрного росту.

Конкурс National Student Design Awards проходить у Великій Британії і зосереджений на дизайні, в тому числі графічному. Він дає можливість студентам продемонструвати свої творчі здібності в різних дизайнерських категоріях, включаючи комп'ютерну графіку.

Конкурс International Student Animation Festival збирає студентів-аніматорів з усього світу. Студенти можуть подавати свої анімаційні роботи, включаючи комп'ютерну графіку, і брати участь у фестивалі, що є важливим майданчиком для демонстрації їх творчих робіт.

Міжнародний конкурс із web-дизайну та комп'ютерної графіки (Україна) проводиться понад 20 років. У конкурсі взяло участь представники 42 країни світу. Сайт конкурсу відвідало понад 15 млн. осіб. Конкурс проводиться тричі на рік, два з яких є блиц-конкурсами, коли треба виконати конкурсну роботу за визначений період часу. Учасники конкурсу зафіксували інтелектуальний рекорд в книзі рекордів України. До конкурсу залучаються учні всіх вікових категорій, учні коледжів і ПТУ, студенти ВНЗ. Конкурс проводиться в кількох номінаціях. Номінації конкурсу з веб-дизайну: найкраща графічна реалізація, найкраща програмна реалізація, найкраще інформаційне наповнення. Номінації конкурсу з комп'ютерної графіки: найкраща 2D растрова графіка, найкращий фотоколлаж, найкраща 2D векторна графіка, найкраща 3D-графіка. Номінації конкурсу з комп'ютерної анімації: найкраща GIF-анімація, найкраща 3D- анімація.(<https://webdesign.vntu.edu.ua/>)

Всеукраїнський конкурс з комп'ютерної графіки " Україна космічна " зосереджений на комп'ютерному малюванні, обробці зображень та дизайні, 3D моделюванні та анімації. Він заохочує до участі молодих учасників, особливо віком від 5 до 16

років. (https://unaec.dp.ua/news/2024_10_08.htm).

Всеукраїнський студентський конкурс з розробки веб-сторінок "WEB-TECHNOLOGY" проводиться Київським національним університетом технологій та дизайну, цей конкурс запрошує студентів вищих навчальних закладів демонструвати свої навички у розробці веб-сторінок. Включає всебічну оцінку журі експертів та нагороди для учасників. (https://en.knutd.edu.ua/events-and-publications/festivals_and_contests/web-tech/)

Конкурс «Український дизайн: найкраще з найкращого» - національний конкурс, який проводиться у різних категоріях дизайну, включаючи графічний дизайн, брендинг, цифровий дизайн та інші. (design-awards.com.ua)

Міжнародний конкурс з комп'ютерної графіки На «Творчість без меж» щорічно проводиться в болгарському місті Хасково під патронатом Марії Габриель, яка є міністром закордонних справ Болгарії. В конкурсі активну участь приймають українські колеги. (<https://kshvalecompetition.weebly.com/>)

Конкурси з комп'ютерної графіки продовжують набирати популярності і розвиваються в декількох напрямках.

З постійним розвитком технологій, таких як штучний інтелект і машинне навчання, очікується, що конкурси будуть все більше фокусуватися на створенні складних і реалістичних зображень і анімацій. Це може також включати використання віртуальної реальності і доповненої реальності для створення більш інтерактивних досвідів. Зі зростанням можливостей комп'ютерної графіки можуть виникати нові етичні питання, такі як авторські права, відтворення реалістичних зображень людей без їх згоди тощо. Конкурси можуть включати спеціальні категорії або правила для адресації цих питань.

Комп'ютерна графіка вже застосовується в різних галузях, від кіно і відеоігор до медицини і освіти. Конкурси можуть стимулювати інновації шляхом інтеграції з цими галузями, пропонуючи учасникам створювати роботи, які

***Роль міжнародних конкурсів з комп'ютерної графіки для
вдосконалення навичок у цифровому мистецтві***

вирішують конкретні практичні проблеми.

Конкурси можуть стати платформою для міжнародного співробітництва, з'єднуючи художників, розробників і науковців з різних країн. Це сприяє обміну ідеями і створенню нових глобальних трендів у комп'ютерній графіці.

Розвиток цих перспектив може значно вплинути на майбутнє конкурсів з комп'ютерної графіки, роблячи їх більш інноваційними, доступними і відповідальними перед суспільством.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Романюк О. Н., Войтко В. В., Пойда С. А, Ніколаєнко М. С. Організація та проведення міжнародного конкурсу з веб- дизайну та комп'ютерної графіки. *Комп'ютерна графіка та розпізнавання зображень*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Вінниця, грудень 2018 р. Вінниця, 2016, С.139-132.
2. Романюк, О. Н., Романюк О.В., Чехмestрук Р.Ю. Комп'ютерна графіка. Електронний навч. посіб. – Вінниця : ВНТУ, 2023. – 147 с.
3. Романюк О. Н., Кательніков Д.І., Косовець О. П. Веб-дизайн і комп'ютерна графіка [: навчальний посібник. Вінниця : ВНТУ, 2007. - 142 с.
4. Steve Marschner, Peter Shirley. Fundamentals of Computer Graphics. A K Peters/CRC Press. 2019. 748 p.



УДК : 37.091.33-027.22:783.81:159.942

КИФЕНКО АННА,

кандидатка педагогічних наук,
викладачка вищої категорії Фахового
коледжу «Універсум» Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка
м.Київ

ВЛАСЕНКО ГАННА,

викладачка вокалу Комунального закладу
«Гостомельська мистецька школа»
м. Гостомель

ДУХОВНА ХОРОВА МУЗИКА В РЕПЕРТУАРІ НАВЧАЛЬНОГО ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Анотація. У статті проаналізовано роль духовної хорової музики в репертуарі навчального хорового колективу. Розкрито поняття «духовна музика». Обґрунтовано підпорядкованість духовної хорової музики теологічному смислу Біблійного тексту. Окреслено педагогічні функції духовної хорової музики. Наголошено на формуванні моральних, релігійних, емпатійних якостей особистості через спів духовних хорових творів, які несуть внутрішній спокій, гармонію, умиротворення, що підтверджується святими отцями Церкви.

Ключові слова: навчальний хоровий колектив; духовна хорова музика; особистість; виховання.

Кардинальні зміни у суспільстві, які спричинені різними факторами завжди ставлять перед людьми ряд складних завдань і вимагають знаходження ефективних рішень. У сфері мистецької освіти та культури це не є виключенням. Система освіти України потребує моніторингу форм, методів та засобів художньо-естетичного виховання особистості. Особливої значущості набуває проблема художньо-естетичного виховання молоді у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах засобами вокально-хорового навчання. Хоровий спів як невід'ємна складова музичного розвитку особистості є багатогранним, інтегрованим видом мистецтва, що забезпечує взаємозв'язок фізіологічних, емоційних, вольових, інтелектуальних і мотиваційних компонентів діяльності учасників хорового колективу. Духовне відродження України супроводжується відродженням різних форм вітчизняного мистецтва, серед яких важливе місце посідає духовна хорова музика.

Чому ми акцентуємо увагу саме на духовній хоровій музиці? Тому, що вся хорова музика бере свій початок із створення Всесвіту. Про перший зразок хорового співу згадується у Святому Письмі, де йдеться про ангелів, які прославили Новонародженого Христа (Єв. Луки 2:14) «...І враз з'явилась з Ангелом сила воїнства небесного, що славило Бога і взивало: «Слава во Вишніх Богу, і на землі мир, між людьми благовоління». «Ще до створення людини, тільки-но з'явилися на тверді світила небесні, - всі ангели вихваляли Творця голосом великим (Іов. 38,7). Пророк Ісая бачив серафимів, що оточували престол Господа Саваофа і кликали один до одного: «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля сповнена слави Його...» (Іс. 6, 3). Неземне походження духовного хорового співу, підтверджується і тим, що, пізніше укладачами текстів піснеспівів були люди, що просяяли мудрістю, благочестям і святістю життя: преп. Єфрем Сирін, преп. Роман Сладкоспівець (творець кондаків і ікосів), Анатолій патріарх Константинопольський (перший укладач стихир), Косма Студит (творець канонів), Іоанн Дамаскін (основоположник системи осмогласія) та ін.

Проаналізуємо поняття «духовна музика». Щодо дефініції даного поняття, то воно у дослідників викликає значне

протиріччя. Велика когорта вчених вважають, що під духовною музикою слід розуміти такий тип музичної культури, який є виразником релігійної свідомості, становить складову частину конфесійного обряду [1, с.233]. Найсуттєвішою характеристикою духовної музики є відповідність її певній духовній традиції, що витокami сягає першопричини – Бога. У працях А. Болгарського, І.Гарднера, О. Демченко, О. Самойленко, В.Мартінова, В.Медушевського та ін., простежується експлікація поняття «духовна музика», що зумовлюється його ускладненням та охопленням значень. Але зупинимося на двох підходах до тлумачення квінтесенції поняття «духовна музика»:

- музика розглядається як церковна, що є неодмінним елементом православного богослужіння. Зокрема, Л. Радковська у своєму дослідженні вживає православну релігійну хорову музику, яка виконується *a cappella*, як музику впливового культового наміру, що має теологічне єство та характеризується морально-виховними діями на людину.

- музика – це твори християнського змісту, які, однак, не призначені для релігійного богослужіння. Цей підхід знаходиться у руслі європейської християнської традиції, де духовну музику відмежовують від власне церковної.

Цю думку підтримує і А.Ковальов, вважаючи, що духовна хорова музика - це твори, які написані на богослужбовий текст, але в плані музичної стилістики досить далеко віддалені від церковної співацької традиції. Когорта авторитетних музикознавців пропонують до духовної хорової музики віднести й музичні твори, які незалежно від безпосередньої приналежності до церкви і біблійсько-християнської тематики, в цілому підіймають моральні проблеми добра і зла, життя і смерті, і навіть проблему боргу перед Вітчизною.

У контексті даної доповіді духовна хорова музика, спираючись на думку, Д. Болгарського розглядається нами як *богослужбовий спів, музика-молитви*, яка йде від світу людей до світу Божественного, на відміну від музики мистецтва, яка є спробою заповнити в душі відсутність Бога. Дослідник в ієрархічно-смысловому узагальненні світу музики канонічний богослужбовий спів відносить до найвищого (восьмого) ступеня.

Восьмий рівень як образ земного ангельського співу максимально наближений до свого небесного архетипу і за енергетичним, смисловим наповненням містить у собі потенціал повернення до Першоджерела [2].

Духовна музика, як важливий елемент у системі культури та освіти, фокусує на собі морально-естетичний потенціал, спрямований на реалізацію загальнолюдських цінностей. Як невід'ємна складова християнської культури, вона досліджувалася праотцями церкви, науковцями, богословами, філософами. Духовна хорова музика є матір'ю сучасного хорового мистецтва. Вона була фундаментом творчості геніальних композиторів таких як: Й.С.Бах, Л. Бетховен, А.Вівальді, Г.Гендель, В.Моцарт та ін.

Духовна хорова музика виступає підґрунтям морального та духовного виховання особистості, домінантним стрижнем навчально-виховної роботи закладів освіти, що стало полем зору вітчизняних (М.Антоненко, Н.Бабіченко, В.Бойко, Д.Болгарського, О. Гавеля, О.Коломойця, К.Кушнір, О.Мацелюх, О.Сбітневої, С.Світайло, Н.Сиротинської, Ю.Ясіновського, І.Цюрях та ін.) та зарубіжних (І.Ковач, Д.Котка, К.Лун, Ю.Орданського, А.Пярта, Дж.Таверена та ін) науковців. Проблематика, пов'язана з розвитком музично-естетичних, зокрема, музичних здібностей засобами духовної музики знайшла широке відображення у дослідженнях українських вчених: О.Зосім, Л.Ільчук, І. Кошміної, В. Мартинова, М. Маріо, Ю.Смаковського, І.Цюряк та ін. Наукові розвідки щодо музично-педагогічної системи духовної хорової музики висвітлено у працях О.Демченко, Л.Кустарьова, І. Кошміна, Л. Москальова, О.Марач, Л. Радковської та ін. Феномен позитивного виховного впливу духовної музики на особистість розглядається у працях відомих сучасних композиторів, музикантів, диригентів-практиків, зокрема: А.Авдієвського, А.Болгарського, Ю.Воскобойнікової, А.Козир, А.Патер, Р.Поддубняка, Б.Працюк, П.Сікура, Г.Шпак, М.Юрченка та ін.

Розуміючи важливість хорового співу, який, за словами Платона Афіньського (427–347 рр. до н. е), «є божественне й небесне заняття, що зміцнює все добре й благородне в людині», давні греки вважали його одним з елементів освіти. Позитивність впливу релігійного співу на людей

*Духовна хорова музика в репертуарі
навчального хорового колективу*

підтверджується християнськими письменниками і вчителями Церкви. Так, Василій Кесарійський (Великий) вбачав у мистецтві дивовижну силу, здатну примиряти, об'єднувати людей через хоровий спів. «Духовні пісні приносять велику користь і слугують керівництвом до любовності, тому що слова їх очищають душу, і Дух Святий скоро сходить в душу, співаючим ці пісні...» - Св.Іоанн Златоуст. Свт.Григорій Ниський у своїй книзі «Про псалми» вказує на безпосередній зв'язок музики псалмів з музичною злагодженістю Всесвіту, вважаючи, що «злагоджений спів, у свою чергу, вселяє нам упорядкованість життя». Тобто, злагодженість хорового співу, з точки зору хорознавчої науки, це - перш за все, кропітка робота над мелодичним та гармонічним строем, ансамблем в усіх його видах.

М. Маріо, в дисертаційному дослідженні акцентує увагу на виховній сутності релігійної хорової музики, яка несе в собі теологічний зміст і сприяє моральному, естетичному, громадянсько-патріотичному вихованню молоді, має позитивний комплексний вплив на особистість людини, її психофізіологічну, емоційну, інтелектуальну та фізіологічну сфери.

За Д.Малигіним, духовна хорова музика виконує ряд морально-виховних функцій, серед яких найбільш важливими є: *комунікативна функція* -забезпечує духовний зв'язок між учасниками співу і слухачами специфічними засобами: текст співу несе велике смислове навантаження і орієнтує на прийняття вищих духовних цінностей; *морально-естетична функція* -спрямована на формування у свідомості виконавців і слухачів цінностей Православ'я, що зафіксованих у Святому Письмі; *функція традиції* – передає духовний спадок новим поколінням, враховує досвід попередніх поколінь, а залучення до духовної традиції формує цілісну картину світу, сприяє утвердженню національного менталітету.

Роль духовної хорової музики в репертуарі навчального хорового колективу є надто значною, адже більшість богослужбових піснеспівів присвячено моралі та дидактиці. Це зокрема: «Отче наш», «Достойно є», «Вірую», «Святий Боже», «Богородице Діво», «Велике Славослів'я» та ін. У них

відображено високоморальний образ душі, її природну духовність, людяність. У сучасній системі музичної освіти вагоме місце займають культурні традиції хорової спадщини, заснованої на багатогранному репертуарі творів хорової музики композиторської школи: А.Бондаренко, Д. Бортнянського, М.Дилецького, М. Леонтовича, В. Полевої, К. Стеценка, О. Кошиця, І.Олексійчук, В. Степурка, Б. Фільц, І. Щербаківа та ін. Із зарубіжних хорових композиторів варто відзначити А. Пярта, К.Пендерецький, Х.Гурецький, Дж.Тавенера, Г.Музическо, Д.Енко та ін., твори яких, збагачують репертуар навчального хорового колективу.

За В.Молодиченком, глибинну сутність духовної музики можна досягнути лише за умови вивчення канонічних церковних текстів. Осягнення духовної музики неможливо без слова. Духовна музика – це своєрідна терапія для психологічного стану людини, яка дає відчуття гармонії і чистоти. Духовна музика є одним із засобів виховання емоційного, інтелектуального, творчого потенціалу людини, що впливає на морально-етичний стан, прищеплює смак, навчає критично мислити й сприймати твори. Визначну роль відіграє духовна хорова музика у юнацькі роки розвитку особистості, коли закладається і формується духовно- моральний фундамент майбутнього спеціаліста.

Отже, духовна хорова музика в репертуарі навчального хорового колективу займає особливе місце як в концертному житті студентських хорових колективів так і в педагогічній практиці в цілому, є потужним високоморальним, дидактичним пластом, великою цінністю всього світового мистецтва, що формує високі духовні ідеали, змушує думати, співпереживати, одухотворювати, аналізувати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антоненко М. М., Антоненко О. М. Православна духовна

*Духовна хорова музика в репертуарі
навчального хорового колективу*

- музика: історичні та культуротворчі аспекти розвитку. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 3. Київ : Міленіум, 2018. С. 231–235.
2. Болгарський Д. А. Спів – це процес одухотворення. Віра і культура. № 24.
 3. Михайлова Л. М. Принципи організації та функціонування естетично-ціннісного навчальновиховного середовища ЗНЗ / Л. М. Михайлова // «Освіта і наука в Україні»: матеріали Всеукр. наук. конференції, 21-22 червня 2013 р. / [Наук. ред. О. Ю. Висоцький]. – Дніпропетровськ : Роял Принт, 2013. – Ч. I. – 256 с. (триг.Нииский).
 4. В.Молодиченко, М. Білецька. Вплив української духовної музики на процес формування ціннісних орієнтацій старших підлітків. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету Серія: Педагогіка - 2016, Вип.2
-



УДК : 792.8:378(477)

ФЕДОРЧЕНКО ДЕНИС,

викладач кафедри сучасної та бальної
хореографії Харківської державної
академії культури
м. Харків

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОБУТНОСТІ В ПРОЦЕСІ ВИКЛАДАННЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. Розглянуто концептуальні засади національно-патріотичного світогляду у здобувачів вищої освіти з бальної хореографії в Україні. Наголошено на значущості художнього образу в формуванні національної самобутності майбутніх хореографів. Показано концептуальну та законодавчу вагомість мистецької освіти у розбудові національної ідентичності.

Ключові слова: курсивом бальна хореографія, мистецька освіта, національна самобутність, національна ідентичність.

Розбудова національно-патріотичного світогляду української молоді посилена повномасштабним російським збройним вторгненням на територію України. На мистецьку освіту за таких умов покладаються суспільні очікування, зумовлені здатністю мистецтва впливати на світоглядні настанови через емоційно-ціннісний вплив за допомогою ритмо-пластичного образу. Опанування мистецтвом хореографії супроводжується інтеграцією у світогляд здобувачів ЗВО національно-патріотичного компоненту. Хореографічний образ заслуговує на теоретичне осмислення як засадничий елемент у формуванні національної самобутності.

Здатність хореографічного мистецтва транслювати сенси української національної ідентичності висвітлювали, зокрема, І. Климчук, А. Кризь і Т. Павлюк. У вимірах педагогічного процесу здатності бальної хореографії формувати національно-патріотичний світогляд приділили увагу Т. Благова та І. Климчук. Презентація національної самобутності в процесі викладання бальної хореографії ще потребує наукового осмислення.

Український соціокультурний контекст демонструє одночасний перебіг процесів державотворення, переформатування економіки та оборонну, трансформації змісту освіти, а також пошуки в царині мистецтва. Спільним місцем цих процесів є з'ясування сенсу національної ідентичності. Національно-патріотична свідомість постає фундаментом подальших процесів трансформації соціокультурного контексту в Україні. Мистецька освіта у формуванні національної ідентичності має вирішальне значення. Особливого значення набуває мистецтво хореографії та підготовка фахівців у цій галузі завдяки вмінню створювати образність, розуміти поза мовним контекстом, але здатну транслювати цінності національної культури.

Категорія національної самобутності є одним із ціннісних орієнтирів національної ідентичності, яка має впроваджуватися в освітній мистецький процес «з використанням сучасних адекватних виховним завданням організаційних форм, методів, прийомів і засобів» [1, с. 43]. Тож, дотримання концепції формування цілісного національно-

патріотичного світогляду у ЗВО сприятиме формуванню самодостатнього члена громадянського суспільства.

На державному рівні процес набуття національної самобутності врегульовано Законом України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» від 13.12.2022 р. У статті 6 міститься визначення самобутності як однієї з національних цінностей, разом із соборністю, волею і гідністю: «Самобутність – національна ідентичність, неповторність, оригінальність, які виявляються окремою особою чи групою осіб у ментально обумовленому художньо-мистецькому світосприйнятті, національно прийнятних способах спілкування, діяльності, поведінки» [2]. Тобто самобутність національної ідентичності первинно кодифікується в мистецькому просторі за допомогою художнього образу і транслюється засобами мистецької виразності. Відтак, формування національно-патріотичної свідомості хореографів має стратегічне значення при розбудові громадянського суспільства за умов війни.

Варто наголосити на тому, що образ несе не тільки естетичну, але й виховну та соціальну функції. Тож, образ постає інструментом виховання національної самобутності здобувача освіти у ЗВО, а також спроможний впливати на соціокультурний процес загалом. Так, за визначенням Д. Синенького, художній образ є мистецькою формою відображення дійсності, що «виявляє загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає у творчому процесі митця і втілюється в матеріальній формі... на відміну від наукових образів та понять, котрі узагальнюють явища навколишнього світу в абстрактних знаках та символах (цифри, формули, закони), у художньому образі загальні властивості та якості окремих явищ виражаються через особисте, неповторне, суб'єктивне сприймання та переживання митця» [3]. Тобто специфічна природа художнього образу полягає у здатності до типізації, яка не заперечує унікальності. В оптиці формування національно-патріотичної свідомості, індивідуальні орієнтири формуватимуться саме з опорою на сукупність образів, які вміщуватимуть приклади національної ідентичності.

Художня література, кінематограф, естрада та медіа вибудовують образи, в структурі яких є вербальний компонент. У свою чергу бальна хореографія, як складова хореографічного мистецтва, володіє засобами художньої виразності, які формують невербальний ритмо-пластичний образ, чим зумовлюють вплив на емоційному, довербальному рівні. Такий вплив є більш сильним і результативним, у порівнянні з впливом на раціональну складову особистості. Тож, формування образності, орієнтованої на закладання підвалин національної ідентичності, вказує на здатність бальної хореографії формувати національно-патріотичну свідомість.

Натомість така особливість бальної хореографії як приналежність до спортивних змагань зумовлює схематизм образності й орієнтованість на видовище, властиве масовій режисурі. Однак, візуальна мова бальної хореографії, у порівнянні з класичним балетом і народною хореографією, обертає її на зрозумілу та актуальну для масового глядача. Відтак, сенси, трансльовані представниками бальної хореографії, є доступними і легкими до сприйняття великою аудиторією. Тому підготовка здобувача освіти з бальної хореографії є соціально відповідальною місією в сенсі розбудови національно-патріотичної свідомості в Україні.

Запорукою результативності формування національної самобутності в процесі викладання бальної хореографії є систематичність і комплексність упровадження організаційних форм, прийомів і засобів, а також увага до самопідготовки шляхом контролю звітності й пояснення помилок у процесі самостійної роботи. Показником успішності формування національної свідомості стане перехід знань в національну свідомість і вміння творчо відображати за допомогою засобів художньої виразності бальної хореографії власну громадянську позицію.

У підсумку варто вказати на здатність бальної хореографії формувати національну самобутність за допомогою ритмо-пластичного образу, орієнтованого на масову аудиторію. У такому разі опанування мистецтвом бальної хореографії має стратегічно важливе значення, адже здобувач вищої освіти набуває не тільки фахових компетенцій, але й формує

національно-патріотичний світогляд.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кіян О. Національно-патріотичне виховання засобами художньо-мистецької освіти в умовах воєнного стану: сучасний аспект // Молодий вчений. 2023. Вип.8(120). С.43–48. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-8-120-10>.
2. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності: Закон України 13.12.2022 №2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> (дата звернення: 11.02.2025).
3. Синенький Д. Синенький Д. В. Психологічні особливості сприймання художніх образів. Наука і освіта. 2010. URL: https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2010/10_2010/21.pdf (дата звернення: 11.02.2025).



УДК : 374:37.02(379.8)

ЦИГАНЧУК ЮЛІЯ,

здобувачка освіти спеціальності
«музичне мистецтво» Фахового коледжу
«Універсум» Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка

Науковий керівник:

КИФЕНКО АННА,

кандидатка педагогічних наук,
викладачка фахового коледжу «Універсум»
Київського столичного університету імені
Бориса Грінченка
м.Київ

ГРА НА ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТАХ У МУЗИЧНОМУ ВИХОВАННІ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Анотація. *Музичне виховання дітей дошкільного віку є одним із найважливіших складових гармонійного розвитку дитини. Саме в ранньому дитинстві формуються основи емоційного, когнітивного та фізичного розвитку, і музика відіграє у цьому процесі важливу роль. Одним із найефективніших методів музичного виховання є залучення дітей до гри на музичних інструментах.*

Ключові слова: *дошкільний вік, музичні інструменти, музичне виховання.*

Розвиток дошкільника, становлення його як особистості – головне завдання сучасної дошкільної освіти. Сучасна система дошкільного музичного виховання дітей є полем зору видатних педагогів та психологів Б. Асаф'єва, Т. Бабаджан, Т. Вількорейської, С. Матвієнко, Н. Метлова, А. Кенеман, Б. Теплової, В. Шацької, Л. Шлегер та ін.

Музичне виховання – галузь естетичного виховання; організований педагогічний процес, спрямований на виховання музичної культури, розвиток музичних здібностей дітей з метою становлення творчої особистості дитини [4, с.168]. Науковці розглядають цей процес у широкому і вузькому значеннях. У широкому – це формування духовності людини, її морально-естетичних уявлень, здатності розуміти й оцінювати крізь призму мистецтва життєві явища. У вузькому – це формування музичного сприймання, яке здійснюється у різних видах музичної діяльності та спрямоване на розвиток музичних здібностей, здатності до емоційного й осмисленого осягнення й переживання змісту музики, її виразного виконання. Ю. Новгородська виокремлює наступні функції музики щодо її впливу на духовний, естетичний розвиток особистості: *розвивальна функція* полягає в тому, що у процесі слухання музичних творів та виконавської музичної діяльності у дітей розвиваються музичні здібності (музичний слух, ладове чуття, почуття ритму, музичне мислення тощо); *пізнавальна функція* виявляється у відображенні дійсності, духу епохи, життя і характер цілих народів, почуттів і думок композиторів. Музика відображає багато життєвих явищ, які збагачують дітей уявленнями про суспільство, природу, побут і традиції; *виховна функція* формує гуманне ставлення до оточуючих, сприяє вихованню високих благородних почуттів, естетичних потреб і смаків, інтересу до різних видів художньої діяльності, морально збагачує їх; *гедоністична функція* виражається у переживанні особистістю естетичної насолоди, що є безкорисливим задоволенням людини творчою діяльністю, її співчуття художньому образу; *компенсаторна функція* свідчить про те, що музика коригує, стимулює поведінку людини у бажаному напрямі та забезпечує вільний вихід емоційної енергії особистості; *комунікативна функція*, заключається у тому, що музика є інтернаціональною мовою, частиною загальнолюдської культури,

специфічною формою невербальної комунікації [2, с. 7].

Музичне виховання дітей дошкільного віку є одним із найважливіших складових гармонійного розвитку дитини. Саме в ранньому дитинстві формуються основи емоційного, когнітивного та фізичного розвитку, і музика відіграє у цьому процесі важливу роль. Одним із найефективніших методів музичного виховання є залучення дітей до гри на музичних інструментах.

За С. Матвієнко, гра на музичних інструментах - один із видів музичної діяльності, який має потужний педагогічний потенціал щодо розвитку творчих здібностей дитини та розвитку музичного слуху: звуковисотного, ритмічного, ладового, тембрального. Дитяче музикування, на думку відомих педагогів і музикантів Б. Асаф'єва, М. Метлова, К. Орфа, Б. Яворського, забезпечує взаємозв'язок з іншими видами музичної діяльності, викликає у дітей позитивні емоції щодо занять музикою. Воно дозволяє залучити до елементарного інструментального виконавства, імпровізації та музичного фантазування тих малят, які мають недостатньо розвинений музичний слух [4, с.163].

Розробкою теоретичних і методичних засад навчання дітей дошкільного віку гри на музичних інструментах в різні періоди займалися науковці Р. Амлінська, Т. Бабаджан, Н. Ветлугіна, Ю. Двоскіна, В. Іщук, Н. Кононова, В. Олійник, М. Румер, К. Лінкявічус та ін. Значний внесок у методику навчання дошкільників гри на дитячих музичних інструментах у 20-30-х рр. XX ст. здійснив відомий педагог і музичний діяч М. Метлов. Йому належить ідея організації дитячого оркестру (спочатку шумового, потім – змішаного). У 1930- рр. він провів велику роботу зі створення першого дитячого оркестру, який складався з найпростіших ударних інструментів: дзвіночків, брязкалец, кастаньєт.

Гра на музичних інструментах має багатогранний вплив на розвиток дитини і впливає на такі аспекти:

– *Емоційний розвиток.* Дитина через музику вчиться вміло висловлювати свою думку. Також музика допомагає знижувати рівень тривожності. Експериментальні дослідження британських вчених свідчать, що музика може збільшувати рівень серотоніну (гормон радості), ендорфіну (відчуття задоволення) та дофаміну

(гормон щастя.). Музика впливає не тільки на моральний і емоційний стан людини, а й на роботу внутрішніх органів (серця, судинної системи)[3].

– *Фізичний розвиток.* Гра на музичних інструментах сприяє розвитку дрібної моторики рук і дихальної системи. Рух під музику, такий як танець, сприяє розвитку координації рухів, гнучкості та сили м'язів. Музика може також допомагати регулювати ритм та темп рухів, що важливо для розвитку моторних навичок дитини.

– *Когнітивний розвиток.* Під час навчання гри на музичних інструментах розвивається пам'ять, концентрація уваги та логічне мислення. Музика стимулює мозкову діяльність через вивчення та запам'ятовування нотної грамотності, ритмів та мелодій.

– *Соціалізація.* Заняття в ансамблях та спів у вокальному ансамблі допомагає навчитися співпраці, комунікації, а найголовніше - відповідальності. *Розвиток емпатії.* Спільна гра на інструментах в ансамблях допомагає розуміти емоції інших учасників. Розвиток емоційної сфери через музику, це розуміння культурного коду, який виражений у кожному музичному творі.

Які ж інструменти краще підходять для розвитку дітей? Державними комплексними програмами дошкільної освіти в Україні визначено зміст і завдання навчання дітей гри на музичних інструментах за віковими групами. Навчання дітей гри на музичних інструментах відбувається в усіх вікових групах, починаючи з груп раннього віку, проте, в різних формах: для найменших використовуються переважно музичні іграшки, діти середнього та старшого дошкільного віку знайомляться з більш різноманітним колом музичних інструментів та поступово опановують навички гри на них [4, с. 175]. Для розвитку ритмічного сприйняття варто використовувати ударні інструменти: барабани, маракаси, трикутники тощо. У домашніх умовах це можуть бути: ложки, палички, камінці, пляшки чи коробочки з наповненням. Для розвитку дихальної системи та витривалості краще підійдуть духові інструменти (сопілка, флейта). Для кращого емоційного розвитку підходять клавішні інструменти такі як фортепіано. Відчуття зв'язок між рухами рук і створенням звуку допоможуть струнні інструменти – гітара, балалайка. Використання музичних інструментів забезпечують основні функції музичного виховання:

Гра на дитячих музичних інструментах у музичному вихованні дітей дошкільного віку

- *розвиток музичного слуху* (виконання музики допомагає дитині навчитися слухати себе та інших, відчувати гармонію та ритм),

- *співацьких навичок* (під час гри на дитячих музичних інструментах, дитина часто наспівує знайомі мелодії та артикулює),

- *музично-ритмічних рухів* (рух і музика в гармонійному поєднанні формують у дітей свободу в творчому мисленні, дають можливість імпровізувати, віддаючи взамін дитині емоційні реакції – радість, задоволення).

Заняття за інструментом сприяють тому, що дитина починає розрізняти нюанси звуку, такі як динаміка, лад, тембр. Це формує навички слухання, що в майбутньому стане корисне не лише в музиці, а й у повсякденному житті;

Отже, гра на дитячих музичних інструментах відіграє велику роль у музичному вихованні дітей дошкільного віку. Відбувається активний розвиток емпатійної та емоційної сфери дитини, музичних здібностей, формування соціалізаційної належності, когнітивного та фізичного розвитку. Тому, плекання музики в житті дитини є одним із важливих завдань музичних керівників, вихователів та батьків. Музика безпосередньо впливає на чуттєву сферу дитини, сприяє розвитку мовлення, моторики, соціальних навичок, емоційної інтелегенції та креативності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Газіна І. О. Методика музичного виховання дітей дошкільного віку навч.-метод. посіб. для студентів напрям

- підготовки "Дошкільна освіта", вихователів дошкільних навчальних закладів та батьків / І. О. Газіна. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2015. – 196 с
2. Мережко Ю. Комплексні чи інтегровані музичні заняття: у чому відмінність? / Ю. Мережко // Музичний керівник. – 2014. – № 5. – С. 4–7.
 3. Новгородська Ю. Г. Методика музичного виховання дошкільників. Тексти лекцій : навч. посіб. / Ю. Г. Новгородська. – Ніжин, Вид-во НДУ ім. Миколи Гоголя, 2008. – 128 с
 4. Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку : навч. посіб. / С. І. Матвієнко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. – 297 с.
-

СЕКЦІЯ II

СТАНОВЛЕННЯ І СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ



УДК [008:316.422](4:477)(043.3)

САДОВЕНКО СВІТЛАНА,

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

<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>

м. Київ

АКСІОСФЕРА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ

Анотація. У тезах розкривається аксіологічне розуміння української народної художньої культури як специфічного соціально-культурного явища, в якому втілені сутнісні сили людини. Наголошується, що народна художня культура є синергетичним феноменом, що розвивається через аксіосферу і є безперервним процесом становлення і змін. Перебуваючи в постійному русі, аксіосфера української народної художньої культури переосмислюється, переоцінюється і виявляє нові можливості в сучасному контексті діалогу традицій та інновацій.

Ключові слова: аксіосфера, цінності, українська народна художня культура, фольклор, традиції, інновації, фольклоризм, неofольклоризм, постмодерн.

Аксіосфера, як сфера ціннісного переживання смислів, є суб'єктивним виявом семантичного простору, що займає проміжну нішу між генетичним та текстуальним шарами культури, між генотекстом та фенотекстом, архетипом та кенотипом, Реальним та Символічним. Як цариця Уявного аксіосфера пов'язана з етнічною ментальністю, способом мислення спільноти, що визначається картиною світу. Координатами картини світу, аксіосфери, ментального поля є хронотоп, який виявляється на всіх рівнях структури культурного буття: як архетип, смисл, символ.

Культуру з аксіологічних позицій почали досліджувати з 60-х років ХХ століття. Здобутки культури упродовж багатьох століть, зазнавши змін, заново інтерпретуються у світлі притаманної ХХІ столітній тенденції *трансформації постмодерну в новий універсалізм*, що поєднує «Користь і Красу», надає

«креативності без берегів» (Ж.-Ф. Ліотар). Специфічною особливістю аксіосфери сучасної культури є те, що, з одного боку, відкидається будь-яка традиція, з іншого – вона ж затверджується як зразковий текст (*інтеграція та диверсифікація*). По-друге, позиція суб'єкта знає критику та водночас визнається повна свобода самовираження. По-третє, констатується «смерть автора» і, разом з тим, надається можливість довільних авторських інтерпретацій. У цьому полісемантизмі криється аксіологічний потенціал сучасної культури. Постмодерн привів до перекодування культури. Сучасних людей давно не дивує перебування ікон в музеях (хоча поза храмом вони втрачають свою сакральність – основну свою властивість). Зміщення акцентів веде до вироблення нової аксіологічної стратегії.

Глобальна культура є якісно новою формою розвитку людства, що виходить на рівень єдиного космополітичного світогляду, про що свідчать сучасні наукові пошуки і умовиводи. Актуальною вбачається думка американського культуролога А. Тоффлера, що нинішня ситуація – це другий великий розкол у людській історії, порівняний за значимістю хіба що тільки з

першим «розчленовуванням» історичної цілісності – переходом від варварства до цивілізації [3]

Домінантною цінністю економічного і соціального, а також культурного розвитку цивілізації нині є принцип гнучкості і динамічності. Актуалізація утилітарних цінностей на тлі традиціоналізму означає створення нових аксіологічних і етичних імперативів, що відсувають на задній план традиційні регулятори культури. У культурологічних термінах це можна визначити як феномен роздвоєння вектора культури: одна його частина, як і раніше, спрямована до традиційних абсолютних, трансцендентних змістів, а інша звертається до утилітарних, відносних, іманентних змістів. Відступи від традиції накопичуються і зрошують ґрунт для укорінення новітньої аксіологічної парадигми, росту утилітаризму, який, своєю чергою, в середині все ж залишається традиційним. У результаті в культурі одночасно співіснують два паралельні образи: за схемою традиціоналізму (традицій) і за схемою інновацій.

У період повномасштабного вторгнення визначається трансформація світоглядних пріоритетів у напрямі етнічного, патріотичного, раціонального бачення світу. Сучасні пошуки виходу з багатомірної кризи та пережитого людством нині збігаються з процесами інтеграції світогляду за рахунок синтезу глобального і локального з урахуванням переваг кожної культури з позиції діалогу. Множинність картини світу показує, що єдиним варіантом співіснування різних типів світогляду в умовах глобалізованого світу є *повага до життя Іншого*. Сучасна людина, як і увесь світ, стає відкритою системою.

Особливе місце у складній діалектиці сучасного соціокультурного процесу посідає народна художня культура. Визначення її статусу вимагає звернення до особливостей її генезису та еволюції. Зазначимо, що всі наявні в сучасному соціумі форми народної художньої культури, в тому числі елементи язичницького й архаїчного фольклору, художня самодіяльність, фольклоризм, фольклор субкультур, неofольклоризм, постфольклор, сформувалися в процесі тривалої еволюції на основі єдності та боротьби традицій і новацій.

Вже з епохи Ренесансу традиція поволі почала раціоналізуватися. У зв'язку з цим народна культура багато років була на других ролях. Раціоналізація традиції відбувалася у двох планах. По-перше, вона пов'язана з вибором традиції. Вибір цей завжди доводиться шляхом пошуку в певній традиції не тільки факту давнини, а також її переваг – реальних чи уявних. По-друге, найчастіше традиція модернізується для того, щоб авторитетом звичаєвості підкріпити певне нове явище. Тут ми маємо справу з інтерпретацією, вибірковістю традиції, що часом змінюється до непізнаності й тим самим має підстави для інновації.

Якщо модерн постав не стільки запереченням, скільки актуалізацією (раціоналізацією) традиції, то постмодерн, як основна парадигма сучасності моделює неотрадиціоналістську змістовну панораму, пропонуючи не стільки відновлення, скільки *переформатування традиції*. Традиція постає не як меморіал символів, а як «жива» практика реалізації актуальних смислів і цінностей, яка в ідеалі має таку основу соціальної солідарності, яка б забезпечувала результативність індивідуальної самореалізації.

Очевидно, що не кожна норма може претендувати на статус традиції, втім колективність, органічність, стійкість у часі, затребуваність залишаються незмінними вимогами. Власне, однією з найбільш очевидних проблем сучасної теорії традиції є межі її варіативності та мінливості. Складність взаємодії зовнішніх і внутрішніх факторів визначає в сукупності макро- і мікрорівні творчості, традиційності та іноваційності фольклору, а також тенденції і закономірності соціодинаміки всіх типів народної художньої культури. В цих умовах прогнозується різне майбутнє сучасної художньої культури. Нині міцніє відчуття завершеності певного історичного циклу. Таку ситуацію пов'язують із *завершенням епохи постмодерну*. Постмодерн виявився завершенням таких глобальних проєктів, як просвітницький, романтичний і авангардний. Він увібрав парадигмальність кожного з них, вибудувавши таку аксіологічну структуру, про яку можна говорити лише з позиції римейка (від англ. remake – «переробка») чи демонтажу.

Можна з впевненістю відзначити, що у сьогодення відбувається підвищення національної самосвідомості. Суспільство знову звертається до традиційної народної культури,

що ґрунтується на етнічних засадах. У суспільстві постійно йде пошук шляхів відтворення культурних традицій у побуті й у народній свідомості. Традиційна народна культура залишається дієвою формою внутрішнього і суспільного контролю, що перешкоджає прояву усвідомлюваних чи підсвідомих агресивних емоцій, породжуваних складною ситуацією в країні й світі в цілому. Традиційні форми фольклору варіюються, оновлюються, дають фольклорним творам нове життя, адже вони відповідають естетичним, етичним і моральним цінностям сучасного суспільства.

Останні десятиліття ХХІ століття характеризуються значним омолодженням категорії людей, яких можна назвати прихильниками, охоронцями, поширювачами фольклорних традицій. Це відбувається за рахунок розповсюдження фольклоризму серед молоді та свідчить про певний її потяг до усвідомлення історії свого народу, етнічної ідентифікації, розуміння традицій народної культури, навіть якщо вона перебуває під впливом моди й групових стереотипів. Серйозне ставлення молодих людей до культури свого народу, інтерес до народної художньої творчості, участь у народних святах, фестивалях, оглядах, конкурсах, відвідування дозвіллевих установ, знання таких жанрів усної народної творчості, як народні пісні (календарно-обрядові, весільні, стрілецькі, колискові, дитячі тощо), казки, балади, а головне – бажання постійно наслідувати національні традиції, звичаї, обряди, ритуали, свідчить про вияв чималого інтересу сучасників до української народної художньої культури. Зацікавлення фольклором зростає не тільки в сільській місцевості, а й у міському середовищі, що свідчить про значне розширення популярності народної культури.

Враховуючи, що дихотомія «традиція-новація» виявилася надзвичайно витривалою і може, за О. Кравченко, «претендувати на теоретичну модель культури» [1, с. 208], масове мистецтво, народжене в постіндустріальному суспільстві, продовжувало постійно користуватись архаїчним джерелом, тому й має авторський зміст, а форму народну. «Творчість неможлива без опертя на досвід. Традиція стає актуальною в разі звернення до неї і примножує свою цінність за рахунок результатів творчих зусиль. Діалектика традиції та новації є реалізацією механізму культурної динаміки, тобто в контексті комунікації їх можна вважати

складовими одного процесу» (1, с. 212]]. Масова культура, накопичивши у своєму резервуарі атрибути містичного світосприйняття (обряди, символи, ритуали, прикмети, чутки, легенди тощо), і сьогодні черпає звідти архетипічні міфологічні образи, які в різних її елементах (телесеріалах, відеокліпах, бойовиках, моді, вітринах, комп'ютерних іграх, коміксах, бульварній пресі, гороскопах, рекламі тощо) знаходять своє вигідне місце. Отже, у масового мистецтва, як і у народного, автора немає. В умовах сучасної культури інноваційна форма трансляції чи репрезентації традиції (фольклоризм, неофольклоризм) є єдиним гарантом її виживання. Поява новацій не означає забуття чи відкидання традицій, однак при цьому не варто забувати про наступність поколінь, про виховання молодого покоління в дусі традицій, що успадковують систему цінностей фольклору, адже він увійшов до світової скарбниці культури.

Підсумовуючи, зазначимо, розвиток народної художньої культури відбувається так, що поява новацій не заперечує традицій. Проблема традицій не може розглядатися поза питанням новацій. Значимість традицій у житті сучасного суспільства обумовлена тим, що, з одного боку, вони містять стабілізуючі елементи і тим самим регулюють життєдіяльність людини, з іншого – їм властива варіативність, що вносить новизну відповідно до конкретної історичної ситуації. Аксіосфера перетинається з ментальним полем на рівні співвідношення вроджених і набутих стереотипів мислення, а з семантичним полем – на рівні перетворення смислів на предмет емоційно-чуттєвого ставлення. Аксіосфера традиційної народної художньої культури у формі традицій репрезентує фольклор, в діалозі з інноваціями – його модерні (фольклоризм) та постмодерні (неофольклоризм) стилізації. Фольклор, фольклоризм та неофольклоризм відображають стадії архаїки (премодерну), раціоналізації архаїки (модерну) та її переформатування (постмодерну) (див. схему 1) [2]. Альтермодерн глобалізму, що приходить на зміну постмодерну, синхронізує етико-естетичні потенціали усіх форм презентації метатексту традиції у понятті гетерохронності, діалогу фольклору, фольклоризму та неофольклоризму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Кравченко О. В. Креативні індустрії в Україні: між міфами конс'юмеризму та утопією традиціоналізму // Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій. Матеріали науково-практичної конференції (22–23 червня 2018 року). Харків : «Друкарня Мадрид», 2018. 466 с. С. 208–213.
 2. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.
 3. Toffler A., Toffler H. Revolutionary Wealth: How it Will be Created and how it Will Change Our Lives. New-York. : Alfred A. Knopf, 2006. 512 p.
-



УДК : 378.016:78]:316.257

ВЕРЕЩАГІНА-БІЛЯВСЬКА ОЛЕНА,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії
Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла
Коцюбинського

ГРІНЧЕНКО ТЕТЯНА,

кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та
хореографії Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського
м. Вінниця

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АНАЛІЗ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ МУЗИКАНТА

Анотація. Розглянуто основні підходи до аналізу музичного змісту в соціокультурному контексті його створення. Встановлено, що герменевтичний аналіз музики є найбільш складним методом дослідження художньої реальності, однак він відіграє ключову роль у формуванні виконавської інтерпретації як результату цього аналізу. Наголошено, що центральною процедурою герменевтичного методу є занурення виконавця у духовний світ композитора, суб'єктивне співпереживання і водночас об'єктивна реконструкція культурно-історичного контексту, в якому виник цей твір. Зазначене дозволяє

зробити висновок, що опанування герменевтичним аналізом є важливим елементом професійної підготовки музиканта.

Ключові слова: інтерпретація, музична герменевтика, художній образ, музична освіта.

Сучасний музикант повинен володіти широким спектром фахових компетентностей, серед яких важливими є навички аналізу художнього змісту музики з метою її інтерпретації адекватно задуму композитора. Тому проблеми інтерпретації музичного твору потребують постійного теоретичного осмислення у різноманітних аспектах, адже у процесі створення власної інтерпретації музикант обов'язково здійснює герменевтичний аналіз музики. Маркуємо, що інтерпретація є своєрідним актом духовної діяльності та функціонуванням музичного твору в саморозвитку. Виконавське трактування поняття «інтерпретація» охоплює бачення, прочитання і тлумачення твору. Тлумачення музики буде ефективним у випадку розуміння змісту твору, яке досягається у процесі його герменевтичного аналізу, що є необхідним в усіх видах музично-виконавської і музично-педагогічної діяльності.

У вітчизняній науковій думці до питань застосування герменевтичних принципів і герменевтичних підходів у вищій мистецькій освіті вже зверталися дослідники, зокрема О. Олексюк, М. Ткач та Д. Лісун [2], О. Олексюк та А. Коваль [3], а також група науковців Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського [4].

Метою роботи є розкрити роль герменевтичного аналізу художнього змісту музики у фаховій підготовці музиканта.

Музична герменевтика наголошує на історичності музики, що полягає у постійній мобільності уявлень свідомості про музичний смисл. Проблема оволодіння навичками орієнтації у галузі музичної герменевтики з особливою актуальністю постає при створенні інтерпретації новітніх музичних творів. Специфіка сучасної музики потребує значного досвіду виконавця, спираючись на який, він створює власний підхід до нового тексту та його першоджерела.

Верещагіна-Білявська Олена, Грінченко Тетяна

Т. Понтара розглядає теоретичну модель інтерпретації крізь призму музичної герменевтики, акцентуючи увагу на чотирьох ключових положеннях: «(1) коли ми критично інтерпретуємо музику, ми присвоюємо їй певне значення; (2) мета такої інтерпретації – це правдоподібність, а не правда; (3) правдоподібні інтерпретації повинні бути сумісні з тим, що є загальноприйнятими для адекватного опису музики; і (4) правдоподібні інтерпретації обмежуються вимогами історико- контекстуальної актуальності» [5, с.4].

Методологія дослідження базується на основних засадах філософії, музикознавства та музичної педагогіки, які стосуються застосування герменевтичного аналізу в професійній підготовці музиканта. Герменевтичний аналіз музичного змісту є важливим елементом професійної діяльності музиканта, охоплюючи такі її аспекти, як виконавський, педагогічний та музикознавчий. Результатом цього аналізу стає глибоке розуміння змісту музичного твору, що слугує вихідною точкою як для виконавської, так і для педагогічної роботи музиканта.

У герменевтичному аналізі підкреслюється важливість культурологічного значення музичного твору, зокрема його зв'язок з епохою, національною школою, мистецькими та виконавськими традиціями. Музикознавчий аналіз зосереджується на дослідженні засобів музичної виразності у процесі формотворення, виконавський – на пошуку методів втілення виконавської форми, тоді як герменевтичний аналіз спрямований на розкриття художнього змісту музики, який є частиною змісту історичної або національної культури. Г. Гадамер зауважує, що «твір мистецтва говорить про щось кожному так, начебто він говорить окремо кожному і начебто таке, що є одночасним і сучасним. Тому й постає завдання усвідомити сутність того, про що твір говорить, і довести її до свого розуміння й до розуміння інших»... Проте, окрім розуміння тексту ще маємо на увазі дещо більше, тобто те, що Г. Гадамер називає «враженістю» від нього, адже не буває нічого більш «правдивого» і «реального», більш

«вартісного» ніж мистецтво [1, с.12-13]. Для осягнення змісту художнього тексту необхідно ретельно вивчити його лексику, що стає можливим завдяки застосуванню методів герменевтичного аналізу. Таким чином Г. Гадамер зустріч з мистецьким твором називає зустріччю із самим собою, а мистецький досвід таким, що «мусить щоразу розв'язувати завдання, яке ставить досвід

взагалі:

інтегрувати мистецтво в систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе» [там само].

Художній текст, через який передається зміст твору мистецтва, є своєрідним посланням, до якого реципієнт чи виконавець формує своє естетичне ставлення. Це підкреслює необхідність вивчення специфіки мови такого тексту, його формотворчих засобів і особливостей художньої комунікації для повного усвідомлення його змісту.

Різноманітність підходів до осмислення музичного змісту спонукає до роздумів над проблематикою процесу розуміння художніх текстів, зокрема над роллю інтуїтивного аспекту цього процесу. Розуміння передуює поясненню, супроводжує його і завершує, допомагаючи подолати географічні, історичні чи культурні відмінності між текстом і його інтерпретатором.

Ці міркування ведуть до висновку про важливість формування навичок герменевтичного аналізу у майбутніх музикантів. Навички герменевтичного аналізу розвиваються через індивідуальне художнє спілкування, безпосереднє пізнання мистецьких творів, дослідження авторської індивідуальності та глибоке занурення у художню реальність.

Сформулюємо низку принципових положень щодо особливостей герменевтичного аналізу. По-перше, музичний зміст формується творчою свідомістю митця, який через властиві йому принципи організації засобів музичної виразності виражає своє бачення дійсності. Таким чином, музичний зміст, як і будь-який художній, відображає суб'єктивну реальність автора. Варто підкреслити символічність музичного мистецтва, яке потребує вербального розшифрування, хоча водночас слід враховувати й його часткову авербальність.

По-друге, у процесі розшифрування символічного музичного тексту вирішальну роль відіграє позиція аналітика. Він може сприймати музику як носія позамузичного змісту або як феномен із

Верещагіна-Білявська Олена, Грінченко Тетяна

внутрішньо притаманним сенсом. Істина, на нашу думку, полягає в синтезі цих підходів — поєднанні інтра- та екстрамузичного сприйняття змісту. Перевага герменевтичного аналізу полягає саме в його спрямованості на усвідомлення змісту, що потребує культурологічного підходу до вивчення мистецтва.

По-третє, ефективно застосування герменевтичного аналізу передбачає володіння мовою художніх текстів та здатність розуміти ці тексти завдяки знанню їхньої специфіки. Це включає вміння знаходити паралелі між художнім твором і власним життєвим досвідом, а також прагнення до розшифрування авторських послань через знання семантики художньої мови різних видів мистецтва.

Герменевтичний аналіз є найскладнішою формою дослідження художньої реальності, оскільки інтегрує методи музикознавчого, виконавського та художньо-педагогічного аналізу, що дозволяють не лише розкрити зміст мистецького твору, але й створити його власну інтерпретацію. Під інтерпретацією розуміється не лише виконання музичного твору, а й його вербальне осмислення та витлумачення художнього змісту.

Інтерпретація сприяє розкриттю сутності музичних творів через усвідомлення авторського задуму та втілення власних смислів, відчуттів, світогляду й світосприйняття. Переконаливість і ефективність інтерпретації значною мірою залежать від здатності застосовувати методи герменевтичного аналізу музики.

Ключовою процедурою герменевтичного підходу є занурення виконавця у духовний світ автора, емоційне співпереживання та об'єктивна реконструкція культурно-історичного контексту, який обумовлює зміст твору. У цьому процесі центральну роль відіграє феномен історичності, адже глибоке розуміння художнього змісту неможливе без детального ознайомлення з історичними обставинами, за яких твір був створений.

У процесі герменевтичного аналізу мистецький твір розглядається як художній текст, що виконує функцію комунікативного повідомлення. Усвідомлення змісту такого тексту неможливе без глибокого вивчення його знакових характеристик і специфічної мови відповідного виду мистецтва.

Результати роздумів над проблемою герменевтичного аналізу музики можна узагальнити у формі кількох концептуальних висновків.

1. Герменевтичний аналіз є необхідною передумовою для створення індивідуальної інтерпретації музичного твору.

2. Він інтегрує методи музикознавчого, виконавського та художньо-педагогічного аналізу, які спрямовані на розуміння, осягнення змісту твору та передачу його слухачам.

3. Ефективне застосування герменевтичного аналізу вимагає знання мови конкретного виду мистецтва.

4. Визначення специфіки герменевтичного аналізу підтверджує його ключову роль у професійній підготовці як музиканта-виконавця, так і музиканта-педагога.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гадамер Г. Герменевтика і поетика. Київ: Юніверс, 2001. 288 с.
 2. Олексюк О. М., Ткач М. М., Лісун Д. В. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті : кол. моногр. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 164 с.
 3. Олексюк О., Коваль А. Герменевтичні принципи мистецької освіти: інтерпретаційний дискурс. Освітологія. 2017. №6. С. 136-140.
 4. Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchagina-Bilyavska O., Burska O. & Liva N. Hermeneutic analysis as a basis of forming a musician's artistic experience. Opcion. Revista de Ciencias Humanas y Sociales. 2020. Vol. 36 p.538-557
 5. Pontara T. Interpretation, Imputation, Plausibility: Towards a Theoretical Model for Musical Hermeneutics. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 2015. №46 (1). p. 3-41
-



УДК : 372.878: 37.012.3(784.7)

ГУБА-ПЛОСКІНА АЛЛА,

старша викладачка кафедри музичного
мистецтва Навчально-наукового
інституту перформативних мистецтв,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтва

<https://orcid.org/0009-0002-6216-3924>

м.Київ

ПСИХОЛОГІЧНА АДАПТАЦІЯ ЗДОБУВАЧІВ НА ЗАНЯТТІ ІЗ СОЛЬНОГО СПІВУ.

«Надія є, навіть коли ваш мозок
каже вам, що її немає»
(Джон Грін)

Анотація. У роботі описується стан тривоги у здобувача на занятті із сольного співу та способи її подолання. Велика увага приділяється поняттям зовнішнього і внутрішнього стресу у дитини підліткового віку. Описуються способи налагодження психологічного контакту між вчителем і здобувачем на індивідуальних заняттях в аудиторії. Викладені прості техніки звільнення від тривожності і невпевненості, які допомагають дитині психологічно підготуватися до роботи з голосом. Озвучені першочергові вимоги до викладача сольного співу.

Ключові слова. Тривога, психологічний стрес, здобувач освіти, довіра, викладач, сольний спів.

Актуальність. Наше суспільство потерпає від повномасштабної війни вже досить великий проміжок часу і кожен з нас відчуває постійну психологічну і фізичну втому. Непередбачувані тривоги переривають аудиторні заняття і порушують стабільність навчального процесу. Тому перед викладачами гостро стоїть проблема особистої психологічної стійкості і зібраності в даних умовах. Ще важче справлятися з відчуттям тривоги і надмірним психологічним навантаженням нашим здобувачам. Психологічний стрес впливає на фізіологічний стан здобувача, а саме : на його концентрацію уваги, дихання, артикуляцію і готовність до виконання поставленого перед ним завдання та на його якість виконання.

Отже питання психологічної стійкості є актуальною для вивчення.

Предметом дослідження є стан тривоги у дитини підліткового віку, яка відчуває тривогу на занятті із сольного співу.

Мета дослідження і завдання. Систематизувати знання про симптоми тривоги, яка може перероджуватись в психологічний стрес у дитини підліткового віку та навести приклади подолання таких психологічних станів на занятті із сольного співу.

Виклад основного матеріалу. У кожної дорослої людини і дитини, не зважаючи на її вік, є свій поріг психологічної стійкості, який формує наш фізичний тонус, настрій і самопочуття. Зовнішній вигляд людини, здатність логічно будувати речення, також дає нам інформацію про психічний стан співбесідника. Бажання виглядати охайно і подобатися є факторами емоційного піднесення і навпаки, неохайний вигляд людини є фактором зневаги до себе і до оточення. Почуття тривоги - це природний стан занепокоєння людини, але занадто сильне занепокоєння може руйнувати психіку дитини і впливати на рівень її життя, комунікацію з однолітками. За судженнями психологів, тривога виникає в префронтальній корі головного мозку. Ступінь тривоги залежить від темпераменту людини і є двох типів: контрольована і неконтрольована. Почуття тривоги у людини виникає під час психологічного стресу, який буває зовнішнім і внутрішнім. Ми не захищені від зовнішнього стресу і не можемо на нього впливати. Найсильніший зовнішній стрес, який ми переживаємо - це військові дії на території нашої країни, смерть близької людини, зміна проживання, втрата домівки

та ін. Найбільш контрольований - це внутрішній стрес : внутрішні переживання за себе, навчання, конфлікти з однолітками та ін. За порадами психологів, ми повинні навчитися сконцентруватися на своєму стресі, знайти першопричину його і свідомо регулювати свій психологічний стан.

Почуття тривоги у дитини виникає від почуття особистої незахищеності та синдрому дефіциту уваги до нього у сім'ї і у суспільстві. Батьки впливають на сприйняття світу, суспільного середовища та можуть давати хибну, або передчасно негативну оцінку тим чи іншим подіям чи явищам, що відбуваються навколо дитини. Тривожність призводить до небажання спілкуватися, вчитися, викликає фізичну скутість і страх бути один на один з викладачем на індивідуальних заняттях. В цей час дитина не довіряє сама собі, не може концентруватися на завданні, запропонованому вчителем, і навіть виконати його. Тривога також може передаватися здобувачу від вчителя, який транслює свою невпевненість, скутість, емоційну нестабільність, або навпаки, показує свій внутрішній комфорт і психологічну рівновагу. Процес подолання хвилювання у здобувача відбувається на початку кожного заняття і це теж є психологічний процес урегулювання нервової системи і підготовка її до роботи над собою. Важливо, щоб дитина довіряла вчителю і не мала страху помилитися. Від вчителя залежить атмосфера індивідуального заняття, тому ми повинні заздалегідь побороти свої внутрішні страхи, врегулювати свій емоційний стан і налаштуватися на кожну дитину і це - обов'язкові професійні навички вчителя. Необхідно навчити здобувача позитивно налаштовувати внутрішній настрій на процес співу у класі і сприймати заняття, як процес самопізнання і збагачення себе новою емоцією, а також спосіб доторкнутися до світової музичної культури. Головне завдання викладача - навчити дитину ефективно працювати і отримувати від цього процесу задоволення.

Якісне виконання вокального твору і самоствердження себе, як майбутнього артиста сцени - результат емоційного підйому дитини. Недарма дитячі психологи для подолання постійного стресу, рекомендують займатися співом. Спів розвиває органи дихання і покращує кисневий обмін в легенях і головному мозку людини. Вокальне дихання активізує імунну систему, покращує регенерацію клітин і в цей час формуються гормони радості - ендорфіни, які знижують рівень стресу і покращують настрій

людини. Вивчення вокального твору допомагає покращити пам'ять, реакцію і контроль над процесами : артикуляції, звуковедення, відчуття ритму. Артикуляція допомагає дитині покращити вимову, а звуковедення впливає на процес формування думки і логічного мислення та головне, формує культуру мовлення. Артикуляція допомагає розслабити нижню щелепу і зробити обличчя співака більш відкритим і привабливим.

Викладач повинен обов'язково звертати увагу на поставу тіла здобувача, збуджена дитина інколи не контролює свої рухи тілом і часто замикає або притискає руки до корпусу. Спів допомагає розвинути глибоке діафрагмальне дихання і зміцнити м'язи черевного пресу, вирівняти поставу, змусити тримати голову прямо, тобто контролювати себе фізіологічно.

В компетенції викладача, підбирати вокальні твори для здобувача різної вікової категорії, відповідно до фізіологічної готовності і вокальної підготовки. Текстовий матеріал не повинен викликати негативних емоцій та спогадів, які можуть додатково травмувати дитину, або підсилити його почуття стресу. Викладач повинен правильно налаштувати здобувача на те, що, на перший погляд, вокальний твір може бути складним і незрозумілим, і викликати зайве напруження, але кінцевий результат роботи обов'язково дасть задоволення від перемоги над своїми страхами і внутрішньою невпевненістю в собі. Важливу відволікаючу роль від тривожності відіграє процес самоосвіти : пошук історичних фактів з автобіографії композитора, робота над іноземним текстом, інтерпретація вокального твору.

Як можна розпізнати дитину у стані стресу та які симптоми ми можемо розгледіти?

Перше : це зовнішній вид неохайності, притиснуті руки і невпевнена хода, страх закритого приміщення. Друге : під час співу здобувач не може контролювати процес дихання, бо тривога не дає можливості вдихнути глибше. Третє : відсутність концентрації на процесі звукоутворення, низький ступінь витривалості. Четверте : погіршується пам'ять, з'являється уповільнення вимови і нечітка артикуляція. В результаті спроб здобувач проявляє небажання співати і контактувати з викладачами. Він відмовляється виходити на сцену і перебувати у колі своїх однолітків, нести відповідальність за свої дії.

Як діяти у цьому випадку? Які техніки ми можемо використовувати для звільнення від тривожності? Перше : ми повинні бути позитивно налаштовані на діалог з дитиною і дати їй розповісти щось про себе, про те, що її зараз цікавить. Дитина повинна відчувати, що її готові почути і слухають уважно, у цьому випадку з'явиться зона її комфорту. Методи подолання стресового стану полягають в знятті емоційної напруги та зміни психологічного настрою. Ми повинні допомогти дитині розрізняти рівень небезпеки і навчити її оцінювати місце і ситуацію, в якій ми перебуваємо в момент заняття. Таким чином ми можемо відмежуватись від зовнішнього стресу і налаштуватися на заняття. Перед розспівками викладачу бажано виконати вправи на дихання, щоб показати свою тілесну свободу і рівновагу. Здобувачу можна зробити кілька простих фізичних вправ, щоб налаштувати своє тіло до роботи дихальної системи. Емпіричний спосіб згуртовує і має форму гри, а похвала стимулює до організації процесу співу. Вчитель повинен навчити здобувача вірити в себе і використовувати прийоми самонавіювання і самостимуляції до активної дії, наприклад, казати собі вголос або про себе : «мені допоможуть, в мене вірять, я сильний/а, я люблю співати, я хочу здійснити свою мрію». Важливими є правила гігієни голосу.

Висновки. Отже, проблема психологічного стресу та способи його врегулювання була і є завжди актуальною для суспільства. Проблема психологічної адаптації здобувача з'являється перед кожним заняттям із сольного співу. Тому особистісно орієнтований підхід забезпечує належні психологічні умови для творчого саморозвитку майбутнього співака. Враховуючи індивідуальні психологічні особливості особистості, ми можемо сформулювати психічну стійкість до викликів сьогодення. Впровадження у викладацьку практику особистого творчого і педагогічного досвіду забезпечує нам системність освіти. Успішне навчання наших здобувачів залежить і від психологічного комфорту на заняттях і в середовищі однолітків, цікавого і творчого життя. У кожного здобувача є свій шлях пізнання свого голосу, тембру, і формування вокальних навичок, що дає можливість пізнати і прийняти себе, як повноцінну особу. Цей шлях довгий і кропіткий, але від результатів проведеної індивідуальної роботи викладача залежить професійне майбутнє наших здобувачів освітнього

процесу, їх впевненість у правильному виборі своєї професії. Робота у вокальному класі дає правильну психологічну установку на майбутнє професійне зростання, виробляє лідерські якості характеру майбутнього артиста сцени. Питання психологічного здоров'я здобувачів освітнього процесу в Академії мистецтв імені Павла Чубинського вирішуються професійно і прозоро. В академії на постійній роботі працює дитячий психолог, який проводить для здобувачів психологічні консультації за потребою, а також запроваджена скринька довіри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Локтева, С.А. Розвиток особистості і адаптація в студентському середовищі // Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова : зб. наук. пр. - Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2009. - 24(48). - С. 78-82.
(Сер.12 : Психологічні науки).
<http://hnpu.edu.ua/uk/division/naukova-biblioteka-hnpu-imeni-gsskovorody>
 2. Наугольник,Л.Б. Психологія стресу : підручник, Львів : Львівський державний університет внутрішніх справ, 2015. 324 с. <https://library.megu.edu.ua:9443/jspui/handle/123456789/2128>
 3. Циганчук, Т.В. Основні форми прояву стресових станів у студентів /Т.В. Циганчук // зб.наук.пр. за матеріалами XIII Міжнар. наук.-практ. конф."Україна в євроінтеграційних процесах", (Київ, 23-24 лют.2028 р.). - Київ, 2008. - С. 225-227.
<http://hnpu.edu.ua/uk/division/naukova-biblioteka-hnpu-imeni-gsskovorody>
-



УДК 316.74:78.066.12:37

ЛАЗАРЄВ СЕРГІЙ,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичного мистецтва естради
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ

СОЦІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ МАСОВОЇ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ: НАУКОВО ОСВІТНІЙ РАКУРС

Анотація. Дане дослідження розкриває особливості деяких аспектів явища сучасної масової електронної музики в соціокультурному контексті. Акцент у роботі стоїть на висвітленні феномену у науково освітньому ракурсі. Визначено зв'язок розвитку масової електронної музики з розвитком технологій, проаналізовано комунікаційні процеси у взаємодії митців з аудиторією та запропоновано перспективи подальших досліджень.

Ключові слова: масова електронна музика, масова культура, індивідуалізація масової культури, масова електронна музика в освітньому ракурсі, соціокультурні аспекти електронної музики.

Масова електронна музика посідає чільне місце в сучасному культурно-мистецькому просторі, набувши рис виразного багатогранного соціокультурного феномену. Вона відображає глобальні тенденції цифровізації, урбанізації та демократизації мистецтва [3], роблячи музику доступною широким верствам населення. Завдяки розвитку технологій створення й розповсюдження звуку електронна музика інтегрується в різноманітні сфери масової культури — від фестивального руху до рекламної індустрії та освітніх платформ. У сучасних умовах індивідуалізації маскульту, культура електронної масової музики формує нові моделі комунікації між творцем і слухачем. Сукупність цих процесів було визначено нами як явище *віртуальної індивідуалізації* [3]. Традиційно масова культура сприймалася джерелом уніфікованого і стандартизованого мистецького продукту, однак, як ми вже відмічали у попередніх дослідженнях, електронна музика змінює цю парадигму. Завдяки цифровим технологіям та алгоритмічним системам рекомендації слухачі отримують персоналізований музичний досвід. Глобальна доступність електронної музики на таких стрімінгових платформах як *Spotify*, *Apple Music* або, на спрямованих саме на електронну музику майданчиках *Beatport*, *Traxsource*, *Music Worx*, підкріплена обов'язковою за замовчанням залученістю у соціальних мережах усіх гравців ринку, створює можливості для безпосередньої комунікації авторів та виконавців зі слухачем. Водночас цей процес, у взаємодії зі стрімким науково-технічним прогресом, сприяє утворенню нових стильових напрямів [4], що відповідають запитам як масового слухача, так і нішевих аудиторій.

Електронна музика має суттєвий вплив на соціальні практики споживання музичної культури, змінюючи традиційні уявлення про концертну діяльність, музичну освіту та креативну індустрію загалом. Масові фестивалі на кшталт *Tomorrowland*, *Amsterdam Dance Event* чи *Ultra Music Festival* перетворюються на своєрідні культові події, які об'єднують не лише прихильників електронної музики, а й професіоналів музичної індустрії та представників глобальної музичної культури. Завдяки розвитку віртуальних платформ і VR-технологій [2] такі заходи дедалі частіше відбуваються онлайн, що стирає географічні обмеження та робить участь у музичних подіях доступнішою.

Зазначимо важливість освітніх аспектів галузі електронної музики, особливо в контексті дистанційного навчання. Освітні онлайн-платформи, такі як *Coursera*, *MasterClass* або спеціалізовані ресурси для музичних продюсерів, серед яких *Splice* та *ADSR*, надають доступ до навчальних матеріалів з музичної композиції, саунд-дизайну та діджеїнгу. Таке навчання має низку переваг: гнучкість графіку, можливість доступу до лекцій провідних експертів, відсутність географічних бар'єрів. Однак є і певні недоліки, серед яких: відсутність безпосередньої взаємодії між студентом і викладачем, брак практичного досвіду в студійних умовах, а також складність у створенні спільнот музикантів, що є важливим чинником у творчому середовищі.

Інноваційність галузі електронної музики проявляється у широкому використанні штучного інтелекту та машинного навчання для створення окремих партій музичних інструментів, вокальних партій та навіть завершених творів. Новітні алгоритми, такі як ті, що використовуються в програмному забезпеченні *Google Magenta*, *OpenAI Jukebox* або *Suno* дозволяють генерувати музичні твори за запитом користувача. Крім того, інтеграція блокчейн-технологій у музичну індустрію відкриває нові можливості для монетизації творчості, забезпечуючи виконавцям прозорість розподілу доходів та захист авторських прав.

Масове музичне мистецтво є віддзеркаленням життя сучасного суспільства [1]. Попри технологічний прогрес і зміну моделей споживання, масова електронна музика залишається феноменом, що балансує між комерціалізацією та авангардною експериментальністю. Вона продовжує еволюціонувати під впливом соціальних запитів і технологічних проривів в динаміці науково технічного прогресу, зберігаючи свою здатність формувати нові культурні коди.

Вивчені нами деякі соціокультурні аспекти феномену масової електронної музики розкривають перспективи подальших досліджень у цій сфері. Зазначимо важливість подальшого вивчення впливу індивідуалізації масової культури на формування музичних смаків, аналіз соціальних наслідків віртуалізації музичних заходів. Окремої уваги заслуговує дослідження впливу штучного інтелекту на творчі процеси у музиці. Крім того,

важливим напрямом залишається розробка ефективних освітніх методик, які поєднують онлайн-навчання з практичним досвідом, забезпечуючи гармонійний розвиток майбутніх звукорежисерів, музикантів і музичних продюсерів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Жихарева Є. М. Масове музичне мистецтво як феномен індустрії в умовах глобалізації культури XXI століття. // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Київ, 2016. – С. 368-373.
 2. Кишакевич Б. Ю., Кишакевич С. В., Стець Г. В. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. // Академічні візії. – 2024. – Вип. 27. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/888> (дата звернення 26.02.2025).
 3. Лазарєв 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.
 4. Лазарєв С. Г. Категоризація електронної музики: аналіз сучасних підходів та перспективи дослідження : Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Випуск 49. Рівне : РДГУ, 2024. С. 139 – 145.
-



УДК : 78.01

МАРТИНОВСЬКА ОЛЬГА,

аспірантка 2 курсу за спеціальністю 025
«Музичне мистецтво», кафедра хорового
диригування Одеської національної
музичної академії імені Антоніни Василівни
Нежданової

Науковий керівник

БОНДАР ЄВГЕНІЯ,

докторка мистецтвознавства, професорка,
заслужена діячка мистецтв України,
завідувачка кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії
імені Антоніни Василівни Нежданової
м.Одеса

ІНТОНАЦІЙНИЙ ОБРАЗ СВІТУ ЯК ПРЕДМЕТ ФІЛОСОФСЬКОГО ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ.

Анотація. У доповіді розглядається інтонаційний образ світу (ІОС) у музиці як суб'єктивна форма відображення об'єктивної дійсності, яка залежить від творчого методу композитора або колективної свідомості культури. Обговорюються філософські та міфологічні концепти музики в різних культурах, а також підходи до аналізу ІОС в історичному музикознавстві. Підкреслюється значення жанрово-інтонаційних джерел і інтонаційної концепції окремого композитора у формуванні ІОС. Зроблено висновок про зв'язок ІОС з просторово-часовими та смисловими параметрами музичного твору.

Ключові слова: інтонаційний образ світу, музична семантика, колективна свідомість, культурна ментальність, інтонаційна концепція.

Інтонаційний образ світу у музиці реалізується через музичний зміст, який, в свою чергу, є суб'єктивною формою відображення авторською свідомістю об'єктивної дійсності. Суб'єктивність закарбованого у музиці ІОС спричинена особливостями творчого методу композитора, його емоційного та інтелектуального світу, психотипу тощо. Якщо ІОС формується у зразках колективної музичної творчості, то він, відповідно, стає віддзеркаленням колективної свідомості, тобто ментальності певної культури. Сама ж колективна свідомість залежить від еколого-географічних, історичних, культуротворчих та інших чинників. На нашу думку, навіть за умови формування ІОС у музиці певного конкретного митця, він буде втілювати типові ознаки своєї історичної і національної культури. Проте, Р. Інгарден міркує по-іншому, вказуючи, що «музичний твір ... не має нічого ментального чи суб'єктивного» [1, с.194].

Усвідомлення ролі музики як втілення порядку світобудови наочно демонструє не лише міфологія і давня філософська думка у багатьох культурах, але й сучасна художня література. Міфи про музику як першоджерело світобудови поширені у східних цивілізаціях. Китайська міфологія оповідає, що Першолюдина Пань-гу, яка роз'єднала Небо і Землю, людську подобу отримала у часі слухання «золотого дзвону» впродовж семи діб. Конфуцій вважав, що музика є мікрокосмосом, який відображає побудову Всесвіту. Духовне містично-філософське вчення юдаїзму Кабала стверджує, що звук повторює ритм Божественного Дихання, так званого Таємного Духу. Таким чином послідовники Кабали маркують процесуальність музики, яка існує у часовому вимірі. Отже, й ІОС володіє цією процесуальністю як основою буття.

Досліджуючи погляди на музику як філософський парадокс Піфагора, Eduard C. Heuning приходить до висновку, що безпосередньо музичний тон «фокусується на своєму об'єднуючому характері, музика представляє його як порядок, простір і час» [2, с.147]. Британський науковець наголошує, що

музика створює нас, а не навпаки. Саме ж заняття музикою дозволяє зміцнити спокій і сприяє цілісності.

Зв'язки музики з античною наукою досліджені багатьма вченими, зокрема й Брендоном Коновалом [3]. У результаті аналізу поглядів на музику Піфагора та його послідовників В. Полюга констатує: вони вірили у те, «що все, що є, має голос і що це створено для вираження вічної хвали Творцю» Усі дослідники стверджують, що «музика стоїть на стику феноменологічного та онтологічного підходів» [4, с.38].

Оперування терміном «інтонаційний образ світу» потребує його дефінітивного аналізу. Ю. Чекан розглядає його з позицій історичного музикознавства. Як стверджує І. Польська, «саме в історичному музикознавстві на сучасному етапі яскраво простежується загальна тенденція до інтердисциплінарності, інтегрованості із суміжними науковими сферами – мистецтвознавчими, культурологічними та загальногуманітарними. Методи історичного музикознавства можна вважати найбільше інтегрованими до методології сучасної гуманітаристики як такої» [5, с. 270].

У пошуку «універсальної категорії, яка б увібрала в себе специфічно-музичні вияви різних масштабних рівнів – жанрові, стильові та індивідуально-драматургічні параметри, і водночас мала потенції для гуманітарної інтеграції» [6, с.7] Ю. Чекан і приходить до феномену інтонаційного образу світу як узагальнюючої метакатегорії.

Музикознавець вказує на низку термінів, дотичних до поняття ІОС, які використовує вітчизняна наука про музику, зокрема «образ світу», «картина світу», «модель світу», «художній світ музичного твору», «звуковий світ музики», «інтонаційний хронотоп», «музичний хронотоп» та наводить приклади їх використання у музикознавчих працях [Там само, с.58-59]. Музичний твір постає інтенціональним предметом, де ІОС постає стрижнем, навколо якого угруповуються засоби виразності, драматургічні принципи тощо.

Ю. Чекан наполягає на використанні у визначенні поняття

ІОС саме терміну «образ», пояснюючи це «специфічною предметністю музики» [Там само, с. 78], що полягає в її принциповій невербальності. Зауважимо, що навіть твори вокально-хорові, де присутній словесний текст, містять значну частину авербальності, адже музика здатна виразити і виражає те, що словами неможливо висловити. «Використання саме поняття

«образ» щодо музики можна аргументувати також активним функціонуванням цього поняття у сфері психології, вплив якої на усвідомлення розглядуваного явища в музикознавстві важко переоцінити» [Там само]. Психологія розуміє образ як суб'єктивну картину світу або його фрагментів, що «містить у собі самого суб'єкта, інших людей, просторове оточення і часову послідовність подій» [7, с.292].

Стосовно музики визначення «образ світу» доповнюється терміном «інтонаційний», що вказує на природу музичного мистецтва та на його зміст, що розкривається саме через осмислене інтонування. Ю. Чекан вважає ІОС своєрідною картою, яка «створює те поле потенційних значень, з якого суб'єкт обирає актуальний для нього сенс» [6, с.217]. Вважаємо за доцільне додати, що цей вибір сенсу можливий лише за умови виховання суб'єкта у просторі глобальної культури, до якої належить і автор музики. Так, представник європейської культури не буде здатним усвідомити зміст ІОС, закарбованого у зразках східної музики, інтонаційне мислення якої не відповідає стандартам, виробленим у західній культурі. Раціональним європейським мисленням не збагнути сенсу інтонаційного наповнення музики культури, що спирається на ірраціоналізм та інтуїцію.

Загалом, ІОС можемо представити у вигляді складної системи сенсів, яку Ю. Чекан пропонує розглядати у просторово-часових та смислових параметрах. ІОС може існувати на декількох масштабних рівнях:

- як глобальне культурне явище (тоді йдеться про ІОС певної історичної доби);
- як локальне культурне явище в межах глобального (наприклад, ІОС певної національної школи в межах загальної культури чи певного хронологічного проміжку у межах історичної доби);

- як окремий культурний факт (наприклад, ІОС певного художнього світогляду, композитора чи навіть окремого музичного твору).

Окреслимо предметне коло складових, аналіз яких необхідно здійснити для усвідомлення ІОС. Першочергово звертаємося до «жанрово-інтонаційних витоків тематизму як виявів просторово-часових та смислових параметрів інтонаційного образу світу» [6, с.121]. Саме ці складові дозволяють зрозуміти точку зору автора музики. Аналіз ІОС ускладнено авербальністю музичного мистецтва, що вже було сказано вище, але саме його жанрово-інтонаційна основа слугує своєрідним містком між об'єктивним і суб'єктивним в його змісті. В аналізі жанрово-інтонаційних джерел можливим є адекватний словесний опис, адже вони відносяться до галузі позахудожньої інформації та мають безпосередній зв'язок з життєвими явищами.

Жанр можна розглядати художньо-культурне явище, що функціонує у вигляді художньо-генетичного коду [8]. Цей код програмує спосіб моделювання дійсності митцем та охоплює концепцію і семантику жанру; тип змісту і тип його оповідання, презентації; структуру, визначену змістом; жанрову стилістику; життєве призначення; спосіб та умови існування і сприймання музики [Там само]. Завданням дослідника жанрово-інтонаційних джерел ІОС постає дешифрування цього коду. Розв'язання завдання може бути полегшено тим, що деякі жанри володіють специфічними музичними прийомами викладення думки (ноктюрн, баркарола, токато, жига, хорал), ритмічною організацією (мазурка, вальс, танго, марш) та ін. особливостями, що дозволяє їх швидко розпізнавати й ідентифікувати. Наприклад, жанрово-інтонаційні джерела музики, в основі якої знаходиться марш, вказуватимуть на зв'язок з конкретною соціокультурною ситуацією, що полягає певному типі руху. Використання композитором жанрово-інтонаційних джерела ноктюрну одразу відсилає реципієнта до образів ночі, кохання, любовного співу. Таких прикладів може бути наведено велику кількість і всі вони засвідчують зв'язок інтонаційних процесів, як іманентно музичних, з конкретними життєвими явищами.

В усвідомленні ІОС необхідним є дослідження творчості окремого композитора та його інтонаційної концепції, що, на

Мартиновська Ольга
Науковий керівник Бондар Євгенія

думку Ю. Чекана, є складовою структури ІОС. Принцип історизму вимагає вивчення творчості кожного митця у контексті соціокультурних обставин його життя, тобто історичної і політичної ситуації, належності до певної національної композиторської школи, творчого напрямку тощо. До цього ж вважаємо за доцільне додати вивчення психотипу композитора, системи його естетичних поглядів та ін. Наприклад, ІОС музики Б. Лятошинського необхідно досліджувати з урахуванням його досить пізнього входження в український фольклор, складних взаємовідносин з владою, певної дії експресіоністичних принципів в його естетичних поглядах та ін.

У дослідженні творчості окремого композитора та його інтонаційної концепції можуть бути використані як індуктивний, так і дедуктивний методи. Проте, на нашу думку, дедукція як метод руху від знання загальних закономірностей до окремого музичного феномену, є доцільнішим методом, адже дозволяє спочатку виявити соціокультурні аспекти виникнення музичного твору. Це, на нашу думку, дозволить глибше зрозуміти його зміст, піднявшись над чуттєвим рівнем сприймання музики.

Отже, вивчення інтонаційного образу світу у філософському та мистецтвознавчому дискурсі дозволяє дійти висновку, що він (ІОС) знаходиться на перетині феноменологічного й онтологічного підходів та постає системою сенсів, яку варто досліджувати у просторово-часових та смислових параметрах. Структура ІОС є досить складною та вимагає вивчення кожного з її рівнів: – жанрово-інтонаційних витоків; – творчості окремого композитора та його інтонаційної концепції; – конкретної композиторської школи певного історичного періоду. При дослідженні ІОС у філософсько-мистецтвознавчому контексті варто спиратися на принцип історизму

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *tenże, Studia z estetyki*, t. 2, wyd. II, Warszawa, Wydawnictwo

- Naukowe PWN, 1966. s. 169–307.
2. Heyning, Eduard C. Star Music. The ancient idea of cosmic music as a philosophical paradox: Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy. Canterbury Christ Church University. 2017. 175 p.
 3. Konoval, B. What does science have to do with music? *Annals of science*. Vol. 62, No. 1, January 2005. С. 107–120.
 4. Полюга В. Філософія музики (форми і методи осмислення музичного буття). *Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мистецтвознавство*. Вип 48, том 2, 2022. С. 36-42.
 5. Польська, І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України: зб. наук. пр. Харків*, 2014. Вип. 46. С. 267–275.
 6. Чекан, Ю.І. Інтонаційний образ світу: монографія. К. 2009. 227 с.
 7. Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник. Харків: Прапор, 2007. 640 с.
 8. Верещагіна О., Холодкова Л. Історія української музики ХХ ст. Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. К.: Освіта України, 2008. 268 с.
-



УДК: 372.878: 37.012.85

МАСЛЮК АЛЛА,

здобувачка вищої освіти факультету
дошкільної, початкової освіти і мистецтв
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Тараса
Григоровича Шевченка

Науковий керівник

СКОРИК ТАМАРА,

докторка педагогічних наук, професорка,
завідувачка кафедри мистецьких
дисциплін Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Тараса
Григоровича Шевченка,
м. Чернігів

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ У МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. Емоційна стійкість є важливою якістю особистості, що дозволяє ефективно долати різноманітні емоційні труднощі, зберігати внутрішню рівновагу та контролювати власні емоції в стресових ситуаціях. У шкільному середовищі розвиток емоційної стійкості має особливе значення, адже учні стикаються з різними викликами, такими як соціальна адаптація, навчальні навантаження, міжособистісні конфлікти тощо.

Ключові слова: емоційна стійкість, музична діяльність, учні, інтелект, самоконтроль.

Музична діяльність має унікальну здатність викликати та посилювати широкий спектр емоцій, що надає учням можливість не тільки відчувати, але й навчитися усвідомлено контролювати власні почуття. У процесі виконання музичних творів учні стикаються з багатством емоційних відтінків – від радості й натхнення до смутку чи тривоги. Такий досвід допомагає їм глибше відчувати власні емоції й реакції, що з часом полегшує розуміння того, як ці емоції впливають на їх поведінку та сприйняття навколишнього світу [1, с.55-59].

Крім того, музична діяльність часто включає колективні форми роботи, як-от хор, ансамбль, оркестр, що вимагає активної взаємодії та синхронізації дій з іншими учасниками. В такому контексті учні вчаться прислухатися один до одного, відчувати ритм групи, координувати свої дії з діями інших, щоб досягти гармонійного звучання. Спільна музична творчість сприяє формуванню таких соціальних навичок, як взаєморозуміння, терпимість до думки інших, здатність підтримувати і підтримуватися у колективі. Цей досвід дозволяє учням розвивати емоційну гнучкість і стійкість, особливо в ситуаціях, які вимагають командної роботи та емоційної підтримки один одного.

Завдяки колективній музичній діяльності учні здобувають навички ефективного спілкування, вчаться справлятися з напругою, що виникає в процесі спільної роботи, та розвивають здатність контролювати власні емоції й реакції у взаємодії з іншими. Наприклад, учасник оркестру, що переживає хвилювання перед виступом, має змогу отримати підтримку від колег, що допомагає знизити тривожність та посилити почуття впевненості. Такий досвід формує здатність регулювати свої емоції й стани, що, в свою чергу, зміцнює емоційну стійкість і допомагає учням зберігати внутрішню рівновагу, незалежно від зовнішніх обставин [2, с.139-143].

Емоційна стійкість розвивається також через процес підготовки до публічних виступів, що є важливим етапом у навчанні. Підготовка до виступу передбачає опанування технічного матеріалу, зокрема вивчення нотного тексту, відпрацювання техніки гри, а також розвиток музичної інтерпретації та емоційної виразності твору, зосередження на нюансах виконання та роботу

над сценічною витримкою. Під час цього процесу учні часто стикаються з хвилюванням, страхом сцени та відчуттям невпевненості, що природно виникають перед виступом. Згодом вони навчаються справлятися з цими емоціями, освоюючи техніки самоконтролю та самозаспокоєння, такі як контроль дихання, позитивна візуалізація результату або концентрація на музичному тексті [3, с.129-138].

Музична діяльність розширює емоційний інтелект учнів, адже в процесі освоєння музичних творів вони аналізують і відтворюють різні емоції та настрої та образи. Цей досвід сприяє розвитку емоційного сприйняття, що є важливою складовою емоційності. Здатність розуміти та виражати свої емоції дозволяє учням краще справлятися з життєвими труднощами [4, с.80-88].

Сприятливий вплив музики на емоційну сферу учнів обумовлений також її впливом на фізіологічний стан. Музика здатна знижувати рівень стресу, нормалізувати дихання, знижувати м'язове напруження, що сприяє загальному розслабленню та гармонізації емоційного стану. Таким чином, учні не лише вчать керувати своїми емоціями, а й підтримувати загальну емоційну стабільність [4, с.80-88].

Особливе значення в розвитку емоційності має взаємозв'язок між грою на фортепіано та формуванням самостійності. У процесі навчання музиці учні розвивають здатність до самоконтролю, планування та самодисципліни, що є невід'ємними компонентами емоційності. Самостійна робота над музичними творами вимагає від них відповідальності та вміння долати власні емоційні бар'єри.

Гра на фортепіано сприяє розвитку внутрішньої мотивації учнів. Музичні досягнення, особливо якщо вони є результатом тривалої та наполегливої праці, підвищують почуття задоволення, впевненості у власних силах та здатності досягати поставлених цілей, що сприяє емоційній стабільності.

Таким чином, музична діяльність є ефективним засобом розвитку емоційності учнів завдяки своїй здатності впливати на емоційний інтелект, самоконтроль, соціальні навички

та внутрішню мотивацію. Вона надає дітям можливість розвивати впевненість у собі, здатність до саморегуляції та емоційної стабільності, що є важливими для ефективного функціонування в сучасному світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Федоренко В. Розвиток впевненості музикантів-початківців при підготовці до виконавської діяльності. *MHGC Proceedings*. 2019. С. 55 –59.
2. Смородський В. І. Педагогічна діагностика сформованості виконавських навичок гри на фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 14: Теорія і методика мистецької освіти : 73 зб. наук. праць*. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. Вип. 19 (24). С. 139–143.
3. Гурак Г. М. Емоційний інтелект як психологічний чинник розвитку емоційної стійкості молодших підлітків. *Актуальні проблеми психології: Збірник наукових праць інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України: Загальна психологія. Історична психологія. Етнічна психологія*. 2016. Т. 9. Вип.10. С. 80–88.
4. Кордунова Н. О., Дмитріюк Н. С. Емоційна складова особистості у період фахової підготовки. *Актуальні проблеми психології: збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. 2020. Т. 6. Вип. 17. С. 129–138.
DOI: <http://appspsychology.org.ua/data/jrn/v6/i17/17.pdf>



УДК : 78.07:004.9

ОСТРЕЦОВА ТЕТЯНА,

провідна концертмейстерка кафедри
музичного мистецтва та хореографії
навчально-наукового інституту мистецтв
Луганського національного університету
імені Тараса Григоровича Шевченка
м. Луганськ

РОЛЬ ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ У МОДЕРНІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Анотація. Розглянуто роль цифрових музичних платформ у трансформації сучасної музичної освіти в умовах розвитку інформаційно-комунікаційних технологій. Аналізуються функціональні можливості платформ Soundtrap та BandLab, їх вплив на навчальний процес. Використання цифрових платформ розглядається як необхідний елемент модернізації музичної освіти у контексті глобальних освітніх тенденцій.

Ключові слова: інформаційні технології, цифрові платформи, BandLab, Soundtrap, музична освіта.

Дослідження цифрових музичних платформ у музичній освіті набувають особливої актуальності в умовах стрімкого розвитку інформаційно-комунікаційних технологій та трансформації музичної індустрії. Ці платформи не лише модифікують усталені педагогічні підходи, а й формують нове освітнє середовище, що відповідає вимогам цифрової епохи та сучасного музичного ринку. Цифрові платформи виступають каталізатором трансформації музичної освіти, пропонуючи інноваційні інструменти та методики, що змінюють парадигму навчання та викладання музики. Дослідження можливостей цифрових музичних платформ є важливою складовою реалізації схваленої КМУ «Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022-2032 роки» [1], яка спрямована на модернізацію та адаптацію музичної освіти до вимог сучасного світу.

У музичній освіті цифрові музичні платформи набувають все більшого значення, трансформуючи традиційні підходи до навчання та відкриваючи нові горизонти для педагогічної практики. Узагальнено, такі платформи представляють собою певні цифрові екосистеми музичної творчості, що докорінно трансформують традиційні уявлення про музичне мистецтво. Їх принципова особливість полягає в здатності забезпечувати повний цикл музичної творчості від запису та редагування звуку до розповсюдження та колаборації в онлайн-середовищі.

Ключові характеристики таких платформ:

- Доступність через веб-браузер або мобільний додаток
- Функції запису, редагування та мікшування аудіо
- Наявність віртуальних інструментів
- Можливість спільної роботи

Прикладом сучасних онлайн-сервісів для створення та редагування музики є такі платформи як BandLab [2] та Soundtrap [3]. По суті це віртуальні студії, доступні з будь-якого пристрою, де можна створювати, записувати та редагувати музику. Додатки пропонують інтуїтивно зрозумілий інтерфейс, панель інструментів, що нагадує професійну звукову робочу станцію, але без зайвої складності,

широкий вибір віртуальних інструментів та потужні набори ефектів для обробки звуку.

Вбудовані бібліотеки звуків наповнені тисячами високоякісних семплів різних жанрів. Також можна експериментувати з синтезаторами, ударними, гітарами та клавішними, створюючи унікальне звучання. Крім того, платформи пропонують можливість запису вокалу та зовнішніх інструментів, доповнюючи їх вбудованими ефектами.

Сервіси працюють через веббраузер, що означає відсутність необхідності встановлювати спеціалізоване програмне забезпечення. Можна почати роботу над проектом на комп'ютері, продовжити на планшеті, а завершити на смартфоні. Всі проекти зберігаються в хмарі, забезпечуючи доступ до них з будь-якого пристрою. Також сервіси дозволяють працювати над проектом музикантам з різних куточків світу в реальному часі. Загалом, доволі складно виявити певні відмінності цих сервісів, вони дуже схожі за функціоналом, проте найбільша спільнота все ж таки у BandLab.

Інтеграція цифрових музичних платформ, подібних до Soundtrap та BandLab, у сферу музичної освіти є не лише інноваційним підходом, але й необхідністю в контексті сучасних освітніх парадигм. Ці сервіси пропонують унікальні можливості для розширення та вдосконалення традиційних методів музичного навчання, що має суттєве педагогічне та практичне значення.

Передусім, інтеграція таких платформ у навчальний процес сприяє формуванню цифрової компетентності учнів, що є критично важливим у контексті сучасної музичної освіти. Студенти, які активно використовують цифрові інструменти в процесі навчання, демонструють вищий рівень адаптивності до технологічних змін та інновацій у професійному середовищі.

Важливо відзначити, що подібні сервіси сприяють розвитку креативності та експериментального мислення студентів. Надаючи доступ до широкого спектру віртуальних інструментів, звуків та ефектів, вони створюють зручне середовище для

творчих експериментів. Це дозволяє учням виходити за межі традиційних музичних форм та жанрів, стимулюючи інноваційний підхід до музичної композиції та продюсування.

Колаборативні можливості цих платформ відіграють ключову роль у розвитку соціальних та комунікативних навичок студентів. Можливість віддаленої співпраці над музичними проєктами не лише розширює географію навчання, але й готує студентів до реалій сучасного глобального музичного ринку, де міжнародні колаборації стають нормою. Це також сприяє розвитку міжкультурної компетентності, що є важливим аспектом у контексті глобалізації музичної освіти.

З педагогічної точки зору, використання цифрових музичних платформ дозволяє впроваджувати більш гнучкі та персоналізовані підходи до навчання. Викладачі отримують інструменти для створення індивідуальних освітніх траєкторій, враховуючи темп навчання, інтереси та здібності кожного учня. Це сприяє підвищенню ефективності навчального процесу та мотивації студентів.

Важливо також відзначити роль цих платформ у контексті інклюзивної освіти. Вони надають можливості для музичної творчості учням з різними фізичними можливостями, роблячи музичну освіту більш доступною та демократичною. Це відповідає сучасним тенденціям у освіті, спрямованим на забезпечення рівних можливостей для всіх учнів.

Таким чином, роль цифрових музичних платформ у сучасній музичній освіті є багатогранною. Вони не лише збагачують навчальний процес, але й готують студентів до викликів сучасного музичного світу, розвиваючи комплекс навичок, необхідних для успішної кар'єри в музичній індустрії 21-го століття. Інтеграція таких платформ у освітній процес є не просто інновацією, а необхідністю для забезпечення ефективності музичної освіти в контексті швидких змін цифрового ландшафту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Про схвалення Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022-2032 роки : Розпорядж. Каб. Міністрів України від 23.02.2022 № 286-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286-2022-p> (дата звернення: 10.01.2025).
 2. BandLab - Make Music Online. BandLab. URL: <https://www.bandlab.com/> (дата звернення: 10.01.2025).
 3. Soundtrap - Make music online. Soundtrap. URL: <https://www.soundtrap.com/> (дата звернення: 10.01.2025).
-



УДК : 378.147:78

ПУХАЛЬСЬКИЙ ТАРАС,

кандидат педагогічних наук, доцент,
старший викладач кафедри музичного
мистецтва Кам'янець-Подільського
Національний університет імені Івана
Огієнка
м. Кам'янець-Подільськ

ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У СУЧАСНИХ УМОВАХ

Анотація. У доповіді здійснено порівняльний аналіз традиційної практики викладання диригентсько-хорових дисциплін з особливостями викладання музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти та висвітлено результати опитування учителів музичного мистецтва, викладачів та студентів. Виокремлено та узагальнено ряд недоліків у диригентсько-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва у відповідності до сучасних освітніх вимог, найбільш поширені складнощі вокально-хорової роботи зі школярами в умовах дистанційного навчання. Розглянуто окремі аспекти диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, що стосуються пошуку нових підходів, форм та методів використання інформаційних технологій у музичній освіті.

Ключові слова: диригентсько-хорова підготовка, вчитель музичного мистецтва, дистанційне навчання.

З одного боку, світова пандемія, дистанційне навчання, військовий час суттєво ускладнили поле професійної діяльності учителя музичного мистецтва, але з іншого – загрози національного масштабу дали необхідну мотивацію нашому народові боротися за своє виживання, стати на захист своєї культурної спадщини, зокрема і пісенної, що надзвичайно актуалізує вокально-хорову роботу з молодими поколіннями українців у сучасному вимірі української історії. Коли українських пісень на знак підтримки нашого народу співає весь світ, коли українці повертаються до свого коріння, заново відкривають для себе народні пісні, примноження та розвиток української хорової традиції може і має стати просвітницькою метою учителів музичного мистецтва, а тому належний рівень їх диригентсько-хорової підготовки має надати широкий інструментарій у вирішенні проблем та завдань вокально-хорового виховання школярів.

Проблемам диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва присвятили свої дослідження Є. Карпенко, Л. Качуринець, Я. Кириленко, Т. Кокарева, К. Кушнір, Н. Лановенко-Мельник, І. Матійчин, С. Цюра та ін. Проведене нами окреме наукове дослідження дозволило виокремили дієві форми диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, що дозволяють адаптувати традиційну систему професійного навчання до використання дистанційних технологій, а також зреалізувати різноманітні «варіанти змішаних форм навчання як між різними навчальними курсами, так і в межах окремої дисципліни, зважаючи на методичну доцільність, епідеміологічну та безпекову ситуацію» [4, с. 102-103].

Аналіз практики підготовки фахівців з музичного мистецтва у ЗВО показав: розбалансованість навчання, надмірну предметоцентричність (автономність), недостатній рівень міжпредметних взаємозв'язків диригентсько-хорових дисциплін з іншими дисциплінами професійної підготовки; розбіжності між декларованим змістом диригентсько-хорової підготовки в освітніх програмах з об'єктивними реаліями викладання мистецтва у ЗЗСО; надмірну сконцентрованість на оволодінні диригентською технікою; недостатнє спрямування підготовки на організацію хорової діяльності школярів; непослідовність у засвоєнні знань з окремих професійних дисциплін, що впливають на успішність

оволодіння диригентським фахом [5, с. 111-116].

Опитування вчителів музичного мистецтва ЗЗСО дозволили нам виділити ряд причин низької професійної готовності до організації хорової діяльності школярів, серед яких: слабка мотивація до використання диригентсько-хорового досвіду в роботі зі школярами; недостатність виконавської та методичної підготовки до роботи зі шкільним хоровим колективом; обмеженість методичного інструментарію у роботі зі шкільним хоровим репертуаром; низький рівень підготовки до використання технологій дистанційного навчання у хоровому вихованні школярів.

Опитування викладачів ЗВО засвідчує гостру необхідність пошуку і запровадження нових ефективних форм навчання у циклі диригентсько-хорових дисциплін, впровадження новітніх методик із використанням сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Доповнює загальну картину опитування здобувачів освіти, що підтверджує наявність стійкого інтересу до хорового мистецтва та участі у концертно-виконавській діяльності хору, але більшість студентів стикаються зі значними труднощами в умовах дистанційного навчання з диригентсько-хорових дисциплін, що надзвичайно посилює значення їх самостійної роботи.

Узагальнюючи результати дослідження, можемо виділити певні особливості диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у сучасних умовах навчання, що мають складний та комплексний характер. Частина зумовлена глобальними змінами у системі професійної освіти, суперечностями у нормативній базі, відсутністю державної стратегії збереження національної хорової спадщини, вокально-хорового виховання школярів та підготовки відповідних фахівців. Виправданим в таких умовах є дотримання багаторічного досвіду диригентсько-хорової підготовки вчителів музичного мистецтва у ЗВО, заснованої на численних працях українських науковців, педагогів і митців хорового жанру

Другою важливою особливістю є подолання тривалого спрямування диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на роботу з дорослими хоровими

колективами та її переорієнтування на роботу з дитячим хором. Це дозволить їм у майбутньому уникнути проблем з належною мотивацією до роботи зі школярами, налагодити ефективно організовану підготовчу роботу з ними, оволодіти навичками формування хорового репертуару дитячого хору, адаптації партитур хорових творів до можливостей хористів тощо.

До третьої групи особливостей можна включити складнощі, пов'язані з використанням засобів дистанційного навчання у хоровому мистецтві. Зважаючи на те, що інформаційно-комунікаційні технології на нинішньому етапі технічного розвитку не можуть повноцінно забезпечити віддалений хоровий спів, учитель музичного мистецтва все ж має бути готовим до використання дієвих форм онлайн роботи зі школярами, озброєним різноманітними методами вивчення хорової партитури не тільки через сервіси відеоконференції, а й з допомогою інших інформаційних і комп'ютерних технологій, спеціалізованого програмного забезпечення та вебсервісів. У цьому напрямі ми вбачаємо наші подальші наукові дослідження, розробку методичних підходів та пошук дієвих форм використання інформаційних технологій у диригентсько-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Карпенко Є. Дистанційне вивчення хорових дисциплін: втрати та знахідки. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип 39. Том 1. С. 345-351.
2. Кокарева Е.О. Особливості занять з хорового диригування в умовах дистанційного навчання. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2022. Вип. 204, С. 143-149.
3. Матійчин І., Григорів Л. Проблеми диригентської освіти крізь призму наукових досліджень у сучасній Україні. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 34. Том 3. С. 10-17.
4. Пухальський Т., Кузів М. Особливості організації дистанційного

- навчання у вокально-хоровій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. Молодь і ринок. Дрогобич, 2022. № 6(204). С. 98-104. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2022.262374>.
5. Пухальський Т.Д, Совік Т.В. Проблеми диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у сучасних освітніх реаліях. Інноваційна педагогіка. 2023. Вип. 58. Т.2. С.111-116. URL: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/58.2.23>.
-



УДК: 37.01/.09

СЕРГЕЄНКО ОЛЬГА,

кандидатка педагогічних наук, проректорка
з навчальної роботи Комунального закладу
вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла
Чубинського»
м.Київ

МОТИВАЦІЯ ДО НАВЧАННЯ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ: РЕЗУЛЬТАТИ ОПИТУВАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ КЗВО КОР «АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»)

Анотація. Мотивація є фундаментальним фактором, що визначає успішність навчання, особливо в контексті мистецької освіти, де творчий процес вимагає високого рівня залученості, натхнення та особистої відданості. Метою цього дослідження є комплексний аналіз мотиваційних чинників, що впливають на навчальний процес здобувачів освіти в КЗВО КОР

«Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Дослідження спрямоване на виявлення ключових мотиваційних факторів, їх впливу на академічну успішність та розробку практичних рекомендацій для підвищення мотивації студентів.

Ключові слова: мотивація, онлайн опитування, результати, психологічний клімат, творча самореалізація

Для досягнення мети дослідження було проведено анонімне онлайн-опитування серед студентів Академії:

«Задоволеність освітнім середовищем та якістю студентського життя». Анкета складалася з комбінації відкритих та закритих питань, що дозволило отримати як кількісні, так і якісні дані. Питання були структуровані таким чином, щоб виявити внутрішні та зовнішні мотиваційні фактори, їх вплив на навчальний процес, а також зібрати пропозиції студентів щодо покращення мотивації.

Аналіз результатів опитування виявив ключові внутрішні та зовнішні мотиваційні фактори.

Результати дослідження мотиваційних факторів у навчанні студентів мистецьких спеціальностей підтверджують домінуючу роль внутрішньої мотивації. На відміну від зовнішніх стимулів, таких як академічна успішність або матеріальне заохочення, внутрішня мотивація корениться в самому процесі навчання та особистих прагненнях здобувачів освіти.

Зокрема, було виявлено, що одним із ключових компонентів внутрішньої мотивації є глибока любов до мистецтва та творчість. Студенти, які обрали мистецькі спеціальності, часто керувались пристрастю до самовираження та естетичного задоволення. Вони знаходять радість у самому процесі творення мистецької роботи, що стає для них основним рушійним фактором. Крім того, важливу роль відіграє прагнення до самореалізації та розвитку творчого потенціалу. Студенти розглядають навчання як можливість розкрити свої творчі здібності та досягти особистісного зростання. Вони прагнуть не лише оволодіти технічними навичками виконавства, але й виразити свою індивідуальність через музичне мистецтво. Задоволення від процесу навчання також є важливим аспектом внутрішньої мотивації. Студенти, які відчують прогрес у своїх навичках та бачать результати своєї праці, отримують задоволення від самого процесу навчання. Це підсилює їхню мотивацію та стимулює до подальшого розвитку.

Таким чином, внутрішня мотивація є ключовим фактором успішного навчання, зокрема, музичному мистецтву. Вона ґрунтується на любові до мистецтва, прагненні до самореалізації та

задоволенні від процесу навчання. Розуміння цих мотиваційних аспектів є важливим для створення сприятливого освітнього середовища, яке сприяє розвитку творчого потенціалу здобувачів освіти.

Окрім внутрішньої мотивації, зовнішні чинники відіграють значну роль у формуванні мотиваційної структури студентів мистецьких спеціальностей. Зокрема, підтримка викладачів та їхній професіоналізм були визнані ключовими факторами, що впливають на успішність навчання. Студенти високо оцінили кваліфікованих викладачів, які надихали та мотивували, створюючи сприятливе навчальне середовище. Можливість участі у виставках, конкурсах та інших творчих проєктах також була важливим мотиваційним фактором, оскільки це дало студентам можливість продемонструвати свої роботи та отримати визнання. Перспективи майбутньої кар'єри в мистецькій сфері стимулювали студентів до активного навчання, оскільки вони прагнули отримати знання та навички, необхідні для успішної професійної діяльності. Якісна матеріально-технічна база, що включала добре обладнані майстерні, студії, сучасне обладнання, бібліотеку та доступ до якісних матеріалів, була високо оцінена здобувачами освіти, оскільки сприяла ефективному навчанню та творчому розвитку. Організація гостьових лекцій відомих митців, таких як Садовенко С.М. та Полтарєва П.В., майстер-класів з практичними навичками від Гришка В.Д., Стеценка К.В., Рябова І.С. та Кдирової І.О., а також надання можливості виступати у мистецьких проєктах з метрами сцени Антонюком Д.Ж. та Петрененком Т.Г. стали важливими чинниками, які стимулювали творчий розвиток студентів.

Окрім зазначених факторів, важливим елементом зовнішньої мотивації студентів мистецьких спеціальностей є їхнє долучення до наукової діяльності. Участь у конференціях, написання наукових статей, дипломних та курсових робіт не лише сприяє поглибленню знань у мистецькій сфері, але й розвиває навички науково-дослідної роботи. Студенти, які активно займаються науковою діяльністю, отримують можливість представити свої дослідження на широку аудиторію, обмінятися досвідом з колегами та отримати зворотний зв'язок від науковців. Це стимулює їхнє прагнення до самовдосконалення та сприяє формуванню наукового світогляду, що є важливим для подальшої

професійної діяльності в мистецькій сфері.

Результати опитування виявили низку факторів, що негативно впливають на мотивацію студентів, особливо в умовах воєнного стану. Велике навчальне навантаження та хронічний стрес стали основними психологічними чинниками, які значно знижують мотивацію. Постійне відчуття невизначеності, тривога за майбутнє та необхідність адаптуватися до нових умов навчання створюють додатковий психологічний тиск на здобувачів освіти.

Відсутність чітких перспектив працевлаштування в умовах економічної нестабільності та воєнного стану створює додатковий стрес для студентів. Невизначеність щодо майбутньої кар'єри та можливостей для працевлаштування знижує мотивацію.

Отже, на нашу думку, для ефективного підвищення мотивації студентів мистецьких спеціальностей в умовах невизначеності необхідно розробити комплексну програму, яка б враховувала як психологічні, так і соціально-економічні фактори. Серед напрямів впливу можуть бути такі:

Створення сприятливого психологічного клімату через надання регулярних індивідуальних та групових консультацій з психологом/соціальним педагогом, який спеціалізується на роботі з творчими особистостями, проведення тренінгів з управління стресом, емоційної саморегуляції, створення простору для вільного обміну досвідом між студентами.

Набуття практичних навичок та творчої самореалізації необхідних для успішного життя у сучасному світі (в рамках програми розвитку людського капіталу) через індивідуальні заняття, майстер-класи, конкурси, участь у творчих та міжнародних, міждисциплінарних проєктах, що сприяють розвитку креативного мислення та інноваційних підходів в мистецтві.

Підтримка кар'єрного зростання та професійної адаптації через професійну підтримку, взаємодію з успішними випускниками та представниками мистецької спільноти, організацію зустрічей з роботодавцями, участь у ярмарках вакансій та програмах стажувань у провідних мистецьких установах, надання інформації про ринок праці, можливості для грантів та проєктне фінансування,

розвиток навичок самопрезентації, портфоліо-менеджменту та ведення соціальних мереж для просування власної творчості.

Стимулювання науково-дослідної діяльності через залучення здобувачів освіти до участі в наукових конференціях, семінарах та круглих столах, заохочення до написання наукових статей, дипломних та курсових робіт, що базуються на власних творчих дослідженнях, створення можливостей для публікації наукових робіт у фахових виданнях.

Отже, спільнота науково-педагогічних працівників, стейкхолдерів та представників бізнесу має зосередити зусилля на створенні інтегрованого підходу до мотивації студентів мистецьких спеціальностей, що враховуватиме їхні індивідуальні потреби та сприятиме їхньому успішному професійному розвитку в умовах сьогодення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Биркович, Тетяна Іванівна, Анастасія Віталіївна Варивончик, Богдан Миколайович Мазур. «Особливості навчання студентів професійної майстерності в мистецьких закладах вищої освіти», «Питання культурології», № 37 (2021): с.103-113.
2. Гордієнко І. В. (2018). Мотивація студентів до навчання: теоретичний аспект. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія і педагогіка», (39), 32-37.
3. Квятковська А. О. «Особливості навчальної мотивації студентів передвищих фахових та вищих навчальних закладів в умовах сучасних військових конфліктів.» Інноваційна педагогіка 1.49 (2022): 177-182.
4. Коваленко О. Г. (2019). Мотивація студентів до навчання в умовах дистанційного навчання. Інформаційні технології і засоби навчання, 71(3), 136-148.
5. Опитування студентів КЗВО КОР «Академія мистецтв імені

- Павла Чубинського». (2023,2024 рр.).
6. Пащенко О. В. Мотивація навчально-пізнавальної діяльності студентів вищих навчальних закладів. — К.: НТУУ «КПІ», 2010.
— 240 с.
 7. Самофал А. О. «Емоційне вигорання студентів з різними мотивами навчальної діяльності». (2024).
 8. Шапран О. І. (2016). Психологічні особливості мотивації студентів до навчання. Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Психологія, (54), 211-220.
-



УДК : 378.673.016:78.071.3

МОЗГАЛЬОВА НАТАЛІЯ,

докторка педагогічних наук, професорка,
завідувачка кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та
хореографії Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського

НОВОСАДОВА АННА,

викладачка кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та
хореографії Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського,
м.Вінниця

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ КОНТЕКСТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

***Анотація.** Розглянуто особливості жанрово-стильового контексту професійної підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії. Підкреслено, що він є важливим елементом освіти майбутніх педагогів, що дозволяє їм не лише опанувати технічні навички відтворення творів, але і навички аналізу, інтерпретації композицій. Визначено, що вивчення особливостей жанру та стилю допомагають їм краще зрозуміти специфіку мистецтва, сприяють розвитку творчого мислення та використовувати їх у власній педагогічній діяльності.*

Ключові слова: Жанр, стиль, майбутні викладачі музичного мистецтва та хореографії.

Умови глобалізації, стрімкого розвитку інформаційних технологій вимагають від сучасної сфери освіти підготовки грамотних, творчих, мобільних викладачів музичного мистецтва та хореографії. Спостерігається трансформація традиційних педагогічних форм, що дозволяють здійснювати професійну підготовку майбутніх педагогів. Важливого значення набуває осмислення жанрово-стильового контексту мистецтва, історичних, культурних передумов, художніх та естетичних принципів музичних та хореографічних надбань. Підкреслимо, що майбутні викладачі повинні не лише знати традиції музичного та хореографічного мистецтва своєї країни, а і представити їх на світовій культурній арені. Тож, актуалізується питання вивчення майбутніми викладачами музичного мистецтва та хореографії специфіки різних жанрів та стилів.

Варто зазначити, що музика та хореографія, як мистецтва, що мають багатовікову історію володіють широким арсеналом жанрів та стилів. Сьогодні важливо розуміти їх соціальний, культурний контекст, історичну еволюцію, взаємодію та вплив на розвиток мистецьких явищ. При цьому неможливо оминати естетичні принципи жанру та стилю тієї чи іншої доби. Наприклад, принципи симетрії, пропорційності, що характерні для музики класичної доби порушуються імпровізованістю музики XIX та XX століття. Цю ж тенденцію можна прослідкувати у хореографії. Зазначимо, що вивчення жанру та стилю неможливе без врахування історичного контексту, що впливав на їх кристалізацію та поширення.

Зазначимо, що майбутні викладачі музичного мистецтва та хореографії, окрім засвоєння ними теоретичних понять, повинні володіти навичками аналізу, інтерпретації творів. Дотримання ними технічних, стилістичних вимог визначають рівень їх професіоналізму. «Методологічна оснащеність майбутнього вчителя визначає якість його інтерпретації» [3, с. 154]. Як зазначають дослідники, «серед знань, що стають основою виконавства виділяють музично-теоретичні та музично-історичні

знання, знання жанрово-стильового аналізу» [2, с. 104].

Здобуті знання та навички, що стосуються жанру та стилю інтегруються у педагогічну діяльність. «Широкий діпазон знань майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії, які вони здобувають у процесі навчання у закладах вищої освіти, розширює спектр можливостей їх професійної роботи» [1, 88]. Сучасний педагог повинен бути творчою особистістю, що надихає учнів, розвиває їх творчий потенціал, сприяє формуванню естетичних ідеалів.

Отже, жанрово-стильовий контекст професійної підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії є вагомою складовою розвитку сучасної мистецької освіти. Адже, він відповідає сучасним викликам, тенденціям що стосуються високого рівня підготовки професійних педагогів та сприяють збереженню творчих надбань музичного та хореографічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Мозгальова, Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова. Вип. 14. 2022. С. 69-75
2. Селезньов С., Кшивак Ю., Новосадов Я. Виконавсько-інструментальна майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва: теоретичний аспект. Науковий часопис УДУ імені Михайла Драгоманова. 2024. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Том. 31. С. 101-106
3. Щолокова О., Мозгальова Н., Барановська І. Інтерпретація музичних творів – методичний аспект. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Випуск 3 (128). Одеса. 2019. С. 151-158.



УДК : 781.6+7.09

ШЕМЯКІНА ОЛЕНА,

викладачка предметно-циклової комісії
«Фортепіано і концертмейстерство»
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7411-2334>

МУЗИЧНИЙ МАЙСТЕР-КЛАС І ЙОГО ЕКРАННА ДЕМОНСТРАЦІЯ ЯК ФОРМА ПОШИРЕННЯ ТВОРЧОГО ДОСВІДУ

Анотація. Охарактеризовано майстер-клас як публічний педагогічний, мистецько-освітній захід з передання досвіду митця в певній галузі, зокрема екранну демонстрацію майстер-класу як форму навчання за допомогою нових технологій. Це може бути як записане відео, так і пряма трансляція заходу, під час якого майстер показує оригінальні методики, техніки, творчі підходи. Зазначено, що методологія дослідження екранного майстер-класу значною мірою відрізняється від розгляду традиційного, оскільки тут важливу роль відіграють особливості цифрових технологій, завдяки яким відбувається взаємодія педагога, майстра з учнями та аудиторією. В екранних майстер-класах важливо зважати на різні ракурси зйомки (наприклад, крупний план рук, педалі, загальний план), щоб глядач міг в деталях спостерігати як за виконанням загалом, так і за технікою гри. Це дає змогу сприймати нюанси, яких можна не помітити під час «живого» перегляду. Акценти на певних моментах твору значно посилюють сприйняття і сприяють кращому розумінню структури і особливостей виконання. Такий формат проведення майстер-класу дає змогу залучити значну кількість учасників, незалежно від місця їх

Музичний майстер-клас і його екранна демонстрація як форма поширення творчого досвіду

перебування, сприяти доступності інформації. Проаналізовано музичні майстер-класи за участі видатних музикантів, зокрема детально охарактеризовано музичні твори та їх виконавську інтерпретацію, розкрито особливості професійного спілкування, прийоми створення творчої атмосфери під час взаємодії музикантів. З'ясовано, що екранна демонстрація майстер-класу є ефективним засобом навчання, адже така форма дає змогу досягти високого рівня засвоєння творчих методик, сприяє залученню широкого кола глядачів, яких приваблює зручність, доступність, інтерактивність, можливість повторного перегляду. Завдяки розвитку технологій цей формат навчання сприяє ефективному засвоєнню знань і набуттю навичок. Використання віртуальних інструментів, наявність зворотного зв'язку та індивідуальний підхід до кожного учасника характеризує екранний майстер-клас як зручний і результативний інструмент навчання для професійної і широкої аудиторії.

Ключові слова: майстер-клас, медіапростір, екранна демонстрація, інтерпретація, музичний твір.

Вступ. Актуальність. У сучасному медіапросторі відбувається значна кількість найрізноманітніших культурних заходів. Майстер-класи відіграють важливу роль в системі професійної підготовки, у неформальній освіті, у підвищенні кваліфікації фахівців. Їх проведення передбачене у програмах більшості мистецьких фестивалів, конкурсів, наукових конференцій. Така популярність майстер-класів актуалізує необхідність їх наукового дослідження. Проте, незважаючи на значне поширення цього явища, поняття «майстер-клас» у наукових працях з різних галузей знань досі не набуло чіткого термінологічного визначення, що й зумовлює актуальність його дослідження.

Аналіз публікацій. Сьогодні поняття майстер-класу означає навчальні заходи, пов'язані з певними видами діяльності, під час яких учасники поглиблюють свої знання, набувають нових умінь. Майстер-класи можуть бути призначені для людей, які не мають фахової підготовки у певній галузі чи для аматорів. Вони набули надзвичайної популярності і становлять важливий елемент дозвілля, адже така форма навчання «дозволяє учасникам глибше

пізнати себе, спонукає до саморозвитку та самоосвіти»¹ [Міщенко,

2024, с. 161], надає можливість набуття корисних практичних навичок і сприяє соціалізації людей. Мета майстер-класів для аматорів – «розвинути предметно-практичні та духовно-психологічні цінності особистості», дати людям змогу «знайти для себе заняття для душі, хобі, що часто перетворюються на головний життєвий інтерес людини»². Часом такі заходи організовують з метою профорієнтації чи реклами певних курсів, гуртків чи курсів «підвищення кваліфікації для тих, хто вже відбувся як фахівець, але хотів би довідатися більше»³, «ефективна форма узагальнення, поширення й передачі, розвитку педагогічної майстерності в системі післядипломної освіти»⁴. Майстер-клас — це практичний обмін досвідом одного фахівця з іншими, подія, «де можна ознайомитися з концептуально новими ідеями, нестандартними підходами до вирішення завдань, авторськими методиками та прийомами роботи»⁵, «відкрита до розвитку педагогічна система, що демонструє інноваційні педагогічні можливості ... засіб здолання консерватизму у формах і методах навчально-виховної діяльності»⁶. Фахівці розглядають майстер-клас як спосіб долання рутини (відповідно, і деградації) у такій консервативній галузі, як формальна освіта, познайомитися з новою технологією, новими методами та «можливістю авторськими напрацюваннями»⁷.

На майстер-класах досвідчений фахівець зазвичай демонструє власну оригінальну методику. Такі заходи завдяки нестандартним підходам сприяють профілактиці професійного вигорання. Дослідниця М.Швардак визначає майстер-клас як «форму занять, у якій сконцентровано такі характеристики як виклик традиційній педагогіці, особистість вчителя з новим мисленням, не повідомлення знань, а спосіб самостійного їх опанування за допомогою всіх учасників занять»⁸. На інноваційний характер майстер-класу вказує науковець О. Башкір, він розглядає його як відкриту педагогічну систему, «що дозволяє демонструвати нові можливості педагогіки розвитку й свободи, показує способи подолання консерватизму та рутини, сприяє ознайомленню з новою технологією, новими методиками та авторськими напрацюваннями».

Мистецький, зокрема й музичний майстер-клас «бере свій початок із глибини віків»⁹. Музикознавець К. Чинчевий¹⁰,

*Музичний майстер-клас і його екранна демонстрація як форма
поширення творчого досвіду*

досліджуючи витоки музичного майстер-класу, доходить висновку, що це явище зароджується в часи античності. Дослідниця Т. Зінська, розглядаючи музичні майстер-класи в контексті музичних конкурсів, стверджує, що «у музичному середовищі традиція майстер-класів існує здавна. Відносно новим є лише сам термін»¹¹.

У сучасній системі професійної підготовки майстер-класи відіграють важливу роль у підвищенні кваліфікації фахівців багатьох професій. Відповідно, відомі наукові роботи про майстер-класи з галузі медицини, туризму, підготовки обслуговуючого персоналу, виробничих професій тощо. Найбільш повно феномен майстер-класу досліджений в педагогічній науці. На думку М. Михнюк, майстер-клас — це «одна з форм обміну педагогічним досвідом викладачів спеціальних дисциплін»¹². М. Касьянчук вважає, що це «ефективна форма педагогічного досвіду»¹³, а М. Швардак і Н. Білак розглядають майстер-клас як сучасну форму «організації навчання, де ключовий спеціаліст (майстер, модератор) розповідає і, що більш важливо, показує, як використовувати на практиці нову педагогічну технологію або метод»¹⁴. Дослідниця порівнює явища «майстер-клас» і «воркшоп» і доходить висновку, що перший — «це більше споглядання за професійною роботою майстра, як правило, за нетрадиційною технологією», а воркшоп передбачає активну практичну участь присутніх на заході. На нашу думку, найбільш повно розкриває поняття майстер-класу Л. Гайда, наголошуючи, що майстер-клас — це «ефективна модель передавання знань і вмінь, обміну досвідом навчання і виховання, центральною ланкою якої є демонстрація оригінальних методів опанування певного змісту за активної ролі всіх учасників заняття»¹⁵. Таким чином, для дослідників майстер-клас — це, перш за все, *форма педагогічної діяльності*, основними ознаками якої є *демонстрація* методів роботи та *обмін досвідом*. Суперечлива роль реципієнтів майстер-класу: вони або беруть активну участь в заході, або ж просто спостерігають за тим, що відбувається.

Майстер-класи з музичного мистецтва, які мають найбільш давню традицію, привертають увагу музикознавців як об'єкт дослідження і розглядаються у двох аспектах: як метод (практична демонстрація діяльності замість теоретичного вивчення, залучення учасників у творчий процес, зосередження на конкретному, а не

загальному тощо) і як форма – музичний майстер-клас як мистецько-освітній захід. Розглянемо другий із них. І. Дерда, аналізуючи вокальні майстер-класи і наголошуючи на їх діалогічній природі, атрибує майстер-клас як «метод навчання та конкретне заняття з удосконалення практичної майстерності, що проводиться фахівцем у певній галузі творчої діяльності (музики, образотворчого мистецтва, літератури, режисури, акторської майстерності, дизайну тощо) для фахівців, що досягли достатнього рівня у певній сфері діяльності»¹⁶. Музикознавець визначає такі форми майстер-класів в освітній сфері: лекції, семінарські заняття, відкриті уроки, тренінги, практикуми, консультації. Т. Зінська зазначає, що музичні майстер-класи «передбачають роботу викладача з групою учнів, мають відкриту форму проведення занять»¹⁷. Ці дослідники розглядають майстер-клас як *заняття*, відповідно ототожнюючи його з відкритим уроком. Своєї черги, музикознавиця І. Бойко називає музичний майстер-клас «самостійною, відкритою для всіх формою лекції з демонстрацією роботи з учнями шляхом прямого і коментованого показу дій», підкреслюючи, що «у сфері професійної підготовки музикантів майстер-класи посідають особливе місце, тому що у виконавському мистецтві велике значення має саме постать митця»¹⁸. Отже, дослідники, які називають майстер-клас *заняттям* або *лекцією*, вивчають його в контексті освіти як специфічну педагогічну форму передавання досвіду.

Мета статті – розглянути феномен майстер-класу в теоретичному і практичному аспектах, розкрити особливості музичних майстер-класів як мистецько-освітніх заходів для залучення учасників у творчий процес.

Методологію дослідження становить порівняльний аналіз форм і засобів проведення майстер-класу в освітній і мистецькій сферах діяльності

Результати дослідження. Індивідуальний погляд майстра, нестандартний підхід і авторські методи вирішення завдань характеризують сучасну інноваційну освіту. Проте, аналіз сутності майстер-класу переконує, що він становить певне переосмислення, відродження традиційного навчання у майстрів ще до появи освітніх інституцій і пізніше. Учні чи підмайстри спостерігали за роботою фахівців, спочатку виконуючи просту, рутинну, а часом і побутову роботу, поступово переймали навички і вміння своїх наставників. Найталановитіші з учнів, опанувавши

*Музичний майстер-клас і його екранна демонстрація як форма
поширення творчого досвіду*

техніки майстрів, вносили свої корективи, надаючи продукту діяльності певних індивідуальних ознак, поступово досягаючи рівня майстра. Отже, принцип навчання «спостереження-повторення-творчість» у майстер-класах — це не інновація, а переосмислення традиційної моделі навчання. Принципова відмінність полягає в тому, що, на відміну від давніх форм навчання, у сучасному майстер-класі учні переймають досвід «чужих» майстрів, застосовуючи його на ґрунті вже здобутої освіти.

Музичний майстер-клас — це публічна мистецько-освітня форма, тому доречно розглядати його як різновид культурних заходів. Музикознавець К. Чинчевий наголошує, що майстер-клас важливий «не тільки як метод побудови уроку, а як самостійна подія, що покликана розширити творчі та професійні горизонт учасників цього процесу»¹⁹. В. Іванова²⁰, вивчаючи педагогічні майстер-класи в системі музичної освіти, називає музичний майстер-клас «творчою зустріччю», поширеною подією в мистецькому середовищі.

Аналіз визначень і атрибутів музичного майстер-класу дає підстави розглядати його як синтетичний музично-просвітницький інтерактивний захід, головною постаттю якого є майстер, а цільовою аудиторією — професійні музиканти-виконавці.

З появою Інтернет-аудиторії значно розширилися можливості екранної демонстрації майстер-класів. На платформі Youtube, на спеціалізованих культурно-просвітницьких сайтах представлені різні типи екранних майстер-класів:

- безпосереднє «живе» екранне спілкування з професійною аудиторією (майстер-клас як документальний фільм);
- екранне моно-спілкування з віртуальною професійною та «широкою» аудиторією (майстер-клас як лекція).

Зосередимося та розглянемо майстер-клас «Masterclass on Beethoven by Barenboim» і майстер-клас Андраша Шиффа як безпосереднє «живе» екранне спілкування. У Музичному комплексі Symphony Center у Чикаго ізраїльський піаніст і диригент Д. Баренбойм здійснив кілька майстер-класів, присвячених фортепіанним сонатам Л. ван Бетховена. До речі, він особисто двічі виконав і записав всі сонати композитора. В одному з його майстер-класів взяв участь видатний китайський піаніст Лан Лан²¹. Під час

майстер-класу у залі Музичного комплексу зібралася професійна публіка, були використані два концертні роялі Steinway & Sons. «Око» камери створювало для віртуальної аудиторії, ефект присутності, співучасті у творчому процесі майстрів. У цьому майстер-класі два покоління виконавців – досвідчений майстер Д. Баренбойм і молодий віртуоз Лан Лан.

Піаніст під час виконання окремих епізодів першої частини Сонати № 23 миттєво відгукувався на тактовно висловлені побажання і пропозиції Д. Баренбойма. Майстри були настільки захоплені роботою, що присутність публіки сприймалась як необхідне тло.

«Екранний» глядач також був захоплений цим процесом – настільки точно були передані емоції учасників проекту. Після завершення майстер-класу Д. Баренбойм і Лан Лан відповіли на запитання учасників.

Один з найвідоміших піаністів світу А. Шифф бере активну участь у майстер-класах, які набули популярності завдяки їх глибокій аналітичності і увазі до деталей виконання. Особливої уваги А. Шифф надає техніці рук, динаміці, фразуванню і вираженню емоцій в музиці. Він заохочує індивідуально підходити до музичних творів, наголошує на важливості особистої інтерпретації. В екранних майстер-класах він може аналізувати твори, пояснювати особливості фразування, динаміки, темпу і нюансів інтерпретації, які часом не настільки очевидні для глядачів, часто розглядає конкретні труднощі виконання, наприклад, роботу над ритмічними змінами, точною артикуляцією чи гармонією.

У концертній залі Королівського коледжу музики в Лондоні А. Шифф провів майстер-клас з талановитими музикантами, під час якого піаніст Крістіан Де Лука виконав Італійський концерт фа мажор І.-С. Баха, BWV 971. Клас був записаний наживо в залі Пола Джульярда 16 жовтня 2017 року.

Під час роботи над важкими технічними моментами А. Шифф часом жартував, щоб зняти психологічне напруження виконавця й аудиторії. Поєднання зосередженої роботи над музичним твором і гумору сприяло довірі й відкритості. Екранізація такого майстер-класу надала можливість глядачам не лише слухати і спостерігати за спілкуванням, а й відчувати атмосферу творчого

процесу.

Висновки. Розглянувши феномен майстер-класу в теоретичному і практичному аспектах і особливості музичних майстер-класів як мистецько-освітніх заходів для залучення учасників у творчий процес, вважаємо, що майстер-клас як складова освітнього процесу і культурного життя є водночас і методом засвоєння нових знань, інноваційною інтерактивною педагогічною формою. Музичний майстер-клас як синтетичний інтерактивний захід має діалогічну комунікативну природу, довільну структуру за вибором автора-виконавця (майстра), він розрахований на підготовлену публіку, музикантів-професіоналів. Екранні майстер-класи — це не просто лекції, а справжні освітні сесії, які дають змогу популяризувати академічну музику і зрозуміти, як важливо не лише технічно правильно виконувати твір, а й опановувати мистецтво інтерпретації, що суттєво впливає на професійний розвиток музиканта. Музика – це живе мистецтво, яке потребує глибокого осмислення, і майстри допомагають учасникам майстер-класу формувати індивідуальне бачення твору, відтворювати її зміст, емоційне наповнення. Виконавець стає своєрідним посередником між композитором і аудиторією, а майстер-класи повною мірою сприяють виконанню цієї ролі. Екранні майстер-класи дають змогу широкій аудиторії слухачів почути поради провідних музикантів, спостерігати за їхньою роботою, переймати їхнє бачення і застосовувати нові знання у власній виконавській творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Bashkir O. I. Modern formats of professional development of educational community innovative solutions in modern science № 3(22), Kyiv, 2018. P.70–82.
<https://naukajournal.org/index.php/ISMSD/article/view/1538/1618>
2. Бишовець Л. Г., Буряк А. С. Майстер-клас як форма підвищення кваліфікації виробничого персоналу закладів ресторанного господарства. *Туристичний та готельно-ресторанний бізнес в Україні: проблеми розвитку та регулювання* : матеріали XII міжнар. наук.-практ. конф. Черкаси, 2021. С. 13–15.

https://er.chdtu.edu.ua/bitstream/ChSTU/3493/1/%D0%95%D0%BB_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D0%9C%D0%B0%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BB%D0%B8_%D0%A5%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84_%D1%82%D0%BE%D0%BC_2.pdf

3. Бойко І. М. Майстер-клас як форма міжкультурних відносин у сучасній системі професійної підготовки академічних співаків. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття* : матеріали Міжнар. наук.-твор. конф. Київ ; Одеса, 2015. С. 257–259.
https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4295/Kravchenko_ZBIRKA_Mystetska_osvta_v_kulturnomu_prostor_Ukrainy_KhKh_stoltia_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y
4. Гайда Л. А. Майстер-клас як форма професійного розвитку педагога (із досвіду роботи). *Професійний розвиток фахівців у системі освіти дорослих: історія, теорія, технології* : зб. матеріалів III Всеукраїнської наук.-практ. інтернет-конф. Київ, 2018. С. 57–59.
<https://core.ac.uk/download/pdf/185263513.pdf>
5. Дерда І. М. Використання технології майстер-класу у вокальній підготовці майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Естетика і етика педагогічної дії*. Київ, 2020. № 21. С. 112–125.
<https://ped.chnu.edu.ua/media/v40m3e1e/opp-bakalavr-025-muz-myst-2023.pdf>
6. Дрозіч І. А. Майстер-клас як форма підвищення професійної компетентності майстрів виробничого навчання. *Розвиток сучасної освіти і науки: результати проблеми, перспективи*. Т. VIII : Діалог у розвитку науки та освіти. Конін ; Ужгород ; Київ ; Херсон, 2020. С. 113–116.
https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/31166/1/Rozwoj_April_2020_25.05.pdf
7. Коваленко А. С. Гітарний майстер-клас як ефективна форма актуалізації знань у процесі підготовки музикантів-інструменталістів. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Одеса, 2024. № 2. С. 121–125. DOI: <https://artstudies.pdpu.edu.ua/index.php/artstudies/article/view/95/89>.
8. Зінська Т. В. Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. *Вісник Київського національного*

[D1%80%D0%BC%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B8%20%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B8%20%D0%B2%20%D0%A7%D0%B5%D1%85%D1%96%D1%97.pdf](#)

16. Пістуніна Т.В. Майстер-клас як складова професійно- практичної підготовки музикантів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія:*
 - 17.Музичне мистецтво, 4(2), К, 2021. С. 219–229. <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/245800>
<http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/245800/243478>
<https://moderntechno.de/index.php/meit/article/view/meit29-03-011/6266>
 - 18.Чинчевий К. І. Феномен «Майстер-клас» у музичному мистецтві: пролегомени до поняття / *Музичне мистецтво і культура*, 2(29), Одеса, 2019. С.187-198.
<file:///Users/user/Downloads/513-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-1759-1-10-20201111.pdf>
 - 19.Швардак М. В. Майстер-клас як ефективна форма трансляції педагогічного досвіду [http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/3977/1/Master class as an effective form of translation of pedagogical experience.pdf](http://dspace-s.msu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/3977/1/Master_class_as_an_effective_form_of_translation_of_pedagogical_experience.pdf)
-



УДК : 793.3/37.01

БОРИСЕНКО ТЕТЯНА,

викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Народна хореографія»
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
м. Київ

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Анотація. *Грунтовне застосування імпровізаційної техніки у сучасній педагогічній практиці викладання фахових дисциплін як інноваційного засобу формування професійних компетентностей творчої особистості.*

Ключеві слова: *імпровізація, інновації, техніка, контактна імпровізація, творчі здібності, мистецька освіта, професійні компетентності, авторська методика, творча особистість.*

Сучасна мистецька освіта... Яка вона сьогодні? Що є актуальним для неї? Якщо говорити про вектор спрямування – це особистісно-орієнтовні технології, які однозначно вирішують завдання про створення відповідних умов для розвитку та самореалізації творчої особистості. Такі кліше як «нові погляди», «нові концепції», «інноваційні технології» стали для нас вже повсякденними. Тому що процес інновації освітнього простору – це природний процес та необхідна умова для розвитку, враховуючи всі постійні зміни потреб людини та суспільства. Можна стверджувати те, що це – процес активних соціальних перетворень. Хоча погляди науковців з цього приводу мають деякі розбіжності. Одні вважають, що сутність інноваційної педагогічної діяльності та структури її дії полягає у внесенні належних радикальних змін ; другі – сприймають як незначний процес нововведень. Важливим фактором узгодженості цих процесів залишаються все ж таки – готовність та мобільність викладача, сформованість його особистих якостей та професійних навичок через призму сучасності. Застосування певних авторських методик викладання в процесі формування професійних компетентностей гарантує якість та більш ефективну результативність процесу навчання, готовність здобувача мистецької сфери реалізувати себе в своїй професійно-практичній діяльності, бути конкуренто спроможним на ринку праці. Всі авторські методики обов'язково мають ґрунтовну методологічну основу, що містить свій варіативний компонент для формування професійних компетентностей, відповідно до сфери діяльності. Якщо акцентувати увагу на освітній процес в галузі мистецтва, в сучасних умовах – це можливість широкого вектору власних концепцій, варіантів та підходів, безліч творчих пошуків. Тому актуальність питання розробки більш універсальних, новітніх методик залишається завжди актуальним. Ці методики можуть нараховувати цілий ряд необхідних прийомів та засобів для розвитку творчих здібностей здобувача, складатися у різні структурні компоненти з урахуванням їх різного прямо пропорційного чергування з відповідними функціональними діями, що мають інноваційний характер. Методики, що акцентують увагу на розвиток творчої особистості, так як творчість виступає в якості інструмента інноваційних перетворень. Інновації в мистецтві танцю – це процес збагачення художньо-творчої діяльності, що відбувається шляхом отримання творчого знання і поступової готовності до створення нових

Імпровізація як інноваційний засіб формування професійних компетентностей творчої особистості

художньо-творчих проєктів на основі цього нового знання, тобто цілісного художнього хореографічного твору. Дієвим інноваційним засобом реалізації творчого потенціалу майбутнього фахівця - хореографа, прагнення його до авторства у виконанні, а також потреби створювати власний мистецький продукт вважається танцювальна імпровізація. Саме вона здатна закріплювати набутий досвід здобувача і створювати передумови для подальшого творчого зростання. Якщо казати про природу виникнення імпровізації в мистецтві танцю, то вона є з перших кроків його існування. Поступово вона змінює свій статус, стає не тільки природним процесом в межах окремих танцювальних форм, а виступає в якості феномену мистецько-освітнього середовища тілесно-терапевтичних програм. Або з боку системи креативного мислення творця.

Сфера хореографічного мистецтва, визначає декілька варіантів тлумачення терміну «імпровізація», її функціонального зосередження. Мистецтвознавець

Д. Шаріков робить визначення імпровізації з використанням класичної хореографії та вільної пластики; як варіант модерністкий танець Айседори Дункан, що виникав від настрою танцівниці і вважався вільним танцем. Наступна імпровізація – це постмодерністкий танець Уільяма Форсайта, що визначився поєднанням імпровізації з деконструктивним експериментуванням, а також контактну імпровізацію Стіва Пекстона, основний принцип якої – робота з партнером. Окремо автор зосереджує увагу на імпровізацію звільнення (deliverence) – імпровізацію вільну від нормативів та обмежень, що передбачає миттєве застосування будь-якої танцювальної техніки чи пластики « [7,117] ».

Згідно У.Форсайту імпровізаційні фрагменти складаються у відповідні імпровізаційні системи з різним рівнем складності. Найбільшу складність визначає вид імпровізації з обмеженою роботою тіла у протилежність статиці, відсутність готовності до динамічного використання всіх можливостей тіла танцівника. Даний етап свідчить про перехід до імпровізації у зоні «підсвідомого» - ідеальний варіант імпровізаційного танцю за У. Форсайтом, що відповідає його ідеальному баченню танцю, де існує повна свобода. Специфіка контактної імпровізації базується

на техніці взаємодії партнерів – їх підтримок і падіннях, можливого переміщення в дуетних та групових ситуаціях. Тобто імпровізація – це різновид творчості в якому процес творіння здатен відбуватися сам по собі у процесі виконання, без попередньої підготовки. Тобто вона більш індивідуалістична надає можливість творчій особистості сформувати простір своєї професійної компетентності і досконалості.

Абсолютно закономірним і зрозумілим стає процес інтеграції імпровізації як навчальної практики в системі мистецької освіти, як дієвого засобу розвитку суто індивідуальних особливостей здобувачів. Системний процес опанування імпровізаційними схемами, що можуть мати абсолютно різні специфічні форми. Це може бути контрастний рух, або етюдна форма, вправи на відчуття простору або імпровізаційна варіація. Імітаційна імпровізація – це форма отримання навичок імпровізаційного руху, що найчастіше виконують двоє – принцип контактної імпровізації. В процесі навчання ці специфічні форми можуть поєднатися в різні освітні моделі, що сприяють формуванню таких професійних компетентностей як: вміння на основі власного досвіду, створювати нові рухові схеми або моделі, самостійно розширювати «рухове відчуття», досконало володіти прийомами варіювання, вміння знаходити креативні сценічні образи. В процесі опанування технікою імпровізації обов'язково розвиваються професійні вміння та навички: випереджальні – сприйняття музичних фраз, пропозицій, переодів їх майбутньої кульмінації, внутрішнього відчуття ритму музики; м'язове відчуття руху; організація рухової діяльності в просторі. Головний принцип імпровізаційної техніки – це усвідомлення можливостей власного тіла, його внутрішньої організації та цілісності, що в основі і має система викладання технік сучасної хореографії в галузі мистецької освіти різних рівнів акредитації. З боку виконавської діяльності, імпровізація може бути доречною у своєму застосуванні на дисциплінах з професійно-практичного циклу, таких як «Ансамбль»,

«Сценічна практика та акторська майстерність» з метою впевненості виконавця у власних професійних вміннях та навичках, оволодіння ним можливостями сценічного простору. Принцип імпровізації може бути доцільним і дієвим в структурному компоненті загальної побудови уроку або

*Імпровізація як інноваційний засіб формування професійних
компетентностей творчої особистості*

авторської версії комбінаторних модифікаційних поєднань, їх досконалої сценічної форми.

На даному етапі у педагогічній практиці викладання дисципліни «Композиція та постановка танцю» рівня фахового молодшого бакалавра активно застосовують імпровізацію як засіб виявлення та розвитку балетмейстерських здібностей, таких як творча фантазія та уява за допомогою яких формується здатність до креативного мислення майбутніх балетмейстерів – практиків, розширюється спектр можливостей використання професійного інструментарію для подальшої успішної творчої самореалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Андрушук Л.М. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії в процесі постановки розгорнутої форми як аспект професійної реалізації в системі хореографічно-педагогічної освіти. Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2015. Випуск 1-2 с.86-95
2. Кравчук О.Г. Імпровізаційні витоки та форми сучасного танцю [Електронний ресурс] О.Г. Кравчук // Вісник МСУ, мистецтвознавство – 2011. – ТХ IV. – №2
3. Коновалова Г.О. Контактна імпровізація як елемент удосконалення професійної майстерності танцівника. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 2011. Вип. 25 с. 72-76
4. Марушка М. Прийоми імпровізації та акторської майстерності на уроках хореографії як одна з умов творчої реалізації учнів. Молодь і ринок. 2012. №8 с. 152-155
5. Хоцяновська Л.Ф., Рехвіашвілі А.Ю.Методика виконання імпровізації та контактної імпровізації: навчальний посібник. КНУКіМ, 2017, с. 107
6. Хоцяновська Л.Ф. Імпровізація як засіб розвитку творчих здібностей на уроках з мистецтва балетмейстера. Культура України. Серія мистецтвознавство, 2018. Вип. 59, с. 240-245
7. Шаріков Д. Класифікація сучасної хореографії. Київ : Видавець Карпенко В. М., 2008. 168 с.



УДК : 730(73)

ГЕРАСИМЕНКО ОЛЕКСІЙ,

аспірант кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Тараса
Григоровича Шевченка

Науковий керівник

СКОРИК ТАМАРА,

докторка педагогічних наук,
професорка, завідувачка кафедри
мистецьких дисциплін Національного
університету «Чернігівський колегіум»
імені Тараса Григоровича Шевченка
м. Чернігів

МЕТОДИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ЗАСОБАМИ СКУЛЬПТУРИ

Анотація. Основною метою мистецької освіти на всіх її рівнях є художньо-творчий розвиток особистості. Такий розвиток має комплексний та багатовекторний характер, розгалужену структуру. Важливою складовою у цьому процесі є розвиток художнього та художньо-образного мислення як універсальної якості особистості. Однак, художнє мислення, будучи частиною загального мислення має унікальні особливості, зумовлені самою специфікою мистецтва. Адже різні види мистецтва володіють комплексом засобів виразності, які безпосередньо звертаються до сенсорної сфери, емоцій та почуттів, дають свободу грі фантазії та уяви, нагадують про гармонію, недосяжну для системного аналізу, активізують прояви інтуїції та пошукової ініціативи (за Л.Нечаєвою) [2].

Ключові слова: *художнє мислення, художньо-образне мислення, скульптура, засоби виразності, фантазія, уява.*

Аналіз останніх наукових публікацій. Дослідженню художнього мислення присвячені праці таких вчених як Л.Нечаєва, І.Ревенко, А.Чехуніна (художнє мислення у контексті підготовки вчителів мистецтва), І.Кваша (художнє мислення як складова живописної підготовки), А.Андрєєв, О.Поліщук (художнє мислення як естетична категорія), Т.Скорик (в аспекті мистецької педагогіки), Н.Киященко, В.Лічковах (філософський аспект художнього мислення). Однак, практично відсутні дослідження, присвячені розвитку художнього (художньо-образного) мислення засобами скульптури.

Тому **метою статті** є розкриття методів розвитку художнього мислення засобами скульптури.

Виклад дослідження. Художнє мислення – це не вроджена якість (хоча й базуються на вроджених здібностях), а навичка, яка підлягає розвитку. Художнє мислення – це специфічний спосіб сприйняття і інтерпретації світу через призму візуальних образів і форм. Люди з художнім мисленням бачать і відчують світ через мистецтво. І йдеться не тільки про створення художніх творів, але й про те, як людина сприймає візуальні стимули, реагує на них і пояснює їх.

Художнє мислення, як особлива форма когнітивної діяльності, являє собою унікальне поєднання уяви, інтуїції та емоційної сприйнятливості. Воно відіграє ключову роль у творчому процесі та суттєво відрізняється від традиційних логічних і аналітичних типів мислення. Основна відмінність полягає в його здатності комбінувати інтуїцію, уяву та емоції для створення унікальних і оригінальних рішень. Воно забезпечує глибину сприйняття та інтерпретації реальності, що робить його незамінним у художньо-творчій діяльності. (за І.Квашою) [1]. Дослідниця виділяє кілька типів художнього мислення, кожне з

яких виконує свою особливу роль у процесі художньо-творчої діяльності:

- асоціативно-художнє мислення – це когнітивний процес, в якому людина пов'язує різні образи, ідеї, переживання і почуття в єдине ціле на основі суб'єктивних асоціацій. Цей тип мислення часто протиставляється логічному й аналітичному, що спирається на суворі правила та причинно-наслідкові зв'язки;
- синтетичне художнє мислення – використовуючи його, людина здатна об'єднати різні ідеї, концепції та образи в нові, оригінальні структури; вміє створювати щось нове, поєднуючи на перший погляд несумісні елементи.;
- емоційно-образне художнє мислення – це здатність сприймати та передавати сильні емоційні переживання через візуальні образи [1].

Розуміння цих типів художнього мислення важливе для усвідомлення механізмів обробки інформації та вираження своїх ідей творчою особистістю у процесі художньо-творчої діяльності.

Художнє мислення, як і мислення в цілому, має процесуальну природу і проходить певні стадії та етапи. Кожний етап художнього мислення характеризується домінуванням певних операцій – елементарних одиниць мисленнєвого процесу, які представлені у специфічному вигляді і передбачають певну закінчену дію. Л. Нечаєва відносить до них: визначення, узагальнення, порівняння, аналіз, групування, судження, умовиводи. Дослідниця переконана, що «Всі вони формуються на різних рівнях: інтуїтивному, формально-логічному, художньо-цілісному» [1]. Врахування особливостей цих етапів та операцій у певних сполученнях і в комплексі є підґрунтям для розробки прийомів, методів та методик розвитку художнього мислення особистості.

Також важливим є діяльнісний характер розвитку художнього мислення, який неможливий без включення особистості до активної художньо-творчої діяльності. Результатом художнього мислення як специфічного виду когнітивної діяльності є художній образ. Як зазначає Т.Скорик, процес створення художнього образу за допомогою художнього мислення (у єдності з іншими пізнавальними процесами) передбачає такі фази: образ-сприйняття, образ-процес та образ-результат. Дослідниця також

зазначає: «Розвиток художньо-творчого мислення можливий тільки в умовах розв'язання проблемних художніх ситуацій, завдань, пов'язаних із розумінням і створенням художнього образу у власній продуктивній мистецькій діяльності» [3].

Скульптурний художній образ, на відміну від інших видів образотворчого мистецтва, має пластичний характер. Тому, прийоми і методи розвитку художнього мислення мають свої особливості.

1. Аналіз-інтерпретація творів скульптури. Тут дуже важливим є зв'язок мислення і мовлення, який є глибоко діалектичним і представляє не тільки складний баланс новизни і стабільності, а й встановлення зв'язків між різними комунікативними системами (вербальною, образною, технічно-виразною (скульптурною) тощо). Художнє сприймання творів скульптури завершується інсайтом (осаянням). В художньому мисленні він утворюється у процесі розуміння цілісності художнього твору і супроводжується відчуттям піднесеності та натхнення [2]. Для розвитку художнього мислення однаково важливими є процеси як сприймання художнього образу, так і його безпосереднє творення. Важливим є сприймання не тільки скульптурних образів, а й творів інших візуальних мистецтв, відвідування виставок, музеїв, галерей. Це дозволить краще усвідомлювати особливості творення художнього образу у різних видах мистецтва, розуміти їх спільні та відмінні риси.

2. Практична художньо-творча діяльність у вигляді проблемних художніх ситуацій. Л.Нечаєва підкреслює, що

«художнє мислення, як і будь-яка художня діяльність, є поєднанням трьох провідних її видів: відображення, створення і спілкування» [2]. Після отримання теми завдання, учні мають вибрати підтему, тобто звузити основну тему та сформулювати задум майбутнього твору. Зібравши необхідний підготовчий матеріал, учні переходять до виконання попередніх ескізів – пошуку художнього образу у різних матеріалах та техніках (із застосуванням графічних, живописних фактур, колажів). У процесі створення форескізів, учні пророблюють різні ідеї, народжені власною фантазією, а також здійснюють композиційний та кольоровий пошук організації пластичного зображення. Після

затвердження ескізного образу починається робота в обраному матеріалі. Важливим завершальним етапом має бути презентація готового твору та спілкування.

3. Мультиматеріалізм. Для ефективного розвитку художнього мислення засобами скульптури необхідно використовувати якомога більше матеріалів та технологій їх обробки. Формування художнього образу за допомогою м'яких пластичних матеріалів (глина, пластилін, полімерна глина, самозастигаюча маса, пластика, тісто пісок, кінетичний пісок, фольга, сніг тощо); обробка твердих матеріалів шляхом висікання (дерево, пінополістирол). Кожен матеріал дає свої особливі засоби виразності для творення художнього образу.

4. Інтегрований підхід. На переконання Т.Скорик «Завдання інтеграції змісту мистецтв полягає у: формуванні уявлення про специфіку мови мистецтв; розвиткові художнього сприймання-мислення на основі порівняння елементів естетичної інформації; накопиченні естетичних вражень від спілкування з мистецтвом, вихованні здібностей цілісного охоплення образів мистецтва» [3]. Важливо використовувати інтегровані методи створення художнього образу, де б учень використовував виразні засоби різних видів мистецтв, підпорядковував їх єдиному задуму. Прикладом таких завдань можуть бути роботи в техніці пап'є-маше, де необхідно створити форму за допомогою декількох технологічних процесів, а потім цю форму оздобити за допомогою кольору, використовуючи декоративний, реалістичний чи абстрактний підхід. Роботи в техніці кераміки також реалізують інтегрований підхід у створенні художнього образу.

5. Скетчинг. Важливим для розвитку художнього мислення є уважне спостереження за навколишнім світом – природою, архітектурою, тваринами, людьми. Для цього корисним є метод скетчингу – так званий блокнот з ідеями. Завжди мати при собі спеціальний блокнот для замальовок та записів ідей, інсайтів. Також з цією ж метою можна використовувати фотоапарат.

Висновки. Художнє мислення є складним багаторівневим психічним процесом, який піддається розвитку. Розвиток художнього мислення засобами скульптури має комплексний характер з використанням різноманітних методів і прийомів із

Герасименко Олексій
Науковий керівник: Скорик Тамара

сприймання мистецтва, художньо-творчої діяльності, рефлексії та спілкування. Подальших досліджень потребує розробка показників і критеріїв сформованості художнього мислення, способів його діагностики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кваша І. Художнє мислення чи як побачити світ через мистецтво. URL: <https://surl.li/rbqdfa> (дата звернення: 20.03.2025).
 2. Нечаєва Л.В. Формування художнього мислення як визначної складової педагогічної діяльності майбутніх учителів мистецтва. UR
L:
http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/14455/1/Nech_aieva.pdf (дата звернення: 21.03.2025).
 3. Скорик Т., Міненко А. Психолого-педагогічні основи розвитку художньо-творчого мислення у процесі мистецької діяльності. URL:
<https://visnyk.chnpu.edu.ua/index.php/visnyk/article/view/626> (дата звернення: 21.03.2025).
-



УДК : 78.071.1 (546.37) : 786.2

ЖУКОВА ОЛЕНА,

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка, доцентка кафедри камерного
ансамблю Київської Національної
музичної академії України імені Петра
Чайковського
м.Київ

ПОНЯТТЯ СМАКУ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ У МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ ДОБИ БАРОКО

Анотація: У другій половині XX - першій половині XIX століття в Європі і в Україні зріс інтерес до історично-орієнтованого виконавства. На нашу думку, воно є релевантним не тільки для інтерпретації музичних творів барокової епохи, а й для більш пізніх мистецьких епох. Одним з суттєвих понять мистецтва був смак. Зокрема, концепція смаку стала важливою категорією у процесі формування музичної інтерпретації музичної традиції. Поняття смаку як важливого критерію виконання здобуло широку популярність у музиці і музикознавстві, ставши не лише інструментом для оцінки майстерності, але й обов'язковою складовою музичної культури епохи.

Ключові слова: історичне виконавство, Бароко, смак, музична виразність, контрапункт, *basso continuo*, *риторика*.

Друга половина XX-перша половина XIX року у Європі та світі, як відомо, ознаменувалася зростанням інтересу до історично-поінформованого виконавства. До цієї течії долучилася і Україна, музична спільнота якої на рубежі століть народила чимало цікавих явищ у цій сфері.

Для широкого академічного музикантського загалу - викладацького, виконавського, наукового - поширеним є сприйняття історичного виконавства як цілком автономної галузі, суперечливої щодо виконавських принципів, народжених романтичними та постромантичними традиціями. Однак наше глибоке переконання полягає в тому, що знання і зважена інтерпретація виконавської практики Бароко сьогодні може бути надзвичайно плідною для музиканта-виконавця на сучасних інструментах.

Виконавська практика Бароко передбачала взаємопроникнення композиторської, виконавської та викладацької роботи, озброюючи музиканта навичками контрапункту, імпровізації, мистецтвом гри *basso continuo*¹. Композитори часто писали для конкретного приміщення чи певних умов виконання, і це визначало жанр, склад виконавців, специфіку музичної мови. Протягом навчання музикант Бароко опановував навички, необхідні для створення музики, і міг вільно моделювати твори з певного набору патернів, викладених у трактатах або засвоєних у класі – творчій лабораторії викладача.

Дуже важливим поняттям в добу Бароко стало поняття **смаку**. Це поняття в різних національних школах і в різних музикантів часто розбігалось. За Й. Маттезоном, гарний смак у музиці – це вірний вибір афектів і їх правильне висловлювання, причому правильно висловити афект неможливо, якщо не відчуваєш його сам. Л. Моцарт у трактаті «Фундаментальна школа скрипкової гри» та листах часто згадує про *Expression* («почуття, виразність») та *Gusto* («смак»), особливо закликаючи «тренувати смак». Найповніше втілення категорія смаку знайшла у французькій культурі. Це явище ґрунтовно розкрила визначна українська музикознавиця В. Жаркова. Дослідниця наголошує, що поняття смаку стає надзвичайно важливим аспектом французького культурного життя XVII ст.: «Розмови про смак опиняються в центрі уваги європейської аристократичної еліти XVII століття» [1].

Поняття смаку у XVII столітті було тісно пов'язане з риторикою та концепціями, які підкреслювали етикет та світські манери аристократичної спільноти. Мистецтво оцінювали відповідно до смаків та цінностей «гарного товариства», де смак зазнавав соціального тлумачення. Надмірний професіоналізм в музиці в контексті світського життя вважався недоречним, але музична майстерність при цьому залишалася важливою складовою гарних манер, яких дотримувалися благородні люди, що фігурували в придворному житті і в салонах з часів Людовика XIII.

Музичний смак XVII століття був тісно пов'язаний з естетичними принципами риторики, які стали аналогами світських умовностей. Вони повинні були підкреслювати природну грацію та благородство, і будь-яке надмірне використання цих «прикрас» вважалося порушенням етикету. Музичні знання і таланти були спрямовані на створення приємного враження у суспільстві. Тема музичного смаку також пов'язана з пошуком ідеального балансу між структурою та орнаментом, між «замало» та «забагато». Важливим було прагнення до «природного» смаку, який не був би результатом особистих уподобань чи примх, а засновувався на загальноприйнятих соціальних цінностях.

У музиці XVII століття концепції світського товариства мали важливе значення, особливо в контексті аматорського музикування, де стриманість у вираженні емоцій та використанні своїх талантів вважалася ідеалом. Це відображалося не лише в музичних дебатах, а й у літературних творах, що ставили питання виховання блвгородної людини через музику. Гарні манери, як основа музичного смаку, широко вживалися в контексті французької танцювальної музики та орнаментики. Ці соціальні цінності стали основою музичної свідомості Франції XVII–XVIII століть, визначаючи поняття смаку, яке таке важливе для розуміння естетичної думки того часу.

Ключ до успіху полягав у прийнятті придворними, чий смак ґрунтувався більше на традиціях благородства та «мистецтві догоджати», ніж на академічних стандартах [3]. «Природне» при цьому базувалося на цінностях ідеалізованої світської публіки, чий смак та почуття були вирішальним арбітром. Світські цінності слугували не лише принципами для створення музики, а й дороговказом для мистецької діяльності професійних музикантів.

Значення у мистецькому житті цих благородних людей як аудиторії у Франції XVII століття визначав Король-Сонце Людовик XIV. Розуміння смаку, важливе в куртуазному контексті мистецької діяльності того часу, вимагало приховування праці та знання за невимушено «природним» і приємним аристократичним фасадом. Відповідно до принципів риторики, будь-яке надмірне використання фігур втрачало ефективність, видаючись штучним [6].

Велика роль гарного смаку позначилася ледь не на всіх музикознавчих джерелах часу. У трактаті «Мистецтво гри на клавесині» Ф. Куперен пише: «Подєкуди я додаю свої спостереження про те, як досягти гарного смаку у виконанні моїх п'єс» [4]; і далі: «Цілком очевидно, що та сама мелодія, той самий пасаж, залежно від аплікатури, справляють на слух людини зі смаком різний ефект» [5]. Отже, смак необхідний не лише музиканту, а й слухачеві – саме він єднає їх і забезпечує належну оцінку майстерності виконавця. Ж.-Ф. Рамо у трактаті

«Спостереження за нашим музичним інстинктом» зазначає: «Для здатності судити про музику необхідно... дозволити собі керуватися лише почуттям, яке викликає ця музика, без міркування про неї, без роздумів у словах, і тоді це відчуття стане інструментом нашого судження... ми вимальовуємо його з самого лона Природи і доводимо, фактично, що інстинкт нагадує нам про це кожную мить, у наших діях або дискурсі. Отже, якщо розум і відчуття у згоді, більше не буде приводів оскарження їх вердикту» [8]. М. де Сен-Ламбер висловлює подібну думку: «Якщо аплікатура на клавесині – питання, яке можна вирішити довільно, то питання про орнаментику – зовсім ні. Єдине правило, якого слід дотримуватися, – це хороший смак» [9].

Якщо пригадати, скільком країнам французька культура диктувала моду, легко зрозуміти, наскільки швидко цей новий термін розповсюдився в усій Європі і не тільки. Наприклад, в передмові до свого трактату К. Ф. Е. Бах стверджує: «Істинне мистецтво гри на клавирі передбачає переважно вірну апілікатуру, гарні «манери» і гарне виконання; все це так тісно пов'язано між собою, що не може, та й не повинно існувати нарізно» [2]. Ф. Джемініані в «Трактаті про гарний смак у музиці» пише, що

«дійсно гарний смак неможливо отримати за допомогою будь-яких правил мистецтва; це особливий природний хист,

дарований тим, у кого природно хороший слух» [7].

Отже, попри певну суб'єктивність і варіативність визначення категорії смаку, можна сказати, що без неї робота виконавця перетворюється на певний набір прийомів, який ніколи не може бути вичерпним. Саме смак як остаточне мірило робить систему виконавських прийомів цілісною.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навч. посіб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 448.
2. Bach C.P.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, H.868, 870. Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753 (part I), 1762 (part II), p. 1.
3. Bouhours D. Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène (1671) / ed. F. Brunot. Paris : Armand Colin, 1962. P. 125.
4. Couperin F. L'Art de toucher le clavecin. Paris : Sceaux, 2005-2008. С. 4.
<https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP22201-PMLP09374-lArtDeToucherLeClavecin-letter.pdf>

5. Couperin F. L'Art de toucher le clavecin. Paris : Sceaux, 2005-2008. C. 15-16.
 6. Fader D. The Honnête homme as music critic: taste, rhetoric, and politesse in the 17th-century French reception of Italian music. 2003. P. 44.
 7. Geminiani F. A Treatise of Good Taste in the Art of Musick. London, 1749. P. 2. URL:
<https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/c/c8/IMSLP331498-PMLP124222-treatiseofgoodta00gemi.pdf> (accessed 06.05.2021).
 8. Rameau J.-Ph. Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe... Paris : Prault fils, 1754. 175 p. URL:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232867>
(a
ccédé 07.08.2021). P. 4.
 9. Saint-Lambert M. de. Les Principes du clavecin... Paris, 1702. P. 42.
-

СЕКЦІЯ III.

ВОКАЛЬНЕ ТА ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ



УДК : 78.09:784

БОЙКО ІРИНА,

заслужена працівниця культури України,
голова предметно-циклової комісії
«Мистецтво співу», старша викладачка
кафедри мистецтво співу Комунального
закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ

СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ : СУБ'ЄКТИВНЕ ТА ОБ'ЄКТИВНЕ

Анотація. Проблематика співацького дихання є одною з ключових основ постановки голосу. Звертається увага на суб'єктивність сприйняття фізіологічних аспектів співу (у тому числі і співацького дихання), та на поширення і домінування такого розуміння у вокальній методиці.

Ключові слова: співацьке дихання, вокальна методика, спів, недоліки співацького дихання.

Питання співацького дихання є одним з найбільш обговорених, досліджених і вивчених як в зарубіжній, так і у вітчизняній вокальній методиці. Якщо звернутись до будь-якої методичної роботи, присвяченої навчанню співу, або до дослідження співацького досвіду видатних вокалістів, то

обов'язково буде піднята тема співацького дихання, як особливого типу дихання.

Висловлювання, яке приписують Камілю Еверарді: «мистецтво співу є мистецтво дихання», підкреслює важливість володіння співацьким диханням як ключовою основою професійного співу. І це дійсно так, тому що голос людини – живий духовий інструмент.

Здавалося, що все вже давно вивчено і зрозуміло, але особистий викладацький досвід показує, що звернення до цієї теми, її обговорення є актуальним і необхідним.

У КЗВО КОР «Академії мистецтв імені Павла Чубинського» підготовка вокалістів на рівні коледжу здійснюється з 2016 року, а з 2018 року відбувається і на освітньо-кваліфікаційному рівні

«Бакалавр». До академії на навчання вступають випускники мистецьких шкіл, а на освітньо-кваліфікаційний рівень «Бакалавр» також вступники з рівнем «молодший спеціаліст», або «фаховий молодший бакалавр» - тобто молоді люди, які вже навчалися співу. В процесі роботи на уроках з постановки голосу та сольного співу доволі часто приходиться стикатися з тим, що здобувачі освіти вчилися «дихати в живіт», «в діафрагму» (при цьому показують на живіт), «тримати дихання» (спостерігаємо, що у студента перенапружуються м'язи пресу і всього корпусу).

Д. В. Люш в роботі «Розвиток і збереження співацького голосу» писав: «Питанню співацького дихання зазвичай приділяється багато уваги, вважаючи дихання основою звукоутворення, викладачі намагаються навчити співака

«Правильно» дихати» [1, с. 72]; «Іноді, ніби для досягнення плавності видиху, рекомендують «продихувати» через гортань повітря, «висвістувати» повітря струйкою з рота і невідомо що ще. Такі «поради», що відривають дихання від звуку, нічого, крім

плутанини і шкоди, принести не можуть» [1, с. 75].

У результаті, при такому диханні і напруженні ми спостерігаємо прямий звук, горловий звук, форсований спів, швидко втому від співу, затиски у голосовому апараті, що вказує на невірність засвоєних навичок та на необхідність іншого підходу.

Як визначав само поняття «співацьке дихання»: видатний вітчизняний викладач М. В. Микиша: «Співацьке дихання – це природне, найбільш правильне і доцільне дихання, яке сприяє кращому використанню вокально-акустичних можливостей голосового апарата в процесі співу» [2, с. 15].

На відміну від інших виконавців, співаки не бачать свій інструмент. Для того, щоб навчитися володіти ним, полягаються на слух і свої співацькі відчуття. Саме тому існує особлива асоціативна термінологія вокалістів, яка більшою мірою обумовлена суб'єктивізмом цих відчуттів і сприйняттям процесу співу.

На початку минулого століття, з розвитком науково-технічного прогресу, з'явилися технічні засоби, які допомагали отримати саме об'єктивні наукові знання з фізіології процесу співу.

Дослідники, спираючись на дедуктивний метод, намагалися вивчити роботу голосового апарату, відокремлюючи у ньому різні системи – голосоутворюючу, артикуляційну, резонаторну і дихальну. Для вивчення співацького дихання були розроблені спеціальні технічні пристрої: вивчення амплітуди рухів грудної клітини (дихальних екскурсій) відбувалось на поясних пневмографах Гутцмана і на барабанах кімографа, проводилися рентген-дослідження рухів діафрагми, вираховувався обсяг повітря у легенях та ін. З появою комп'ютерів і цифрової техніки можливості в дослідження голосу значно збільшилися і покращилися.

У вокальній методичній літературі можна найчастіше зустріти таке тлумачення співацького дихання – існує кілька видів дихання: ключичне, бокове (реберне), грудобрюшне, змішані типи,

«парадоксальне» дихання, описане Л. Работновим, М. Нозадзе, Н. Жинкіним. При описанні цих видів дихання звертається увага на те, які частини корпусу людини беруть участь у процесі вдиху.

Ми всі з анатомії знаємо, що при вдосі повітря потрапляє у легені, не в живіт, і не в діафрагму, хоч і спостерігаємо рух м'язів

пресу і грудної клітини.

Видатний грузинський співак другої половини ХХ століття, областю наукових досліджень якого була проблематика *bei canto*, Нодар Андгуладзе вважав що: «У співі може використовуватися тільки таке дихання, яке повністю перетворюється, трансформується в співацький звук, музичний тон», також він вважав, що треба звертати увагу на видих більше, ніж на на вдих і стверджував про «продовження «вдиху» під час фонації» [3].

Якщо говорити про співацьке дихання не з позиції розгляду рухів частин корпусу під час співу, а з позицій елементів (фаз) самого дихального процесу, то ми спостерігаємо єдину відмінність співочого дихання від життєвого (фізіологічного). В житті ми дихаємо – вдиз, видих, відпочинок, а в співі- вдих, зупинка (затримка дихання), спів (видих), відпочинок. Фаза затримки, зупинки зберігає стан вдиху при співі тобто ми співаємо на стані вдиху. Д. В. Люш також писав: «У співака повинно бути відчуття, ніби він «утримує, притримує» в собі повітря. Іноді корисно сказати учню: «видихайте не повітря, а звук» - багатьом цей вислів допомагає зрозуміти відчуття економного видошу» [1, с.75]. Можемо згадати, як в давні часи навчалися співу – ставили перед ротом свічку і дивились, щоб у процесі співу полум'я свічки не коливалось. Дихання повинно підтримувати звук, а не виштовхувати його.

Серед найбільш поширених недоліків співочого дихання – шумливий вдих, невміння розподіляти дихання на фразу, недостатньо повний вдих, або, навпаки надмірна кількість повітря,

«заперте» дихання, відсутність фази «затримки» - спів на стані вдиху, відсутність фази відпочинку – розслаблення м'язів перед новим вдихом - спострігається у співаків, які по закінченні фрази в момент пауз зберігають стан вдиху (не розслаблюють м'язи). Порушується циклічність виконання алгоритму дихання. Вдих - затримка - спів (видих), відпочинок (розслаблення всіх м'язів). Це приводить до «запертого» «ключичного» дихання. Про недоліки дихання Д. В. Люш писав : «Неправильне дихання – в основному форсований видих – є основною причиною псування голосів» [1, с. 77].

Роботу дихальної системи в співі не можна розглядати окремо від процесів звукоутворення і звуковедення. Особливо слід звертати

увагу на початок звучання – атаку звуку. Якщо присутня придихова атака – повітря частково розтрачується, не перетворюючись в звук (через велику голосову щилину витрачається запас повітря). Для повного розумінні процесу співацького дихання треба розглядати роботу голосового апарату в комплексі. Д. В. Люш звертав увагу на те, що: «...співацьке дихання не існує само по собі, а є органічною складовою процесу співу» [1, с. 74]. Розглядати окремі системи доречно під час роботи над усуненням затисків під час співу.

У сучасній викладацькій практиці набули поширення спеціальні дихальні вправи для тренування співацького дихання. Серед колег-викладачів з постановки голосу не існує єдиної думки відносно користі тренування дихання за допомогою дихальних вправ. Приведу цитату з книги Д. В. Люша: «тренування техніки вдихів і видихів без співу нічого не може дати для опанування співацьким диханням і спостерігати це приходиться часто» «не слід створювати якусь особливу проблему дихання в співі. Всі спроби розробити якісь «типи» дихання є неспроможні і даже шкідливі, тому що вони вносять в його природню організацію зайві, непотрібні м'язові напруження» [1, с. 75], «В цілому співацьке дихання повинно розвиватися тільки в процесі співу за допомогою постановки раціональних співацьких завдань: співу витриманих нот, різних вправ і вокалізів, що привчають до економної витрати повітря» [1, с. 74-75]. Відома італійська співачка XX століття Тоті даль Монте також дотримувалася схожої думки: «...при всій важливості вдосконалення співацького дихання, вважаю спеціальні беззвучні вправи недоцільними і беззмистовними» [с.196].

Висновки: співацьке дихання треба розуміти як фізіологічний процес, який повинен відбуватись природно і органічно. Робота над диханням не повинна проводитись відокремлено від співу; співати потрібно, зберігаючи стан вдиху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Д. Люш «Розвиток і збереження співацького голосу» , - К. «Музична Україна», 1988. - 140 с.
 2. М. Микиша «Практичні основи вокального мистецтва». К. «Музична України», 1971. - 92 с.
 3. Н. Андгуладзе «Вокальні парадокси і проблеми майстерності». 2001.
-



УДК : 78.09:78.07(043.2)

БУЙМІСТЕР МАРІЯ,

викладачка кафедри мистецтво співу
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія
мистецтв ім. Павла Чубинського»
м. Київ

ПРОБЛЕМАТИКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОМАНСУ РОБЕРТА ШУМАНА “ICH GROLLE NICHT” З ЦИКЛУ ЛЮБОВ ПОЕТА (DICHTERLIEBE, OP.48)

Анотація. У дослідженні представлено приклад тлумачення романсу Роберта Шумана «Ich Grolle Nicht» («Я не гніваюсь»), що є частиною циклу Dichterliebe, Op.48. Цей твір став ключовою точкою кульмінації та переломним моментом ліричного сюжету циклу «Любов поета». Композитор звернувся до віршів Гайнріха Гайне з його збірки «Книга пісень», зокрема до розділу «Ліричні інтермецо», який відображає особисті переживання та погляди митця.

Для Роберта Шумана, як і для багатьох його сучасників-німецьких композиторів, музика була не лише засобом вираження особистих, глибоко інтимних почуттів, але й способом духовного збагачення та просвітлення людства. Інтерпретація твору «Ich Grolle Nicht» («Я не гніваюсь») і досі залишається актуальною для вокальних виконавців і становить цікаву тему для наукового дослідження, особливо для тих, хто прагне опанувати академічний вокал.

Ключові слова: Роберт Шуман, Ich Grolle Nicht, німецькі композитори, камерний спів, романс, звуковий баланс, теситурні проблеми співака.

Хотіла б звернути увагу до проблем у виконанні романсу Р. Шумана "Ich Grolle Nicht". Ще з навчання у консерваторії я захопилась творчістю німецьких композиторів. Ця любов виникла завдяки творчості мого батька, Валерія Буймістера, який багато виконував твори німецьких композиторів, таких як Шуберт, Шуман, Гайдн, Брамс.

В педагогічній практиці, у своїх студентів я намагаюсь виховати культуру виконання звертаючись до цієї музики. "Ich Grolle Nicht" Р. Шумана є одним із тих романсів які я найчастіше пропоную студентам.

Попри те, що цей романс - один з найпопулярніших і найчастіше виконуваних романсів Шумана, його інтерпретація - "наріжний камінь" і випробування на професіоналізм для багатьох музикантів, не кажучи вже про виконавців-початківців.

Впадає у вічі надзвичайно низька теситура вокальної партії, що створює підвищені труднощі для соліста. З чим пов'язаний вибір Шуманом такої низької теситури? Насамперед з максимально "темним" тембром, який, найскоріше, чув тут композитор і який символізує "ніч", "темряву" в душі зрадниці-коханої.

З огляду на насичену акордову остинатну фактуру фортепіанної партії перед піаністом стоїть непростий вибір динаміки. Якщо у співака стоїть позначення *mf*, то піаністу слід вибирати звучність у діапазоні *pp-mp*, враховуючи, що голос та фортепіано в основному знаходяться в одній теситурі. Для вирішення важкого завдання звукового балансу між голосом і фортепіано можна запропонувати використовувати в цьому номері ліву педаль, грати фортепіанні акорди прийомом "подвійної репетиції" (майже не відриваючи пальці від клавіш), а гармонійні комплекси з'єднувати *legato* зі збереженням позначених Шуманом акцент.

При цьому завдання піаніста - зберегти пристрасну енергетику акордової пульсації, яку в даному контексті можна уподібнити до биття серця. При виборі темпу необхідно керуватися

цілою низкою параметрів.

Крім низької теситури співака, що не дозволяє взяти занадто повільний темп, є вказівка Шумана *Nicht zu schnell*. Дослівно це – "Не надто швидко". У трактуванні цього позначення можливі варіанти: "Не надто швидко".

Або до досить швидкого темпу, якому можуть віддати перевагу виконавці, враховуючи зміст романсу. Композитор начебто застерігає: "Темп швидкий, але не занадто". У будь-якому випадку, трактування темпу даного номера як "повільного" (дуже поширене у виконавській практиці) можна вважати помилковим.

Доречніше вибрати досить рухливий темп, що допоможе вирішити теситурні проблеми співака та проблему звукового балансу.

На початку репризи, де вступ співака виникає на гребені попереднього колосального динамічного підйому в фортепіано, звучність фортепіано повинна різко впасти з *ff* - на *pp*, враховуючи знову-таки дуже низьку теситуру співака:

Ich grolle nicht, und wenn das

ff *pp*

Ped. *una corda* *Ped.* *Ped.*

Для того, щоб не "заглушити" соліста та "висвітити" його

вступ, пропонується наступний педальний прийом: різке зняття правої педалі з одночасним натисканням лівої педалі. Права педаль з'являється тільки в наступному такті, таким чином, у момент максимально низької теситури співака, фортепіанна партія залишається тільки на лівій педалі, звучність фортепіано як би розряджається, оскільки до цього моменту права педаль використовувалася постійно.

Остання хвиля динамічного наростання призводить до надзвичайно напруженої кульмінації, причому у вкрай високій теситурі. Тобто в цьому номері ми спостерігаємо надзвичайно широкий діапазон голосу з використанням вкрай низького та вкрай високого регістру.

Це зовсім не характерно для попередніх пісень і говорить про різке зростання напруги та емоційного напруження в цьому номері, для чого Шуман використовує як би екстремальні можливості голосу.

Все це вимагає від співака точного розрахунку та вкрай ощадливого використання динамічних, "силових" можливостей голосу. Тому визначення точного плану динамічних наростань стає одним із найважливіших виконавських проблем номера.

Як зазначалося, динаміка романсу вибудовується хвилеподібно, за збереження загальної лінії наростання - до кінця романсу, причому остання хвиля в фортепіанної постлюдії - переривається лише потужними імперативними завершальними акордами фортепіано.

Можна запропонувати наступний план наростань динаміки при підході до головної кульмінації номера та штрихи:

[illegible]

Попри штрих "маркато" у т.т. 26-27, необхідно уникати передчасного уповільнення, щоб не погіршити становище співака у вкрай високій теситурі та гранично потужній динаміці та постаратися виконати *ritardando* саме там, де воно зазначене автором.

Все це я враховую при роботі зі студентом над цим романом.



УДК: 378.147:784(043.2)

БУТРЕЙ ДМИТРО,

аспірант, викладач кафедри вокально-хорової майстерності, факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
м. Ніжин

Науковий керівник

МЕРЕЖКО ЮЛІЯ,

кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри академічного та естрадного вокалу Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
м. Київ

Роль вокально-виконавської творчості у формуванні творчої індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу

Анотація. У тезах розглядається роль вокально-виконавської творчості у формуванні творчої індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів у процесі професійної підготовки у закладах вищої освіти. Наголошується на важливості суб'єкт-суб'єктної взаємодії між викладачем і студентом, розвитку рефлексії та асоціативного мислення, а також застосуванні інтерактивних форм навчання. Поєднання технічної майстерності з внутрішньою свободою та здатністю до імпровізації сприяє повному розкриттю креативного потенціалу виконавця. Такий підхід дає можливість виховувати артистів-вокалістів, здатних до самореалізації у сучасному музичному просторі.

Ключові слова: вокал, творча індивідуальність, психолого-педагогічні основи, рефлексія, креативність.

Формування творчої індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів є одним із ключових завдань мистецької освіти в сучасних умовах, оскільки система навчання покликана не лише надавати фундаментальні знання й навички, а й розвивати здатність студентів до креативного мислення, самовираження та пошуку нових виконавських рішень. Творча індивідуальність водночас охоплює унікальний внутрішній світ кожного студента, його оригінальне мислення та здатність до створення нових форм художньої експресії, що є важливим у вокальному мистецтві, пов'язаному з емоційною сферою та самопізнанням.

Вокально-виконавська творчість взаємообумовлена і взаємопов'язана з вокально-педагогічною, урахування змісту, структури та психолого-педагогічних особливостей вокально-педагогічної творчості дозволяє розкрити механізми специфіки професійної підготовки фахівців педагогічного спрямування. Підготовка майбутніх співаків до власного виконавства, співацької творчості є важливою складовою їх майбутньої вокальної діяльності; досягнута висока виконавська майстерність стає запорукою якісного втілення художньо-образної змістовності вокальних творів, а здатність майбутнього фахівця до успішної концертно-виконавської діяльності дає поштовх його натхненню, стимулює цілеспрямоване й усебічне фахове самовдосконалення [1].

Зрозуміти шляхи формування творчої індивідуальності співака можна лише за допомогою аналізу цілісної системи взаємопов'язаних факторів, таких як: спрямованість на виконавську діяльність та естетичні потреби співака; світовідчуття та світогляд співака; установка на сприйняття й відтворення світу в художніх образах. Викладачам вокалу варто орієнтуватися на цілісність психофізіологічної системи виконавця, яка входить у взаємодію із дійсністю, вдосконалюючись за допомогою психічних процесів [3].

Невіддільним чинником формування креативного

***Роль вокально-виконавської творчості у формуванні творчої
індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів на
заняттях сольного співу***

потенціалу артиста-вокаліста є самоаналіз і рефлексія, що передбачають усвідомлення власних сильних і слабких сторін, а також аналіз індивідуальних мотивів і ціннісних орієнтирів (що у свою чергу формують взаємодію співака з композиторським та музичним матеріалом). Постійна рефлексія сприяє розкриттю творчих резервів студента та формує стимул до мотивації до самовдосконалення. Тож важливе місце посідає розвиток уяви й асоціативного мислення, адже вокаліст має відчувати настрій твору, уявляти художній образ і знаходити оригінальні виконавські рішення. Формування артистизму є складним, багатовекторним процесом, основою якого є вдосконалення у виконавця здатності до осягнення задуму автора твору, «проникнення» в його почуття, роздуми й переживання, розгадування смислів, закладених у творах, спроможність до їх особистої художньої інтерпретації [2].

Крім того, у вокальному мистецтві немало роль відіграє здатність до емпатії, оскільки емоційний відгук допомагає тонше відчувати композицію та донести її глибину до слухача. Не менш важливо виховувати у вокаліста й здатність вслухуватися у свій внутрішній світ переживань, самотійно шукати індивідуальні засоби втілення знайденого і відтвореного в уяві художнього образу, за допомогою відповідного комплексу виконавських прийомів [2].

Процес вокально-виконавської творчості народжується і здійснюється в надзвичайно складній і довершеній психічній лабораторії, де відбувається переживання й осмислення вражень і почуттів та переклад їх на мову мистецтва. Творення вокально-художніх образів, що спрямовується свідомістю та інтуїцією співака, є напруженою, хвилюючою діяльністю [1]. Зі свого боку, педагогічна підтримка передбачає суб'єкт-суб'єктну взаємодію, де викладач допомагає студентові відшукати власний стиль і форму інтерпретації, а не лише вимагає засвоєння технічних прийомів.

Вокально-педагогічна творчість – це своєрідний симбіоз вокального мистецтва й педагогічної майстерності, що охоплює не лише вдосконалення вокально-технічних умінь, а й сприяє всебічному розвитку особистості студента, формуючи індивідуальний стиль виконавця та його здатність до художньо-образного мислення [3].

У такій співпраці фокус переноситься на особистісно орієнтований підхід, що включає індивідуальні консультації, адаптацію репертуару, поступове ускладнення завдань залежно від рівня підготовки студента й акцент на розвиток його унікальних якостей. Ефективними інструментами стають інтерактивні форми занять, як-от творчі майстер-класи, воркшопи, проекти й музичні лабораторії, завдяки яким здобувачі отримують можливість експериментувати та розширювати свої виконавські горизонти.

Важливою умовою розвитку артистизму вокаліста є засвоєння ним у процесі вживання в динаміку художньо-образного розвитку твору елементів театральної та хореографічної виразності, адаптованих до специфічних форм вокального виконавства. Це потребує здатності до «привласнення» характеру, почуттів, переживань героя твору і діяння в руслі й логіці певного образу [2].

Для створення умов для глибокого осмислення твору викладач має стимулювати ініціативність, самостійний пошук і водночас надавати адекватний зворотний зв'язок, заохочуючи новаторські ідеї та творчий підхід. Позитивна мотивація і прийняття помилок як частини освітнього процесу розкріпачують студента та знімають страх перед самовираженням. Завдяки рефлексії та вправам на імпровізацію, що розвивають фантазію й уяву, вокаліст пробує різні жанрові рішення й набуває навичок інтерпретувати твори зі справді індивідуальною виразністю. Щоб збагатити свій творчий багаж, потрібно постійно урізноманітнювати репертуар, зокрема різножанровими композиціями, що допомагає студенту виробити власний смак і знайти оригінальні підходи до музичного матеріалу. Вокально-виконавська творчість є тоді ефективною, якщо підготовка до неї базується на наукових засадах художньої творчості з урахуванням сутності та особливостей формування творчої індивідуальності співака [1].

На кожному з проміжних етапів навчання вокальному мистецтву (школа, музичне училище, консерваторія) працює не лише один, окремо взятий фактор, а вони активно «співпрацюють» з іншими елементами. Усе це створює надійний фундамент не лише для формування необхідних професійних навичок, але й для всебічного розвитку творчої особистості вокаліста [3].

***Роль вокально-виконавської творчості у формуванні творчої
індивідуальності майбутніх артистів-вокалістів на
заняттях сольного співу***

Таким чином, формування творчої індивідуальності на заняттях сольного співу – процес багатограний і передбачає як активну участь студента, так і методичну та психологічну підтримку з боку педагогів. Поєднання професійної технічної майстерності з внутрішньою свободою й оригінальністю мислення готує конкурентоспроможного та креативного виконавця, здатного до самореалізації у сучасному музичному просторі. Така взаємодія є запорукою того, що майбутній артист не лише демонструватиме високий рівень виконання, а й зможе залишатися неповторною творчою особистістю, здатною вносити новизну в музичне мистецтво.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – 36 с.
 2. Сухолова М. А. Значення артистичності у формуванні іміджу виконавця-вокаліста. Інновації на педагогіка. 2020. Вип. 23, т. 2. С. 110–113.
 3. Чжан Г. Вокально-педагогічна творчість, як передумова виконавської діяльності співака : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2006. 22 с.
-



УДК 782.1(450):7.071.2:781.68(043)

НАГОРНА ОЛЬГА,

народна артистка України, лауреатка
Національної премії України імені Тараса
Шевченка, доцентка кафедри оперного
співу Національної музичної академії
України імені Петра Чайковського
м. Київ

Художня виразність у вокальному мистецтві: поєднання класичних традицій та сучасних тенденцій

Анотація. У статті досліджується художня виразність у вокальному мистецтві крізь призму поєднання класичних і сучасних тенденцій. Розглядаються основні вокальні техніки, що сприяють емоційній та змістовній виразності виконання. Особливу увагу приділено взаємодії традиційної академічної школи співу та новітніх стилевих впливів, таких як джаз, поп, рок та електронна музика. Аналізуються методи збагачення вокальної виразності через інноваційні прийоми звукоутворення, використання сучасних технологій та експериментальні підходи до інтерпретації музичних творів. У висновках підкреслюється важливість синтезу класичних і сучасних вокальних прийомів для збереження автентичності та водночас розширення художніх можливостей виконавця.

Ключові слова: вокальне мистецтво, сучасні тенденції, виконавська майстерність.

Художня виразність є основою вокального мистецтва. Створюючи унікальний зв'язок між виконавцем і публікою вона дозволяє донести до слухача емоційний та суттєвий зміст музичного твору. Збереження класичних традицій у поєднанні з

передовими тенденціями є ключем до розвитку вокального мистецтва в умовах сьогодення. Ця гармонія сприяє створенню нових форм виконавства, зберігаючи при цьому глибокі культурні основи.

1.Значення класичних традицій у вокальному мистецтві

Класичні традиції є фундаментом вокального виконавства. Вони охоплюють:

Вокальну техніку. Постановка голосу та вокальної опори, дикція та артикуляція є результатом багаторічного досвіду, переданого через покоління викладачів і виконавців.

Інтерпретацію творів. Професійне виконання вимагає глибокого розуміння стилю, епохи, жанру, розкриття задуму композитора.

Педагогічні методи. Традиційна вокальна школа є універсальною, оскільки формує основи співочої майстерності, незалежно від жанру чи напрямку.

Завдяки вищезазначеному, вокальне мистецтво зберігає свої основні риси: естетику, гармонію та глибину. Однак сучасний світ вимагає постійної адаптації, що зумовлює інтеграцію нових тенденцій.

2.Сучасні тенденції у вокальному мистецтві

Сьогодні вокальне мистецтво перебуває в умовах активного розвитку, що пов'язано з появою нових технологій, жанрів і форм виконання. Сучасні тенденції включають технічні інновації, а саме: використання електронних ефектів, комп'ютерних програм, інтегрування мультимедійних елементів (відеопроєкції, хореографію, світлові шоу), які відкривають нові можливості для вокалістів.

Глобалізація суттєво впливає на вокальне мистецтво, сприяючи взаємодії різних культур, стилів та технік виконання, що дозволяє виконавцям розширювати свій творчий потенціал.

Сучасні технології та інтернет надають можливість швидкого доступу до музичних ресурсів з усього світу, що сприяє самонавчанню та самовдосконаленню. Міжнародні конкурси та

фестивалі надають можливість обмінюватися досвідом, демонструвати свої таланти та встановлювати професійні контакти. Однак, існують і негативні аспекти глобалізації: ризик втрати національних вокальних традицій, надмірне використання технічних засобів, що може знижувати значення живого виконання та автентичності звучання

. Гармонія класики та сучасності

Останнім часом, спостерігається тенденція відродження інтересу до класичних вокальних творів. Виконавці звертаються до музики минулих епох, надаючи їй нового звучання та інтерпретації, що відповідає сучасним естетичним вимогам. Цікавим напрямом є поєднання класичного співу з джазом, поп-музикою, роком та іншими жанрами, що дозволяє розширити аудиторію та знайти нові способи вираження.

Поєднання традицій та інновацій у вокальному мистецтві є процесом, що вимагає майстерності й творчого підходу. Виконавець має відчувати межу між збереженням традиційної естетики і впровадженням нових елементів. Наприклад, виконання класичних творів у сучасній обробці повинно зберігати їхню художню сутність. Володіючи бездоганною технікою, співак може адаптувати її до нових виконавських завдань. Однак, незалежно від стилю чи жанру, головним завданням виконавця залишається передача емоційного змісту твору.

4. Значення художньої виразності

Художня виразність є тією складовою, яка об'єднує традиції та сучасність. Вона допомагає виконавцю створювати унікальний образ і доносити його до слухача. Незалежно від стилю, жанру чи епохи, співак повинен прагнути до максимальної передачі ідеї твору, залучаючи як класичні засоби, так і сучасні інструменти.

Поєднання класичних традицій та сучасних тенденцій у вокальному мистецтві є необхідною умовою його розвитку. Збереження багатовікових основ у поєднанні з інноваціями дозволяє виконавцям знаходити нові форми самовираження, залишаючи незмінною головну мету мистецтва – передавати красу і глибину людських емоцій. Саме гармонія між традицією та сучасністю робить вокальне мистецтво живим і актуальним у кожному епоху.

Серед виконавської практики та в сфері музично –

теоретичних знань сольний спів займає одну з провідних позицій: він розвиває не тільки голосові дані студента, але й вокальний слух, культуру інтонування, вміння аналізувати твір, формує загальний світогляд, образне мислення і творчі здібності педагога-музиканта.

Викладачу необхідно віднайти правильний підхід до технології навчання, що відкриє внутрішні, глибинні ресурси творчої особистості. Одним з найважливіших механізмів у формуванні вокально-виконавської культури є послідовний процес інтеграції. Перш за все, в навчальному процесі необхідна змістовна взаємодія між дисциплінами. Такий зв'язок повинен бути встановлений не лише з індивідуальними творчими класами (сольним співом, оперним класом, майстерністю актора, диригуванням, фортепіано), але також із циклом музично-історичних і психолого-педагогічних дисциплін.

Задля розуміння закономірностей співацького процесу сучасна концепція навчання сольному співу не може обмежуватися виключно практичними заняттями, а вимагає також досконалих знань історії вокального мистецтва. Найбільш ефективною педагогічною установкою є цілісний вплив, що дозволяє досягти єдності прагнень вокально-виконавської практики і завдань вокального навчання.

Для творчих кафедр, зокрема, кафедри сольного співу, прогресивні зміни передбачають вирішення наступних конкретних завдань: активізація особистісного, творчого потенціалу професорсько-викладацького складу і студентів; адаптивність в роботі колективу; створення новітніх умов для досягнення якісних змін в музично-педагогічній діяльності; модернізація поглядів і практичних дій у вирішенні питань навчального характеру. Формування сучасного науково-методичного забезпечення і творчого, динамічного середовища для глибокого, всебічного розвитку студентів; впровадження інноваційних ідей, удосконалення та розробка нових навчальних програм, збагачення фонду бібліотеки збірниками вокальної музики, видання статей, посібників і хрестоматій, накопичення архіву матеріалів з проведених концертів, конкурсів і конференцій - всі ці розділи вагомі для створення масштабної професійної бази, що забезпечує успішність навчального процесу.

Важливим просвітницьким завданням для викладачів

кафедри є також ознайомлення іноземних студентів з багатогранністю української музичної культури. У зв'язку з цим навчання проводиться не тільки на кращих зразках західноєвропейських вокальних творів. Для популяризації української вокальної музики, робиться акцент на вивченні репертуару оперної, камерної, пісенної творчості, який іноземні студенти вносять потім в культуру своєї країни. Цілісність вокально-виконавської культури пов'язана також з використанням в навчальному процесі різноманітних творчих форм: концертів, майстер-класів, відкритих уроків, творчих майстерень, конкурсів, педагогічних практикумів, конференцій, прослуховування відео та аудіо-записів з подальшим обговоренням. Самовіддане занурення в музичну культуру, духовні цінності, повага до людської особистості, сприяють формуванню майбутнього педагога-музиканта, носія універсальної мови високого мистецтва.

Наостанок хотілось би підкреслити, що педагогу в своїй роботі потрібно використовувати не тільки власний досвід, але й вміти аналізувати та застосовувати наукові дослідження в галузі співацького голосу, і за необхідності, застосовувати їх на практиці, якщо вони заслуговують на увагу. Необхідно пам'ятати, що експерименти на людському голосі повинні проводитися дуже обережно, помірковано. Намагаючись взяти на озброєння все прогресивне, передове, викладач повинен бути терплячим і не форсувати успіхи учня за рахунок застосування тих чи інших наукових результатів, актуальність нових установок повинна бути підкріплена на практиці. Педагогічна діяльність, безумовно, стане більш продуктивною, коли практика та наука будуть йти разом, удосконалюючи та допомагаючи одна одній.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ластовецька Т. М. Формування навичок вокального академічного звукоутворення в майбутніх фахівців музичного мистецтва. Актуальні питання мистецької

- освіти та виховання. Суми : Сумський держ. університет ім. А. С. Макаренка, 2016. No2 (8). с. 171–182.
2. Закрасняна Ж., Остапенко Л., Гробець Т. Академічний вокал та рок музика: шляхи перетину. Молодий вчений. Херсон, 2017. No11 (51). с. 548–551. – Режим доступу. [http:// molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/132.pdf](http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/11/132.pdf)
 3. Можайкіна Н.С. Методика викладання вокалу. Хрестоматія: навчальний посібник.-К.: Видавництво Ліра-К, 2024-216 с. 29-30, с. 32-33.
-



УДК 7.071.2:78.087.68(477)"19"

СМИРЕНСЬКИЙ ВОЛОДИМИР,

кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри мистецтво співу Комунального
закладу вищої освіти Київської обласної
ради «Академія мистецтв імені Павла
Чубинського»
м. Київ

ПЕДАГОГІЧНІ Й МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ РОБОТИ З ХОРОМ ПРОФЕСОРА ПЕТРА ГОРОХОВА (до 100-річчя з дня народження)

Анотація. У статті докладно розглядаються педагогічні й методичні принципи роботи з хором професора Донецької державної консерваторії імені Сергія Прокоф'єва, кандидата мистецтвознавства Петра Горохова. Наголошується, що у своїй багатій хормейстерській практиці П. Д. Горохов наслідував традиції хорової школи К. К. Пігрова, тобто школи високої майстерності хорового співу. У статті висвітлюються деякі технологічні засоби роботи з хором, відмічається особливе значення практичного досвіду і теоретичних напрацювань П. Д. Горохова.

Ключові слова: хоровий спів; робота з хором; технологічні засоби; студентський хор.

У другій половині минулого століття в історії вітчизняної хорової культури значне місце посідає виконавська, педагогічна і наукова діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора Одеської державної консерваторії імені Антоніни Нежданової Костянтина Костянтиновича Пігрова та його численних учнів – Анатолія Авдієвського, Віктора Іконника, Дмитра Загрецького, Анатолія Мархлевського, Семена Дорогого, Василя Шипа, Григорія Ліозного та багатьох інших. Одним із відомих хормейстерів в Україні та за її межами був учень Пігрова – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Петро Данилович Горохов (1925-1993).

Після закінчення у 1954 році Одеської консерваторії П. Д. Горохов протягом 16 років працював художнім керівником і головним диригентом хорової капели Дніпропетровської філармонії. У 1970 році відомий вже тоді хормейстер розпочинає працювати у Донецькому державному музично-педагогічному інституті (пізніше – Донецька державна музична академія імені Сергія Прокоф'єва). Він викладає хорове диригування і керує студентським хором. У процесі роботи з хором П. Д. Горохов виховував у колективі власні традиції, творчий стиль, манеру виконання. У цьому він намагався наслідувати традиції школи К. К. Пігрова – школи високої майстерності хорового співу. Петро Данилович, як учень великого майстра, чітко усвідомлював основні положення цієї школи, зокрема: 1) бездоганний мелодичний і гармонічний стрій; 2) ансамблева злагодженість; 3) чітка дикція; 4) рухливість і гнучкість голосу; 5) багатство художніх нюансів; 6) щирість емоційного виконання та глибоке розкриття музичних образів. У своєму теоретичному доробку навчальному посібнику «Керування хором» К. К. Пігров не дає повного розкриття таким компонентам вокально-хорової техніки, як рухливість і гнучкість голосу. Цю прогалину під час роботи з хором студентів вдало заповнював П. Д. Горохов. Для фахівців мають бути надзвичайно корисними деякі технологічні засоби, якими в своїй діяльності користувався професор Петро Горохов.

У процесі роботи на строєм, який Пігров поставив на глибоку наукову основу, П. Д. Горохов велику увагу приділяв інтонуванню великих і малих секунд, а також терцій. Чисте, точне інтонування хору відпрацьовувалося під час розспівування, виконуючи мажорну, мінорну і хроматичну гами. Крім того, хор співає тетрахорди і

гексахорди. Петро Данилович запропонував хористам співати від заданого звуку по чергово різні чотириступеневі (тетрахорди) чи шестиступеневі (гексахорди) лади народної музики. Їхній спів сприяє вільному опануванню хористами великих, малих і збільшених секунд. Ці вправи відшліфовувалися без супроводу інструмента шляхом сольфеджування або на голосні (а, о, у, і, є, и), іноді – на склади (ма, мо, му, ме, мі). Але найчастіше Горохов пропонував співати їх закритим ротом або на склад (лю). Цей спосіб він використовував під час розучування хорових творів, що надавало можливості злити тембри голосів.

Систематично в роботі з хором маестро використовував спів хроматичної гами. За образним висловлюванням Пігрова гама несе загрозу «підвиваючого характеру виконання». Горохов пропонував студентам хору співати хроматичну гаму в повільному темпі, усвідомлюючи кожен півтон. Відомо, що півтони розділяються на діатонічні й хроматичні. Вони подаються дещо по-різному. Під час інтонування хроматичного півтону вгору обов'язково потрібно дотримуватися принципу ладового тяжіння – надзвичайно гострої його подачі до діатонічного ступеню, а під час руху вниз – напруга зворотної його властивості: діатонічний півтон подається дуже гостро, а хроматичний – немовби

«осідаючи» на звук. У процесі співу гами Петро Данилович жестом руки показував напрямок подання звука. Завершенням співу хроматичної гами був спів її гармонізованого (чотириголосного) виду.

Дуже часто під час розспівування П. Д. Горохов використовував уривки з творів, де зустрічався хроматичний рух мелодії. Прикладом може бути тема фуги «Ах! До нас близьиться гроза» з ораторії Й. Гайдна «Пори року». Крім точної інтонації від учасників хору вимагались висока культура звуку і збалансований ансамбль.

Динамічні відтінки вправ для розспівування були різноманітними, але найчастіше використовувалися нюанси

«*piano*» і «*pianissimo*», що надавало можливості хористам вслуховуватися в звучність і злитися всім партіям у монолітний звук. Маестро зазначав, що під час співу на «*forte*» співаки через велику напругу не чують один одного, і це може викликати нечисте інтонування.

У процесі роботи над хоровим ансамблем Горохов наслідував думку Пігрова, який зазначав, що «ансамбль є не рівновага всіх голосів в акорді, а певне їхнє співвідношення». Під час репетицій Петро Данилович пропонував хористам проспівати в повільному темпі ланцюжок акордів твору, що вивчався, із докладним аналізом кожної хорової партії. Основний тон, на якому будується гармонічне співзвуччя, має подаватися з особливою твердістю і стійкістю. Голос, що подвоював басовий звук, динамічно «затушовувався» і мав звучати, як його відлуння. Головна увага приділялася терції акорду, яка визначає тризвук мажорним або мінорним. Її пропонувалося співати яскраво і динамічно підкреслено. Квінтовий тон, який надає акорду повноти, виконувався трохи тихіше, ніж інші звуки. Висока вокальна майстерність хористів давала можливість досягти злагодженого гармонічного ансамблю.

Крім роботи над хоровим строем та ансамблем П. Д. Горохов прискіпливо працював над рухливістю й гнучкістю голосу. На прикладі теми з подвійної фуги «Реквієма» В. А. Моцарта маестро намагався виробляти легкість і невимушеність голосу. Тема фуги виконувалась в повільному темпі сольфеджіо, на складах і зі словами. З кожним повтором вона поступово прискорювалася. Подолання вокально-технічних труднощів надавало виконанню закінченості форми і художньої досконалості. Вони відпрацьовувалися в середній теситурі. Це давало можливість полегшити вокальне навантаження і прискорити процес розучування твору. Під час вивчення поліфонічних хорових творів Петро Данилович випишував на дошці чотири проведення теми фуги у всіх хорових партіях. Хор співав тему фуги октавним унісоном. Чотири проведення теми об'єднували в єдину безперервну звукову лінію, яка переходила з області середньої теситури у високу. Цей спосіб, який використовував професор К. К. Пігров, але не зафіксував його у своєму посібнику, полегшував процес розучування твору.

Дуже часто під час розучування хорових творів П. Д. Горохов пропонував здобувачам освіти спів квартетами. Це дозволяло прослухати кожного співака. Інші учасники хору співали твір внутрішнім слухом, і будь-якої миті хорист був готовий до продовження співу. Маестро досягав у звучанні хору тонкого нюансування. Він примушував хор співати якомога тихіше, бо вважав, що «*piano*», а особливо «*pianissimo*», дуже емоційно впливає

*Педагогічні й методичні принципи роботи з хором
професора Петра Горохова*

на слухача. Сам Петро Данилович підкреслював, що «піанісимо – наше кредо». Завдяки цьому тонкому нюансу хор студентів Донецької консерваторії можна було відрізнити від інших навчальних хорових колективів.

У звучанні студентського хору музикознавці визначали м'якість вокальної манери, природний спів, гостроту інтонування, чудовий тембровий ансамбль, музикальність і виконавську гнучкість.

Будучи послідовником К. К. Пігрова, Горохов не обмежувався лише одним напрямом роботи з хором. Він добре знав традиції вітчизняної хорової школи і використовував їх у своїй роботі. Так, наприклад, він застосовував концентричний метод вокального виховання, згідно з яким сила і свобода крайніх регістрів (верхнього і нижнього) досягалася за рахунок зміцнення і врівноваження центральних тонів.

Хор студентів Донецької державної консерваторії за час свого існування під орудою професора Петра Горохова виконав понад 400 хорових і вокально-симфонічних творів, а також провів біля 300 концертів у містах України та за її межами. Під час виконання вокально-симфонічних творів хором Донецької консерваторії диригували видатні українські митці: В. Жорданія, С. Турчак, В. Гнедаш, Г. Карапетян, Т. Микитка, П. Кравченко, І. Лацанич та ін. Можна впевнено сказати, що досягнення такого професійного рівня у студентському хоровому колективі стало можливим завдяки поєднанню традицій українського національного хорового співу (особливо школи К. К. Пігрова) та творчих пошуків керівника хору – професора Петра Горохова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Архів Одеської державної музичної академії імені Антоніни Нежданової, 1949-1954 рр. – Горохов П. Д. Особиста справа.
 2. Горохов П. Д. Вокально-хорова техніка. Рукопис.
 3. Горохов П. Д. До творчого методу К. К. Пігрова. Рукопис.
 4. Горохов П. Д., Загрецький Д. С. Хорове аранжування. Київ: Музична Україна, 1982. 126 с.
 5. Пігров К. К. Керування хором: навчальний посібник. Київ: Образотворче мистецтво і музична культура, 1962. 201 с.
 6. Рева В. Я. Петро Горохов – хормейстер, педагог, учений: монографія. Донецьк: Східний видавничий дім, 2009. 124 с.
-



УДК 378.016:784

ПРИЩЕПА ОЛЕНА,
викладачка кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Тараса
Григоровича Шевченка
м. Чернігів

ВИБІРКОВА ДИСЦИПЛІНА «СОЛЬНИЙ СПІВ» ЯК ПОСИЛЕННЯ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.

Анотація. Зміст вибіркової дисципліни «Сольний спів» дозволяє студентам набути додаткових фахових вокальних компетенцій і сприяє розвитку та вдосконаленню їх індивідуальних вокальних здібностей за допомогою використання специфічних методів вокального навчання. Наголошено, що вокальний репертуар вибирається з урахуванням голосових особливостей і можливостей кожного студента, його власних смаків і вподобань.

Ключові слова: студенти, вокальна підготовка, репертуар.

Освітньо-професійна програма (ОПП) підготовки студентів за спеціальністю 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спрямована на практико-орієнтоване навчання, що передбачає здобуття фахових теоретичних знань і практичну реалізацію основних завдань мистецької, музично-педагогічної освіти, з метою підготовки бакалавра середньої освіти до професійної діяльності вчителя музичного мистецтва (з правом викладання інтегрованого курсу «Мистецтво»), формування творчого підходу до здійснення професійної діяльності в контексті модернізаційних процесів в освіті та мистецтві. ОПП визначає серед спеціальних фахових компетентностей (СК 5) «здатність демонструвати виконавські (інструментальні, вокально-хорові, диригентські) уміння в процесі музично-освітньої діяльності» [1]. Практичним результатом навчання (ПРН 15) є володіння навичками вокальної, диригентсько-хорової та інструментально-виконавської техніки; демонстрація виконавської майстерності, уміння передавати художньо-образний зміст музичних творів, виявлення емоційної стійкості під час публічного виступу [1].

Для посилення вокальної підготовки студентам запропонована вибіркова дисципліна «Сольний спів», що дозволяє набути додаткових фахових вокальних компетенцій при опануванні циклу дисциплін професійної підготовки. Головна мета дисципліни «Сольний спів» полягає у розвитку та вдосконаленні індивідуальних вокальних здібностей кожного студента.

Завдання дисципліни: засобами вокального мистецтва здійснювати естетичне виховання майбутніх фахівців; формувати відчуття прекрасного, вміння розуміти і цінувати красу; розвивати художньо-творчі та вокальні виконавські здібності; озброювати майбутніх фахівців знаннями основ методики формування, розвитку та охорони співацького голосу; готувати для самостійного підвищення співацької майстерності в умовах практичної діяльності.

Після опанування цієї дисципліни студенти повинні знати: класифікацію і коротку характеристику співочих голосів; відомості про голосовий апарат і співочий звук; про розвиток голосу: співацьку поставу, технічний стан, співоче дихання та опору, атаку звуку, вокальні вправи; особливості вокальної дикції та артикуляції; самоконтроль, гігієну та

Вибіркова дисципліна «Сольний спів» як посилення фахової підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва.

режим голосу, його охорону. В процесі навчання студенти вдосконалюють такі навички: співацьке дихання; чистота інтонування; вокально-технічні прийоми різної співацької атаки звуку, кантиленного звуковедення, рухливості голосу; вокальне формування голосних та чітка артикуляція приголосних звуків під час співу; художнє виконання різноманітних різножанрових вокальних творів.

Зміст дисципліни:

- Вдосконалення співацького дихання.
- Вдосконалення навички високої співочої позиції.
- Вдосконалення навички використання різних типів атаки звуку.
- Робота над артикуляцією та дикцією (вдосконалення навичок формування голосних та артикуляції приголосних звуків під час співу на всіх ділянках діапазону).
- Розширення співацького діапазону.
- Вдосконалення навички кантиленного співу.
- Робота над засобами музичної виразності у вокальних творах для втілення і передачі їх художньо-образного змісту.

У процесі навчання використовуються такі методи: загальнодидактичні – пояснювально-ілюстративний, репродуктивний, проблемного викладання, частково-пошуковий тощо; специфічні – природовідповідний, концентрічний, фонетичний, емпіричний (показу та наслідування), сольфеджування, співування, слуховий контроль, емоцій не настроювання голосу, образно- метафоричний тощо.

Навчальний вокальний репертуар : різноманітні різножанрові різнопланові вокальні твори (вокалізи, українські народні пісні, романси, твори композиторів- класиків, різновікові дитячі пісні, пісні сучасної української естради тощо). При виборі репертуару перевага надається високохудожнім вокальним творам, з урахуванням голосових особливостей і можливостей кожного студента, його власних смаків і вподобань. Останнім часом студенти активно проявляють бажання співати пісні сучасної української естради під фонограму «мінус». Ця тенденція спонукає розвивати, вдосконалювати, розширювати професійні знання, вміння, навички як викладача вокалу, так і студентів.

Отже, опанування вибіркової дисципліни «Сольний спів» посилює, підвищує вокальну складову підготовки студентів-майбутніх викладачів музичного мистецтва. Одночасно вдосконалюється і професійна майстерність викладача вокалу ЗВО.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Освітньо-професійна програма: Середня освіта (Музичне мистецтво), Рівень вищої освіти – перший (бакалаврський), Галузь знань – 01 Освіта / Педагогіка, Спеціальність – 014 Середня освіта, Предметна спеціальність – 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). Зі змінами і доповненнями від 29 червня 2022 р. Чернівці : НУЧК, 2022. URL: <https://drive.google.com/file/d/1Pw1jpU-Vy5oOJ5-iRmgmFRoaDT5ect5/view> (дата звернення 12.02.2025р.).
-



УДК : 78.04(784:37)

СЛЮСАРЕНКО ОЛЕНА,

викладачка кафедри мистецтво співу
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академії
мистецтв імені Павла Чубинського».
м. Київ

ВПРОВАДЖЕННЯ В ОСВІТНЮ І ТВОРЧУ ПРАКТИКУ НАПРАЦЮВАНЬ З МИСТЕЦЬКИХ ВИДАНЬ 2012 – 2019 р.р.

Анотація. Впродовж багатьох років викладання предмету *Основи диригування* я особисто орієнтувалась на методичні розробки і рекомендації видатних мистецьких діячів минулого. Зокрема : П.Чеснокова, В.Соколова, К.Птіци, Г.Вуда, Л.Безбородової, М.Колесси, М.Малька, Е. Кана, І.Мусіна, М.Багриновського та інших. Але вся ця література видана давно, найчастіше в минулому столітті і переважно іноземними мовами.

До того ж всі ці розробки подають дуже цінні методичні поради для безпосередніх занять з диригентами, способам розвитку навичок техніки диригування, але розраховані виключно на професійних диригентів. А як же бути, коли диригуванням займаються початківці або фактично діти старшого шкільного віку? Для них необхідно подати матеріал з історії виникнення диригентського фаху, донести з чим, вірніше з ким працюватиме диригент, адже і хор, і оркестр - це унікальні і неповторні «живі інструменти».

Ключові слова. *абетка диригента, творчий розвиток, книга «Українське Різдво», видання для вокалістів.*

У мене виникла ідея створити таку книгу, яка б змогла інформаційно та емоційно зацікавити цим предметом здобувачів освіти. Ця ідея втілилась в життя 2012 року під назвою «Абетка диригента». В книзі 11 розділів про історію виникнення диригентського фаху, про людський співочий голос, про хор, про різні групи інструментів великого симфонічного оркестру, про окремі інструменти (орган, фортепіано, арфу, гітару та карійон), а останній розділ про історію створення і звучання всіх інструментів оркестру народних інструментів України.

Після кожної статті є тестові запитання, що дозволяють перевірити засвоєння і розуміння отриманої інформації. Я маю інформацію від Київського Управління Культури, що ці запитання використовувались при проведенні олімпіад з музичної літератури, а також вся книга стала подарунком її переможцям.

Вступне слово до неї написав світлої пам'яті Михайло Іванович Чембержі, рецензували *Євген Герасимович Савчук, Андрій Андрійович Іваниш* (в минулому багаторічний диригент НАОНІ, а нині диригент кількох інструментальних оркестрів в НМАУ та КНУКіМ), а також Заслужений діяч мистецтв України, професор академічного вокалу Микола Юрійович Сікора. Всі рецензії є в книзі.

14.01.2021 року Державна наукова установа «Інститут модернізації змісту освіти» МОН України «Схвалила цю книгу для використання у спеціалізованих загальноосвітніх навчальних закладах музичного профілю» Багато ВНЗ, де ця та інші видання були презентовані, надали відгуки від Вчених Рад та окремих викладачів, деякі з них вміщені в другому виданні книги. Відячний відгук прийшов також від Британської королівської бібліотеки в Лондоні. На власному досвіді знаю, що ознайомлення з цією книгою приносить користь не лише тим, хто починає займатися диригуванням, але й вокалістам і інструментальним виконавцям, бо в книзі приведені не лише цікаві факти про історію створення і удосконалення звучання, але й висловлювання всесвітньо відомих

виконавців про свій інструмент або вокалістів про голос і працю над власним творчим розвитком.

«Українське Різдво» - ця нотна збірка побачила світ у 2014 році. В ній обробки різдвяних пісень – від Миколая до Йордана, різдвяні та новорічні віншування, а також два твори інших авторів: «Чарна Мадонна» польської композиторки Алісії Голашевської з моїм аранжуванням для виконання в супроводі фортепіано, та відомий вірш часів Майдану - «Мамо, не плач» Оксани Максимішин-Корабель з музикою Олега Наконечного. Збірка красиво оформлена картинами українських художників, а титульна сторінка – це картина всесвітньо відомого українського митця – Олега Шупляка.

З 2016 по 2019р.р. великою групою українських митців під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України, співака і композитора Миколи Сікори були здійснені унікальні на сьогодні нотні видання для вокалістів і хорових колективів: «Ой у гаю при Дунаю»(44тв.), «Ой тихо, тихо Дунай воду несе»(31 тв.) та «Дунаю мій»(101 тв.).

Це збірки українських народних пісень Подунав'я в обробці відомих композиторів минулого і сучасності, а також авторські твори на тему Дунаю: М.Леонтовича, О.Кошиця, Ф.Якименка, Г.Китастого, О.Білаша, В.Кирейка, О.Наконечного та О.Ільницької. Коротенько про кожне видання.

«Ой у гаю при Дунаю» - 44 твори, з яких 6 для хору, решта клавіри для вокального виконання. Передмову до збірки написав видатний український диригент і мистецтвознавець – Іван Гамкало. Обробки зробили Віталій Кирейко. (Фактично ця робота стала його

«Лебединою піснею», але за кілька днів до смерті він побачив свої твори надрукованими і отримав декілька перших примірників).

Найбільшу частину обробок зробив сучасний київський композитор, член НСКУ – Олег Наконечний, а також долучилась до створення цієї збірки членкиня НСКУ, учениця І.Карабиця і М.Скорика композиторка з Тернопільщини Олена Ільницька.

Це видання дуже багато і красиво оформлене завдяки

картинам різних авторів, серед яких заслужений художник України Олег Шупляк та викладач Ізмаїльського Державного Гуманітарного Університету теж заслужений художник України Іван Шишман, а ще роботи його учнів, навіть картини невідомих художників історичного Подунав'я, які нам люб'язно надали діаспоряни-українці румунського міста Тульча та Ізмаїльська картинна галерея.

Ця збірка, разом з «Абеткою диригента» та «Українським Різдвом», є в Лондонській королівській бібліотеці. Дозвольте зачитати цей коротенький, але дуже приємний для нас відгук цієї всесвітньо шанованої бібліотеки:

«Щиро дякуємо за подаровані нашій бібліотеці цінні книги. Вони збагатять нашу книгозбірню і знадобляться багатьом науковцям, котрі цікавляться музичною культурою України.»

«Ой тихо, тихо Дунай воду несе» - 31 твір (6 хорових решта вокальні). До оформлення долучився український художник-графік Олег Кіналь. Особливість книги в тому, що в передмові є історичні відомості про життя і діяльність видатного київського князя Святослава (Хороброго), а також проаналізована політична ситуація того періоду в житті нашої держави.

«Дунаю мій»- особлива гордість нашої великої творчої команди, яку зібрав і заохотив

Після відходу Віталія Дмитровича Кирейка, світла йому пам'ять, до нас, в якості рецензентів, долучились видатні композитори сучасності - Віктор Степурко та Євген Станкович, а особливо допоміг легендарний діяч нашої української культури і літератури – Дмитро Павличко. Він не лише написав літературну передмову і подарував свою пісню «Туга» (музика О.Білаша), але й спеціально для цієї збірки написав вірш «Дунаю мій, згадай про Україну», який дав назву всьому співанику. Олег Наконечний написав музику, а Олег Шупляк люб'язно надав свої картини для оформлення видання.

В цій збірці 101 твір: 34 – твори для різних складів хору і 67 – вокальні. 11.10.2019 року Інститутом модернізації змісту освіти вона була «Схвалена для використання у навчальних закладах музичного профілю». 9 січня 2021 року ці видання були подаровані Науковій бібліотеці Інституту мистецтвознавства,

***Впровадження в освітню і творчу практику напрацювань з
мистецьких видань 2012 – 2019 р.р.***

фольклористики та етнології ім.М.Т.Рильського і ось який вони дали відгук:

«Музична збірка українських народних та авторських пісень

«Дунаю мій» охопила величезний масив пісенної спадщини регіонів, пов'язаних із Дунаєм. Микола Сікора, автор ідеї, музичний упорядник співаника, доклав величезних зусиль разом з потужною командою фахівців. Результатом багаторічної праці стало видання збірки понад ста українських пісень з Подунав'я клавірами.

Подаровані унікальні видання стануть при нагоді науковцям Інституту, музикознавцям, фольклористам».





УДК : 37.091.33-027.22:783.8]:159.942

НАУМЕНКО МАРІЯ,

здобувачка вищої освіти спеціальності
«Музичне мистецтво» фахового коледжу
«Універсум» Київського столичного
університету імені Бориса Грінченка

науковий керівник:

КИФЕНКО АННА,

кандидатка педагогічних наук, викладачка
фахового коледжу «Універсум» Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка
м.Київ

ЗВИЧАЙ КОЛЯДУВАННЯ УКРАЇНЦІВ

Анотація. Публікація присвячена опису давнього звичаю колядування. Схарактеризовано власний практичний досвід зазначеного звичаю. Акцентовано увагу на репертуарній палітрі календарно-обрядових пісень. Окреслено основні моменти щодо підготовки в умовах воєнного стану.

Ключові слова: колядування, традиції, обряди.

Українці як одна з найдавніших націй у світі, мають свої традиції, звичаї, календарну обрядовість. Завдяки їм вони відомі у світі як працьовиті, помірковані, щирі, гостинні люди, з багатою мистецькою фантазією, витонченим смаком, великим потягом до знань, шанобливим ставленням до свого родоводу, близьких людей і зневажливим.

За Л. Шаповал, свято, звичай та обряд як явище духовної культури українського етносу мають національний чи етнічний характер. Між звичаями і обрядами існує певна різниця. Звичаїв дотримуються щоденно, обряди ж виконуються напередодні чи безпосередньо у дні свят. Звичаї, обряди та свята пов'язані з літочисленням, періодичними змінами сезонів природи – невід'ємний компонент етнічної культури. Звичай передається з покоління в покоління, тобто стає традиційним. Протягом віків звичаї увібрали в себе істотні риси соціального та економічного життя українського народу, відобразили його громадський устрій, побут, сімейно – побутові відносини, особливості світогляду, психології і моралі. Українські звичаї річного циклу складні за своїм походженням, більшість з них має виражений аграрний характер [4].

Календар українського селянина XIX – початку XX століть являв собою енциклопедію народної мудрості, неписаний розпорядок життя селянина-хлібороба.

Колядування – давній звичай (обряд) зимових (різдвяних) обходів із виконанням величально-поздоровчих пісень (колядок) і речитативних формул (віншівок). Група чоловіків, неодруженої молоді, дітей заходила на подвір'я кожної хати, величала господарів, бажала їм здоров'я, щастя, щедрого врожаю, достатку, за що отримувала певну винагороду [4]. Щедрювання – звичай (обряд) церемоніальних новорічних обходів українських хат, під час яких ватаги щедрувальників (переважно молодь) піснями щедрівками славили господарів, бажали їм достатку та щастя членам сім'ї, за що отримували винагороду. Щедрювання супроводжувалося музикою, танцями, пантомімою, обрядовими іграми з карнавальними масками, костюмами.

Звичай колядування українців

Український композитор, фольклорист, музикознавець і літературознавець Ф. Колесса звернув увагу на традиції Святвечора (6 січня), в контексті характеристики якого торкнувся і таких свята, як Маланія (13 січня) та Новий рік (14 січня). У своїх етнографічних доробках, Ф. Колесса, схарактеризовуючи Святий вечір писав про головну обрядову страву – «кутю» або ж

«пшеницю»: «Найстарша страва на сьвітий вечір є пшениці, що називають «ку́тьи» [3].

Обрядових новорічних пісень – щедрівок співали окремо господарю, господині, хлопцю, дівчині, усій родині, дітям в жартівливій й пародійній формі.

Щодо власного звичаю колядування . Цьогоріч звичай колядування для мене, в першу чергу, став великим досвідом, який був наповнений позитивним, радісним настроєм. Головною метою нашого колядування було, перш за все, прославлення Новонародженого Христа; популяризація музичного мистецтва, культури, традицій нашого народу, які спрямовані на відродження української духовності; донесення неймовірної атмосфери свята іншим.

В умовах воєнного стану, який наразі триває в нашій країні, традиція колядування вимагала інтегрованої підготовки, це насамперед - розучування репертуару, творча взаємодія з іншими учасниками нашої культурно-просвітницької діяльності, аналіз місцевості навколо себе, наприклад - архітектура будівлі, рельєф, погодні умови, наявність найближчого укриття в разі оголошення повітряної тривоги - усі ці критерії були важливими чинниками, які впливають, в цілому, на зовнішній і внутрішній учасників творчого процесу та людей околиці.

Тому, уміння вправно виступати колядникам - це особлива кропітка робота, перш за все над собою, над власною емоційною стабільністю, артистичністю, і в цілому здатність створювати навколо себе привітливий, позитивний мікроклімат. До репертуару колядування входили колядки та щедрівки: «Добрий вечір тобі»,

«Нова радість стала», «Небо і земля», «Спи Ісусе спи» тощо. Особливої уваги заслуговує світовий шедевр М.Леонтовича -

«Щедрик», який був написаний композитором у 1901 (перша редакція, а їх було п'ять) в м. Покровськ, який наразі, перебуває під

постійною атакою, і загрозою окупації з боку росії. Люди гостинно приймали наш колектив, панувала творча синергія яка духовно, на нашу думку, збагачувала кожного.

Отже, зимові обрядові пісні — це частина традиційного фольклору, пов'язаного з давніми святами, що відзначали перехід року та цикли природи. Звичай колядування є надбанням нашого українського народу, який має сильний дух, прекрасну культуру, незалежність та незламність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кифенко А. М. Хорове виконавство як художньо-комунікативний процес. Духовність особистості в системі мистецької освіти. 2014. № 3. С. 45-51.
2. Нездемковська Г. В. Етнопедагогіка про народні традиції морального виховання дітей / Г. В. Нездемковська // Виховання школярів. – 2017. – № 7. – С. 74–76.
3. Романів, М. (2021). Філарет Колесса – дослідник зимової календарно-побутової обрядовості (До 150-річчя від дня народження вченого). Науково-теоретичний альманах Грані, 24(9), 14-21.
4. Шаповал Л. І. Календарно-родинна обрядовість українців : навч.-метод. посіб. для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти освітньої програми «Історія та археологія» за спеціальністю 032 Історія та археологія галузі знань 03 Гуманітарні науки; освітньої програми «Середня освіта (Історія)» за спеціальністю 014.03 Середня освіта (Історія) галузі знань 01 Освіта / Педагогіка / Л. І. Шаповал. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022. – 198 с.



УДК: 784: 782/785(94)

РОМАНЧИШИН РОМАН,

здобувач 4-го курсу першого
бакалаврського рівня вищої освіти,
кафедра мистецтво співу Комунального
закладу вищої освіти Київської обласної
ради «Академія мистецтв імені Павла
Чубинського»
м.Київ

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Анотація. У роботі показано, що історія української академічної вокальної школи - це історія пошуку балансу між світовими стандартами та національною унікальністю. Продемонстровано, що український академічний спів є засобом самовираження народу та символом української співацької гордості.

Ключові слова: мистецька ідентичність, українська академічна вокальна школа.

Історичний розвиток української академічної вокальної школи - це багатогарбовий, насичений подіями процес, що розгортається впродовж століть. Його неможливо сприймати лише

як історію опанування технічних хитрощів співаками чи механічного копіювання європейських зразків. Це насамперед процес формування національної мистецької ідентичності через голос, який пройшов крізь суспільні потрясіння, культурні зміни, політичне гноблення, а водночас - через велику духовну глибину та прагнення до волі. Українська академічна вокальна школа постає із симбіозу багатовікової народної традиції, духовної музики, оперної культури, педагогічної практики та композиторської творчості. Її формування - це не тільки історія мистецтва, а й історія України, озвучена голосами її співаків.

Джерела академічного співу в Україні криються в глибинному фольклорному підґрунті. Українська пісня завжди відігравала виняткову роль у побуті, релігії, обрядах та щоденному житті народу. Саме фольклор заклав фундамент особливої вокальної інтонаційності, чуттєвості, емоційної відкритості, які з часом стали невід'ємною складовою академічного вокалу. Вже в козацькі часи у братських школах існували зачатки вокальної освіти, де вивчали церковний спів [1]. Монастирі, собори та духовні училища стали першими осередками систематичного вокального навчання.

У XIX столітті активізується професійна музична освіта в Україні. З'являються перші музичні школи та товариства, відкриваються філармонії, театри, концертні зали. Важливим етапом у розвитку вокальної школи стало відкриття музичних класів при Ніжинському ліцеї, Київському та Харківському університетах, діяльність Галицького музичного товариства у Львові. Але по-справжньому визначальною фігурою став Микола Лисенко - не тільки як композитор та диригент, а й як реформатор музичної освіти. У своїй Київській музично-драматичній школі він вперше заклав підвалини національного підходу до навчання співу: поєднав знання європейських педагогів із глибоким розумінням українського фольклору [1]. Саме завдяки Лисенкові академічна вокальна школа в Україні набула чіткого спрямування: бути національною за духом і академічною за формою.

Подальший розвиток відбувався в складних історичних умовах. Радянська епоха принесла, з одного боку, можливості розбудови консерваторій, театральних інститутів, вокальних кафедр, а з іншого - сувору ідеологічну цензуру. Проте саме в цей

період Україна подарувала світові видатних вокалістів, які залишили глибокий слід у світовій музичній культурі. Соломія Крушельницька - одна з найвидатніших постатей, що виступала на сценах Мілана, Парижа, Буенос-Айреса, Варшави, Львова. Її голос і сценічна харизма стали символом української співацької гордості. Іван Козловський залишався тісно пов'язаним з українською пісенною традицією. Зоя Гайдай, Борис Гмиря, Євгенія Мірошниченко, Марія Стеф'юк - усі вони сформували покоління, на якому тримався авторитет української вокальної школи [2].

У період незалежності відбувається значний зсув у свідомості виконавців і педагогів. Прагнення до автентичного, українського звучання починає превалювати над бажанням наслідувати західні чи східні зразки. Вокалісти, які пройшли радянську школу, передають свої знання новим поколінням, поєднуючи технічну досконалість із національною інтонаційністю. З'являються нові навчальні програми, удосконалюється методика, зростає кількість міжнародних конкурсів і фестивалів. Українські вокалісти стають лауреатами світових премій, що засвідчує високий рівень виконавської культури.

Сьогодні українська академічна вокальна школа функціонує в умовах викликів сучасності. Війна, еміграція артистів, руйнування культурної інфраструктури - все це не зламало, а радше активізувало пошук нових форм музичної ідентичності. Вітчизняні консерваторії, такі як НМАУ ім. П. І. Чайковського, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Одеська консерваторія - залишаються провідними центрами підготовки вокалістів [3]. У їхніх стінах поєднується класична спадщина з актуальними тенденціями сучасного музичного театру: режисурою, пластикою, психологічною інтерпретацією ролі.

У цей час спостерігається оновлення репертуару. Все частіше українські вокалісти звертаються до творів українських композиторів, романсів на слова Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки. Особливої популярності набувають сучасні твори з глибоким філософським підтекстом, що вимагають не лише техніки, а й внутрішньої глибини та драматичного чуття. Водночас академічна вокальна школа активно інтегрується в європейський мистецький простір [4]. Українські співаки здобувають освіту, стажуються та виступають у Франції, Італії, Німеччині, Швейцарії,

що дає змогу збагачувати вітчизняну практику новими знаннями, методиками та сценічними підходами.

Отже, історія української академічної вокальної школи – це історія пошуку балансу між світовими стандартами та національною унікальністю. Вона свідчить, що сила українського голосу - не тільки у професійній майстерності, а й у здатності передавати глибоку емоцію, духовну наповненість, правду часу. І сьогодні, як і сто років тому, український академічний спів є засобом самовираження народу, його болю, гідності, незламності та краси. І саме в цьому - його велика культурна і гуманістична місія.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник. Київ : ЗАТ Віпол, 2007. 174 с.
 2. Люш Д. Розвиток і збереження співочого голосу. Київ : Музична Україна, 1988. 138 с.
 3. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 6. Львів : Апріорі, 2002. 147 с.
 4. Вокально-педагогічні принципи і вокальні поради Олександра Карпатського : метод. рек. для студентів-вокалістів / уклад. Т. Карпатська. Львів, 1990. 56 с.
-

СЕКЦІЯ IV.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЕСТРАДИ : ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ



УДК 78.01:78.071(100)"20"+78.06:785/789

ЗОСІМ ОЛЬГА,

докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
м.Київ

ФОРМИ ВЗАЄМОДІЇ АКАДЕМІЧНОЇ ТА НЕАКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ У ХХІ СТОЛІТТІ

Анотація. У статті окреслено форми взаємодії академічної та неакадемічної музики, які відбивають музичні тренди ХХІ століття. Охарактеризовано низку інтерпретацій академічної класики музикантами, що працюють у неакадемічних музичних напрямках, серед яких як зарубіжні виконавці (Філіппа Джордано, Ліндсі Стіргінг, гурт «The Piano Guys»), так і українські музиканти («Prime Orchestra»).

Ключові слова: академічна музика, неакадемічна музика, музична інтерпретація, Філіппа Джордано, Ліндсі Стіргінг, «The Piano Guys», «Prime Orchestra».

Доба постмодерну відзначена розмаїттям форм взаємодії академічної і неакадемічної музики, яка розпочалося ще у XX, але особливої ваги набула у XXI столітті. Нагадаємо, що академічна музика – це музика європейської традиції XVII–XXI століть, для якої характерна письмова традиція з нотною фіксацією музичного твору, що має неприкладну функцію та передбачає концертну або сценічну репрезентацію. Неакадемічна музична творчість включає фольклор, європейську музику до XVII століття, коли ще не були повністю сформовані засади музичного академізму, а також різноманітні естрадні напрями – джаз, рок, поп-музику, хіп-хоп, музичну електроніку тощо. Форм, видів, способів взаємодії музики неакадемічної і академічної традицій дуже багато, із них виділимо дві базові – академізацію неакадемічних музичних творів та вихід класичної музики за межі академічного середовища, їх різновидом є звертання до стилістики неакадемічної музики в академічній і навпаки. Зосередимо увагу на кількох цікавих зразках інтерпретації академічної класики музикантами, що працюють у неакадемічних музичних напрямках, та поп-музики, яка в новій версії набула рис академічної.

Серед прикладів виходу академічної музики за межі академічного середовища варто виділити альбом «Best of Opera» [1] мексиканської співачки італійського походження Філіппи Джордано (Filippa Giordano). Ця робота містить 13 композицій, з яких більшість є відомими аріями або іншими вокальними номерами (ансамблі, хори), що належать до оперної класики XIX – початку XX століття: № 1 «Habanera» з опери «Кармен» Ж. Бізе, № 2 «Va pensiero» з опери «Набукко» Дж. Верді, № 3 «Casta diva» з опери «Норма» В. Белліні, № 5 «O mio babbino caro» з опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, № 6 «S'apre per te il mio cuor» з опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, № 7 «Addio del passato» з опери «Травіата» Дж. Верді, № 9 «Un bel dì vedremo» та № 10 «Coro a bocca chiusa» з опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, № 11 «La barcarolle» з опери «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, № 12 «Vissi d'arte» з опери «Тоска» Дж. Пуччіні. Окрім фрагментів опер, до альбому включені твори, які не мають відношення до оперного жанру: № 4 «Ave Maria» Й. С. Баха – Ш. Гуно, № 8 «Plaisir d'amour» Ж.-П.-Е. Мартіні, № 13 «Maria» А. Кольяті та Ф. Сарторі. Звернімо увагу на останній твір, який є своєрідним бонус-треком до академічної класики,

написаної у XVIII – XX століттях. Він був створений у 2003 році і належить до напрямку класичного кросовера, який сьогодні, на відміну від академічного авангарду, є продовженням класичної традиції минулих століть.

В альбомі «Best of Opera» Ф. Джордано звернулася до популярних оперних хітів. В своїх інтерпретаціях співачка не прагне їх радикально трансформувати: вона зберігає оркестрове звучання оригінальних композицій, однак в кожному з них вносить зміни, які виводять ці твори за межі академічної класики. Серед неакадемічних маркерів її інтерпретацій відзначимо, в першу чергу, звертання до естрадного типу вокалу, а також додавання імпровізаційних вокальних вставок, яких не було в оригіналах. Якщо говорити про зміни, які були здійснені співачкою, то вони можуть бути різними – від індивідуальних музичних рішень вокальної партії до більш серйозних втручань в авторський текст. Так, наприклад, в арії з опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» Ф. Джордано майже удвічі скорочує час звучання твору, оригінальна тривалість якого перевищує шість хвилин, та виконує його італійською («S'apre per te il mio cuore»), а не французькою мовою («Mon coeur s'ouvre à ta voix»), хоча в альбомі інші зразки французької оперної класики виконуються мовою оригіналу. Скорочуючи авторський текст К. Сен-Санса, в тому числі й вокальну партію, співачка не зменшує її вагу, за допомогою імпровізації виводячи на перший план вокальне начало. Хорові композиції Ф. Джордано інтерпретує як сольні, увиразнюючи її імпровізаційними мелізматичними фрагментами. У цілому альбом «Best of Opera» Ф. Джордано є цікавим зразком інтерпретації академічної класики, де гармонійно поєднано класичну музичну традицію та сучасність.

Втім, у більшості випадків музиканти прагнуть внести більш суттєві зміни в класичні музичні твори, звертаючись до виражальних засобів та стилістики естрадної музики. Серед численних зразків назвемо інтерпретацію американської скрипальки, композиторки, танцівниці й перформерки Ліндсі Стірлінг (Lindsey Stirling) «Carol of the Bells» [2]. Виконавиця на основі хорової обробки «Щедрика» М. Леонтовича в його американській текстовий версії «Carol of the Bells», яка відома усьому світові, презентувала публіці авторську композицію, що базується на ритмічних та мелодичних елементах «Щедрика», але є оригінальним інструментальним твором.

Особливістю інтерпретацій музичної класики

американського гурту «The Piano Guys» є поєднання в композиції фрагментів двох творів, один з яких є класичним, другий зазвичай належить до неакадемічної музики. Так, у «Carol of the Bells» [3] використано не лише музику зазначеного в назві твору, а й англійську різдвяну пісню «God Rest Ye Merry Gentlemen», у «Code Name Vivaldi» [4] поєднано фрагменти подвійного віолончельного концерту А. Вівальді та саундтреку «Main Titles» до фільму «Ідентифікація Борна» («Bourne Identity»). Якщо в основі тієї чи іншої композиції гурту «The Piano Guys» обидва твори є класичними, як, наприклад, у «Moonlight» [6], де, окрім сонати № 14 («Місячної»), використано фрагмент Allegretto Сьомої симфонії Л. Бетховена, їх аранжування орієнтується на неакадемічні музичні напрями.

Творчість українських музикантів також суголосна загальносвітовим трендам ХХІ століття у прагненні поєднання різних напрямів академічної та неакадемічної музики. Репертуар харківського колективу «Prime Orchestra» базується на сучасних інтерпретаціях популярної академічної класики та кавер-версіях світових поп- та рок-хітів, які набувають рис академічної музики. У величезному доробку колективу є багато цікавих творчих рішень, які варті уваги як оригінальні зразки поєднання музичної класики та сучасної неакадемічної музики. Серед численних інтерпретацій зарубіжних хітів звернімо увагу на композицію «Love to Hate You» [5], яка є академізованою кавер-версією пісні британського гурту «Erasure». У пісенному творі, в музиці якого вагому роль відіграє золота секвенція, що апелює до музики бароко, було розширено бароковий сегмент: аранжувальником було дописано інструментальні епізоди у бароковому стилі, які органічно увійшли до оновленого музичного тексту пісні «Love to Hate You». Відзначимо й інші зміни: із сольної композиції пісня стала дуєтною, де соліст репрезентував естрадний, а солістка академічний тип вокалу. Бароковий музичний образ було доповнено й візуальним рішенням сценічного номера, де обидва вокалісти та балетна пара виступали в костюмах ХVІІІ століття.

Отже, сьогодні ми спостерігаємо активну і надзвичайно плідну фазу взаємодії музики академічної та неакадемічної традицій, що свідчить про поступове їх зближення, а в перспективі – подолання їх відмінностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. «Best of Opera» (Filippa Giordano). URL: https://youtu.be/yHGN3WanzeU&list=OLAK5uy_mw7evFhpQH311fQrSwpqWREv5NMHXlbf8 (дата звернення: 03.02.2025).
 2. «Carol of the Bells» (Lindsey Stirling). URL: <https://youtu.be/EKkzbbLYPul> (дата звернення: 03.02.2025).
 3. «Carol of the Bells» («The Piano Guys»). URL: https://youtu.be/e9GtPX6c_kg (дата звернення: 03.02.2025).
 4. «Code Name Vivaldi» («The Piano Guys»). URL: <https://youtu.be/09RUuTAM2H0> (дата звернення: 03.02.2025).
 5. «Love to Hate You» («Erasure», «Prime Orchestra» Cover). URL: <https://youtu.be/9EkI27eI95k> (дата звернення: 03.02.2025).
 6. «Moonlight» («The Piano Guys»). URL: <https://youtu.be/DRVvFYppU0w> (дата звернення: 03.02.2025).
-



УДК 781.65: 7.036.4

КДИРОВА ІНЕСЬ,

заслужена артистка України, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музичне мистецтво естради Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <https://orcid.org/0000-0003-2717-904X>

МИРОШНИЧЕНКО ОЛЕКСАНДР,

викладач кафедри музичного мистецтва естради Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <https://orcid.org/0009-0003-2229-5102>
м.Київ

ВЗАЄМОДІЯ АКАДЕМІЧНИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ І ДЖАЗОВИХ СТАНДАРТІВ ЯК ТРЕНД МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Анотація. *Темою статті є інтеграція джазових стандартів у сучасне музичне мистецтво як одна з тенденцій постмодернізму. Акцент зроблено на синтезі академічної та джазової музики в межах стилів «прогресивний джаз» і «третій потік», що заклали основу для створення полістилістичних гібридів. Особлива увага приділена творчості Стена Кентона, Роберта Греттінгера, Гюнтера Шуллера, Білла Еванса та сучасних композиторів і виконавців, які використовували джазові елементи в академічній традиції для розширення меж музичної виразності.*

Ключові слова: джазова інтеграція, жанровий синтез, постмодернізм, третій потік, прогресивний джаз.

У першій половині XX століття синтез академічних традицій та джазу сприяв формуванню унікальних стилістично однорідних гібридів – «прогресивний джаз» (Progressive Jazz) та «третій потік» (Third Stream).

Прогресивний джаз сформувався на основі традиційних біг-бендів, але вирізнявся складнішими гармоніями, розширеними оркестровими структурами та інноваційними аранжуваннями. Цей стиль тяжів до масштабного звучання оркестру, що особливо помітно у творчості Стена Кентона [1] та його легендарного колективу. У межах академічного симфонізму Кентон експериментував із музичними формами, використовував поліфонію, нетипові ритмічні моделі та розширену інструменталізацію, роздвигаючи традиційні межі джазового оркестру.

«Третій потік» – це синтез джазової та академічної музики, в якому має місце неординарна модальна гармонія, складна фактурність і контрапункт [3]. Цей термін запровадив Гюнтер Шуллер, підкреслюючи рівноправне співіснування двох традицій – імпровізаційного джазу та композиційної традиції академічної музики. Прикладом таких творів є «Seven Studies on Themes of Paul Klee» (1959) для оркестру, «Concertino» (для джазового квартету та оркестру) та «Journey into Jazz» (1962) для джазового квартету з оркестром, що відзеркалює прагнення Шуллера до синтезу джазової та академічної форм [8].

Отже, головна різниця між цими стилями полягає в рівні інтеграції академічної музики: прогресивний джаз орієнтувався на розширення можливостей біг-бенду і мав яскравий оркестровий характер, а «третій потік» проявив тяжіння до академічного симфонізму з введенням джазової гармонії, нетипових композиційних структур та музичних технік, що вивели його за межі

традиційного джазу [2].

У вокальному мистецтві концепція «третього потоку» позначена використанням полістилістичних прийомів, розширених гармоній та експериментальних аранжувань. Заслужують на увагу композиції гурту «The Manhattan Transfer»

«Another Night In Tunisia» (1986) та сольні імпровізації Боббі Макферна "Vocalese" у стилі прогресивного джазу. Музиканти використали прийоми класичної вокальної школи з поліфонічним співом партій і джазовою імпровізацією. Колектив часто експериментує з багатоголоссям без інструментального супроводу. Група «Manhattan Transfer» у композиції «Four Brothers» крім поліфонії, що притаманна як джазовим біг-бендам, так і класичним вокальним ансамблям, використала скет-спів з оркестровим звучанням [3].

Есперанса Спелдінг у творах, нахшталт «Chamber Music Society», поєднала камерну музику з джазом – вокал став рівноправним інструментом у складних аранжуваннях з модальними елементами, спорідненими з авангардною технікою А. Шенберга.

Особливе місце в еволюції «третього потоку» посідає Роберт Греттінгер, який здійснив радикальні експерименти у сфері джазового оркестрування. Композитор застосував підхід, що базувався на використанні атональності, поліфонії та складних контрапунктних структур, близьких до модерністських тенденцій академічної музики. Композиції Греттінгера стали яскравим прикладом втілення принципів «третього потоку» ще до їхньої формальної кодифікації у теоретичних працях Шуллера [8].

Гармонічні новації в межах джазової імпровізації та оркестрових структур реалізував Білл Еванс, який наблизив джазову мову до імпресіоністичних тенденцій. Експерименти Еванса з модальною гармонією, складною фактурою та поліфонічними текстурами відкрили нові перспективи для розвитку джазової композиції та імпровізаційних практик. Співпраця Еванса з Майлзом Девісом, зокрема в проєкті «Sketches of Spain» (1959), поширила інтеграцію джазових і академічних принципів у творах, що стало визначальною подією для розвитку «третього потоку».

У сучасному музичному просторі ідеї «третього потоку» отримали подальший розвиток завдяки таким композиторам, як Марія Шнайдер. Творчість Шнайдер насичена багатошаровим симфонічним звучанням і джазовими імпровізаціями. Інноваційність композиторки також полягає у включенні етнічних музичних елементів до формально-гармонічної мови джазу [6, с. 71–77]. Композиції, наприклад *«Concert in the Garden»* (2004), містять новаторські елементи, що гармонійно співіснують з традиціями академічної музики [4].

Синтез музичного лексикону академічної традиції та джазу спостерігається у різних жанрах. Французький піаніст Жак Луссьє, відомий своїми джазовими імпровізаціями на музику класичних композиторів (Баха, Генделя, Вівальді, Саті, Равеля, Дебюссі), зазначав, що конформістська інтерпретація академічних музичних тем у джазовій стилістиці є характерним явищем постіндустріального суспільства, де мистецтво стає товаром, що призводить до спрощення початкового змісту оригіналу [7].

Таким чином, розвиток прогресивного джазу та «третього потоку» став результатом комплексної взаємодії різних музичних традицій, що сприяло розширенню жанрових кордонів. У творах Кентона, Шуллера, Греттінгера, Еванса, Шнайдер, Луссьє визначена еволюція джазу, який інтегрувався в академічну музику та відкрив нові можливості для виконавців і композиторів.

Отже, наводимо висновок, що взаємодія академічних музичних традицій і джазових стандартів стала не просто експериментальним прийомом, а важливим вектором розвитку музичного мистецтва в епоху постмодернізму. Інтеграція класичних форм із джазовою імпровізаційністю сприяє створенню нових художніх концепцій, розширює виконавські можливості у стилістичному розмаїтті. Зазначений синтез існує в концепціях "третього потоку" і прогресивного джазу: музиканти вільно комбінують структурованість академічного письма із динамічною варіативністю джазу. Така постмодерністська тенденція збагачує світову музичну культуру, актуалізує питання творчої інтерпретації, що є ключовими аспектами сучасного мистецького процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Грідлі М. Джазові стилі: історія та аналіз. Нью-Джерсі: Prentice Hall, 1994. 442 с.
 2. Джоя Т. Джазові стандарти: путівник по репертуару. Оксфорд: Oxford University Press, 2012. 544 с.
 3. Кокер Д. Джазова імпровізація: творчість і техніка. Нью-Йорк: Alfred Music, 2003. 185 с.
 4. Kdyrova I., et al. Exploration of Historical Contexts in Vocal Art // Multidisciplinary Reviews. 2024. Vol. 7, Special Issue. DOI: <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe047>.
 5. Kdyrova, I., Juldiyeva, O., Myroshnychenko, O. Transformations of National Style in Kazakhstani Music: From Traditions to Modernity Ukrainian culture: past, modern and ways of development. Scientific journals. Мистецтвознавство, № 49, 2024. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.845>
 6. Павленко О. М. Принципи виконання поп-джазових творів // Духовність особистості в системі мистецької освіти. 2017. № 3. С. 71–77.
 7. Сміт Дж. Історія джазової музики. Нью-Йорк: Jazz Publishing, 2010. 320 с.
 8. Шуллер Г. Роздуми: музичні світи Гюнтера Шуллера. Оксфорд: Oxford University Press, 1986. 320 с.
-

***V Всеукраїнської науково-практичної конференції
«Професійна мистецька освіта: науково-методичні аспекти»
Музичне мистецтво естради : історико-теоретичні та***





УДК: 78.09

КДИРОВА ІНЕСЬ,

заслужена артистка України, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музичного мистецтва естради Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2717-904X>

м.Київ

**УНІВЕРСАЛЬНІ ТЕХНІКИ
СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ:**

**МАЙСТЕР-КЛАС ЗАСЛУЖЕНОЇ АРТИСТКИ
УКРАЇНИ ІНЕСЬ КДИРОВОЇ**

Анотація. Майстер-клас присвячений ідентифікації та аналізу універсальних технік естрадного вокалу, які застосовуються сучасними виконавцями з метою вдосконалення якості художнього звуку та розвитку виконавської майстерності. У фокусі – ефективність використання вокальних прийомів у різножанровій музиці відповідно до індивідуальних особливостей артиста та очікувань слухацької аудиторії. Сучасний естрадний спів значно розширив спектр вокальних засобів у порівнянні з академічною школою. Відмінності існують не лише в техніці звукоутворення, але й у характері тембру, манері виконання та сценічному іміджі. Застосування універсальних технік потребує гнучкого підходу до інтерпретації з урахуванням жанрової стилістики та актуальних тенденцій сценічної практики.

Ключові слова: естрадний вокал, вокальні техніки, інтерпретація,

Сучасне естрадне музичне мистецтво виступає значущим сегментом масової культури, що віддзеркалює суспільні трансформації, естетичні запити й історичні контексти певної епохи. Осмислення феномену естрадного мистецтва в умовах культурної динаміки дає змогу виявити його вплив на формування колективної ідентичності, системи цінностей та естетичного досвіду аудиторії. Аналіз цього явища спрямований на дослідження функціонального значення естрадного мистецтва в процесах глобалізації та культурних інноваціях сучасності.

Естрадне вокальне виконавство постає як мобільна і багатогранна форма мистецького висловлювання, що розвивається в межах світового музичного контексту. Естраді сьогодення притаманна стильова розмаїтість, індивідуалізована поетика, вокальна інтерпретація і виразна сценічна естетика, що існує поряд зі сталою академічною вокальною школою.

Актуальність наукового осмислення естрадного вокалу полягає у вивченні специфіки його розвитку, технічного забезпечення, стильових особливостей та художньо-естетичних функцій у системі сучасної виконавської практики. Сучасна естрадна музика є складною системою, що охоплює різноманітні жанрові моделі, стилістичні напрями та інтерпретаційні підходи. Вони функціонують поза межами академічного простору, проте вирізняються високим рівнем культурної взаємодії.

Зростаючий інтерес дослідників до феномену вокального мистецтва в естрадному вимірі обумовлений не лише його популярністю, але й здатністю реагувати на зміни соціокультурного середовища, транслювати нові художні сенси та формувати естетичні пріоритети сучасної аудиторії [4, с. 28–37].

На сьогодні професійна вокальна майстерність у сфері естради набуває особливої актуальності. Співаки нового покоління все частіше демонструють володіння голосом як інструментом широкого діапазону технік та емоційного наповнення. Це сприяє

зростанню уваги слухацької аудиторії до виконавців, які поєднують сценічну виразність, артистизм і технічну довершеність. На світовій естрадній арені з'являються представники різних вокальних шкіл, напрямів і жанрових тенденцій, що збагачують палітру сучасного музичного мистецтва [1].

У сфері академічного вокалу виконавці дотримуються єдиних стандартів звучання голосу, які визначаються традицією та композиторським задумом. У класичній музиці технічні засоби зазвичай чітко зафіксовані в нотному тексті – композитор задає темп, ритміку, динаміку, прикраси (глісандо, трелі, форшлаги, морденти), а також фразування і характер виконання. Інтерпретатор має обмежене поле для особистої творчості – дозволено змінювати лише деякі нюанси, наприклад, виконати фразу не *legato*, а *portamento* (італ. *portamento* – плавний ковзний перехід між звуками), варіювати довжину фермат, ритм рулад чи додати акторське забарвлення [2].

На початку 2000-х років з'явилася помітна тенденція: представники академічного вокалу почали інтегруватися в простір сучасного шоу-бізнесу. Вони брали участь у мюзиклах, записували саундтреки до фільмів, запускали сольні поп-проекти. На перетині цих напрямів виник новий стиль – класичний кроссовер, у якому традиційні вокальні техніки існують з елементами популярної музики, а симфонічна партитура звучить поряд з використанням сучасних тембрових фарб.

У жанрі класичного кросовера вокалісти активно застосовують широкий спектр технічних прийомів, що виходять за межі академічної традиції. Зокрема, чоловічі виконавці часто використовують фальцет у верхньому регістрі, тоді як у класичному жіночому вокалі така техніка вважається недоречною [3].

Один із найвідоміших представників цього жанру – Джош Гробан, у репертуарі якого фальцет є важливою складовою виразності. У саундтреку «*Remember*» до кінофільму «*Троя*» Гробан виконує свою партію в академічній вокальній манері з виходом у фальцет для ліричного легкого закінчення куплетів. На жзвичайну барву долучає до співу жіноча партія з мелізматикою, стилізована

під східну традицію. Це яскравий приклад синтезу різних культурних вокальних практик і стилістичної гнучкості, характерної для жанру класичного кросовера.

Мелізматика – ще один характерний елемент сучасного вокалу. Вона часто базується на пентатоніці (приклад – Уїтні Х'юстон, Мераяя Кері), а також може реалізовуватись у вигляді мордентів, форшлагів, трелей із глісандо.

Справжнім прикладом синтезу академічного вокалу з естрадною стилістикою є творчість Алесандро Сафіні. Його метою було створити власний жанр – емоційно насичену поп-оперну музику. Разом із композитором Романо Музумарро він створив альбом *«Insieme a te»* (1999), у якому хіт *«Luna»* став візитною картою співака. Хоча композиція має яскраво виражений ритм, не типовий для опери (за словами самого виконавця, вона навіть дещо в стилі рок), вона зберігає академічну манеру співу. *«Luna»* здобула великий успіх у Європі, особливо в Нідерландах, а згодом – у Латинській Америці. Композиція прозвучала в серіалі *«Клон»*, а сам Сафіна з'явився в кількох епізодах у ролі себе самого.

Унікальні вокальні можливості демонструє казахстанський співак Дімаш Кудайберген. У композиціях він майстерно використовує розширений вокальний діапазон – від оксамитового баритону до регістру колоратурного сопрано, використовуючи головний резонатор, фальцет, а також спів у свистковому регістрі [6, с. 52–58]. Це найвищий вокальний регістр, який використовується здебільшого жінками (наприклад, Мераяя Кері) і характеризується дуже високими, флейтовими тонами, які виникають при мінімальному зіткненні голосових зв'язок.

Сучасна естрада стрімко розвивається. Змінюється музика, сценічний образ артистів і вокальні техніки, які дедалі більше відходять від класичних норм і тяжіють до естрадно-джазового стилю.

Джазовий вокал сформувався під впливом афроамериканського фольклору, що зумовило появу специфічних інтонаційних і тембрових ознак. Як зазначає дослідник В. Омельченко, еволюція джазової вокальної мови була тісно пов'язана з трансформацією уявлень про художній звук та технічні

засоби його реалізації [8, с. 75–78].

Однією з відмінних рис естрадно-джазового вокалу є відкритість і свобода звучання. На відміну від академічного співу, який прагне до вирівнювання регістрів, сучасна манера підкреслює їх контраст як виразний художній засіб. Вокал у нижньому регістрі зазвичай формується з акцентом на грудному тембрі, з позицією, схожою на позіх, що дає глибоке, насичене звучання. Середній і верхній регістри представлені яскравим мікстом і часто підсилюються фальцетом, гортанними та назальними відтінками.

Одна з технічних складностей джазового співу полягає в постійному чергуванні звукоутворювальних прийомів – іноді навіть у межах однієї фрази. Для академічної манери, навпаки, характерне стабільне й одноманітне звучання голосу.

Технічна палітра вокалу у джазі та поп-естраді надзвичайно широка. Універсальними для всіх виконавців є такі прийоми, як глісандо, портаменто, фальцет, елементи мелодекламації, а також «свінгове» інтонування. Сміливо застосовуються й носові призвуки, що надають вокалу характерного «інструментального» відтінку. Один з таких прийомів – тванг (twang) – набув популярності у зірок естради. Назальний тванг імітує звучання труби із сурдиною, а оральний тванг дає яскраву проекцію голосу в середині діапазону.

Серед виконавців, які активно використовують тванг, варто згадати Даффі, Емі Уайнхаус, Меган Трейнор, а також Крістіну Агілеру, Леді Гагу, Джастіна Тімберлейка, Ріанну, Алішу Кіз, Шерон Ковакс, які часто чергують тванг із субтоном або белтінгом залежно від емоційного навантаження фрази. Кеті Пері та Сія досягли високої майстерності у синтезі назального і орального твангу – особливо яскраво ці техніки звучать у приспівках та кульмінації.

Слід пам'ятати: хоча тванг на слух сприймається як «гугнявість», він формується не в носі, а в гортані. Щоб відчутти його, потрібно звернути увагу на рух надгортанної щілини (як при ковтанні) – саме її звуження створює характерну компресію і щільне звучання голосу. Саме так співають Стіві Вандер, LP, Гаррі Стайлз, Джамала, Тіна Кароль, Надія Дорофєєва – їх голоси вирізняються чіткістю, дзвінкістю та характерним тембром.

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ТЕХНІК

Варто наголосити, що українська вокальна школа формувалася на основі глибокої традиції співу, тісно пов'язаної з орфоепічною природою української мови. Артикуляційна база українських вокалістів передбачає чітке, округле й природне вимовляння голосних звуків, що не потребує активної назалізації, на відміну від вокальних традицій, типових для французької чи англійської мов.

Саме тому такі техніки, як тванг, які базуються на акцентованій назалізації та вузькій гортанній позиції, не є базовими для українського вокального стилю. У межах вітчизняної виконавської культури тванг сприймається радше як виразовий прийом, що використовується епізодично – для досягнення певного сценічного ефекту, але не як основа звукоутворення. Суцільне використання твангу протягом усього музичного твору в українській вокальній традиції, зокрема в академічно зорієнтованій школі, сприймається як вокальна вада або свідчення відсутності технічної підготовки.

Натомість основою слов'янської вокальної естетики, до якої належить і українська традиція, є багатобарвний мікст, що дає змогу вокалісту варіювати звучання в залежності від художнього задуму. У цьому контексті важливими залишаються контроль дихання, темброве забарвлення, динаміка та чітка дикція. Такий підхід забезпечує збереження автентичності мови, високий рівень виразності й водночас дозволяє інтегрувати сучасні техніки у стилістично доцільний спосіб.

Бути професійним естрадним вокалістом – означає не просто володіти модними техніками, а мати ґрунтовну вокальну школу, бажано академічну. Саме академічна підготовка формує досконале володіння голосовим апаратом, дає основу інтонаційної точності, дикції та сценічного мислення. Лише освічений, технічно оснащений співак може ефективно поєднувати традиційні й новітні вокальні прийоми, не втрачаючи при цьому індивідуальності й художньої виразності української вокальної школи глибоко пов'язані з національною мовною орфоепією,

пісенною традицією та фольклорною мелодикою. Звучання голосних звуків в українській мові вирізняється округлістю, м'якістю й чистотою, що створює сприятливі умови для формування повного, об'ємного звуку без необхідності у назалізації – як-от, наприклад, для французької чи англійської фонетики. Це зумовлює специфіку української вокальної подачі, де основною технікою є насичений, дзвінкий мікст, а не тванг.

Видатні представники української академічної та народної вокальної школи – Соломія Крушельницька, Євгенія Мірошниченко, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Раїса Кириченко, Ніна Матвієнко, Марія Стеф'юк – є яскравим прикладом майстерного володіння голосом із чіткою дикцією, образною інтонацією та природним тембровим багатством. У їхньому виконанні відчутно гармонійне поєднання опори дихання академічного співу з національним колоритом звучання голосу.

Українська естрада є поліетнічним явищем, у якому синтезовано традиції різних культур. Таке розмаїття традицій створює унікальне звукове середовище, де вокальне мистецтво не обмежується лише академічними чи фольклорними моделями, а розвивається у напрямі синтезу стилів, технік і етнічних особливостей. До такого мистецького підходу належить і моя власна виконавська практика. Я працюю у жанрі етно-фьюжн і поєдную академічну вокальну школу з автентикою, і, водночас, відтворюю новий, сучасний рівень концертного звучання завдяки цифровим технологіям обробки голосу.

До представників української багатоетнічної сцени також належать Іво Бобул, Лілія Сандулеса, Джамала, Фемі Мустафаєв, Ленера Османова, Ельзара Баталова, які у своїй творчості спираються на професійну вокальну школу та етнічні традиції. Творчість співаків збагачує українську естраду емоційною глибиною, тембровим різноманіттям і культурною ідентичністю.



Українська вокальна школа формувалася в умовах тісного зв'язку з народною пісенністю, чистотою мови та естетикою співу. Вона є живою традицією, що зростає, оновлюється й надихає молодих виконавців народним мелосом і духовною глибиною. Українська пісня існує як адаптивна система, що здатна відповідати сучасним викликам, не втрачаючи національної самобутності і мистецьких традицій.

Висновки. Модернізація естрадного вокалу істотно розширила його технічні, жанрові та художні межі. Універсальні техніки – мікст, тванг, субтон, белтінг, фальцет, штробас і різноманітні прийоми відтворення звуку – сьогодні стали дієвим інструментом для формування сценічного іміджу, розкриття внутрішнього емоційного змісту твору та досягнення художньої виразності. Ефективність використання цих технік залежить від здатності вокаліста адаптуватися до музичного жанру, і при тому зберегти технічну досвідченість і виконавську індивідуальність.

Разом із тим, особливу цінність становить національна вокальна традиція, тісно пов'язана з мовною природою української культури. Українська вокальна школа базується на природному, округлому звуковеденні, співацькому диханні, чіткому інтонуванні та звучанні, яке не потребує назалізації. Саме ці орфоепічні особливості української мови визначають звучання голосу, у якому пріоритет надається не твангу чи фальцету, а красивому міксту, багатому на тембральні відтінки та динамічну виразність.

Використання трендових вокальних технік, таких як тванг, штробас, фрай, є доцільним лише як епізодичний виразний прийом, а не як основа вокалізації. В українській академічній і народній традиції виконання твору на твангу протягом усієї композиції розцінюється як виконавська помилка або вокальна вада. На відміну від деяких західних шкіл, де тванг слугує одним із основних засобів звуковедення й проєкції голосу, українська вокальна школа акцентує увагу на збереженні співочого дихання, плавності мелодійної лінії, тембральній чистоті звучання та інтонаційній точності.

Сучасні естрадні вокалісти, які бажають досягти високої виконавської майстерності, мають володіти фундаментальною школою співу. Тільки на основі професійної підготовки можливе усвідомлене та художньо виправдане використання вокальних технік. Поєднання класичної школи, гнучкого підходу до сучасної стилістики та індивідуального тембру – запорука успішної реалізації виконавця на сцені.

Таким чином, трансформація естрадного вокалу в ХХІ столітті є не лише технічним процесом, а й глибоким культурним явищем. Синтез новаторських прийомів з національною співочою традицією відкриває нові горизонти для вокального мистецтва. У такому розмаїтті глобальних культурних тенденцій важливо не втратити українські музичні традиції та зберегти ідентичність у контексті світової культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей : [дослідницька праця] / В. Г. Антонюк. Київ : Укр. ідея, 1999. 218 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підруч. для вищ. муз. навч. закл. / Б. П. Гнидь. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
3. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Н. Є. Гребенюк. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
4. Дрожжина Н. В. Питання методології естрадно-вокальної педагогіки / Н. В. Дрожжина // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / За ред. Даниленка В. Я. / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 2009. Вип. 1. С. 28–37.
5. Зайцев В. П. Режисура естрадних та масових видовищ : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. культури і мистец.] / В. П. Зайцев. 2-ге вид. Київ : Дакор, 2006. 251 с.
6. Кдирова І. О., Мирошніченко О. М. Сучасні тенденції розвитку музично-сценічних жанрів національного мистецтва Казахстану. / *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції : Київ, 22-23 квіт. 2023 р.* Київ : КНУКіМ, 2023. С. 52–58.
7. Олендарьов В. М. До питання про театральність пісенної естради / В. М. Олендарьов // Українське музикознавство : зб. наук. ст. Київ : Муз. Україна, 2002. Вип. 31. С. 108.
8. Омельченко В. Звуковий ідеал джазового вокалу: історична еволюція / В. Омельченко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів художньо-буд. профілю / Харк. держ. акад. дизайну і мистец. Харків, 2008. Вип. 1/3. С. 75–78.
9. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: Дослідження / О. Г. Стахевич. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.

Музична творчість українських виконавців під час війни: емоційна виразність та мистецька рефлексія.





УДК: 784

АНТИПЕНКО ЮЛІЯ,

викладачка кафедри музичного мистецтва
естради Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ

**МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ
ВИКОНАВЦІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ: ЕМОЦІЙНА
ВИРАЗНІСТЬ ТА
МИСТЕЦЬКА РЕФЛЕКСІЯ.
МАЙСТЕР-КЛАС АНТИПЕНКО ЮЛІЇ**

Анотація. Музичне мистецтво завжди було дієвим засобом формування колективної свідомості через мистецькі засоби вираження. Темою доповіді є пісенна творчість сучасних українських естрадних виконавців в умовах воєнних подій, з особливим фокусом на емоційний спектр та мистецьку рефлексію. Мета доповіді полягає в аналізі способів художнього відображення воєнної реальності та засобів музичної рефлексії, через які артисти ретранслюють складні емоційні стани, зумовлені війною. Патріотичні композиції, створені українськими митцями, виконують функцію емоційної підтримки та соціальної консолідації, відображаючи колективну травму та водночас формуючи резистентні наративи. Таким чином, пісенна творчість сучасних українських артистів стає ключовим елементом культурно-мистецької рефлексії та реконфігурації національної ідентичності в умовах війни.

Ключові слова: *пісенна традиція, пісенна творчість, повномасштабне вторгнення, музична індустрія, пісенні композиції*

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська пісенна традиція, глибоко вкорінена в історичному та культурному коді нації, завжди виступала як важливий засіб подолання кризових ситуацій. Від козацьких дум до пісень УПА, українська пісенна традиція відображає патріотизм, героїзм та боротьбу за національну незалежність.

Пісенна творчість українських митців під час російсько-української війни поєднує традиційні національні мотиви з інноваційними музичними стилями та функціонує як засіб документування воєнних подій і відображення складних емоційних станів українського суспільства.

Естрадна пісня в нашій країні є найбільш масовим засобом комунікації артиста зі слухачем, через який, за допомогою музично-виражальних засобів у поєднанні з засобами літературними, можна впливати на емоційний стан українців.

Одночасно, будучи трансперсональним мистецтвом, музика є тісно пов'язаною з поняттям мистецької рефлексії. Мистецька рефлексія — це процес, під час якого митець переосмислює через мистецькі засоби власні почуття, думки та переживання у відповідь на певні суспільні або особисті події. Сьогодні пісенна творчість наших артистів є формою як особистої, так і колективної рефлексії. Колективна рефлексія проявляється в тому, що музика стає засобом комунікації спільних переживань, чим сприяє формуванню національної єдності та підтримці морального духу. Через музику артисти висловлюють протест проти агресії та закріплюють ідеї опору й солідарності в умовах війни.

З початком повномасштабного вторгнення українська масова музична індустрія миттєво відреагувала на трагедію новими музичними композиціями, сповненими тонкими психологічними емоціями з одного боку, а з другого – закладеними в них потужними патріотичними закликами до боротьби та стійкості. Вже за перші місяці війни 2022 р. з'явився ряд проникливих музичних композицій. Гурт «Без обмежень»

випустив патріотичну пісню «Героям UA», Ірина Федишин присвятила трагедії в Бучі свою пісню «Розстріляна весна». Гурт «Антитіла» випустив «В той день, коли закінчиться війна», Kazka – «I Am Not Ok», Леся Горова – «Вставай, Україно, на бій». а Макс Барських представив ліричну колискову «Буде весна».



Гурт «Без обмежень» «Героям UA»



Ірина Федишин «Розстріляна весна»



«Антитіла» випустив «В той день, коли закінчиться війна»,



Kazka – «I Am Not Ok»



Леся Горова «Вставай, Україно, на бій»



Макс Барських «Буде весна»

Особливої ваги набуває те, як митці, раніше орієнтовані на

Музична творчість українських виконавців під час війни: емоційна виразність та мистецька рефлексія.

комерційні чи нейтральні теми, почали створювати пісенні твори, які глибоко рефлексують трагічні події війни та національну боротьбу. Така трансформація тематики демонструє еволюцію їхньої творчості від розважальної до культурно-соціальної функції, використовуючи мистецтво як спосіб осмислення та відображення колективного болю й надії на перемогу. Розглянемо приклади пісенних композицій українських артистів, де емоційна виразність апелює до мистецької рефлексії на події російсько-української війни.

У перший тиждень війни видатний український поет-пісняр сучасності Ю. Рибчинський написав новий текст до пісні, яка давно стала класикою української естради – «Місяць» Н. Могилевської. Співачка не лише записала нову версію пісні під назвою «Я кажу ні жакхливій цій війні», а й створила до неї відеокліп, в якому поєднала кадри, що показують Україну до війни, її зміни після вторгнення російських окупантів, а також мужній захист своєї держави українцями.



Н.Могилевська «Місяць»

У порівнянні з лірико-меланхолійним оригіналом, музика пісні звучить інакше з новими словами. Висхідна кварта на початку мелодії приспіву трансформується з ліричної інтонації в контексті теми нерозділеного кохання у емоційно-потужну закличну інтонацію супротиву агресії. Могилевська використовує свій вокал як інструмент прямої комунікації з аудиторією, де кожна нота й

фраза звучать як заклик до припинення агресії та повернення до людяності. Своєрідною емоційно-змістовною кульмінацією звучать слова молитви «Отче наш» в кінці пісні, в яких закарбувався емоційний стан артистки в цей час: «Молюся за міста України: Маріуполь, Буча, Ірпінь, Гостомель, Харків і мій рідний Київ. За всі міста України, за людей моїх рідних – і живих, і за тих, хто вже пішов. Молюся за вас усім серцем!». Музика та слова пісні відзначаються особливою емоційною силою та відвертою щирістю, яка проникає в серця слухачів, змушуючи їх замислитися над жахіттями війни та цінністю мирного життя.



Н.Могилевська «Місяць»

Яскравим прикладом мистецько-філософської рефлексії на воєнні події є пісня Тіни Кароль «Вільні. Нескорені», написана нею влітку 2022 р. (прем'єра на YouTube 16 вересня 2022 р). Для музичного аналізу даної пісні важливо розглянути її через призму культурної пам'яті, соціальної ідентичності та мистецького втілення національної травми. За словами співачки, центральна ідея пісні – «ідея звільнення від нав'язаних стереотипів минулого». Центральним мотивом у тексті пісні є тема трансформацій особистості та нації, спричинених сучасними трагічними подіями, яка відображає процес переосмислення національної ідентичності, що стає більш виразною та відчутною в умовах зовнішньої загрози.

Кароль акцентує увагу на психологічних змінах («все можливо змінити»), які відбуваються з кожним індивідом («своє "Я" пробудити») та всім українським народом в цілому («ми будуєм

нових себе»). Образи свободи і нескореності, що повторюються у тексті, символізують не лише прагнення до боротьби за зміни, але й глибокий процес особистісного та національного переродження («Ми руйнуємо рабство в собі»). Авторка пісні висловлює усвідомлення того, що попри всю жорстокість сучасної війни, вона призведе до народження абсолютно нової нації («народжені ми в боротьбі») та формування нового типу громадянина-українця («народжений в боротьбі»). Текст пісні транслює ідею, що народ України проходить через етап внутрішнього перетворення, де цінності свободи, нескореності та єдності стають центральними елементами нового суспільного порядку. «Наш час настав, ми готові виборювати життя для вільної, непереможної країни та гордо нести свій прапор перемоги. Мотив нескореності можна інтерпретувати як метафору духовної сили, що стає вирішальним чинником у формуванні нового, посттравматичного суспільного самовідчуття. Через символічний текст пісню втілює процеси глибинних змін у суспільній свідомості нації, яка «починає все по новому», тобто перегортає новітню сторінку своєї історії.



Тіна Кароль «Вільні. Нескорені»

Трохи в іншому емоційному ракурсі рефлексує на актуальні події в Україні композиція Злати Огневич «Пташка». Прем'єра відеокліпу на пісню відбулась на платформі YouTube 25 червня 2024 р. Цей твір було створено артисткою як саундтрек до українського фільму жахів «Конотопська відьма». Сюжет фільму оповідає про молоду жінку Олену, у минулому – відьму, яка

вирішує залишити свою магічну спадщину, щоб розпочати спокійне життя поруч із коханим. Проте, коли її рідне місто Конотоп стає жертвою російського вторгнення, головна героїня змушена знову звернутися до темних сил і використати давню магію для помсти ворогам.

Текст пісні «Пташка» містить у собі сильні метафори, частина яких укорінена в українському фольклорі («ворог, наче ворон», «небо стало чорним»). Образ «птаха» часто асоціюється зі свободою, проте у контексті сучасної війни цей образ набуває нового значення – слово «пташка» стає метафорою для людини, яка прагне вирватися з умов обмежень і страху, але при цьому залишається нескореною.

Так само заслуговує на увагу музичний аспект цієї пісенної композиції. Мелодична структура твору базується на мелодичних елементах українських фольклорних інтонацій (які доповнюються використанням народного інструменту колісної ліри в аранжуванні), що значно підсилює емоційний вплив музики. Використання народнопісенних мотивів активує архетипові елементи музичної пам'яті слухача, пробуджуючи глибинні культурні асоціації та підсвідоме емоційне резонування з традиційною українською музичною спадщиною. Використання фольклорних мотивів не тільки підсилює емоційний вплив, але й створює місток між минулим і сучасним.

Музична експресія твору через символіку птаха розкриває ідею боротьби, відплати та прагнення до свободи. Вокальне виконання Злати Огневич виступає як потужний засіб емоційної комунікації, наповнений емоційною насиченістю, знаходить відгук у слухачів. Ця пісня викликає роздуми про силу волі та внутрішню свободу, які є ключовими в умовах війни.

Музична творчість українських виконавців під час війни: емоційна виразність та мистецька рефлексія.



Злата Огнєвіч «Пташка»

Мій кліп з піснею.

Вашій Увазі хочу представити пісню на слова Оксани Шеренгової і музику Олександра Бурміцького «Дай Боже, щоб ми жили».



Юлія Антипенко «Дай Боже, щоб ми жили».

Кілька слів про пісню. Вашій увазі хочу представити пісню на слова Вадима Крищенка і музику Олександра Бурміцького «Тарасів вогонь». Кілька слів про пісню і національну ідентичність, про Кобзаря День народження 9 Березня.



Юлія Антипенко «Тарасів вогонь».

Висновки. Через складні обставини війни українці переживають глибокі внутрішні трансформації, які зачіпають національну ідентичність, цінності та емоційний стан. З початку повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022р. пісенна творчість українських артистів почала відігравати ключову роль у процесі емоційної рефлексії, надаючи можливість як митцям, так і слухачам за допомогою сприйняття музичних образів переосмислювати особистий і колективний емоційний досвід. Музика стає важливим засобом підтримки морального духу та формування емоційної стійкості, що може призвести до зростання жанрів патріотичної та протестної музики. З іншого боку, розвиток цифрових платформ і соціальних мереж сприяє розширенню аудиторії та глобальному поширенню пісенних творів, що відображають наш колективний емоційний досвід війни. Саме тому в подальшому на українську пісенну культуру очікує збільшення експериментальних і гібридних музичних форм, а також зростання уваги до митців, які створюють музику, пов'язану з сучасними соціально-політичними подіями.

*Музична творчість українських виконавців під час війни: емоційна
виразність та мистецька рефлексія.*



УДК 78.067.26:784.4

ЛЕВКО ВЕРОНІКА,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри музичного мистецтва
естради Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»

ORCID: 0000-0002-6946-0115

м. Київ

ЛЮБОВНА ПІСЕННА ЛІРИКА ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ОБРАЗНА СТРУКТУРА

Анотація. У статті досліджується любовна лірика Тараса Петриненка як складова його авторської пісенної творчості. Визначено жанрово-стильові характеристики, особливості художньої образності та емоційно-сміслову наповненість його композицій. Проаналізовано взаємодію вербальної та музичної складових, що формують художню цілісність творів. Окреслено філософське осмислення кохання в пісенній спадщині митця, що розкривається через метафоричну багатозначність текстів і виразні засоби музичної драматургії.

Ключові слова: Тарас Петриненко, любовна лірика, естрадна музика, пісенна образність, українська естрада.

Тарас Петриненко – видатний український співак, композитор, поет та громадський діяч, чия творчість відіграла ключову роль у становленні сучасної української естрадної музики. Його мистецька діяльність охоплює понад півстоліття, протягом якого він залишався вірним принципу високого художнього творчого рівня. Неймовірному успіху Тараса Петриненка як артиста сприяв не тільки його природний м'який і сильний голос, а й органічний зв'язок його композиторського стилю з національним ґрунтом, мовою та культурою. Починаючи з 1960-х років, Тарас Петриненко формував власний музичний стиль, що поєднував традиції українського фольклору з інноваційними тенденціями світової рок-музики. Його музика вирізняється яскравим, пластичним мелодизмом, терпкими й зворушливими гармонійними послідовностями, врівноваженою та чіткою формою. Тексти його пісень змушують слухачів задумуватися як над долею простої людини, так і над історією нашої країни.

Головним і центральним образом у його піснях є любов – як до України, так і до людини. Окремий пласт творчості Тараса Петриненка становить його лірична пісенна спадщина, яка характеризується тонкою експресивністю, глибокою емоційністю та витонченою образністю. Любовна тематика в його піснях є не лише відображенням особистих переживань, а й своєрідним філософським осмисленням людських почуттів. Його романтичні балади вирізняються гармонічним поєднанням мелодійності експресії та текстової виразності, що робить їх близькими широкій аудиторії слухачів і забезпечує їм статус класики української естрадної пісні. Композиції митця характеризуються високою поетичною культурою, символізмом і музичною виразністю, що робить їх актуальними для багатьох поколінь слухачів. Аналіз любовної лірики Тараса Петриненка дозволяє розкрити нові аспекти його творчої особистості, що виходять за межі традиційного сприйняття його як виконавця патріотичних творів.

У 1960-1970-х роках формування творчого стилю Петриненка відбувалося під впливом світових музичних тенденцій, зокрема біг-біту та рок-музики, які він майстерно інтегрував у контекст української естради. Вже на ранньому етапі в його творчості простежується поєднання глибокого ліризму з експериментами у сфері аранжування та гармонічної побудови. Особливу роль у становленні його пісенної поетики відіграв синтез народнопісенних мотивів з характерною для того часу мелодикою рок-балад та метроритмічними особливостями фанку.

У 1970-х роках його композиціям стала притаманною розширена палітра емоційного вираження, що в подальшому визначило стиль артиста. Лірична тематика, яка почала розкриватись в його творчості в цей час, поступово набувала більш глибокого психологізму, знайшла своє втілення у перших авторських баладах Тараса Петриненка, що поєднували романтичний настрій із рефлексією над долею людини у складних суспільних обставинах.

Одним з прикладів любовної лірики раннього періоду творчості Тараса Петриненка є композиція «Весна і ти», яку співак записав разом з ВІА «Візерунки шляхів». Цей гурт був створений музикантом у 1974 році в Києві шляхом об'єднання музикантів колективів «Еней» і

«Дзвони», з якими він раніше працював. У 1976 році на студії «Мелодія» гурт записав свою єдину платівку. Стилістично він був орієнтований на арт-фольк-рок із виразною імпровізаційною основою, де яскраво відчувається синтез української традиційної мелоінтонаційності з фанком і джазовими елементами.

Текст пісні «Весна і ти» ґрунтується на символіці весни як метафори відродження, надії та кохання, що протистойть самотності й журбі. Ліричний герой переживає розлуку, контрастуючи свій внутрішній смуток із пробудженням природи. Цей образний контраст відображений і в музичному аранжуванні пісні через постійне протиставлення мажорних і мінорних гармоній, що підсилює емоційну напругу твору. Весна постає не лише як природне явище, а й як стан душі, невіддільний від присутності коханої. Приспів розкриває цей мотив глибше, отожднюючи образ коханої з весною – уособленням радості й оновлення. Водночас риторичне запитання висловлює побоювання героя, що навіть миттєве щастя може швидко розчинитися в журбі. У фінальних рядках ніч і сні символізують очікування повернення щастя, посилюючи ідею перемоги кохання над смутком.

Пісня має повільний темп, що підкреслює її ліричний і задумливий характер. Експресивність мелодики вокальної партії підсилює синкопованість у поєднанні з розспівними фразами широкого дихання. Разом з джазовою гармонією, насиченою септакордами та частими тональними відхиленнями та протиставленнями, гнучка мелодика формує глибокий звуковий простір і створює ефект емоційної мінливості – від світлої надії до тужливого очікування.

В аранжуванні поєднано фанкову ритмічну основу (ударні, бас-

гітара, електрогітара) зі струнним ансамблем, імпровізаціями у фортепіано та солюючої флейти. Фактура аранжування вирізняється насиченими підголосками та імпровізаційними контрапунктами, що надає звучанню поліфонічної глибини, тембрової багатшаровості та гнучкості динаміки. Важливу роль у розвитку композиції відіграє флейта, яка з середини твору виходить на передній план, наповнюючи звучання легкістю та ефектом польоту. Її імпровізаційні лінії гармонійно вплітаються у загальну музичну тканину, підтримуючи образність тексту, зокрема мотив журавлиного лету.

«Весна і ти» є, на нашу думку, першою і по-справжньому дуже вдалою спробою Тараса Петриненка в любовній ліриці – композицією, де його мелодизм і поетична виразність гармонійно поєдналися, створюючи витончений і емоційно глибокий образ кохання. Поєднання фанкової основи з оркестровими тембрами створює вишуканий баланс між елегантним відчуттям розлуки й ніжною, майже акварельною ліричністю, що робить пісню особливо виразною та проникливою.

В другій половині 1980-х років мотив любові в творчості Тараса Петриненка трансформується у всепоглинаючу любов до рідної землі, яка у його піснях звучить не лише як патріотична декларація, а й як емоційне переживання втрати, боротьби та надії. Цей період відзначається особливою експресією текстів і музики, які спрямовані на мобілізацію слухачів, пробудження національної самосвідомості та заклик до дії. Символічною кульмінацією творчості Петриненка цього періоду стала пісня «Україна», яка не лише закріпилася в масовій свідомості як національний гімн відродження національної ідентичності, а й стала своєрідною емоційною зброєю в умовах радянського ідеологічного тиску [4]. Цей етап творчості митця можна розглядати як особливий вияв любовної лірики – любові до Батьківщини, що набуває характеру глибоко особистого почуття, спорідненого з темами вірності, відданості та духовного єднання.

Пісні Тараса Петриненка початку 1990-х відзначалися двома рисами: бунтарською та глибоко ліричною. Парадоксальним було те, що

«Петриненко-бунтар» і «Петриненко-лірик» були однаково щирі та переконливі у своїй музиці та текстах. Його щирі, подекуди пророчі пісні 1990-х торкаються найглибших струн душі слухача, змушують його замислитися про долю нашої країни, про її культуру, про мову, а також і про причини того, що відбувалося та відбувається протягом розвитку нашої історії.

Водночас, у другій половині 1990-х років у творчості митця знову повертається більш традиційна любовна лірика, де тема особистих почуттів поступово виходить на передній план. Кульмінацією ліричності в його творчості, на нашу думку, став альбом «Любов моя», офіційний реліз якого відбувся 6 квітня 1998 року. Усі композиції написані на авторські тексти, що додає альбому особистісного характеру та щирості. Стилiстика альбому поєднує традиційний для артиста рок і поп-рок, а також містить кілька ліричних балад, що вирізняються особливою мелодійністю та емоційною глибиною. Основною тематикою альбому стала любовна лірика, яка тут представлена у різних відтінках – від ніжної романтики до глибокої ностальгії. Туди також увійшла пісня «Весна і ти» у новому аранжуванні

У листопаді 2017 році на ювілейному концерті Тараса Петриненка в Національному палаці культури «Україна» низка його знакових композицій отримала нове аранжування та свіже прочитання [2, 4]. Тарас Петриненко виступив у супроводі живої рок-групи та камерного симфонічного оркестру, до складу якого увійшла також бандура, що надало звучанню глибини й поєднало сучасне аранжування з українською музичною традицією. Митець також читав на концерті власні вірші, які слугували своєрідним прологом до пісень, збагачуючи їх додатковими образними смислами та поглиблюючи загальну емоційну атмосферу виступу. Окремої уваги заслуговують композиції

«Світлячок» та «Там за обрієм», у яких оновлене аранжування надало нових відтінків звучанню. Усі ці пісні є авторськими творами Тараса Петриненка, який виступив як композитор і поет.

Текст пісні «Світлячок» розкриває тему втраченої любові, яка залишається в пам'яті ліричного героя як неугасиме світло спогадів. Образ спалених мостів символізує неможливість повернення, тоді як осінній сад і листопад підкреслюють мотив самотності та незворотності змін. Центральний символ твору – світлячок у долонях – уособлює крихке, але неугасне почуття, що живе попри біль і відчай. У приспіві цей образ набуває подвійного значення: світлячок, хоча й освітлює пiтьму душі, приречений зникнути на світанку, що метафорично вказує на неминучість розлуки. Фінальні рядки, де сонячний промінь постає як символ часу, який безжально розлучає закоханих, завершують пісню відчуттям невідворотної втрати.

Музична виразність пісні «Світлячок» підкреслює її драматичний

характер та емоційну напругу. Швидкий темп надає твору динамічності, передаючи відчуття внутрішнього хвилювання ліричного героя. Мелодика поєднує мелодекламацію з широкими розспівними фразами, що створює баланс між емоційним висловленням і мелодійною пластичністю. Гармонічна структура будується на мінорних куплетах, які підкреслюють тугу й самотність, а в приспіві відбувається контраст мажору та мінору, що посилює відчуття боротьби між надією та неминучою втратою. Аранжування вирізняється синкопованою ритм-секцією, яка додає пульсуючого руху, м'якими педалями струнних, що створюють атмосферу напруженого очікування, та схвилюваними фортепіанними проґрашами, що передають нервову збудженість. Важливу роль відіграє експресивне соло електрогітари, яке завершує музичний образ пісні, додаючи їй гостроти та драматичної виразності.

Таким чином, пісня «Світлячок» в новому аранжуванні постала перед слухачем як емоційно напружена композиція, де музичні та текстові засоби гармонійно передають драматизм втраченої любові. Контраст мінору і мажору, поєднання мелодекламації зі широкими мелодичними фразами, а також динамічне аранжування з виразними інструментальними деталями підсилюють відчуття внутрішньої боротьби героя між болем і надією.

Пісня «Там за обрієм» – це лірична балада, сповнена трагічного романтизму, де любовна тема поєднується з філософськими роздумами про час, долю та неминучість розлуки. Текст пісні побудований на глибоких екзистенційних метафорах, що передають трагізм нездійсненого кохання та неминучість розлуки. Повторювані образи «обрію» та «зоряного храму» символізують межу між реальністю та невідомістю, куди відходить ліричний герой, приймаючи неминучість втрати. Мотив недосяжної вічності, що простежується у рядках «ця любов була варта вічності, але ось уже видно край», підкреслює контраст між абсолютністю почуттів і їхньою приреченістю. Антитеза «беріг тебе до безпам'яті, а себе зберегти не зміг» розкриває самопожертву героя, для якого кохання стало вищою цінністю, навіть ціною власного руйнування. Фінальний акцент на «подиху останньому», у якому залишається ім'я коханої, підсилює мотив пам'яті як єдиного зв'язку між минулим і вічністю. У заключних рядках образ нічного туману, що поглинає постать, символізує зникнення героя у невідомості, тоді як «без майбутнього – це без дійсності» виражає відчуття втрати сенсу існування без коханої.

Музична складова пісні «Там за обрієм» ґрунтується на повільному темпі та сповідальному характері мелодичного розвитку, що сприяє розкриттю її глибоко емоційного змісту. Гармонічна мова твору складна: вона включає постійні тональні відхилення та контрастне зіставлення мажору і мінору, що підсилює драматизм музичного висловлення. Вокальна партія тут так само поєднує елементи мелодекламації з розгорнутими фразами широкого дихання, що сприяє динамічному розвитку музичної лінії та поглибленню експресії. Жанрово композиція поєднує риси рок-балади (потужна ритм-секція, експресивне соло, відкритий активний вокал) з романсовою стилістикою, що формує індивідуальну художню концепцію твору, в якій сучасна виразова палітра органічно взаємодіє з традиційними ліричними інтонаціями.

На нашу думку, пісня «Там за обрієм» є прикладом глибоко особистісної лірики, де тема кохання виходить за межі інтимного і набуває філософського звучання. Через поєднання текстової символіки та музичної драматургії твір створює відчуття переходу від земного до вічного, від реального до незвіданого. Баланс між емоційною експресією та стриманою сповідальністю надає пісні особливого внутрішнього напруження, а її жанровий синтез підкреслює унікальність авторського стилю Тараса Петриненка.

Говорячи про грані образності любові в творчості Тараса Петриненка, не можна оминати увагою композицію «Пісня про пісню». Це – одна з найбільш відомих його композицій, яка посідає важливе місце в його творчому доробку. Цей твір був створений у період, коли автор очолював ансамбль «Мрія» на початку 1970-х років. Проте доля її сумна. Тарас Петриненко згадує це пізніше в одному з інтерв'ю: «Якось на репетицію зайшов директор Укрконцерту та сказав: "Що ви нявкаєте? Ви того співати не будете!". А якраз у той час прийшли відповідні накази щодо виконання пісень лише членів Спілки композиторів. Звісно, що пісня тоді не могла мати майбутнього» [4]. Згодом Петриненку взагалі заборонили виконувати цей пісенний шедевр. Тільки у 1987 році, він знову почав виконувати її в оновленій стилістиці. Ця композиція, поряд з «Україною», швидко здобула популярність і стала символом національного відродження кінця 1980-х років.

Текст «Пісні про пісню» побудований на метафоричному осмисленні пісні як символу часу, пам'яті та духовного єднання. Образ зорепаду, що уособлює стрімкий плин років, підкреслює неможливість повернути минуле, однак пісня постає як єдиний засіб зупинити час,

зберегти найцінніші спогади та емоції. Мотив мостів у незнані світи акцентує творчу та об'єднуючу функцію пісні, яка прокладає шлях між поколіннями, просторами та долями. Вона не лише супроводжує людину на життєвому шляху, а й стає засобом подолання розлуки, повертаючи думками до рідного дому та коханих. Фінальна строфа містить узагальнення: пісня асоціюється з матір'ю щастя і надій, що веде до майбуття, збагачуючи людське існування. Таким чином, композиція утверджує ідею музики як вічної цінності, що єднає людину з її минулим, теперішнім і майбутнім, підкреслюючи її значущість як невід'ємної частини життя.

В новому аранжуванні, представленому на концерті 2017 року, її художня виразність отримала нові темброві фарби. Оркестрове звучання збагатило виражальну палітру твору, посилюючи його ліричну експресію та підкреслюючи її глибокий зміст про силу музики як позачасового феномену. Досконала мелодико-гармонічна структура розвитку композиції та емоційне авторське виконання в дуеті з Тетяною Горобець і сьогодні представляють цю композицію як одну з найбільш ліричних у творчості Тараса Петриненка.

Таким чином, аналіз образів і тематики пісенної творчості Тараса Петриненка свідчить, що кожною своєю піснею він доводить виняткову силу її впливу на людські емоції. Його лірична тематика поєднує особисті переживання з філософськими роздумами про долю, життя і кохання. Важливим аспектом творчості митця є гармонійне поєднання текстуальної та музичної складових, що не лише посилює емоційний вплив, а й створює багаторівневий простір смислів, у якому розкривається ідея любові як засобу духовного єднання людей. Саме тому музична спадщина Тараса Петриненка залишається актуальною для різних поколінь, продовжуючи відігравати значущу роль у культурному просторі України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Концерт в рамках Фестивалю «Червона Рута». (Київ, 28.09.2013). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PsMYrgwgJgQ> (дата звернення: 15.01.2025)
 2. Концерт «Сад не розкручених пісень» у Національному палаці мистецтв «Україна» (Київ, 17.11.2017). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G7Zj7BkGGcc&t=280s> (дата звернення: 15.01.2025)
 3. Левко В. І., Антипенко Ю. Ю. Пісенна творчість Тараса Петриненка у соціокультурному контексті України другої половини 1980-х років. Українська музика: науковий часопис / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка; голов. ред. Л. Кияновська]. Львів. 2024. №3-4 (50-51). С. 72-82. DOI: <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-8>
 4. Маслій М. Г. Музика мене вибрала сама. *Газета «День»*. 2017. 17–18 листоп. С. 22–23. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/muzyka-mene-vybrala-sama> (дата звернення: 15.01.2025)
-



УДК : 78.036.9

СУПРУН ОЛЕНА,

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

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 XX 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. Тербуна [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 взаємодію бразильської самби та імпровізацій у дусі «кул-джазу».

Головним революційним проривом цього періоду став запис колективу трубаача 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 XX 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 XX 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 гармоніці, 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 посилюлося 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.
2. Мистецтвознавства. Харків, держ. ун-т мистецтв ім. і. П. Котляревського. 2009. 16 с.
3. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.
4. Теробун Д. С. Мистецтво джазу у діалогах з європейською музичною традицією. Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 24. С. 59–66.
5. Тормахова В. М. Фрі-джаз як простір свободи у музиці //Мистецтвознавчі записки, 2017. Вип. 31. С. 57–63.
6. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00 01. Київ, 2011. 195с.
7. Gioia T. The History of Jazz. Third Edition. New York: Oxford University Press, 2021.600 p.



УДК 78.074

ОВСЯННИКОВ ВЯЧЕСЛАВ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
естради Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
ORCID 0000-0001-8200-1709
м.Київ

МУЗИЧНА ІНДУСТРІЯ : НОВА ФОРМАЦІЯ

Анотація. Студії звукозапису, музичне видавництво та дистрибуція музики дуже важливі елементи в реалізації творчості сучасного і успішного музиканта. Всі разом вони утворюють багатoeлементну структуру для творчої діяльності в музиці. Взаємозв'язок творчості та менеджменту в сучасному культурному просторі невід'ємний, що у підсумку утворює формацію музичної індустрії.

Ключові слова: музика, музична індустрія, популярна музика, музичне естрадне мистецтво.

Студії звукозапису зосереджуються на виробництві, записі, розповсюдженні музики. Студії надають митцям доступ до технічного обладнання. Коли музичний матеріал записано, виникає питання: як надати результат кінцевому споживачу (цими завданнями на різних рівнях займаються лейбли, видавництва й дистриб'ютори) [1, С. 165]. Їх головна мета – видавництво та монетизація музики. Монетизація – це процес конвертації будь-якого товару або послуги в законний платіжний засіб [1, С. 217]. Невелика кількість звукозаписних компаній, таких як «Sony Music»,

«Universal Music» і «Warner Chappell», контролюють велику частину музичної індустрії. Звукозаписна компанія також часто виступає в ролі видавничої компанії. Видавничі компанії зосереджуються на управлінні авторськими правами та ліцензіями. Вони контролюють бренди, товарні знаки та використання музики у фільмах, на телебаченні й радіо. Агентства в музичній індустрії працюють як посередники між артистами та їх аудиторією. Також агентства просувають артистів і формують індивідуальний імідж.

Роль офіційних іноземних організацій, таких як «IMRO», «IMRA», «RAAP», «PPI» і «MCPS», також незамінна в музичній індустрії. Компанія «PPI» (Phonographic Performance Ireland) є офіційною організацією, яка збирає гонорари за публічне виконання музики. «PPI» видає ліцензії підприємствам і організаціям з усіх секторів, які публічно відтворюють музику. Вони можуть варіюватися від барів, нічних клубів, магазинів і готелів до офісів, фабрик, спортзалів і університетів. В Україні існує громадська організація з повним спектром аналогічних функцій управління авторських прав — «Українська агенція з авторських та суміжних прав». ГО «УААСП» управляє майновими правами українських авторів, а також представляє на території України інтереси зарубіжних правовласників на підставі договорів про взаємне представництво з іноземними авторсько-правовими організаціями [2].

Існує п'ять ідентифікаторів для професійних організацій у музичній індустрії, таких як «ISRC», «CAE», «IPN». «ISRC» — це код із 12 символів для унікальної ідентифікації звукозаписів і музичних відеозаписів, і коли його відтворюється, власник авторських прав отримує плату. CAE — унікальний код

виконавця, композитора або сесійного музиканта. Коли композиція випускається, видавець вказує код учасників запису, а коли композиція відтворюється, вони отримують свій відсоток через офіційну організацію. Загалом збором і виплатою гонорарів за будь-яке виконання записаного продукту займаються офіційні музичні організації.

Музичні менеджери є центральними фігурами в кар'єрі артиста, контролюючи питання від фінансового планування й закінчуючи переговорами щодо укладення контракту, діючи як адвокати митців і забезпечуючи, щоб їхня кар'єра розвивалася успішно. Музичні менеджери також тісно співпрацюють з агентами з бронювання (промоутери), які планують живі виступи та тури. Автори пісень відповідальні за створення музики та текстів, які виконують артисти, проте часто співпрацюють зі звукозаписувальними студіями, які "оживляють" ці пісні в студійних записах, а відтак і в майбутніх живих виступах. Саундпродюсери працюють за лаштунками студії, формуючи фірмовий "саунд" артиста. Коли музичний контент сформовано, наступним кроком є залучення представників засобів масової інформації, лідерів думок, які беруть участь у рекламі творчості артиста. Вони займаються зв'язками з громадськістю, гарантуючи, що образ музиканта добре сприймається ЗМІ та громадськістю. Разом ці професіонали утворюють взаємопов'язану мережу, яка сприяє загальному успіху у творчості виконавця.

Отже, вся структура музичної індустрії нової формації багатогранна, адже утворює багатoelementну систему, яка зосереджує в собі набутий досвід від витоків і розвитку звукових технологій, творчого підходу звукорежисера до цифровізації музичного контенту, музичного видавництва, дистрибуції, іміджу й управління авторськими правами музичних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дослідження музичного ринку України та його зовнішньоекономічних перспектив : звіт за результатами дослідження / ред. О. Ковалевська. Київ, 2020. URL: https://issuu.com/soundbuzz/docs/_____1_ (дата звернення: 07.03.2025).
 2. Українська агенція з авторських та суміжних прав. URL: <https://uacrr.org.ua/> (дата звернення: 07.03.2025).
-



УДК 78.09

ШАРШОВ ЄВГЕН,

викладач кафедри музичного мистецтва
естради» Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ

Еволюція крокуючого баса в джазовій музичній культурі США 1900 – 1930-х років

Анотація: у роботі розглянуті передумови і розвиток крокуючого баса, як однієї з найважливіших технік створення мелодично-гармонічної основи для виконання на музичних інструментах. Ця техніка відіграє важливу роль в побудові музичної матерії, і є відображенням розвитку багатьох стилів не тільки минулих років, а й сучасності. В період 1900 – 1930-х років відбувається стрімкий розвиток крокуючого баса як одного з основних елементів джазової музики.

Ключові слова: крокуючий бас, джаз, свінг, Стів Браун, Джиммі Блантон.

Крокуючий бас, або walking bass – це басова лінія яка має ритмічний, безперервний рух. У своїй більшості – технічне виконання, яке включає в себе кроки по певних нотах. Термін «крокуючий» використовується для того, щоб описати те відчуття руху, яке створюється завдяки побудові послідовних четвертних нот в басовій

партії. Так само, як ми робимо кроки, «крокуючі» ноти в басовій лінії один за одним ведуть нас кудись. Це важлива концепція, про яку слід пам'ятати, що ця «ходяча» басова лінія – це рух. Побудова лінійного крокуючого баса є одним з найпоширеніших методів гри на контрабасі та бас-гітарі. Також він може використовуватися при грі на інших інструментах.

Крокуючий бас знаходить своє застосування в різних стилях музики. Іншими словами, не треба бути джазовим музикантом, щоб користуватися таким способом побудови басової лінії. Процеси, які пов'язані з розробкою мелодично-гармонічної лінії, можна застосувати до будь-якого стилю музики. По суті, цей процес є нічим іншим, як вміння розшифровувати акордову послідовність, вирішуючи, які ноти ми хочемо і які потрібно використовувати, визначаючи той порядок, в якому ми їх граємо [1, с. 4].

Розглядаючи період 1900 – 1930-х років, на мою думку, можна виділити три етапи розвитку крокуючого баса. Перший – «новоорлеанський» період, другий – «чиказький» період, третій – період появи стилю «свінг». Кожен період надихав новими ідеями, експериментами. Техніка виконання ставала більш вишуканою, вбирала в себе імпровізаційність, нові принципи гармонічних послідовностей. Зі зміною часу змінювався і сам процес побудови крокуючого баса. Проаналізувавши твори джазових виконавців кожного періоду, можна сформулювати наступну концепцію в системі еволюційного розвитку крокуючого баса, а також розуміння того, чому одні басові лінії працюють, а інші ні.

На початку XX століття у вирі музики в стилі «регтайм» серед перших музикантів, хто більш вільно почав застосовувати джазовий підхід до мелодійного матеріалу, був Джеллі Ролл Мортон. Його манера виконання відрізнялася від вже нав'язаної інтерпретації «рваних ритмів» композиторами того часу. Як перший відомий джазовий піаніст, він імпровізував на теми, здебільшого власні, які виконувалися в стилі «регтайм», або були похідними від нього, і був одним із тих музикантів, з яких починаються традиції Нового Орлеана [2, с. 8].

Основою акомпанементу «регтайму» є виконання на першій восьмій басової ноти, а на другій восьмій – відповідного акорду. Цей акомпанемент в свою чергу виконує дві функції: ритмічну і гармонічну. Звичайно, цей стиль вплинув на розвиток не тільки джазу, а й

крокуючого баса, як однієї з ключових технік.

В 1911 році Біллом Джонсоном був створений перший справжній джазовий гурт, Original Creole Jazz Band, який вирушив у турне з Нового Орлеана. В той час, як і усі виконавці, Б. Джонсон грав на контрабасі використовуючи принцип гри смичком. Під час виступу в Шривпорті, штат Луїзіана, він зламав свій смичок, пів ночі йому довелося грати свою партію пальцями. Ефект був настільки вражаючим і цікавим, що з тих пір при виконанні джазових композицій починають грати прийомом «піцкато». Цю історію розповіли ветерани джазу з Північного Орлеана, можливо таке нововведення мало свою перевагу в тому, що значною мірою відображало дух тих років. Звичайно, в той час, контрабас сильно конкурував з тубою в старому Новому Орлеані. Традиція гри на тубі була настільки сильною, що навіть через тридцять років, багато видатних басистів, таких як Джон Кірбі та Ред Каллендер, продовжували виконувати свої партії на тубі [2, с. 319].

У джазі двадцятих років можна виділити три важливі аспекти: чудовий період музики Нового Орлеана в Чикаго, класичний блюз, «чиказький» стиль музики. Розвиток джазу Нового Орлеана в Чикаго в основному пов'язаний зі вступом Сполучених Штатів у Першу світову війну. Новий Орлеан став військовим портом. Сторівільль було закрито офіційним указом, і завдяки цьому багато музикантів втратили роботу, і вимушені були шукати інше місце для заробітку [2, с. 13].

Кінг Олівер був лідером найвизначнішої групи Нового Орлеана в Чикаго. Саме тут Луї Армстронг створив свої Hot Five і Hot Seven, Джеллі Ролл Мортон – Red Hot Peppers, Джонні Доддс – New Orleans Wanderers. Те, що сьогодні відомо про стиль Нового Орлеана, – це не архаїчний джаз з малою кількістю записів, який існував у Новому Орлеані перші два десятиліття XX століття, але й музика, яка була створена в Чикаго музикантами з Нового Орлеана протягом третього десятиліття [3].

У 1920-х роках струнний бас часто був додатковим інструментом. У дводольній музиці того періоду туба виконувала роль баса. Крім того, через типову сильну ліву руку піаніста додавання струнного баса часто здавалося несерйозним у невеликих групах. Проте були й деякі винятки. Стів Браун (який виступав з оркестром Жана Голдкетта в 1926-1927 роках) часто різко «розхитував» музику своїм виконанням під час останніх приспівів. Тельма Террі зі своїм Playboys у Чикаго продовжила там, де зупинився Браун. Наприкінці

десятиліття, з поступовим зростанням чотиридольного «свінгу», контрабас почав повністю перегравати тубу, оскільки не було жодного способу, при якому тубісти могли заграти чотири ноти в такті у високому темпі [4, с. 237]. На цьому етапі крокуючий бас все більше набуває характерної лінійної побудови, який складається з чотирьох нот в четвертному такті, але все ще має повторювані мелодичні фігури.

У 1929 році було два головних виконавців-контрабасистів. Попс Фостер, граючи в оркестрі Лоїзи Рассел почав додавати нові елементи гри на контрабасі («slapping», «thumping»), а Веллман Бренд був першим із довгого списку контрабасистів, які грали з Дюком Еллінгтоном. До середини 1930-х кожен свінг-оркестр включав у свій склад контрабасистів, і навіть невеликі ансамблі почали додавати контрабас, хоча Бенні Гудмен протримався до 1938 року зі своїми комбо. Більшість контрабасистів з біг-бендів в епоху «свінгу» просто грали ноту на кожному ударі, підкреслюючи роль своїх інструментів. До таких музикантів належать Уолтер Пейдж, який грав з Каунтом Бейсі та Боб Хаггарт із Бобом Кросбі. Ситуація змінилася з появою Джиммі Блантона в 1939 році. Граючи в оркестрі Дюка Еллінгтона він грав соло на контрабасі, створюючи вдосконалений акомпанемент для соло інших музикантів і показуючи, що струнний контрабас не слід сприймати лише як допоміжний інструмент [4, с. 237].

Бас створює гармонічну основу для джазового ансамблю. У той же час, має ритмічне завдання, оскільки чотири рівномірні удари в розмірі, в які грають чотири ноти, виконуючи партію баса (так званий «крокуючий бас»), часто є єдиним фактором, що підтримує основний ритм, а також завдяки щипковому прийому, який використовується при грі на контрабасі або бас-гітарі, при якому ритмічна функція виконання є більш точною, ніж у туби. Можна зробити висновок про походження характерного методу виконання, який стає притаманним в епоху «свінгу». У ранньому джазі, особливо в таких стилях як диксиленд, контрабасист часто грав прості фігури, підкреслюючи метричну пульсацію.

Виконавська техніка контрабаса пристосовується до темпу. У швидких творах контрабасист грає рівними четвертними нотами по акордових звуках («блукаючий бас» — «walking bass»). У виборі цих звуків розрізняються чотири можливості: основний тон і квінта даного акорду; основний тон, квінта і використання неакордових звуків; основний тон, терція, квінта і в меншій мірі інші звуки акорду, як і всі

інші неакордові елементи; всі можливі звуки акорду (додані, альтеровані) і неакордові звуки (вони застосовуються в основному на другій і четвертій долях). [5, с. 61-62].

Крокуючий бас – це фундаментальна техніка, яка відіграє важливу роль у джазовій музиці. Його еволюція від простих ритмічних фігур до складних мелодичних ліній відображає розвиток джазу в цілому. Завдяки своїй універсальності, крокуючий бас є цікавим і корисним технічним засобом в творчості музикантів в усьому світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Friedland E. Building walking bass lines. Milwaukee: Hall Leonard Co rporation, 1996. 54 p.
2. Berendt, Joachim E. The Jazz Book: From Ragtime to Fusion & Beyon d. Trans. Bredigkeit, H. And B., with Dan Morgenstern. Brooklyn, N. Y.: Lawrence Hill Book 1992. 545 p.
3. URL: <http://archive.org/details/jazz-season-1-episode-2-the-gift-1917-1924> (дата звернення 07.02.2025).
4. Yanow Scott. Swing. San Francisco: Miller Freeman Books, 2000. 532 p.
5. І.Гобарт, І. Вассербергер. Основи джазової імпровізації (переклад зі словацької). К., «Музична Україна» 1980. 122 с.



УДК 78.07: 78.09 (379.8)

ЯСЮК ТАМАРА,

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

orcid.org/0000-0002-6182-1019

м.Київ

ПЕРЕТИН ЕТНО- І ПОП-КУЛЬТУРИ У КОНЦЕРТНОМУ ПРОСТОРІ

Анотація. Українська поп-культура в синтезі з етнічною в екранному (кінематограф) та медіапросторі розвивається в декількох напрямках. Історично склалось, що перші подібними проектами були художні, документальні фільми, фільми-концерти, фільми-мюзікли, а також телетрансляції різноманітних заходів. З останнє тридцятиріччя це коло розширилось завдяки розвитку медіасфери: телевізійні та онлайн-трансляції різноманітних шоу-програм, талант-шоу, медіа-проекти та портали, присвячені популярній культурі, а також фестивалів та конкурсів, які завжди проводились в медіа-форматі (як «Євробачення»).

Ключові слова: українська поп-культура, медіапростір, шоу- програма, медіа-проект, талант-шоу, популярна музична культура.

У 2000 роках українське телебачення охопив «бум» різноманітних талант-шоу: «Танці зі зірками» (з 2006), «Фабрика зірок» (з 2007–2011), «Танцюють всі!» (2008–2016), «Україна має талант» (з

2009), «Х-Фактор» (з 2010), «Голос країни» (з 2011), «Голос. Діти» (з 2012), «Євробачення. Національний відбір» (з 2016).

«Танці з зірками» є взірцем поєднання шоу-бізнесу та етнічної культури різних народів світу. Танці різного національного походження, які входять в спортивні та бальні програми професійних танцюристів – пасодобль (Іспанія), танго (Аргентина), кадрили (Франція), фокстрот (США), самба (Бразилія), румба (Куба), вальс (Німеччина) та ін. характерною ознакою у підборі музичних творів є використання української популярної музики, в тому числі українських народних пісень.

Концепція талант-шоу «Україна має талант» об'єднує різні форми, жанри та стилі сучасного мистецтва, етнічна культура у поєднанні з популярною є одним з напрямків конкурсних програм впродовж багатьох років. За часи існування телешоу в цьому контексті особливо запам'яталось виступи гурту з Тернопільщини «Лісапетний батальйон»^{1 1} «У селі я сама файна, сама гонорова», «Лісапет» – авторські пісні Наталії Фаліон (керівника гурту) в стилі народних пісень у танцювальних ритмах з жартівливим змістом, 2013 та народний ансамбль «Берегіня» з Кіровоградщини – українська народна пісня «Гапка», 2014. Найплішнішим сезоном в сенсі участі фольклорних виконавців став останній – у 2021 році, якому завдали тренд переможці

«Євробачення– 2021» гурт «Go-A», які посіли на ньому друге місце. На зимових ефірах талантшоу «Україна має талант» виділились оригінальні Дует «Vatra» з народною піснею «Ой, там на горі», Дует «Non Trivial», які з'єднали дві українські народні пісні в одну вокально-інструментальну композицію в стилі етномінімалізму, Інструментальний гурт «ZAPAL» (2 цимбалів, гітара) – попури на пісні «Там, де нас нема», «Червона рута», «Старі фотографії», «Щедрик», «Плакала».

Пісенний конкурс в телеформаті «Х-Фактор» за роки свого існування надав поштовх розвитку творчої кар'єри багатьом попвиконавцям, в тому числі тим, хто співає в етнічному стилі.

Тріо «Тріода» – акапельний гурт, суперфіналісти 5 сезону (2013) вибороли перемогу з піснею з репертуару Олександра Пономарьова «Він чекає на неї» (Святослава Вакарчука). У подальшій концертній

діяльності гурт заспівав багато обробок народних пісень: «Ой, чий то кінь стоїть», «Ніч яка місячна»²,

«Там за лісом», «Ой, не ріж косу», «Дарувала мені мила вишиванку», «Ой, верше, мій верше», «Там за лісом», а також пісні, які входять в зимовий обрядовий цикл: «На Різдво додому»,

«Що то за предиво».

Фолк-панк-рок гурт «Yurcash» – суперфіналісти 7 сезону (2017) поєднують в своїх піснях класичний панк-рок з фольклорними мотивами (в тому числі народні пісні).

Талант-шоу «Голос країни» як альтернативний формат «Х-Фактору» також дав поштовх виконавцям, які зараз активно будують свою творчу кар'єру. Особливістю шоу стало те, що воно перетворилось на «центр» народної музичної творчості, оскільки в кожному сезоні серед переможців обов'язково є виконавець народних пісень. Переможець 1 сезону Іван Ганзера (2011) став популярним з виконанням пісні Олександра Зуєва та Володимира Кудрявцева (з репертуару ВІА «Кобза»), виконує також народні пісні «Перелаз» та «Чому ж я не сокіл». В цьому ж сезоні друге місто посіла Антоніна Матвієнко з піснею в дусі народної Владислава Толмачова та Бориса Слисаренка «Не метелиця».

У 2 сезони (2012) друге місце виборола Ангеліна Монак з народною піснею «Ой, у вишневому садку», так само, як і в 3 сезони (2013) – Отар Немсадзе з народною піснею «Ой, чий то кінь стоїть». Ігор Грохоцький виборов перемогу у 4 сезони (2014) з піснею Володимира Яцолі «Край, мій рідний край» (з репертуару Миколи Мозгового та Софії Ротару). Антон Копитін взяв перше місце у 5 сезони (2015) з піснею «Два кольори» Олександра Білаша та Дмитра Павличка, а друге місце здобула Тетяна Решетняк, і вкотре звучав «Край, мій рідний край». У 6 сезони (2016) відміtilись Віталіна Мусієнко (I місце) з піснею Тараса Петриненка «Україна» та бандуристка Інна Іщенко (II місце) з лемківською піснею «Плине кача», яка стала символом жалоби над загиблими у Революції Гідності 2013–2014 рр. 7 сезон (2017) відкрив імена Олександра Клименка (I премія), який переміг з піснею «Материнська любов» Миколи Мозгового (з репертуару композитора). 8 сезон (2018) приніс перемогу та відомість Олені Луценко (I місце), яка виконала «Колискову зорі» Ірини Кириліної та Миколи Сингаївського (з репертуару Ніни Матвієнко), а наступний (2019) – Оксані Мусі (I місце)³⁶. Роман Сасанчин, який запам'ятався публіці ще з дитячого

талант-шоу «Голос. Діти» виконанням «Пісні про рушник» Платона Майборода та Андрія Малишка, виборов І місце у 10 сезоні (2020). Переможець 11 сезону (2021) став знаменитим наступного року виконанням пісні «Геть з України».

Українські виконавці неодноразово здобували перемогу на найдавнішому пісенному конкурсі Європи «Євробачення». [2, с. 283]. Вперше це сталося у 2004 році, коли Руслана Ліжичко привезла змагання в Україну зі Стамбула, вразивши європейську аудиторію піснею «Дикі танці». Саме тоді почав формуватися сучасний образ країни та української поп-музики в світі. Також пісня часто лунала просто небо та була одним з пісенних символів Помаранчевої Революції 2004 року, коли український народ відстояв своє право вільного вибору на президентських виборах. Євробачення–2007 у Гельсінкі запам'яталося яскравими подіями, зокрема здобуттям II місця Веркою Сердючкою з піснею «Dancing Lasha Tumbai» у стилі запальних українських танців. Проте в рашистських колах проти артиста почалася інформаційна війна, СМІ запідозрили Андрія Данилка в тому, що він в приспіві співає слова «russia goodbye», це майже відразу перекрило йому російський ринок шоу-бізнесу. Після повномасштабного вторгнення агресор на українську землю 24.02.2022 артист неодноразово підкреслював, що нарешті це збулось, і все стало на свої місця, і тепер він співатиме цю пісню не інакше як «Dancing russia goodbye».

У 2016 році із Стокгольму перемогу привезла вітчизняна кримськотатарська співачка Джамала, яка виконала пісню «1944» в той самий час, коли її батьківщина була окупована, а її народ потерпав від переслідувань, деякі безвозвратно зникли. Зміст пісні перетинається з історичними подіями 18 травня 1944 року – депортацією кримських татар. В мистецькому вимірі сучасності цю тему першим підняв режисер Ахтем Сеїтаблаєв в своєму фільмі «Хайтарма». Пісня Джамали є своєрідним продовженням, адже як і у фільмі, в ній: мова йде про трагічні події, пов'язані з примусовим виселенням представників різних національностей Криму, серед яких переважали кримські татари. Це було частиною імперської демографічної політики, яка призвела до безпрецедентних кривавих наслідків. Метою таких дій було знищення історичної пам'яті народів шляхом їх розпорошення по віддалених регіонах. Кримські татари, болгари, караїми, кримчаки, кримські вірмени та євреї були депортовані на тисячі кілометрів від рідних земель. Проте, попри всі заборони та важкі умови життя, вони зберегли свою національну ідентичність, передаючи нащадкам історію своїх

предків і правду про своє минуле [4, с. 78].

У 2021 році (Роттердам) за підсумками глядацького голосування II місце посіла вітчизняна електрофольк гурт «Go_A» з пісню «Шум» (на основі архаїчних українських колядок), характерною ознакою виступу музикантів було те, що слухачі вже добре впізнавали українську стилістику, що підтверджує вихід на новий якісний рівень української популярної культури у світовому контексті, і саме етнічна складова є його маркером. Перемога українського гурту «Kalush Orchestra» у доленосному для країни у 2022 році в Турині з пісню «Stefania» стала черговою моральною перемогою над агресором. [1, с.64] Пісня поєднує стародавні мотиви обрядових пісень та сучасний реп. Ще до конкурсі (у травні) пісня стала одним з музичних символів визвольної російсько-української війни.

Сучасний стан екранного та інтерактивного простору відкрив широкі можливості для масової культури. За останні роки з'явилося чисельні Інтернетресурси, присвячені поп-музиці. Одним з потужних порталів є «Золотий фонд української естради» [3], створений Ігорем Калиниченком у 2011 році, який впродовж багатьох років збирав та систематизував твори вітчизняної естради 30–90-х рр.. XX ст., структура сайту має такі розділи: Співаки, Композитори, Поети, Гурти, Інші персонажі, Пісні, Фотоальбоми, Відео, Статті, Дискографія, Різне. Сайт знаходиться в постійному розвитку, поповнюється матеріалами та різноманітною інформацією. Сьогодні ресурс є одним з основних інформаційних порталів щодо вітчизняної поп-культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бугайов М. В. Роль блогів у репрезентації сучасної української пісні. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 3. С. 63– 68.
2. Дружинець М. І. Пісенний конкурс Євробачення та вокальні телевізійні талант-шоу як фактор європеїзації та євроінтеграції української культури. Мистецтвознавчі записки. Збірник

наукових праць. Київ: Міленіум, 2019. Вип.
35. С. 280–286.

3. Золотий фонд української естради. Сайт
<http://www.uaestrada.org/>
 4. Морева Є. О. Етнічні мотиви у смислоутворенні в кіно (на прикладі творчості Еміра Кустуріци та Ахтема Сеїтаблаєва). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Рівне : РДГУ, 2020. с. 75–81
-

СЕКЦІЯ V.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА



УДК: 78.03

СТЕПАНОВ ВОЛОДИМИР,

кандидат педагогічних наук, доктор
філософії, докторант Національної
академії керівних кадрів культури і
мистецтв.
м. Київ

ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ГІТАРНИХ ШКІЛ

Анотація. У тезах розкрито основні тенденції розвитку та становлення національних гітарних шкіл країн Європи. Виділені деякі загально-історичні та музичні тенденції та відмінності цього процесу у різних країнах. Вказано видатних композиторів-гітаристів та педагогів, які зробили вагомий внесок у формування сучасного гітарного мистецтва.

Ключові слова: гітара, гітарна школа, гітарне виконавство.

У наш час набувають актуальності питання теоретичного та історичного дослідження становлення національних виконавських шкіл, зокрема, української гітарної школи в контексті розвитку європейського гітарного мистецтва. Означені питання висвітлювали Ф. Бернат, Т. Іванніков, М. Тущенко та інші науковці.

Відомо, що перший період розквіту класичної гітари припадає на кінець XVIII – початок XIX ст., коли «народний характер гітарної музики поступово трансформується, а гітарне виконавство виходить на рівень академічного музичного мистецтва» [3, с. 215]. У цей самий час формуються іспанська, італійська, англійська, німецька та французька гітарні школи.

Гітара вважається найближчим «родичем» лютні, що була розповсюджена у Європі ще з середніх віків, та досягла свого розквіту в XV-XVI сторіччях. Саме лютнярі поступово вивели гру на струнно-щипковому інструменті до високого рівня виконавської майстерності та зробили гру на такому інструменті самостійним видом музики. Але вже до середини XVIII ст. лютня починає поступатися своїм місцем гітарі, що стає самостійним професійним інструментом.

Національною самобутністю відзначається іспанська гітарна школа, яка включає народну культуру фламенко («фламенко» – музичний стиль, пов'язаний з традиціями іспанських циган: пісні, танці, гра на гітарі в стилі фламенко, якому притаманні гіпертрофоване емоційне забарвлення, збудженість, ритмічна нестійкість (поліритмія співу, гри та танцю), гнучкість ладу, багата орнаментика, хроматизми» [4, с. 289]). Вона мала значний вплив на розвиток гітари у західній Європі, постійно розвиваючись навіть у той період, коли інтерес до гітари в інших країнах зазнавав певного занепаду, що припав на 30-40 роки XIX сторіччя.

Саме в Іспанії майстер Антоніо де Торрес (1817-1892)

створив гітару сучасного вигляду. У 1825 році виходить «Школа для гітари» Д. Агуадо, а у 1830-му – «Школа для гітари» Ф. Сора, які сприяли покращенню виконавської техніки, запроваджували нові прийоми гри, хоча і мали відмінності у способі звуковидобування [1]. Новий сплеск інтересу до гітари пов'язують з відродженням національної іспанської музичної школи, засновником якої був І. Альбеніс (1860-1909). Закладені ним традиції розвивали Е. Гранадос (1867-1916) та Ф. Таррега (1852-1909) [3].

Проте, чи не найбільший внесок у популяризацію гітари належить А. Сеговії (1893-1987), який дотримувався погляду на гітару як на академічний, а не народний інструмент, та чий концерт, у тому числі в Києві, сприяли зростанню інтересу до цього інструменту. В іспанській школі було утворено засади виконавства на класичній гітарі, що мало визначальний вплив на розвиток світового гітарного виконавського мистецтва.

В Італійській гітарній школі виділяються постаті М. Джуліані (1781-1828), М. Каркассі (1792-1853) та Ф. Карулли (1770-1841), які вважаються одними з перших сольних виконавців на класичній гітарі та є авторами перших посібників для навчання гри на шестиструнній гітарі. Так, видана у 1836 році в Парижі

«Школа гри на гітарі» М. Каркассі стала одним з найбільш популярних посібників з навчання гри на цьому інструменті. Створені зазначеними ми педагогами, композиторами та виконавцями посібники, а також їх музичні твори широко використовуються і в наш час.

На розвиток та становлення англійської гітарної школи мали великий вплив музиканти з інших країн, а швидкому розповсюдженню гітари сприяли традиції англійських лютністів, що виражалися у поєднанні національних традицій інструментального музичного мистецтва з більш сучасними засобами виразності [2]. Провідне місце тут належить С. Боттону (1760-1820), автору першого в Англії трактату, присвяченого техніці гри на гітарі (1806).

Великий вплив на англійську гітарну школу мали італійці Ч. Сол, який у 1819 році видав посібник «Інструкції для іспанської гітари» та Х. Анеллі, який видав посібник, де акцентував правильну постановку рук, на що раніше не зверталось уваги. На жаль,

незважаючи на значення появи такого посібника для розвитку виконавської техніки, до нашого часу не збереглося жодного примірника цієї роботи. До ХХ сторіччя англійська гітарна школа вийшла на шлях зближення з художніми мейнстримами та авангардом, що вплинуло на створення певного виконавського еталону.

Яскравим представником французької гітарної школи вважається Н. Кост (1805-1883), учень Ф. Сора, який, одним з перших почав робити перекладення для гітари творів, написаних для лютні. До ХХ ст. у гітарному виконавстві Франції спостерігається оновлення репертуару, освоєння нових засобів виразності та зростання професійності виконання [3]. У ХХ-ХХІ ст. видатним представником французької гітарної школи став Р. Дьєнс (1955-2016), чий музичний стиль поєднував елементи з різних сфер музики.

Німецька школа не мала історичного підґрунтя у вигляді національної гітарної практики, оскільки гітара завжди знаходилася поза увагою німецьких композиторів. Одним з найвідоміших гітаристів-педагогів був Г. Альберт (1870-1950), який створив посібники для гри на лютні та гітарі і дотримувався принципів класицизму. Більш значний розвиток німецької гітарної школи спостерігається вже у ХХ сторіччі.

Формування та становлення гітарних шкіл східної Європи, так само як і України, відбувалося значно пізніше у порівнянні із західноєвропейськими країнами (переважно у другій половині ХХ ст.), тож проходило під впливом вже сформованих європейських традицій. Так, польська гітарна школа пов'язана з іменем В. Сморовінського, твори якого здобули визнання за межами Польщі. У 1980-1990 з'являється велика кількість фестивалів та конкурсів гітарної музики. В Угорщині засновником національної гітарної школи став Л. Сендрі-Карпер (1932-1991), який був першим викладачем по класу гітари в академії ім. Ф. Ліста у ХХ ст. та видав власну «Школу гри на гітарі», що містить велику кількість угорських народних мелодій.

У часи, коли в Іспанії гітара вже набувала становлення як самостійний інструмент, в Україні відбувалося лише зародження гітарного мистецтва та з'являються перші згадки про гітаристів-

виконавців. Серед українських гітаристів, які мали суттєвий вплив на ранній етап формування вітчизняного гітарного мистецтва, слід виділити М. Соколовського (1818-1883) та особливо М. Вербицького (1815-1870), автора першого в Україні посібника з навчання гри на гітарі «Поученіє Хітари» та збірника гітарних музичних творів.

Українське гітарне виконавство характеризується особливими історичними умовами та яскравою національною специфікою, що на даний момент налічує декілька національних гітарних шкіл (Київська, Харківська, Львівська, Одеська, Чернігівська, Криворізька, Дніпровська), виконавці і педагоги яких запровадили професійні світові виконавські традиції та привнесли в них національний колорит.

Підсумовуючи, можна зазначити, що у всіх національних школах гітара поступово позбавлялася статусу народного інструменту, та переходила у статус концертного академічного інструменту, з сформованими виконавськими вимогами, що призводило до ускладнення репертуару та появи нових творів авангардного характеру. Чітко прослідковується тенденція осмислення гітари як самостійного універсального музичного інструмента. На даний момент гітара має певну сформовану школу у кожній країні Європи та є одним з найбільш розповсюджених та популярних інструментів у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 205 с.
 2. Іванніков Т. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства,
 3. 17.00.03. – Музичне мистецтво. Київ, 2018. 498 с.
 4. Тущенко М. М. Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2022. № 3. С. 214–219.
 5. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
-



УДК 378.398.8.7.01(477)

ГВОЗДИЦЬКИЙ ОЛЕКСАНДР

аспірант факультету мистецтв імені
Анатолія Авдієвського Українського
державного університету імені Михайла
Драгоманова
м. Київ

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНИХ ЦІ ННОСТЕЙ СУЧАСНОГО ПІДЛІТКА-ГІТАРИСТА

Анотація. В статті розглянуто вплив мистецтва на формування позитивних ціннісних орієнтацій; висвітлені особливості формування моральних цінностей підлітка в процесі музичної діяльності, зокрема навчання гри на гітарі; розкрито формування ціннісних орієнтацій підлітка через взаємозв'язок музичного мислення з емоційною сферою особистості.

Ключові слова: моральні цінності, підлітковий вік, музичне виховання.

Істотні зрушення у житті суспільства відбиваються на формуванні ціннісних орієнтацій сучасних підлітків, що проявляється значній варіативності індивідуальних систем ціннісних орієнтацій. Про духовний світ особистості можна судити по тому, на досягнення яких цілей вона спрямовує свої зусилля, які об'єкти для неї найбільш значущі. Від того, які цінності будуть сформовані у підлітків сьогодні, від того, наскільки вони будуть готові до нового типу соціальних відносин, залежать шлях і перспективи розвитку нашого суспільства.

Науковою розробкою даної проблематики займалися вітчизняні та зарубіжні дослідники, а саме: фундаментальні засади гуманізму, загальнолюдських моральних цінностей (Г. Сковорода, Ф. Прокопович, І. Вишенський). Значна частина праць містить аналіз ціннісних орієнтацій як основи становлення творчої особистості (І. Зязюн, Г. Єскіна, П. Кравчук). У вітчизняній філософії освіти розробка аксіологічної проблематики здійснюється В. Андрущенко, Т. Андрущенко, В. Бехом, І. Бехом, І. Зязюном та ін.. Формування морально-естетичних цінностей засобами музичного мистецтва досліджували Н. Овсяннікова, О. Кемеровська О. Сапожнік та ін.

Цінності – це «своєрідні орієнтири життєдіяльності особистості, які спонукають її до діяльності... Цінності є своєрідним ідеалом, до якого прагне особистість у своєму повсякденному житті» [1; с. 205]. Формування та розвиток особистісної системи цінностей відбувається у процесі соціалізації, через яку людина стає повноправним членом суспільства у всій повноті соціальних взаємовідносин.

Зміст і структура ціннісної орієнтації особистості залежить від того, яку діяльність вона включена. При цьому розвиток відбувається поетапно, з оволодінням людиною предметною діяльністю і діяльністю спілкування.

Включення підлітка до соціуму здійснюється переважно у групі (шкільному класі; в колективі однолітків, які спілкуються на ґрунті тих самих інтересів: спортивна секція, художня або театральна студія, технічні гуртки тощо). Спілкування та діяльність у будь-яких групах визначаються та регулюються

Особливості формування моральних цінностей сучасного підлітка-гітариста

суспільними відносинами підлітків, які входять до цих груп. Суспільні відносини членів групи сприяють формуванню їх цінностей, ідеалів, переконань, світогляду.

У процесі спільної діяльності та спілкування підліток набуває досвіду здійснення декількох видів оцінки, що можливе лише за наявності певних ціннісних орієнтирів. Самооцінку поведінки підліток, по-перше, здійснює шляхом звіряння того, що він робить, з тим, що очікують від нього оточуючі – з урахуванням їхньої думки та вимог. По-друге, підліток у процесі спілкування постійно звіряє себе з деяким еталоном і залежно від відповідності йому виявляється задоволений або незадоволений собою.

Головна відмінна риса цього віку полягає в тому, що моральні ціннісні орієнтації поступово починають оцінюватися не за емоційно-позитивними (емоційно-негативними) критеріями, а з використанням оціночних суджень, що викликає в підлітка бажання та активність з оволодіння (освоєння) системою моральних ціннісних орієнтацій

У підліткового покоління культурна ідентифікація найчастіше носить транзитний, перехідний характер, коли ідентичність не спирається на найближче середовище, а шукає у мінливій свідомості нові форми.

На думку Н. Овсяникової, формування морально-естетичних цінностей відбувається шляхом пізнання мистецтва, здатністю відчувати та розуміти його, це певні логічні етапи, які включають в себе: створення установки – слухання – розуміння – інтерпретацію та оцінку [3; с. 255]. Активне залучення особистості до різних видів мистецтва допомагає формувати позитивні ціннісні орієнтації; сприяє успішнішому моральному становленню; допомагає усвідомленню, уточненню цілей, бажань, труднощів і проблем, зміцнюючи можливість активної пізнавальної, соціально-творчої діяльності, розвитку індивідуальних здібностей з метою адаптації до сучасних перспективних умов довкілля.

Мистецтво є ефективним засобом формування морально-естетичних ціннісних орієнтацій особистості та здатне залишити глибокий слід у її становленні, допомагає реалізувати можливості,

долучити до накопиченого людського досвіду, загальнолюдських інтересів, устремлінь, ідеалів.

О. Кемеровська зазначає, що «музичне мистецтво відображає в людській свідомості цінності минулого і сучасного, володіє даром синтезування узагальненого досвіду людства, чим і впливає на багатство духовного світу особистості» [2; с. 157].

Одним із варіантів включення підлітка до соціуму є навчання гри на музичних інструментах. Серед сучасних підлітків особливою популярністю користуються музичні групи, які виконують популярні пісні, твори в джазовому стилі та ін.. До складу таких груп обов'язково входить одна-дві гітари. Ціннісні орієнтації в цьому випадку формуються через формування репертуару колективу, спілкування з викладачами; завдяки зустрічам з цікавими музикантами, які можуть слугувати прикладом музиканта та особистості.

Проникаючи в сутність музики та усвідомлюючи себе під її впливом через взаємозв'язок музичного мислення з емоційною сферою особистості, людина розвиває самосвідомість [4; с. 21]. Перелік цінностей підлітка не вичерпується упередженим ставленням до кола явищ, що безпосередньо стосуються його життя (у тому числі до подій, що відбуваються в країні та світі). На основі співпереживання іншим людям, поступового розуміння складного комплексу причин, від яких залежить їхнє життя, підліток долучається до узагальнених соціальних цінностей, систем переконання та моральних норм, що не мають прямого відношення до його життя.

З розвитком пізнавальної активності та інтелекту, накопичення досвіду підліток знаходить здатність протистояти одним впливам і віддавати перевагу, шукати інші. У систему цінностей підлітка поступово включається ще одна дуже важлива цінність - вміння об'єктивно і адекватно ситуації, здійснювати вибір цінностей і видів діяльності.

Знайомі чи нові ситуації, що відтворюються художніми, зокрема, засобами, емоційно актуалізують підлітка, пробуджують його потреби. Завдяки співпереживанню він може відчувати, емоційно відчувати красу природи, силу кохання, трагічність зради

Особливості формування моральних цінностей сучасного підлітка-гітариста

тощо. У мистецтві об'єкти (явища, процеси, ситуації), що емоційно хвилюють підлітка, не тільки зображуються, а й розкриваються, відстежуються їх причини – історичні події, соціальні відносини, вчинки та людські якості. Таке відстеження генетичного зв'язку подій зі своїми джерелами призводить до того, що ці джерела набувають опосередкованого мотиваційного значення, у чому полягає основа виховного впливу мистецтва, зокрема музичного.

Отже, ціннісні орієнтири підлітка персоніфіковані в ідеальних особистісних зразках, які належать до різних сфер життя. Вибір та реалізація способів та засобів формування моральних цінностей підлітків повинні здійснюватися з урахуванням насамперед наступних факторів:

- підлітковий вік є перехідним, складним, важким, критичним і водночас має найважливіше значення у становленні людини як особистості;
- підлітки мають високий рівень активності й самостійності при недостатній самокритичності та досвіду передбачати віддалені наслідки своїх вчинків;
- потужним засобом формування моральних цінностей підлітка є музичне мистецтво. Музичне мистецтво, з одного боку, виховує, з іншого – є найпотужнішим джерелом емоційного впливу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Блiхар М. П. Духовнi цiнностi студентської молодi в сучасному українському суспiльствi: дис... канд.соцiол. наук: 08.05.2019. Львiв, 2019. 271с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0419U002523>
 2. Кемеровська О. Мистецтво у розкриттi творчого потенцiалу дитини. Обдарована особистiсть: пошук, розвиток, допомога. К.: Генезис, 1998. С. 150–154.
 3. Овсяннiкова, Н. (2019). Формування морально-естетичних цiнностей засобами музичного вокального мистецтв // *Проблеми пiдготовки сучасного вчителя*. вип. 18. Квiтень 2019. с. 251-258. URL: <http://psv.udpu.edu.ua/article/view/162397>
 4. Сапожник О. Музично-естетичне виховання: змiст i структурнi компоненти. Рiдна школа. 2002. № 12. С. 20–22
-



УДК 785.7:781.62(477)

ГВОЗДЬ ЮРІЙ,

аспірант кафедри музичного мистецтва
Навчально-наукового інституту
перформативних мистецтв Національної
академії керівних кадрів культури і
мистецтв, заслужений артист України,
<https://orcid.org/0000-0001-9166-5259>
м. Київ

СОПІЛКОВЕ МИСТЕЦТВО У СКЛАДІ АНСАМБЛІВ ТРОЇСТИХ МУЗИК

Анотація. *Феномен трістих музик є одним із найважливіших аспектів традиційної української музичної культури. Цей жанр народного музикування, що сформувався наприкінці XVII – на початку XVIII століття, відіграв не лише естетичну, але й соціокультурну роль у житті громади [1]. Одним із ключових інструментів у складі трістих музик була сопілка – народний духовий інструмент, який зберігав зв'язок із давніми музичними традиціями та відіграв важливу роль у музичному ансамблі.*

Ключові слова: ансамбль трістих музик, сопілка, сопілковe мистецтво, українські традиції.

Сопілка як мелодичний інструмент у складі трістих музик виконувала роль основного голосу, поряд із скрипкою, або слугувала для створення додаткового тембрового забарвлення. Її тембр

Сопілкове мистецтво у складі ансамблів Троїстих музик

додавав ансамблю особливу прозорість та легкість, а технічні можливості дозволяли виконувати як швидкі танцювальні мелодії, так і розспівні ліричні награвання [2].

Використання сопілки у складі троїстих музик мало регіональні особливості. У Карпатському регіоні, зокрема на Гуцульщині, вона нерідко виконувала сольні партії у народних танцях, таких як коломийка, гуцулка, аркан [3]. Використання глісандо, форшлагів, швидких трелей та подвійного стаккато надавало звучанню експресивності та віртуозності. На Бойківщині та Лемківщині сопілка здебільшого використовувалася для мелодичних перегравань у структурі триголосного ансамблю, де її тембр гармонійно поєднувався зі скрипкою та цимбалами [4].

Троїсті музики Полісся та Поділля також активно використовували сопілку, хоча її функція могла варіюватися. Вона могла бути як провідним мелодійним інструментом, так і інструментом, що доповнював ансамблеве звучання. Поліські ансамблі часто включали додаткові духові інструменти, такі як дуда чи ріг, що збагачувало фактурний рівень виконання [5].

Окрім регіональних відмінностей, варто згадати й функціональне значення сопілки у традиційному контексті. Вона супроводжувала не лише виконання світської музики, але й супроводжувала різноманітні обрядові дії, зокрема весілля, проводи рекрутів, храмові свята [6]. У весільній обрядовості сопілка використовувалася для виконання тужливих мелодій на прощанні нареченої з рідним домом, що підкреслювало її символічну функцію як інструмента, здатного передати глибокий емоційний зміст.

З точки зору етномузикологічного аналізу, сопілка у складі троїстих музик функціонувала за принципом гетерофонної фактури. Вона могла дублювати основну мелодійну лінію скрипки або виконувати самостійну варіантно-імпровізаційну партію, що сприяло збагаченню звукової палітри ансамблю [7]. Завдяки природній інтонаційній близькості до людського голосу, сопілка вважалася своєрідним посередником між вокальною та інструментальною традицією.

У XX столітті роль сопілки у складі «троїстих музик» частково змінилася через поширення гармонійних інструментів (баян,

акордеон), що впливало на тембровий баланс ансамблю. Однак у другій половині століття відбулося відродження інтересу до автентичного музикування, зокрема у діяльності професійних ансамблів народної музики, що сприяло поверненню сопілки до її традиційної ролі [8].

Сучасні ансамблі «троїстих музик» продовжують розвивати українську музичну традицію, активно гастролуючи та збагачуючи свій репертуар. Фольклорний ансамбль «Веселі музики» при Національній філармонії України, заснований 1981 року, є знаковим виконавським колективом, що репрезентує українську музичну традицію в академічному та сценічному просторі. Його діяльність спрямована на збереження й актуалізацію етномузичного матеріалу через інтерпретацію традиційних мелодій та їхню адаптацію до концертної практики. Гастрольна активність ансамблю охоплює понад 40 країн, а фонографічна діяльність засвідчена низкою аудіозаписів, зокрема альбомом

«Танці на селі» (ARC Records, 1998; перевидання 2006), що отримав широке розповсюдження у 56 країнах. Одним із визначальних елементів інструментальної палітри ансамблю є використання народних духових інструментів, зокрема сопілок, що формують автентичну темброву специфіку звучання. Видатний виконавець ансамблю, П. Бугар, заслужений артист України, є фахівцем із традиційних духових інструментів, сприяючи збереженню й популяризації автентичної виконавської манери.

Значну роль у розвитку народно-оркестрової традиції відіграє Національний академічний оркестр народних інструментів України (НАОНІ), що характеризується унікальною оркестровою фактурою завдяки застосуванню понад 40 різновидів традиційних інструментів, зокрема розширеного сімейства сопілкових. Оркестр відзначається стилістичною мобільністю та інноваційними підходами до аранжування, що зумовлює його участь у проєктах міжжанрового синтезу. У 2021 році в рамках співпраці з Українським культурним фондом було реалізовано програму «Huts and Roll», в якій композитори І. Поклад, А. Шусть та Ю. Шевченко створили оригінальні композиції для оркестру народних інструментів, синтезуючи фольклорну мелодику з сучасними гармонічними й ритмічними структурами. НАОНІ демонструє можливості традиційного народного інструментарію в контексті сучасного музичного виробництва, зокрема його адаптацію до джазової,

рокової та академічної стилістики, що зберігає автентичний тембровий колорит.

Регіональні осередки традиційного музикування активно підтримують розвиток виконавських практик троїстої музики. Фестивальні й конкурсні ініціативи, такі як фестиваль гуцульських троїстих музик імені В. Грималюка у Верховині, забезпечують спадкоємність традиційного виконавства. Особливістю фестивалю є репрезентація як класичних троїстих ансамблів, так і нових формацій, зокрема спеціалізованих ансамблів трембітарів та сопілкарів, що вказує на динаміку еволюції традиційного інструментарію. Важливу роль у підтримці цих процесів відіграють регіональні конкурси, як-от «Калинова сопілка» на Волині, що сприяють академізації сопілкового виконавства, залученню молодого покоління до ансамблевої та сольної практики.

Академічна інтеграція народного інструментарію простежується у творчості композиторів, які здійснюють стильову адаптацію традиційного матеріалу.

Таким чином, ансамблі троїстих музик у XXI столітті залишаються агентами підтримки та трансформації народної музичної традиції, забезпечуючи її безперервність та адаптацію до нових соціокультурних умов. Сопілка виконує ключову роль у цьому процесі, будучи не лише носієм тембрової автентики, а й засобом розширення художньо-виразових можливостей народного інструментарію в глобалізованому музичному середовищі.

Отже, сопілкове мистецтво у складі троїстих музик є важливим елементом української музичної культури. Його історична роль, регіональні особливості та функціональні аспекти свідчать про значний вплив цього інструмента на розвиток традиційного ансамблевого виконавства. Попри трансформації, що відбувалися у XX–XXI століттях, сопілка продовжує залишатися знаковим символом української музичної спадщини, зберігаючи свою функцію як мелодійного, обрядового та експресивного інструмента у традиційному музикуванні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Квітка К. Остання музична династія Диканьки [Електронний ресурс]. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/ostannia-muzichna-dinastiia-dikanki/>
 2. Федун І. Й. Народно-інструментальна ансамблева культура українських Карпат і Західного Полісся як вияв традиційного професіоналізму (XX – перші десятиліття XXI ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2019. 328 с.
 3. Федун І. Й. Про один архетип української музичної культури: троїста музика. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2018. № 1. С. 6–17.
 4. Попадюк В. І. (упоряд.). Троїсті музики: П'єси для ансамблю українських народних інструментів. Партитура. Київ: Музична Україна, 1990. 58 с.
 5. Гусак Раїса Дмитрівна : біобібліографічний покажчик до 70- річчя від дня народження / Міністерство культури України, Київський національний університет культури і мистецтв, Наукова бібліотека ; укладач О. О. Скаченко. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2015. 103 с.
 6. Енциклопедія України URL: <https://www.encyclopediaofukraine.com/>
 7. Колодуб Л. Троїсті музики: Симфонічна п'єса. Київ: Музична Україна, 1984. 42 с.
 8. Дичко Л. Карпатська кантата. Київ: Музична Україна, 1989. 38 с.
-



УДК 78.036,9:780.647,2(477:100)(072)

ГОДЛЕВСЬКИЙ ВОЛОДИМИР,

заслужений діяч естрадного мистецтва
України, аспірант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
провідний концертмейстер кафедри
хореографії Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9889-5767>

м. Київ

ПРЕЗЕНТАЦІЯ МЕТОДИЧНИХ РЕКОМЕНДАЦІЙ- ХРЕСТОМАТІЙ З ПЕДАГОГІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ АКОРДЕОНІСТА-БАЯНІСТА «МАТЕРИКА ТРЕНДУ “ФОЛЬК-ДЖАЗ”»

***Анотація.** Ідея написання методичних рекомендацій-хрестоматій з педагогічного репертуару акордеоніста-баяніста зумовлена недостатньою кількістю репертуарного забезпечення, скороченням репертуарної пропозиції у зв'язку з заборонаю та закриттям певного іноземного контенту а також повільним впровадженням нового музичного матеріалу у освітній та виконавський процеси.*

***Ключові слова:** хронотип, педагогічний репертуар акордеоніста- баяніста, методичні рекомендації, «материка тренду “фольк-джаз”», авторська розробка.*

Новітній *хронотип* («цілісний» «часопростір», втілений у художньому творі, творчості конкретного автора» [1, С. 93]) в

*Презентація методичних рекомендацій-хрестоматії з
педагогічного репертуару акордеоніста-баяніста «материка
тренду “фольк-джаз”»*

контексті музичної материки – насичення різноманітними моделями сучасного художньо-стильового концепту музичного матеріалу, які презентують собою динамічну квінтесенцію стилів, напрямів, тенденцій. Створення модернового авторського контенту відкриває потенції ні ознаки художньо-смыслового матеріалу, сприяє розкриттю новизни та активізує стилеформування тренду.

Основна мета методичних рекомендацій-хрестоматії з педагогічного репертуару, до яких увійшли авторські композиції для акордеона та баяна Володимира Годлевського, полягає у розкритті та збагаченні новітніх розробок у мікшуванні фольклору, джазу через призму елементів імпровізації, а також відкритті та впровадженні авторських художніх задумів у стилістичне середовище фольклорно-джазового напрямку. Втілення новочасних тенденцій музичного мовлення у освітній процес допоможе вихованню художньо-стильових аспектів у сучасній молодій генерації виконавців та задовольнить потреби репертуарного забезпечення виконавського процесу акордеонно-баянного мистецтва.

Авторська розробка складається з методичних рекомендацій та хрестоматії, які увібрали в собі детальний аналіз композицій та презентацію нотного матеріалу, а саме авторського контенту запропонованих композицій – «Імпровізації у стилі jazz-folk-rock», «Колискової» та «Інтродукції і токати».

Оскільки запропоновані музичні доробки було створено для баяну, важливим моментом доступного впровадження всіх аспектів виконавства стала адаптація нотного матеріалу під освітньо-виконавські потреби акордеонно-баянного мистецтва. Саме для повної реалізації задуму було створено виконавську версію для акордеону, що значно полегшило інтерпретації цей процес та дозволило розширити рамки пояснення та тлумачення авторського концепту.

Тенденції сучасної музичної мелодики, представлені в композиції «Імпровізація у стилі jazz-folk-rock» детально ілюструють сучасні горизонти художньо-стильового розмаїття, спираючись на множинні процеси інтерпретації, адаптації, трансформації та втілюють наявні ідеї у нові форми сучасного

часопростору. Концепція авторського задуму полягає у цілісному осмисленні представленого твору через віддзеркалення музичної матеріки (репризні елементи) на початку та на прикінці композиції, визначенні художнього задуму та відображенні фольклорно-джазового контенту при вибудові стилістичного міксу.

Для розкриття художньо-стилістичного аспекту при написанні «Колискової» використаний лемківський фольклорний мелос, а саме мелодичні звороти на награвання, які характерні до Карпатського регіону. Саме для детального розкриття тематики та стилістичного підґрунтя композиції, автором були враховані реєстрові, тембральні та агогічні особливості, технічні можливості новітнього акордеонно-баянного інструментарію, фізіологічні можливості а також художні, виконавські здібності серед представників акордеонно-баянного мистецтва України та світу. Враховуючи вищезазначені аспекти виконавства, авторський задум композитора дозволив розширити та масштабувати можливості фонічного розмаїття, що спричинило поштовхи у інтерпретації музичного матеріалу в модернових кольорах, осучасненню тембральних та гармонічних складових, появи новітніх художньо-емоційних аспектів композиції та розкриттю нової палітри концепції представленої роботи.

При створенні «Інтродукції і токати» автором втілений задум щодо більш масштабної форми побудови твору. Умовно композиція поділена на дві частини, які наповнені художньо-тематичним змістом та насичені загальним стильовим навантаженням, що дозволяє чітко та органічно моделювати та трансформувати художньо-тематичний матеріал до сучасних перспектив музичної матеріки, потенційно розширюючи нові горизонти у деталізації концепції авторської думки. В композиції зображений музичний мелос Близького сходу в мікшуванні з елементами джазової імпровізації та безперервним рухом у представленні музичного матеріалу. Завдяки новітнім технічним та багатотембровим можливостям сучасного інструментарію автором зображена краса східної музики, яка подекуди має монофонічну лінію та імітує звучання зурни – духового інструменту з Близького Сходу.

Розширення художньо-стильових кордонів при написанні

***Презентація методичних рекомендацій-хрестоматії з
педагогічного репертуару акордеоніста-баяніста «материка
тренду “фольк-джаз”»***

новітніх композиторських доробків сучасного часопростору зумовлено також технічними досягненнями та розвитком інструментарію акордеонно-баянного мистецтва, що свідчить про те, що «технічний» прогрес в інструментобудуванні, природність психологічних змін в системі світосприйняття, переоцінка цінностей, постійне удосконалення виконавської техніки тощо – все це обумовлює неухильне поширення як суто репертуарного «простору», так і загально-концепційної логіки репертуарної політики» [2, С. 75].

Отже, презентація методичних рекомендацій - хрестоматії з педагогічного репертуару акордеоніста-баяніста

«Материка тренду “фольк-джаз”» доповнила новітні горизонти художнього контенту акордеонно-баянного мистецтва, розкрила сучасні тенденції сьогоденного часопростору та привнесла нову концепцію щодо гармонійного міксування фольклору та джазу в єдиний фольклорно-джазовий стильовий напрям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України XX – початку XXI століття: теорія, історія та практика: дис. ... канд.мистецтв.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 257 с.
2. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККиМ, 2019. 356 с.



УДК : 780.614.331:787

КОЖУХ ОЛЕНА,

викладач-методист, завідувачка
оркестрового відділу Київської дитячої
музичної школи 15 імені Володимира
Щигловського
м. Київ

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД ДО РОЗВИТКУ ТЕХНІКИ ЛІВОЇ РУКИ У СКРИПАЛІВ- ПОЧАТКІВЦІВ

Анотація. Автор статті ділиться своїм досвідом та власними напрацюваннями стосовно постановки пальців лівої руки у початківців з урахуванням перспективи подальшого технічного розвитку. Матеріал викладений з метою допомоги молодим викладачам по класу скрипки для більш ефективного досягнення результатів навчального процесу.

Ключові слова: музична школа, скрипка, техніка лівої руки, комплексний підхід.

Комплексний підхід до розвитку техніки лівої руки у скрипалів-початківців

Спрямування сучасної скрипкової педагогіки стимулює викладачів до пошуку нових засобів та прийомів ефективного музично-слухового, технічного та творчого розвитку скрипалів-початківців. Реформа сьогочасного освітнього процесу орієнтується на навчання дітей дошкільного віку. Практика підтверджує актуальність цього напрямку. Дошкільнята достатньо успішно засвоюють елементи скрипкової постановки та здатні до самостійної домашньої роботи, що сприяє більш якісному розвитку творчих здібностей скрипалів. Фундаментом для розкриття творчого потенціалу учня є розвиток техніки лівої руки та вміння дитини відчувати м'язову свободу, пружність, пластичність. Головним в раціоналізації рухів пальців є плавність, овальність траєкторії рухових ланок; помірний діапазон рухів; ритмічність рухів та виключення зайвих рухів, які не повинні супроводжуватися великими зусиллями окремих груп м'язів, що є дуже важливим для перспективного розвитку техніки. Одним із першочергових завдань викладача музичної школи і є розвиток раціоналізації рухів лівої руки скрипала. Виховання ігрових навичок повинно проходити в нерозривному зв'язку з конкретними завданнями, призначеними для втілення художнього задуму. Процес оволодіння віртуозною технікою починається з перших уроків в музичній школі. Загально відомо, що його успіх залежить від багатьох умов: розміру інструмента, фізичних даних учня, правильного положення скрипки на плечі, природної свободи рук та інших. Важливим чинником є підхід до учня з урахуванням анатомічної будови рук, пальців, плечового поясу та фізіологічних особливостей майбутнього скрипала. Потрібно пам'ятати і про вплив рефлекторного тону м'язів, завдячуючи йому людина може надовго приймати різні положення тіла. Навички управління м'язами учень отримує вже з перших уроків навчання, виконуючи легкі ігрові завдання. Наприклад: учень ходить по класу на рахунок: один, два, три, чотири. Одночасно з цим на перший крок він плескає в долоні, на другий - розводить руки на ширину плечей, на третій - знову плескає в долоні, на четвертий - торкається колінок. Варіанти можуть бути різноманітними. Головне те, що в ігровій формі формуються навички вільного керування м'язами, відточується координація рухів. На розвиток техніки лівої руки впливає положення інструмента, який підтримує рука. Її, в свою чергу, тримають сильні скелетні м'язи. Якщо відвести руку більше вліво, то з часом можна відчути, як напружуються м'язи плеча, це говорить про те, що фіксує руку інша група м'язів, не здатна до довготривалої безперервної роботи. Неправильне положення руки призводить до скутості м'язів та відчуття швидкої втоми. Учнім я пропоную знімати напруження м'язів рук за

допомогою розслаблення, струшування, покачування кисті. Для забезпечення найбільш сприятливих умов тримання скрипки та рухів руки, я користуюся містком, він краще подушечки фіксує скрипку та не допускає надмірно плаского положення, за якого лікоть занадто сильно виходить вправо, та сприяє зменшенню нахилу скрипки, щоб пальці не зіскакували зі струни Мі, а ведення смичка на верхніх струнах було більш зручним. Потрібно пам'ятати про те, що хапальний рефлекс для людини є природним, тому необхідно слідкувати за силою натиску великого пальця на шийку скрипки, це в майбутньому впливатиме на плавність переходів. Головна роль належить і ліктю лівої руки.

«Рульовому» руху ліктя необхідно приділяти велику увагу. Він здійснюється за допомогою плечового суглоба під час з'єднання струн та забезпечує рівний кут падіння пальців на різних струнах. Багато дітей відводять лікоть вліво занадто, внаслідок чого збільшується натиск великого пальця на шийку скрипки, уповільнюється швидкість падіння пальців та змінюється ступінь натиску пальців на струну. Тому учням потрібно нагадувати, про виступ ліктя вправо. На початковому етапі навчання слід звертати увагу не стільки на витонченість рухів, як на правильність їхньої внутрішньої структури. Правильним є рух пальця, який здійснюється основною фалангою п'яного суглоба. Багато викладачів не приділяють цьому значення. Дуже часто палець згинається нігтьовим суглобом. Це призводить до скутості руху та, в подальшому, важкості переходу до напівпозиції. При правильній та активній роботі п'яного суглоба добре розвивається свобода пальцевих рухів, як при падінні, так і під час підйому пальця. Працюючи з учнями, я пропоную таку пісеньку - вправу:

Ходить гарбуз по городу

перекладення О. Кожух українська народна пісня

хо - дить - гар - буз по го - ро - ду, і ши - та - є сво - го ро - ду

5

"Ой, чи жи - ві, чи здо - ро - ві всі ро - ди - ці пр - бу - зо - ві"

У складному руховому апараті людини керівну та регулювальну функції виконує центральна нервова система. Роль кістково - м'язових органів є виконавчою, тому доцільно, для досягнення позитивних

Комплексний підхід до розвитку техніки лівої руки у скрипалів-початківців

результатів, супроводжувати вправи віршованими текстами. Такий підхід активізує ліву півкулю, в якій закладені функції граматики та словотворення, на відміну від правої півкулі, де відбувається управління рухами лівої руки. Активна взаємодія півкуль дає достатньо прогресивні результати, та й учням молодшого дошкільного віку дуже подобаються слова українського фольклору. Вони з радістю виконують таку вправу. Під час виконання вправи, я прошу учня слідкувати за активністю рухів пальців, так би мовити «марширувати», бо подушечки пальців володіють високою чутливістю до розпізнавання різних поверхонь, визначення сили тиску, коливань струни, температури. Вправу слід відпрацьовувати щонайменше по 10 разів на кожній струні, поступово прискорювати рух та слідкувати, щоб наступний палець синхронно працював з пальцем, який притискає струну, але «в повітрі». Така вправа позитивно впливає на розвиток падіння пальців без скрутності і залежності від сусідніх пальців. З розвитком швидкості рухів, можна цю п'єсу виконувати штрихом легато. Розвитку вільного падіння пальців допомагають вправи на швидкість Г. Шрадіка [2], підготовчі вправи для вивчення гам та арпеджіо К. Тахтаджієва [1], а також вивчення самих гам та арпеджіо.

Важливо приділяти увагу і затримці пальця під час переходу на сусідню струну. При з'єднанні струн, палець необхідно притримати на попередній струні, доки наступний палець не займе своє місце на іншій струні. Маленьким скрипалям подобаються невеликі пісеньки на слова українських поетів, тому я пропоную авторські пісеньки «Бджілка» та «Котику», в яких використовуються метод затримки пальця.

Бджілка

перекладення О. Кожух слова М. Пономаренко

Бджі - лка сі - ла на во - ло - шку, у - за - ла нех - та - ру трош - ки.

по - ле - ті - ла на др - ли - ну, на со - лод - кий цвіт ка - ли - ни.

Котику

перекладення О. Кожух українська народна пісня

Ко - ти - ку сі - лень - кий, ко - ти - ку сі - лень - кий.

3
не хо - ди до ха - ти, не бу - ди ди тя ти

Такі вправи, п'єси та етюди сприяють органічному приведенню кисті до грифа та допомагають плавному (без призвуків) переходу до іншої струни, особливо це важливо при з'єднанні струн штрихом легато. Пальці краще ставити на струну всією площиною подушечки. Це важливо для збагачення звучання, виховання відчуття контакту зі струною, та більш якісної вібрації. Збагачення скрипкового звуку таким своєрідним естетичним забарвленням як вібрація залежить від раціонального та розвинутого управління суглобами пальців лівої руки, яке потрібно вдосконалювати з перших кроків, тому безпосередньою підготовкою до вібрації може бути робота над хроматичними послідовностями (не дуже складними) від самого початку занять. Удосконалюючи техніку, скрипаль не повинен забувати про звуко-висотну складову інтонування. Тому на перших порах я прошу співати п'єси голосом та вслухатися в кожний відтворений звук. І освоєння позицій, і шліфівка техніки переходів нерозривно пов'язані зі звуко-висотним відчуттям. Технологію переміщення руки по грифу та відтворення звуків в інших позиціях необхідно закладати ще на початку знайомства початківця з першими ігровими рухами. Традиційно учень довготривало засвоює аплікатуру в I позиції, тому встановлюється стереотипний зв'язок відповідності окремого пальця окремій ноті. Коли учень починає вивчати нові позиції, зв'язок необхідно зруйнувати, і це викликає у учня, щонайменше, панічний стан, психічну нестабільність. Нескладні пісеньки з переходами в інші позиції можна давати на першому році навчання. При такому підході орієнтиром у виконанні стає не фіксоване положення руки та зв'язана з ним аплікатура (як правило першої позиції), а розташування звука на певній ділянці скрипкового грифа. А це вже інше психологічне сприйняття, зумовлене

Комплексний підхід до розвитку техніки лівої руки у скрипалів-початківців

можливістю відтворювати один і той самий звук, застосувавши різну аплікатуру, різне положення кисті в межах однієї ділянки грифа, максимально використовуючи тембр однієї струни.

Дощик

перекладення О. Кожух слова М. Пономаренко

До - щик всьо - чив у лі - сок, і за мить лі - сок на - меж.
Ось на я - під - кал - су - нуч - кал ся - ють крап - лі не - ве - лич - кі.

Прогресивним рішенням розвитку техніки лівої руки є заохочення учня самостійно імпровізувати, складати невеличкі, але швидкі за темпом звукові послідовності, на яких він може давати волю рухам пальців та польоту своїй звуко - висотній фантазії. Навички слухати свою гру, вміння об'єктивно, начебто зі сторони, її чути, позитивно впливають на свободу м'язів.

Виходячи з принципу раннього комплексного формування виконавської майстерності у початківців: і робота скоординованого апарату, і стабільність інтонації, і свобода позиційної гри, і вібрація, при наставництві компетентного викладача, стануть доступними вже на першому році навчання навіть учням з посередніми здібностями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Тахтаджиєв К. І. Скрипка 1 клас. Учебний посібник для дитячих музичних шкіл. Київ: Музична Україна, 1980. 56-57 с.

2. Шрадїк Г. Вправи для скрипки частина I. Київ: Музична Україна, 1993. 35 с.
-



УДК 378.091.013: 785

НОВОСАДОВ ЯРОСЛАВ,

викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та
хореографії Вінницького
державного педагогічного
університету ім. Михайла
Коцюбинського
м. Вінниця

ДІЯЛЬНІСНИЙ ПІДХІД У ФОРМУВАННІ НАВИЧОК ТЕМБРОВО-ОРКЕСТРОВОГО ІНТОНУВАННЯ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Діяльнісний підхід розглядається як ефективний метод формування навичок темброво-оркестрового інтонування у бакалаврів музичного мистецтва. Увага акцентується на важливості інтеграції теоретичних знань та практичних навичок у процесі навчання, що дозволяє краще засвоювати специфіку оркестрового виконавства. Активне залучення здобувачів освіти до практичної діяльності сприяє не лише покращенню їх професійних навичок, але й розвитку творчого мислення та здатності до самостійної роботи.

Ключові слова: тембр, інтонація, музичне мистецтво, музична педагогіка.

Діяльнісний підхід у формуванні навичок темброво-оркестрового інтонування бакалаврів музичного мистецтва

Навички темброво-оркестрового інтонування є одним зі складових професійної майстерності бакалаврів музичного мистецтва. Вони потребують високого рівня технічної майстерності, навичок сольного та оркестрового виконання, розвиненого музичного слуху. У сучасних педагогічних дослідженнях актуалізовано діяльнісний підхід, що зосереджує увагу на участі здобувачів в освітньому процесі. «Фахова підготовка вчителів музичного мистецтва та хореографії передбачає володіння педагогічною та музичною майстерністю, здатністю до творчості, високий рівень духовної культури» [4, с. 69]. Вагоме значення дослідження діяльнісного підходу у формуванні навичок темброво-оркестрового інтонування пояснюється вимогами до музикантів, а саме вивчення ними багатой тембрової палітри, якістю звучання твору, потребою у вдосконаленні методик професійної підготовки бакалаврів музичного мистецтва. Тож, вбачаємо потребу у визначенні ролі діяльнісного підходу у формуванні навичок темброво-оркестрового інтонування бакалаврів музичного мистецтва.

Проблема професійної підготовки бакалаврів музичного мистецтва розглядалась Т. Грінченко, Н. Мозгальновою, О. Тепловою, О. Олексюк, О. Рудницькою, О. Щолоковою та ін.

Діяльнісний підхід розглядається науковцями у контексті особистісного компоненту. Г. Іванюк, А. Січкач розуміють діяльнісний підхід як утворення, яке містить складник «самореалізації, саморозвитку особистості людини як суб'єкта діяльності» » [2, с. 127]. О. Висоцька розглядає діяльнісний підхід в освіті як «зміщення акцентів у навчанні та вихованні у бік формування більшої життєвої активності особистості, а саме здатності до самостійних, чітко усвідомлених і вмотивованих дій, спрямованих на саморозвиток та самовдосконалення» » [1, с. 11]. Л. Масол досліджує діяльнісний підхід у мистецькій освіті та вказує на його спрямованість на розвиток художніх умінь, здатність застосовувати їх у практиці, наголошує на практичній орієнтованості, формуванні культури споживача художніх цінностей та творчій спроможності у втіленні задуму у власній діяльності » [3, с. 17].

«Навички темброво-оркестрового інтонування стають точкою дотику між теоретичними та практичними знаннями для

комплексного підходу до виконання музики. Майбутні виконавці мають не лише технічно виконувати музичні зразки, а й розуміти специфіку кожного інструмента та його звучання в ансамблі чи оркестрі» [5, с. 124]. Сутність діяльнісного підходу у формуванні навичок темброво-оркестрового інтонування полягає у активному залученні здобувачів освіти до процесу навчання через практичні дії, рефлексію та самостійний аналіз оркестрового звучання. Діяльнісний підхід акцентує увагу, що навички темброво-оркестрового інтонування формуються в процесі активної діяльності, тому як пасивне засвоєння інформації буде не ефективним. Формування навичок темброво-оркестрового інтонування відбувається шляхом активної гри в оркестровому колективі, аналізу музичних партитур та порівняння власного виконання зі зразковим. Теоретичні знання про такі поняття як тембр та інтонація застосовуються на практиці в процесі виконання оркестрових партій та взаємодію з іншими оркестрантами.

Навички темброво-оркестрового інтонування поєднують технічні, художні аспекти виконавської діяльності. Використання діяльнісного підходу у їх формуванні сприяє активній роботі бакалаврів музичного мистецтва, їх взаємодії у оркестровому колективі, сприяє підвищенню професійної кваліфікації. Вважаємо перспективним використання діяльнісного підходу у педагогічних методиках підготовки фахівців закладів вищої освіти.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Висоцька О. Є. Розвиток життєвих компетентностей особистості засобами діяльнісної педагогіки. Формування ціннісно- змістовної сфери дітей дошкільного та молодшого шкільного віку : матеріали обласної науково-практичної конференції, 28 березня 2018 р. Дніпро, 2018. 531 с.
2. Іванюк Г. І., Січкара А. Д. Діяльнісний підхід до навчання й виховання дітей дошкільного віку в

Діяльнісний підхід у формуванні навичок темброво-оркестрового інтонування бакалаврів музичного мистецтва

- історикопедагогічному контексті ХХ століття. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2015. № 2(46). С. 119–129.
3. Масол Л. М. Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання : методичний посібник. Харків, 2015. 178 с.
 4. Мозгальова Н., Сушицький М., Новосадова А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу», *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Вип. 28, с. 69–75. doi: 10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.10.
 5. Новосадов Я. Темброво-оркестрове інтонування як категорія мистецької освіти. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. Вип. 3. 2024. С. 121-127. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(3\)-13](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-13)
-



УДК 78.09:008:781.68(045)

ПТАШНИК ІВАН,

аспірант Українського Державного
Університету імені Михайла Драгоманова
м. Київ

ПОНЯТТЯ «ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА» У КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСТВА НА ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Анотація. Наголошено, що виконавська культура визначає рівень професіоналізму музиканта, його здатність інтерпретувати музичний твір відповідно до стилістичних норм, художніх традицій і особистих естетичних переконань. Це поняття охоплює широкий спектр знань, навичок та умінь, необхідних для високоякісного виконання музики. Формування виконавської культури у студентів-інструменталістів в процесі навчання гри на дерев'яних духових інструментах має певні особливості, пов'язані з ігровим апаратом музиканта-духовика, і потребує постійної роботи над удосконаленням дихального апарату, амбушуру і пальцевого апарату.

Ключові слова: виконавська культура, інтерпретація музичного твору, соціокультурний простір, комунікативна система.

Виконавська культура є складним за змістовним наповненням поняттям, оскільки поєднує у собі дві самодостатні

Поняття «виконавська культура» у контексті виконавства на дерев'яних духових інструментах

категорії – виконання та культура. Вона є важливою складовою збереження та розвитку музичного мистецтва, передачі традицій музикування від покоління до покоління.

Виконавська культура визначає рівень професіоналізму музиканта, його здатність інтерпретувати музичний твір відповідно до стилістичних норм, художніх традицій і особистих естетичних переконань. Це поняття охоплює широкий спектр знань, навичок та умінь, необхідних для високоякісного виконання музики.

Для сучасної виконавської школи залишаються актуальними питання досконалого виконання твору, які вимагають аналізу співвідношення об'єктивних та суб'єктивних засад у процесі інтерпретації авторської концепції твору. До об'єктивних засад відносяться: музичні інструменти, зміни основних тенденцій виконавського мистецтва, традиційні форми суспільного музикування, а до суб'єктивних – виконавець як суб'єкт, що має власні музичні здібності та психологічні особливості.

Сутність поняття «виконавська культура» може розглядатися як у вузькому значенні, так і у ширшому соціокультурному контексті. Для музично-педагогічної освіти важливим є те, що поняття «виконавська культура» може стосуватися культури виконання музичного твору та вказувати на рівень освіченості виконавця, його грамотності та професіоналізму у процесі інтерпретації музичного твору. Так, за визначенням дослідниці Н. Згурської, виконавська культура віддзеркалює особистість інтерпретатора. Вона є мірою його духовного, професійного розвитку, ступенем розкриття індивідуальності виконавця відповідно до об'єктивної основи твору під час інтерпретаторської діяльності [3].

Продовженням цієї думки є висновки М. Єфременко та А. Михалюк, які у своїх дослідженнях вказують: виконавська культура – це інтегративна професійно-особистісна якість, яка характеризує високий рівень

оволодіння мистецькими знаннями, музично-виконавськими вміннями та педагогічними компетенціями [1; 6].

Отже, науковці розуміють виконавською культурою як

комплекс професійних властивостей і навичок музиканта. Вона виявляються у його технічній майстерності, художньому мисленні, стилістичній витонченості, емоційній виразності та комунікативній взаємодії зі слухачами. Така якість формується в процесі навчання, практики, спілкування з музикою різних епох і культур, а також у результаті глибокого осмислення власного мистецького шляху.

Підвищення рівня виконавської культури вчителів музичного мистецтва на сьогоднішній день виступає важливим завданням, яке вимагає безперервної уваги з боку всіх учасників музично-педагогічного процесу. Усвідомлене прагнення удосконалити власну виконавську культуру, свідоме бажання досягнути професійної майстерності стають яскравими показниками творчого зростання студента – інструменталіста.

Одним з основних аспектів його виконавської культури є технічна майстерність, яка включає володіння музичним інструментом, точність у відтворенні нотного тексту, володіння динамікою, артикуляцією, штрихами, інтонацією тощо. Для фахового зростання студента-інструменталіста важливо розвивати почуття музичного стилю, оволодівати знанням історичних особливостей музичних жанрів і напрямів, розуміти специфіку композиторської мови. Формуючи власну виконавську культуру, музикант має цікавитися не лише музикою, а й іншими видами мистецтва, художньою літературою, історією, що допомагає розширити світогляд і зробити виконання більш глибоким і змістовним.

Отже, найважливішим завданням виконавця є передача емоційного змісту твору та створення художнього образу через засоби музичної виразності. Тож серед багаточисленних компонентів виконавської культури ми можемо виокремити наступні: технічна майстерність, емоційна виразність, увага до художньо-естетичного аспекту, які проявляються у інтерпретаційних уміннях.

У контексті формування виконавської культури у студентів-інструменталістів відзначимо, що навчання гри на дерев'яних духових інструментах має певні особливості, пов'язані зі специфікою утворення звуку. Це зумовлено тим, що будова ігрового апарату музиканта-духовика потребує перманентної роботи над

Поняття «виконавська культура» у контексті виконавства на дерев'яних духових інструментах

удосконаленням дихального апарату, амбушуру, пальцевого апарату. Таким чином, види виконавських умінь, необхідних для формування виконавської культури музиканта-духовика, виділяються на підставі будови його ігрового апарату, відповідності відтворенню музичної композиції та емоційного сприйняття музичних образів. У зв'язку з цим дослідники виокремлюють емоційно-образні, інтелектуально-образні, практично-образні та творчо-образні виконавські уміння [7]. Удосконалювати виконавську майстерність допомагає постійна практична діяльність, участь у концертах, конкурсах та фестивалях.

Для ефективного формування виконавських умінь музикантів-духовиків у закладах мистецької освіти необхідно створювати і дотримуватися спеціальних педагогічних умов, серед яких Д. Удовіченко пропонує наступні: 1) систематична організація тренінгу комплексного характеру на заняттях з гри на духових інструментах; 2) урізноманітнення методів і форм організації самостійної роботи учнів-духовиків; 3) використання синхронного підходу до формування виконавської культури учнів [7].

Підсумовуючи вище викладене зазначимо, що виконавська культура музиканта-інструменталіста є динамічним явищем, цілісною комунікативною системою, яка забезпечує відтворення світових творчих досягнень незалежно від часу їх створення. Високий рівень виконавської культури дозволяє музикантові досягти справжньої художньої досконалості. Він передбачає не тільки технічну вправність, а й вміння створити цілісний художній образ, донести зміст твору до слухача.

Таким чином, формування виконавської культури – це не просто набір професійних навичок, а глибокий мистецький феномен, що об'єднує технічну досконалість, художню виразність і творче мислення. Виконавська культура є основою професійного зростання кожного музиканта і запорукою його мистецького успіху.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Єфременко М. Вокально-виконавська культура сучасного фахівця музичного мистецтва. *Студентський науковий вісник*. Кропивницький : РВВ ЦДПУ ім. В. Винниченка, 2020. Вип. 22. С. 13–16.
 2. Жуковська Т. І. Виконавська культура у площині сучасних українських мистецтвознавчих досліджень. *Культура і сучасність*. 2015. №2. 141–146.
 3. Згурська Н. М. Формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02, НПУ ім. М. П. Драгоманова. К., 2001. 16 с.
 4. Лі Данься. Теоретичні основи формування виконавської культури майбутнього вчителя музики. *Психолого-педагогічні науки*. К., 2013. №1. С. 29–31.
 5. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. К., 2000. 20 с.
 6. Михалюк А. М. Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.02. К., 2014. 22 с.
 7. Удовіченко Д. Виконавство на духових інструментах як культурний досвід: педагогічна складова. Захід–Схід: культура і мистецтво : збірник матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції. Одеса: ОНМА імені О. В. Нежданової, 2022.
-



УДК: 78.09(781.1/785.7)

ОЛЕНА СІКАЛОВА,

доцентка кафедри концертмейстерства
Національної музичної академії України
імені Петра Чайковського
м. Київ

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ПОЧАТКОВОЇ РОБОТИ З НОТНИМ ТЕКСТОМ У КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОМУ КЛАСІ.

Анотація. Сутність музичного виконавського мистецтва базується на так званій тріаді: композитор-виконавець-слухач. Кожна ланка з цієї цілісної системи – невід’ємна частина, при відсутності навіть однієї – порушується вся система.

Ключові слова: виконавець, виховання виконавців, концертмейстер, піаніст, музичне середовище, творчі здібності, музичний образ, засоби музичної виразності, музична мова.

Питання ролі виконавця, його творчості у музичному середовищі вже давно глибоко і різнобічно вивчали дослідники. Це були і теоретики-музикознавці, і самі виконавці, і викладачі, які заглиблювалися у питання виховання професійних музикантів.

Але треба наголосити на одному безперечному висновку: виконавцю для досконалого і точного донесення композиторського задуму до слухача під час концертного виконання потрібні неабиякі знання, навички та творчі здібності. Це сформувало у професійному музичному середовищі певні «вимоги» до професійної кваліфікації інтерпретатора. На думку Г. Малера: «...тут потрібна досконала, високорозвинена людина, яка здатна думати і, перш за все, відчувати так само, як думав і відчував композитор, коли створював свою музику» [2, 6].

Для виконавця «відправною точкою», поштовхом до творчості є нотний текст твору, тобто графічно зафіксований авторський текст, з усіма деталями і елементами запису композитора. Як стверджує О. Катрич: «Композиторські засоби музичної виразності «вимагають» бути реально втіленими, переінтонованими виконавцем, тобто стати засобами виразності виконавця» [1, 88]. Так дослідниця виконавського стилю підкреслила прямий зв'язок, і у той же час, різницю між засобами виразності музикантів – композитора та виконавця.

Музичний образ твору створюється за допомогою багатого арсеналу виразних засобів різної специфіки, аналіз та розуміння яких дає виконавцеві певне бачення творчої ідеї композитора. Одним з варіантів класифікації засобів музичної виразності є різниця у суті використання. Наприклад, є засоби у нотному записі твору, які незмінні, інваріантні: тональність, ритм, розмір, гармонія, мелодія, фактура, регістри. У той же час, є частина нотного тексту де розуміння графічного запису виконавцем відіграє головну роль, це так звані змінювані, варіативні елементи: метроритм, темп, динаміка, артикуляція, штрихи, педалізація. Навіть за умови дуже детального запису ідеї композитора (динаміка з *dim.* та *cresc.*, темпові зміни з *rit* та *a tempo*, позначки штрихів тощо) кожен виконавець буде використовувати «свою», притаманну тільки його виконавському стилю особисту динамічну палітру, виразну агогіку, конкретні штрихи тощо. Тим більш, що, наприклад, агогіка чи тембральність у фортепіанному творі взагалі не може бути

зафіксована.

Кожен засіб виразності можна виокремити з контексту твору, але реально, у живому звучанні вони існують тільки у сукупності. Ця єдність створюється у кожного окремого виконавця дійсно неповторною. І як раз завдяки цій специфіці виконавського мистецтва ми маємо багатство унікальних трактовок одного і того ж твору.

Серед досліджень процесу виконавства і виховання виконавців треба зупинитися на одній з концепцій, що стосується конкретно питання музичних засобів виразності. Це концепція загальної змістовності усіх засобів і елементів музичної виразності. Вона безпосередньо дотична до питання музичного образу і реального його втілення.

Головним постулатом є ствердження про змістовність всіх елементів музичної мови. З цієї тези виходять загальні передумови для розуміння авторської ідеї музичного твору у нотному запису, його глибокий аналіз виконавцями, створення виконавської концепції твору, пошук відповідних засобів її відтворення та, нарешті, виконання твору у реальному звучанні для завершення триади: композитор-виконавець-слухач.

У педагогічній практиці для яскравої наочної демонстрації змістовності всіх елементів музичної мови, для розуміння авторської ідеї, що зафіксована у нотному запису твору, можна використовувати вокальні твори з фортепіанним акомпанементом. Наявність словесного тексту, наочний приклад його втілення музичною мовою робить вокальні твори неоціненним методичним матеріалом у роботі з учнями різного віку і різного рівня підготовки.

У початковий період навчання буде доцільним показати учням деякі схожі елементи у різних творах. Наприклад, п'єси танцювального чи жартівливого характеру мають чітку метроритмічну основу, частіше темпи Allegretto чи Andantino, пружний активний штрих, короткі мелодійні фрази фрази нескладної інтонаційної побудови тощо.

У п'єсах ліричного забарвлення є можливість яскраво

показати учням різницю втілення іншого художнього образу: то буде мелодія більш розлога, з наспівними плавними мотивами, штрихи будуть використані більш легкі, м'які, частіше legato.

Тобто, на початковому етапі ми показуємо повністю протилежні образи та їх втілення у нотному записі для яскравого контрасту, щоб учень усвідомив сутність кожної позначки, конкретне втілення цієї сутності та прямий непорушний зв'язок між графічним, нотним записом та живим художнім образом твору у виконанні артиста.

Далі, у процесі навчання репертуар учнів чи студентів ускладнюється, розширюється. Викладачі мають змогу показувати різноманітність та багатство композиторських прийомів для запису авторського задуму.

Так формується професійна навичка піаніста не «грати правильні ноти у правильному ритмі», а заглиблюватися у значення і художній зміст графічних позначок, що нам надав композитор, та відтворювати образну сутність його композиції.

Якщо говорити про концертмейстерську виконавську роботу, то принципи розуміння авторського задуму будуть базуватися на тих же постулатах концепції загальної змістовності усіх засобів і елементів музичного твору. Тобто соліст через слово та мелодію доносить до слухача основну думку та емоцію, а партія акомпанементу робить образ об'ємним, глибоким.

Поступово, розглядаючи велику кількість нотних прикладів, ознайомлюючись з відтворенням цих творів на інструменті, отримуючи звукове підтвердження своїх думок або висновків у реальному звучанні, вихованець розвивається, досягає розуміння більш високого гатунку, має змогу вже робити узагальнення специфіки засобів музичної виразності у партіях різних солістів та партій фортепіано, створювати художній образ у процесі ансамблевої гри, розуміти побудову складних форм музичних творів, бачити і чути особливості жанру твору, стилю композитора тощо.

Обов'язково для викладача наголошувати, що і значення, і зміст композиторських засобів виразності є тільки підґрунтям для

великої «роботи виконавця». Бо аналіз нотного тексту музичного твору заради суто теоретичного розбору потрібен для студентів інших спеціальностей.

А ми ведемо мову про творчу роботу концертмейстера у створенні «живого» емоційного образного виконання.

СПСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Катрич О. Стил ь музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич / Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження». – 2000. – 100 с.
 2. Москаленко В. Про розуміння музичного твору / В. Москаленко // Науковий вісник НМАУ. – К., 2002. – Вип. 20. : Музичний твір: проблема розуміння. – С. 3-13
-



УДК: 78.03

СТЕПАНОВ ВОЛОДИМИР,

кандидат педагогічних наук, доктор
філософії, докторант Національної
академії керівних кадрів культури і
мистецтв
м.Київ

ДО ПИТАННЯ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ГІТАРНИХ ШКІЛ

***Анотація.** У тезах розкрито основні тенденції розвитку та становлення національних гітарних шкіл країн Європи. Виділені деякі загально-історичні та музичні тенденції та відмінності цього процесу у різних країнах. Вказано видатних композиторів-гітаристів та педагогів, які зробили вагомий внесок у формування сучасного гітарного мистецтва.*

***Ключові слова:** гітара, гітарна школа, гітарне виконавство.*

У наш час набувають актуальності питання теоретичного та історичного дослідження становлення національних виконавських шкіл, зокрема, української гітарної школи в контексті розвитку європейського гітарного мистецтва. Означені питання висвітлювали Ф. Бернат, Т. Іванніков, М. Тущенко та інші

науковці.

Відомо, що перший період розквіту класичної гітари припадає на кінець XVIII – початок XIX ст., коли «народний характер гітарної музики поступово трансформується, а гітарне виконавство виходить на рівень академічного музичного мистецтва» [3, с. 215]. У цей самий час формуються іспанська, італійська, англійська, німецька та французька гітарні школи.

Гітара вважається найближчим «родичем» лютні, що була розповсюджена у Європі ще з середніх віків, та досягла свого розквіту в XV-XVI сторіччях. Саме лютнярі поступово вивели гру на струнно-щипковому інструменті до високого рівня виконавської майстерності та зробили гру на такому інструменті самостійним видом музики. Але вже до середини XVIII ст. лютня починає поступатися своїм місцем гітарі, що стає самостійним професійним інструментом.

Національною самобутністю відзначається іспанська гітарна школа, яка включає народну культуру фламенко («фламенко» – музичний стиль, пов'язаний з традиціями іспанських циган: пісні, танці, гра на гітарі в стилі фламенко, якому притаманні гіпертрофоване емоційне забарвлення, збудженість, ритмічна нестійкість (поліритмія співу, гри та танцю), гнучкість ладу, багата орнаментика, хроматизми» [4, с. 289]). Вона мала значний вплив на розвиток гітари у західній Європі, постійно розвиваючись навіть у той період, коли інтерес до гітари в інших країнах зазнавав певного занепаду, що припав на 30-40 роки XIX сторіччя.

Саме в Іспанії майстер Антоніо де Торрес (1817-1892) створив гітару сучасного вигляду. У 1825 році виходить «Школа для гітари» Д. Агуадо, а у 1830-му – «Школа для гітари» Ф. Сора, які сприяли покращенню виконавської техніки, запроваджували нові прийоми гри, хоча і мали відмінності у способі звуковидобування [1]. Новий сплеск інтересу до гітари пов'язують з відродженням національної іспанської музичної школи, засновником якої був І. Альбеніс (1860-1909). Закладені ним традиції розвивали Е. Гранадос (1867-1916) та Ф. Таррега (1852-1909) [3].

Проте, чи не найбільший внесок у популяризацію гітари належить А. Сеговії (1893-1987), який дотримувався погляду на

гітару як на академічний, а не народний інструмент, та чії концерти, у тому числі в Києві, сприяли зростанню інтересу до цього інструменту. В іспанській школі було утворено засади виконавства на класичній гітарі, що мало визначальний вплив на розвиток світового гітарного виконавського мистецтва.

В Італійській гітарній школі виділяються постаті М. Джуліані (1781-1828), М. Каркассі (1792-1853) та Ф. Карулі (1770-1841), які вважаються одними з перших сольних виконавців на класичній гітарі та є авторами перших посібників для навчання гри на шестиструнній гітарі. Так, видана у 1836 році в Парижі «Школа гри на гітарі» М. Каркассі стала одним з найбільш популярних посібників з навчання гри на цьому інструменті. Створені зазначеними ми педагогами, композиторами та виконавцями посібники, а також їх музичні твори широко використовуються і в наш час.

На розвиток та становлення англійської гітарної школи мали великий вплив музиканти з інших країн, а швидкому розповсюдженню гітари сприяли традиції англійських лютністів, що виражалися у поєднанні національних традицій інструментального музичного мистецтва з більш сучасними засобами виразності [2]. Провідне місце тут належить С. Боттону (1760-1820), автору першого в Англії трактату, присвяченого техніці гри на гітарі (1806).

Великий вплив на англійську гітарну школу мали італійці Ч. Сол, який у 1819 році видав посібник «Інструкції для іспанської гітари» та Х. Анеллі, який видав посібник, де акцентував правильну постановку рук, на що раніше не зверталось уваги. На жаль, незважаючи на значення появи такого посібника для розвитку виконавської техніки, до нашого часу не збереглося жодного примірника цієї роботи. До ХХ сторіччя англійська гітарна школа вийшла на шлях зближення з художніми мейнстримами та авангардом, що вплинуло на створення певного виконавського еталону.

Яскравим представником французької гітарної школи вважається Н. Кост (1805-1883), учень Ф. Сора, який, одним з перших почав робити перекладення для гітари творів, написаних для лютні. До ХХ ст. у гітарному виконавстві Франції спостерігається оновлення репертуару, освоєння нових засобів

виразності та зростання професійності виконання [3]. У XX-XXI ст. видатним представником французької гітарної школи став Р. Дьєнс (1955-2016), чий музичний стиль поєднував елементи з різних сфер музики.

Німецька школа не мала історичного підґрунтя у вигляді національної гітарної практики, оскільки гітара завжди знаходилася поза увагою німецьких композиторів. Одним з найвідоміших гітаристів-педагогів був Г. Альберт (1870-1950), який створив посібники для гри на лютні та гітарі і дотримувався принципів класицизму. Більш значний розвиток німецької гітарної школи спостерігається вже у XX сторіччі.

Формування та становлення гітарних шкіл східної Європи, так само як і України, відбувалося значно пізніше у порівнянні із західноєвропейськими країнами (переважно у другій половині XX ст.), тож проходило під впливом вже сформованих європейських традицій. Так, польська гітарна школа пов'язана з іменем В. Сморовінського, твори якого здобули визнання за межами Польщі. У 1980-1990 з'являється велика кількість фестивалів та конкурсів гітарної музики. В Угорщині засновником національної гітарної школи став Л. Сендрі-Карпер (1932-1991), який був першим викладачем по класу гітари в академії ім. Ф. Ліста у XX ст. та видав власну «Школу гри на гітарі», що містить велику кількість угорських народних мелодій.

У часи, коли в Іспанії гітара вже набувала становлення як самостійний інструмент, в Україні відбувалося лише зародження гітарного мистецтва та з'являються перші згадки про гітаристів-виконавців. Серед українських гітаристів, які мали суттєвий вплив на ранній етап формування вітчизняного гітарного мистецтва, слід виділити М. Соколовського (1818-1883) та особливо М. Вербицького (1815-1870), автора першого в Україні посібника з навчання гри на гітарі «Поученіє Хітари» та збірника гітарних музичних творів.

Українське гітарне виконавство характеризується особливими історичними умовами та яскравою національною специфікою, що на даний момент налічує декілька національних гітарних шкіл (Київська, Харківська, Львівська, Одеська, Чернігівська, Криворізька, Дніпровська), виконавці і педагоги яких

запровадили професійні світові виконавські традиції та привнесли в них національний колорит.

Підсумовуючи, можна зазначити, що у всіх національних школах гітара поступово позбавлялася статусу народного інструменту, та переходила у статус концертного академічного інструменту, з сформованими виконавськими вимогами, що призводило до ускладнення репертуару та появи нових творів авангардного характеру. Чітко прослідковується тенденція осмислення гітари як самостійного універсального музичного інструмента. На даний момент гітара має певну сформовану школу у кожній країні Європи та є одним з найбільш розповсюджених та популярних інструментів у світі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бернат Ф.Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 205 с.
2. Іванніков Т. Європейська гітарна музика XX століття: феноменологія творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03. – Музичне мистецтво. Київ, 2018. 498 с.
3. Тущенко М. М. Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2022. № 3. С. 214–219.
4. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.



УДК: 378.011.3-051:78

КАРТАШОВА ЖАННА,

кандидатка педагогічних наук, доцентка
кафедри музичного мистецтва Кам'янець-
Подільського національного університету
імені Івана Огієнка.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7368-9249>

ЛАБУНЕЦЬ ВІКТОР,

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9154-0955>

м.Кам'янець-Подільськ

ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

Анотація. У статті розглядаються особливості формування індивідуального виконавського стилю майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання; висвітлюються основні

**Формування індивідуального виконавського стилю
майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі
фортепіанного навчання**

етапи формування індивідуального виконавського стилю.

Ключові слова: індивідуальний виконавський стиль, виконавська манера, фортепіанне навчання, інтерпретація.

В музичній педагогіці все більше уваги приділяється проблемам, які пов'язані з питанням інструментального виконавства, де визначальним чинником виступає індивідуальність музиканта. В багатьох наукових роботах, що вивчають механізми взаємодії індивідуальних стилів творчості в аспекті «композитор – виконавець», проводиться порівняльний аналіз виконавських версій одного композиторського твору для отримання об'єктивного результату. Утім, маємо зазначити, що судження про стиль виконавської творчості (так само як і про стиль композиторський, з тією різницею, що останній має нотну фіксацію, що дає доказовий матеріал для аналізу) все ж таки у більшій чи меншій мірі обумовлені художньо-естетичними вподобаннями слухача.

Категорію стилю повно й різносторонньо досліджено в теорії музикознавства (О. Катрич, А. Лашенко, М. Михайлов, С. Скребков, А. Сохор). Однак, педагогічний аспект стильового навчання студентів розкрито значно менше, дослідницький пошук у цьому напрямі обмежується окремими дослідженнями (І. Мостова, Н. Провозіна, М. Сорокіна, О. Хмелюк).

У сучасному музикознавстві, науковій літературі, а також в оцінках музикантів-практиків накопичена значна кількість спостережень над стильовими напрямками розвитку сучасної виконавської музичної культури.

О. Катрич зазначає, що індивідуальний стиль музиканта-виконавця це «... відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [1, с. 9].

У своїй дисертаційній роботі І. Сухленко не пропонує власної класифікації виконавських типів, але наголошує, що стиль є відмінною рисою кожного виконавця, яка робить його

впізнаваням серед інших: «Сформована виконавцем система музично-мовних ресурсів є втілення творчої особи артиста у виконавському мистецтві й тому виявляється досить стабільною і впізнаною» [2, с. 32]. Науковиця звертає увагу на важливість визначення виконавця як творчої особистості, а його виконавської діяльності як самостійного акту творчості «... подібна діяльність є продуктивною, цілком заслужено називаючись творчою. Безумовно, виникненню виконавської версії музичного твору передують робота з авторським текстом, вивчення стильових особливостей епохи, творчості композитора тощо. Проте часто ця підготовча робота корегує, але істотно не змінює концепцію конкретного музичного твору, що вже склалася. Концепцію, що базується на основі індивідуального виконавського стилю, точніше на його стильових домінантах, що впливають на мікро- і макрорівні виконавського плану і, зрештою, на створення цілісного образу твору» [3, с. 65].

Ю. Ткач поняття «індивідуальний виконавський стиль» музиканта-виконавця пов'язує зі поняттям «творчий метод», розглядаючи його «... як систему виконавських прийомів і засобів, що формується під впливом складових творчого методу митця та реалізується в процесі інтерпретації певного музичного твору» [4, с. 361].

О. Хмелюк визначає індивідуальний виконавський стиль як «... характерну для певного виконавця сукупність виразних виконавських засобів, індивідуальних виконавських прийомів у взаємозв'язку з його пізнавальною, емоційно-вольовою і духовною активністю, яка корелюється з проявом властивостей певного темпераменту виконавця та проявляється у неповторній індивідуальній манері гри крізь призму особистісного мислення» [5].

Здійснивши аналіз вище означених наукових авторських підходів до методики дослідження індивідуального виконавського стилю, зазначимо, що, на нашу думку, стрижневим для всіх них є поняття індивідуальності та творчості. Адже процес інтерпретації авторського тексту, актуалізації його смислів є, водночас, процесом самореалізації музиканта-виконавця, який таким чином творить свою, нову дійсність.

Індивідуальний виконавський стиль майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фортепіанного навчання, на нашу

***Формування індивідуального виконавського стилю
майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі
фортепіанного навчання***

думку, має формуватись за такими основними напрямками: виконавська манера, осягнення та розуміння виконуваної музики, взаємодія викладача зі студентом, виконавська інтерпретація.

Формування індивідуального виконавського стилю майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання може ускладнюватись тим, що ціла низка питань розвитку виконавського стильового мислення студентів не отримали позитивного вирішення, а саме:

- не розроблені конкретні шляхи розширення виконавського музично-стильового досвіду студентів;
- не визначені індивідуальні особливості підходу до добору художнього репертуару для кожного студента;
- потребує уточнення специфіка виконавсько-стильового аналізу музичних творів;
- недостатньо вивчено вплив стильового аналізу на емоційно-творчі характеристики виконання музичних творів;
- недостатньо розвинене творчого мислення (створення в уяві оригінальних варіантів виконавської інтерпретації музичного твору та засобів її виконавського втілення).

Індивідуальна освітня траєкторія навчання студентів у класі фортепіано з метою формування виконавського стилю повинна вибудовуватись таким чином, щоб процес опанування на заняттях музичних творів був спрямований на формування не тільки їх поглядів, переконань, світогляду, але й на вдосконалення високого художньо-естетичного рівня виконання (інтонаційної культури звуковидобування та звукоутворення, ціннісно- смислових переваг накопиченого інструментально-виконавського музичного досвіду тощо).

Формування індивідуального виконавського стилю майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фортепіанного навчання має здійснюватись протягом двох основних етапів, а саме:

Перший етап – добір музичних творів (початкова фаза формування індивідуального виконавського стилю студента), що має здійснюватися у відповідності до програмових вимог освітнього компоненту, професійного зростання студента та його індивідуальних художньо-естетичних уподобань. Друга фаза – ознайомлення з текстом музичного твору (прослуховування запису чи виконання музичного твору викладачем). Бажано щоб студент ознайомився із кількома інтерпретаціями музичного твору задля виявлення ним характерних особливостей кожної інтерпретації для пошуку власного інтерпретаторського рішення. Основні завдання цієї фази – формування уміння виявляти конструкцію цілого в музичному творі й розшифровувати в ньому взаємозв'язок культурних традицій і стильових особливостей.

Другий етап – формування індивідуального виконавського стилю майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає створення завершеної інтерпретації музичного твору. Перша фаза – удосконалення компонентів базового виконавського комплексу майбутнього вчителя музичного мистецтва (формування творчої, пізнавальної та виконавсько-технічної активності), що характеризується здатністю студента до виявлення взаємозв'язку й закономірностей авторського задуму, порівняння різних інтерпретаторських рішень, проведення паралелей з іншими музичними творами за принципом побудови форми й викладу його змісту. Власне сама можливість множинного трактування (те, що умовно можна назвати як «правильне» і «неправильне» виконання) лежить в основі існування феномена виконавського стилю. Друга фаза – підготовка та здійснення презентації музичного твору. Завершальна фаза другого етапу пов'язана із підготовкою та здійсненням публічного показу твору у вигляді концертного або екзаменаційно-залікового виступу. Мета заключного етапу роботи студента над музичним твором полягає в досягненні рівня «естетичної довершеності» його інтерпретації.

Отже, результатом формування індивідуального виконавського стилю майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фортепіанного навчання має стати: осягнення та розуміння студентом виконуваної музики, сформованість виконавської манери, наявність власного способу виконавської інтерпретації музичних творів. Сучасна система мистецької освіти повинна стимулювати самостійність, креативність та активність особистості,

**Формування індивідуального виконавського стилю
майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі
фортепіанного навчання**

розкриваючи її унікальний творчий потенціал.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Катрич, О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
 2. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовица в течії розвитку романтичних традицій : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2011. 207 с.
 3. Сухленко І. Ю. Стилеві домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. пр.* Харків, 2008. Вип. 11. С. 61–71.
 4. Ткач, Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. Вип. 3. С. 359–366.
 5. Хмелюк М.О. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психологічно-педагогічній літературі: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка.* 2019. Вип. 14 (1). С. 163-166.
-



УДК: 78.07(78.09)

КАЧАНОВСЬКИЙ АНДРІЙ,

аспірант факультету мистецтв імені
Анатолія Авдієвського Українського
державного університету імені Михайла
Драгоманова
м.Київ

КРИТЕРІЇ СФОРМОВАНOSTІ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ ПІДЛІТКА-АКОРДЕОНІСТА

Анотація. Музичне виконавство є складним і багатограним процесом, що передбачає не лише технічне опанування інструментом, а й глибоке розуміння музичного змісту, художньої виразності та сценічної майстерності. Одним із ключових аспектів цього процесу є формування виконавських умінь, які забезпечують здатність музиканта вільно, усвідомлено та емоційно виконувати музичні твори. Уміння відрізняються від навичок тим, що вони ґрунтуються на інтелектуальній діяльності та дозволяють адаптуватися до нових умов виконання, тоді як навички є автоматизованими діями, сформованими внаслідок багаторазового повторення.

Ключові слова: музичні здібності, баяністи-акордеоністи, виконавська техніка, учні, формування виконавських умінь гри на баяні (акордеоні).

Проблему розвитку музичних здібностей баяністів-акордеоністів досліджувала Тетяна Радзівіл, зосереджуючись на формуванні музичного слуху, ритму та пам'яті, які впливають на виконавську майстерність. Микола Коцюба досліджував технічні аспекти гри на баяні, зокрема методи та прийоми, які впливають на якість звуку, що видобувається з інструменту.

Проблему еволюції виконавської техніки в українській баянній школі досліджував Владислав Князєв, зокрема зміни в технічних та художніх аспектах виконання на баяні у другій половині ХХ століття. Надія Остапчук досліджувала вплив неофольклоризму на баянно-акордеонне мистецтво, що вплинуло на формування нових тенденцій у виконавстві та репертуарі.

Особливу увагу слід приділити специфіці формування виконавських умінь у підлітків-акордеоністів (баяністів), оскільки цей процес має свої особливості, пов'язані з психофізіологічними характеристиками вікового розвитку, мотивацією до занять, емоційним сприйняттям музики, а також здатністю до самостійного художнього мислення. У дослідженні розглядаються основні компоненти виконавських умінь, серед яких мотиваційний, когнітивно-пізнавальний, емоційно-оцінний, діяльнісно-виконавський та артистично-комунікативний, що у своїй взаємодії забезпечують ефективний розвиток молодого музиканта.

Методологічною основою дослідження стали діяльнісний, особистісний та аксіологічний підходи, які сприяють побудові навчального процесу відповідно до потреб і можливостей учня, а також формуванню його ціннісного ставлення до мистецтва. Врахування цих підходів дозволяє забезпечити цілісність та ефективність процесу розвитку виконавських умінь у грі на баяні (акордеоні).

В процесі дослідження з'ясовано, що уміння – це оволодіння способами (прийомами, діями) застосування засвоєних знань на практиці. Навичка – це дії, доведені до автономного виконання шляхом багаторазових вправ (повторення).

Виконавські вміння є властивістю особистості володіти системою усвідомлених, цілеспрямованих, взаємопов'язаних

розумових та практичних дій, що формуються на основі застосування систематизованих знань і дозволяють успішно виконувати музичні твори. Їхня сутність полягає у залученні учнів до пошуку доцільних рухів на сенсорно-перцептивному рівні та прогнозуванні бажаних результатів їхнього відтворення; створення дій, які б відповідали художньо-образним ознакам музичних творів шляхом уявлення та мисленнєвого об'єднання окремих рухів; постійного вдосконалення сформованих навичок шляхом їхньої автоматизації та кореляції.

Уміння, як і навички, також формуються шляхом виконання вправ та різноманітних завдань, але, як ми вище зазначали спираються на інтелектуальну діяльність, що уможливорює виконання дії і в змінних умовах, коли виникають нестандартні ситуації, що вимагають оперативного прийняття рішень. Ознаками умінь є: здатність функціонувати в різних умовах; збереження точності і темпу їх відтворення; міцність засвоєння. Уміння, на відміну від навичок, не втрачаються.

Формування вмінь залежить як від умов та організації навчання, так і індивідуальних особливостей учня: типу нервової системи, попереднього досвіду та знань, здібностей, здатності усвідомлення мети завдань, розуміння їх змісту і способів виконання.

Структура виконавських умінь підлітка-акордеоніста (баяніста) характеризується взаємодією таких компонентів:

- Мотиваційного-потребового (включає бажання виконувати музичні твори перед; прагнення до мистецького самовдосконалення; прагнення до творчого самовираження в процесі самостійної інтерпретації музики),
- Когнітивно-пізнавального (виявляється у: знанні музики різних стилів і жанрів; знанні закономірностей виконавського мистецтва);
- Емоційно-оцінного (виявляється в індивідуальних уподобаннях, виявленні емоційного ставлення студента до обраних музичних творів, у здатності емоційного впливу на слухачів в процесі виконання музики),
- Діяльнісно-виконавського (виявляється у володінні розмаїттям музично-виконавських умінь та навичок (уміння

стежити за цілісним розгортанням музичного твору та диференційовано підходити до кожного з виражальних елементів музичної мови; володіння навичками слухового контролю: контролювати у процесі гри музичного твору смислове навантаження кожного з виражальних елементів музичної мови; виконання в тенденціях сучасних вимог та з опорою на жанрово- стильові особливості музичного твору; вміння будувати та стежити за структурою та художньо-драматургічним розвитком твору; здатності до адаптації музикознавчого матеріалу).

- Артистично-комунікативний (виявляється у здатності виконавця керувати своєю поведінкою у залежності від сценічної ситуації, використовувати відповідні виконавські засоби комунікації, намагаючись досягти максимальної виразності; у майстерності, що дозволяє не тільки самою грою, а й рухами, мімікою, жестами, позою представляти художню цінність музичного твору).

Методологічними основами дослідження визначено наступні наукові підходи: *діяльнісний* (забезпечує навчання через практичну дію та використання природних для цього віку методів і форм освітнього процесу), *особистісний* (дозволяє будувати освітній процес з урахуванням індивідуальних особливостей кожного учня: здібностей, темпераменту, характеру тощо та забезпечити максимально можливий для відповідного учня якісний та стрімкий музичний розвиток) та *аксіологічний* (дозволяє формувати як духовно-естетичні цінності, так і етично- вольові еталони учня через ціннісний зміст музичних творів і поліваріантні способи подачі художньо-образного змісту музичного матеріалу для активізації особистісно-ціннісного смислу спілкування з мистецтвом).

Розглянуті теоретичні підходи для ефективності процесу формування виконавських умінь гри на баяні (акордеоні) ми розуміємо як сукупність різних напрямів, що доповнюють, взаємозбагачуються й забезпечують цілісне якісне функціонування процесу.

Формування виконавських умінь у підлітків-акордеоністів (баяністів) є комплексним процесом, що базується на розвитку системи усвідомлених, взаємопов'язаних розумових та практичних дій, спрямованих на художньо-виразне виконання музичних творів.

Виконавські вміння передбачають не лише технічне володіння інструментом, а й здатність до творчого самовираження, розуміння стилістичних особливостей музики та вміння емоційно впливати на слухачів.

Дослідження показало, що виконавські вміння складаються з низки компонентів, які взаємодіють між собою та забезпечують цілісний розвиток музиканта. Зокрема, мотиваційний компонент сприяє прагненню до самовдосконалення, когнітивно-пізнавальний – поглиблює знання про музику та виконавське мистецтво, емоційно-оцінний – формує особистісне ставлення до музики, діяльно-виконавський – забезпечує розвиток виконавських навичок, а артистично-комунікативний – допомагає створювати сценічний образ і взаємодіяти з аудиторією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коцюба М. Деякі прийоми звуковидобування на баяні. - К.: Муз. Україна, 1977
2. Палаженко, О. П. (2017) Компонентна структура виконавських умінь музиканта-духовика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 4, 204-207. Отримано з http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_4_43.
3. Ракитянська, Л. М. (2018) Наукові підходи як теоретико-методологічне підґрунтя педагогічних досліджень. *Наукові записки ЦДПУ ім.Вінніченка Серія: Педагогічні науки*, 163, 124-129 отримано з <https://www.cuspu.edu.ua/ua/arkhiv-publikatsii/568-general-information/naukovi-chasopysy-tsdpu/pedahohichni-nauky/publikatsii/7957-naukovi-pidkhody-yak-teoretyko-metodolohichne-pidgruntya-pedahohichnykh-doslidzhen>
4. Князев В. Ф. *Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі.* Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. - К., 2005. - 20 с.
5. Остапчук Н. М. (2019) Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. Отримано з <https://journals.urau.ua/mz/article/view/194939>



УДК: 7.072.2:124.4]-021.142.3

ЦЕПУХ ІРИНА,

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»
<https://orcid.org/0000-0003-1122-3122>
м.Київ

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ЯК ВТІЛЕННЯ ПОТЕНЦІАЛУ ТВОРЧОСТІ: НАУКОВИЙ ДИСКУРС

***Анотація.** У тезах досліджується творчий процес як ключовий механізм реалізації творчості, що перетворює ідеї на конкретні результати. Окрему увагу приділено вивченню наукового дискурсу щодо творчого процесу, який розглядається як сукупність концепцій, методів та інтерпретацій, що сприяють розумінню його багатовимірності та значення для особистісного, соціального та культурно-мистецького розвитку. Аналізуються різні рівні творчого процесу, його стадіальність та механізми, що впливають на продуктивність творчої діяльності. Розглядається взаємозв'язок творчого процесу з індивідуальними здібностями, соціальним середовищем та культурно-мистецькими змінами.*

Ключові слова. *Творчий процес, творчий потенціал, творчість, інновація, свідоме і підсвідоме, соціокультурна трансформація.*

Якщо творчість організує і структурує творчі ідеї в реальні результати, то можемо зробити припущення, що творчий процес є практичною частиною творчості. Фактично, творчість являє собою потенціал, а творчий процес є шляхом, на якому цей потенціал реалізується.

Авторка Алла Колодяжна, досліджуючи проблематику творчої реалізації, пояснює, що творчий процес стає необхідною умовою для вирішення складних завдань сучасності, вимагаючи оволодіння стратегіями й тактиками творчої діяльності у всіх сферах життя. Він є не лише механізмом створення нового, але й способом духовного наповнення, який надає сенсу існування людини. Саме через творчий процес людина досягає гармонії з собою та світом, відкриваючи багатогранність свого буття. Слушність думки Алли Колодяжної полягає в тому, що творчий процес завжди буде мати різні рівні, адже його потенціал залежить від індивідуальних задатків, здібностей та обдарованості кожної людини [3, с. 207–208]. Доцільно погодитися з твердженням дослідниці, що творча діяльність є ключовою для розв'язання сучасних проблем, адже вона не лише стимулює створення нового, а й надає людині сенс і гармонію в її житті. Водночас, ми вважаємо, що творча діяльність є не лише індивідуальним феноменом, а й соціальним ресурсом, здатним об'єднувати різні сфери діяльності для створення нових колективних смислів і рішень, що відповідають вимогам часу.

Культурологиня та музикознавця Світлана Садовенко, досліджуючи питання творчого діалогу та перехресні взаємовпливи в сучасних умовах соціокультурної реальності, зазначає, що осмислення концепту «творчий діалог» крізь призму його процесуальної та діалогічної природи в межах сучасного музикознавства, становить значущий науковий інтерес, що потребує всебічного дослідження [5, с. 240]. Дійсно, у музикознавчих студіях сьогодення актуалізується потреба

дослідження впливу творчого процесу на формування нових естетичних та культурних парадигм. Отже, з позиції філософсько-наукового підходу можна стверджувати, що творчий діалог є динамічною формою співіснування ідей, яка забезпечує еволюцію мистецтва через взаємодію суб'єктів творчості. У цьому контексті творчий процес постає як багатовимірний простір комунікації, де взаємодія між митцями, їхніми ідеями та технологічними можливостями формує нові художні смисли. Його дослідження має не лише емпіричне, а й онтологічне значення, адже саме через діалогічну природу творчого процесу реалізується фундаментальна закономірність культури – її безперервний розвиток через комунікативні та інтерсуб'єктивні зв'язки.

Науковиця Ірина Біла, досліджуючи психологію творчості, зазначає, що актуальні проблеми її вивчення зосереджуються на виявленні та осмисленні глибинних механізмів, що визначають процеси творчої діяльності. Однією з ключових тем є дослідження способів творчої діяльності, зокрема стадіальності творчого процесу [1, с. 65]. На думку психологині, систему творчої діяльності можна структурувати і розподілити на кілька підсистем: процес творчої діяльності, продукт, особистість творця та умови середовища. Кожна з цих складових включає специфічні складові, що взаємодіють для забезпечення продуктивності та інноваційності творчості [1, с. 68]. Дійсно, вивчення етапів, через які проходить творчість, дозволяє не лише систематизувати її прояви, а й розкрити закономірності розвитку від первинної ідеї до її реалізації. Вивчення психологічних аспектів творчого процесу дозволяє зрозуміти як індивідуальні фактори та зовнішні умови впливають на продуктивність творчості.

Дослідниця Олена Туриніна, характеризуючи творчий процес як поняття, визначає його як процес створення, який охоплює кілька ступенів функціонування розуму, які варіюються від автоматичних до повністю усвідомлених. Кожен із цих ступенів відзначається унікальними методами формування ідей, внутрішньою логікою і кінцевими результатами. Найвищий ступінь реалізації творчості полягає в гармонійній інтеграції всіх цих рівнів, коли весь потенціал свідомості та підсвідомості об'єднується для народження нових ідей. Науковиця дає пояснення кожному рівню творчого процесу. Так для «несвідомого» його щаблю характерні психічні процеси, що діють

на поведінку та формування навичок. Він базується як на філогенетичному досвіді людства, так і на індивідуальних потягах, зумовлюючи розвиток здібностей та інстинктивну активність. Індивідуальне несвідоме включає стійкі нейрофізіологічні основи та характеристики темпераменту, які майже не підлягають трансформації. Творчий процес на другому його рівні «підсвідомості» базується на інтеграції індивідуального досвіду, сформованих конструкцій мислення та неусвідомлених стереотипів, які активізуються в поєднанні зі свідомою діяльністю. Третій ступінь – свідомий рівень творчості, на якому творчий процес відбувається на рівні логічних операцій і передбачає використання аналізу, синтезу, абстракції та узагальнення для пізнання реальності та формування нових ідей, винаходів чи продуктів. Творчий процес у своїх найвищих проявах спирається на надсвідоме, яке через інтуїтивне осяяння об'єднує всі рівні роботи мозку в цілісне сприйняття [6, с. 47–48]. Можна дійти висновку, що гармонійна взаємодія цих рівнів дозволяє досягти не лише індивідуальних інсайтів, але й глобальних інновацій, що розкривають нові горизонти людського потенціалу.

Валентин Моляко та Тетяна Третяк, досліджуючи творчу мисленнєву діяльність звертають увагу на те, що творчий процес виникає як прагнення знайти оптимальне рішення через упорядкування та взаємодію наявної й нової інформації. Він передбачає застосування методів комбінування, аналогій та реконструкцій для створення структур, що відповідають умовам і вимогам поставленої задачі. Творчий процес заснований на дивергентному мисленні, яке спрямоване на генерування різноманітних ідей та розширення рамок задачної ситуації шляхом включення нових концепцій і образів. Він стимулюється здатністю до нестандартного аналізу, самостійного контролювання рішень і розвитку інструментарію для вирішення складних завдань. Очевидно, що творчий процес є не лише інструментом генерування ідей, але й механізмом їх адаптації до нових умов, що робить його ключовим чинником розвитку культури й мистецтва. Саме у творчому процесі людина розширює межі свого існування, долаючи статичність стереотипів, адже кожне нове рішення, поєднуючи логіку та інтуїцію, формує основу для подальшого розвитку як особистості, так і суспільства [4, с. 34].

Мистецтвознавиця Юлія Каплієнко-Ілюк, розглядаючи

чинники формування композиторського мислення, акцентує увагу на думці, що творчий процес виникає під впливом різноманітних імпульсів, таких як ідеї, емоції, події, явища та музичні інтонації. Таким чином, унікальність письмової техніки музиканта та його творчий процес стають проявом основних принципів композиторського мислення, що визначають новизну та оригінальність музичних творів. Дійсно, можна стверджувати, що творчий процес у музиці не лише відображає емоційну та інтелектуальну активність композитора, але й стає шляхом до створення нових світоглядних і культурних парадигм, що не обмежуються лише традицією, а виходять за її межі [2, с. 154].

Згідно з нашим баченням, творчий процес є багатовимірним механізмом, який не лише сприяє створенню нових ідей, але й визначає шлях до особистісного розвитку та соціальної інтеграції. Він проявляється як інструмент адаптації і перетворення, який здатен генерувати інноваційні рішення на різних рівнях – від індивідуального до глобального. Оскільки творчість дозволяє виходити за межі традиційних уявлень, вона є не лише фактором емоційного та інтелектуального зростання, а й основою для культурних змін, що формують нові парадигми суспільного розвитку. Отже, на нашу думку, творчий процес – це динамічна система, що об'єднує створення нових ідей, розвиток особистісного потенціалу та соціальну інтеграцію, генеруючи їх у інноваційні рішення, здатні адаптуватися до змін. Це механізм, що виходить за межі традиційних обмежень, сприяючи не лише інтелектуальному, а й емоційному зростанню, а також формує нові культурні парадигми. Творчий процес визначає трансформацію на всіх рівнях: індивідуальному, соціальному та глобальному.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біла І. М. Психологічна характеристика творчої діяльності в сучасних умовах. *Проблеми сучасної психології*. Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім К. С. Костюка АРН України. Кам'янець-Подільський. 2010. Вип. 7. С. 64–75. URL : <https://journals.urau.ua/index.php/2227-6246/article/view/162205/161167>
2. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Творчий процес та проблеми формування композиторського мислення. *Культура*

- України : збірник наукових праць. Харків 2019. Вип. 66. С. 145–157. DOI : <https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.14>
3. Колодяжна А. В. Основні аспекти вивчення проблеми творчої реалізації особистості в психології. *Актуальні проблеми психології : збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України*. Том VI : Психологія обдарованості / голов. ред. Д. С. Максименко. Житомир 2013. Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, вип. 9. С.201–208. URL : <http://appspsychology.org.ua/data/jrn/v6/i9/21.pdf>
 4. Моляко В. О., Третяк Т. М. Творче мислення особистості за умов екстремальності та інформаційної невизначеності. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія : Психологія / голов. ред. О. В. Дробот. Київ : видавничий дім «Гельветика», 2022. Том 33 (72) № 2 С. 30–37. URL : http://psych.vernadskyjournals.in.ua/journal/2_2022/6.pdf
 5. Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності // *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 234–241. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221818>
Режим доступу <https://journals.uran.ua/mz/article/view/221818>
 6. Туриніна О. Л. Психологія творчості : Навч. посібник. Київ : МАУП, 2007. 160 с. URL : https://maup.com.ua/assets/files/lib/book/p08_52.pdf
-



УДК 378.094.147.091.33:61

ФРИЦЮК ВАЛЕНТИНА,

докторка педагогічних наук, професорка
кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та
хореографії Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського

ФРИЦЮК ВАСИЛЬ,

викладач кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та
хореографії Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського
м.Вінниця

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЙНОЇ СПРЯМОВАНOSTІ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ТВОРЧУ ДІЯЛЬНІСТЬ ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

Анотація. Стаття присвячена питанням формування мотиваційної спрямованості майбутніх бакалаврів музичного мистецтва на творчу діяльність у процесі навчання гри на музичному інструменті. У роботі наголошується, що креативність є однією з ключових професійних якостей педагогів-музикантів, яка сприяє їхній самореалізації та успішності в професійній діяльності. Автори аналізують методологічні

**Формування мотиваційної спрямованості майбутніх бакалаврів
музичного мистецтва на творчу діяльність під час навчання гри на
музичному інструменті**

підходи до розвитку творчої мотивації студентів, акцентуючи увагу на ролі індивідуальних занять та співпраці між викладачем і студентом. Окреслено дидактичні методи і засоби, спрямовані на стимулювання інтересу до музично-виконавської діяльності, розвитку креативності та формування позитивного ставлення до творчості.

Ключові слова: креативність, музична освіта, творча мотивація, педагог-музикант, професійна підготовка, виконавська діяльність, музичний інструмент, індивідуальне навчання, творчість, інноваційні методи навчання.

Здатність до творчості є важливою професійною якістю майбутніх учителів, яку сьогодні особливо потребує система освіти. Досягти успіху в професійній діяльності може лише той педагог, який має високий рівень креативності та реалізував себе як творча особистість. Тому ключовим завданням закладів вищої освіти є формування мотиваційної орієнтації майбутніх викладачів музичних інструментів у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах на творчу діяльність [3].

У цьому контексті особливої значущості набуває розвиток креативності у майбутніх учителів музичного мистецтва, яка є ключовим компонентом їхньої професійної готовності та важливою умовою для самореалізації. Креативність, хоч і є необхідною для педагогів усіх профілів, для педагогів-музикантів має особливу цінність. Вона може проявлятися як у формі музичної творчості (створення чи обробка музичних творів, імпровізація), так і в інших аспектах педагогічної діяльності, зокрема у використанні нестандартних підходів до ознайомлення учнів із музикою, нетрадиційному доборі музичного матеріалу для уроків, а також у пошуку нових, оригінальних методів навчання та виховання засобами музичного мистецтва. Такі прояви можна назвати методичною творчістю.

Освітній процес ставить перед педагогом-музикантом різноманітні виклики, які потребують прояву креативності. Це можуть бути ситуації, що вимагають активізації зацікавленості

та участі учнів, пошуку відповідей на несподівані запитання, вирішення педагогічних завдань, які виникають спонтанно під час уроків, та необхідності нестандартно й ефективно реагувати на них. Здатність генерувати оригінальні ідеї, виходити за межі звичних схем мислення й оперативно вирішувати проблемні ситуації – і є сутність креативності.

Здатність до творчості не є вродженою якістю, а формується у процесі навчання та виховання. Дослідження підтверджують, що її розвиток відбувається під час активної діяльності завдяки цілеспрямованому педагогічному впливові.

Формування творчої особистості педагога-музиканта в процесі професійної підготовки досліджувалось з різних позицій (Т. Завадська, Л. Костенко, В. Крицький, І. Могилай, Н. Мозгальова, О. Олексюк, Л. Остапенко, Г. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, Г. Саїк, Т. Стратан, О. Щолокова, В. Яконюк та ін.). Однак, проблемі розвитку творчої мотивації приділено недостатньо уваги.

Аналіз досліджень і проведена діагностика креативності майбутніх педагогів-музикантів дозволили дійти висновку, що з набуттям студентами музично-виконавського досвіду ця якість не формується спонтанно. Отже, процес розвитку креативності має бути цілеспрямованим і педагогічно організованим.

У рамках нашого дослідження важливе значення для розуміння закономірностей розвитку креативності має концепція детермінованості психічного розвитку особистості. Відповідно до неї, зовнішні впливи на мислення впливають на результати мисленнєвого процесу лише через внутрішні умови, тобто через психічний стан суб'єкта.

Формування професійно значущих особистісних якостей, зокрема креативності, відбувається у взаємодії педагога і студента, що становить двосторонню систему. У цій системі важливо розрізняти зовнішні та внутрішні умови: зовнішні обставини, що впливають на об'єкт, і внутрішні характеристики, властиві самому об'єкту. Для досягнення результату необхідно забезпечити узгодженість цих умов.

***Формування мотиваційної спрямованості майбутніх бакалаврів
музичного мистецтва на творчу діяльність під час навчання гри на
музичному інструменті***

Визначальну роль у розвитку креативності студента-музиканта відіграють його внутрішні установки, мотиви та потреби. Ефективна педагогічна взаємодія між викладачем і студентом можлива лише за умови врахування особливостей мотивації останнього.

Сучасний підхід до формування творчої особистості переглядає традиційні основи: головним фактором розвитку здатності до творчості є не стільки здібності, скільки мотиваційна сфера та потреби особистості.

Мотивація до творчості – це система стійких мотивів, що відображає особистісну трансформацію взаємодії соціальних і індивідуальних чинників у творчу спрямованість. Вона характеризує стан свідомості, який забезпечує пріоритет творчої діяльності в системі життєвих виборів і стратегій поведінки, підтримуючи творчий процес на всіх його етапах.

Одним із ключових завдань у розвитку креативності майбутніх викладачів музичних інструментів у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах є формування установки на творчість. Саме установка на творчість дозволяє перетворити унікальний досвід особистості на джерело творчої діяльності.

Однак реалізація творчої діяльності залежить не лише від установки, але й від мотивів. Потреби виступають внутрішнім чинником, що формує ту чи іншу мотивацію. Потреба в творчості є джерелом формування мотиву творчості. Науковці виділяють три основні групи творчих мотивів: допитливість, пізнавальні та дослідницькі мотиви, пов'язані із самою діяльністю; мотиви особистої зацікавленості, самоствердження та прагнення до успіху; вищі соціальні мотиви, такі як бажання приносити користь суспільству [2].

Ми поділяємо думку науковців, що для розвитку творчої мотивації необхідно створити умови, які сприятимуть виникненню внутрішніх спонукань (мотивів, цілей, емоцій) до творчості, їхньому усвідомленню та подальшому розвитку мотиваційної сфери. Формування мотивації – це не просте «вкладання» зовнішньо нав'язаних мотивів, а процес, у якому важливо бачити не лише те, що вже досягнуто, а й зону

найближчого розвитку мотивації.

Цей процес включає кілька етапів: актуалізацію наявних мотивів; постановку нових цілей на основі існуючих мотивів; появу нових мотивів; упорядкування мотивів та створення їхньої ієрархії; розвиток нових якостей мотивації, таких як самостійність і стійкість.

Загальний шлях розвитку мотивації, зокрема творчої, полягає у трансформації існуючих спонукань, які часто є уривчастими, імпульсивними, нестійкими чи викликаними зовнішніми стимулами, у зрілу і структуровану мотиваційну сферу.

Одним із ефективних способів формування творчої мотивації є спільна продуктивна діяльність учителя та учня, яка реалізує принцип єдності діяльності та спілкування. Заняття в класі навчання гри на музичному інструменті створюють особливо сприятливі умови для такої співпраці [4].

У класі музичного інструмента репродуктивні методи навчання зазвичай використовуються на початкових етапах, коли студент ще не здатний самостійно вирішувати поставлені перед ним завдання. У таких випадках студент багаторазово повторює окремі прийоми або епізоди музичного твору для розвитку автоматизму дій, орієнтуючись на зразок, запропонований викладачем.

У творчих методиках позиції викладача і студента є рівноправними щодо предмета засвоєння. Студент не обмежується лише «засвоєнням знань», а отримує можливість створювати нові смисли, ставити нові цілі навчання та формувати власне нове знання.

Сутність творчого методу в класі музичного інструмента полягає в тому, що студенту надається свобода самостійно вирішувати технічні та творчі завдання, максимально проявляючи свою ініціативу.

Розвиток творчої мотивації є завданням усіх педагогів вищої школи. Водночас ми прагнемо розкрити та реалізувати

***Формування мотиваційної спрямованості майбутніх бакалаврів
музичного мистецтва на творчу діяльність під час навчання гри на
музичному інструменті***

потенціал, закладений у заняттях індивідуального навчання, зокрема в класі музичного інструмента. Специфіка таких занять полягає в особливо тісному зв'язку між викладачем і студентом. Викладач індивідуальних дисциплін має унікальну можливість, завдяки регулярним і частим заняттям (іноді двічі чи тричі на тиждень – у концертмейстерському класі, ансамблі, під час гри на народних інструментах), не лише ґрунтовно вивчати сильні та слабкі сторони студентів, а й цілеспрямовано впливати на формування та розвиток їхньої творчої мотивації як майбутніх педагогів [4].

Ступінь складності музично-теоретичної інформації, що засвоюється студентами виконавського класу, має відповідати їхньому віковому рівню та професійно-інтелектуальним можливостям. Наприклад, студентам-початківцям (акордеоністам) можна запропонувати завдання на визначення аплікатури чи зміну міха, тоді як для старших студентів доцільно вводити елементи композиторської творчості: створення власних акомпанементів, обробок, транскрипцій або навіть авторських творів (навіть у стилізації відомих композиторів).

Отже, для стимулювання творчої мотивації майбутніх викладачів музичних інструментів у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах в класі музичного інструмента педагог має володіти системою дидактичних методів і засобів, спрямованих на забезпечення привабливості творчої діяльності. Насамперед це включає формування позитивного ставлення до виступів перед публікою, розвиток потреби у виконавській діяльності, психологічної готовності до неї та отримання задоволення від процесу виконання. Виконавська діяльність стає успішнішою за наявності пізнавального інтересу до музичного мистецтва.

Значний потенціал для розвитку такого інтересу міститься у специфічному репертуарі, який можна використовувати для заохочення студентів. Важливо залучати студентів до систематичної музично-творчої діяльності, забезпечуючи їм усвідомлення професійної значущості свого репертуару та його використання в педагогічній і виконавській практиці. Крім того, необхідно реалізовувати особистісно орієнтований підхід, уважно підтримуючи навіть найменші

прояви індивідуальної творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Грабовська Т., Киричук О. Формування позитивної мотивації діяльності особистості. *Рідна школа*. 2002. №4. С. 12-14.
 2. Кекух Л. В. Формування стимулів до педагогічної творчості: навчально-творчі завдання для майбутніх учителів початкових класів: Навч.-метод. посіб. для викл. і студ. вищих закладів освіти. К.: Наук. світ, 2000. 67 с.
 3. Фрицюк В. А. До питання про дефініції креативності. *Шлях освіти*. Київ, 2003. №4. С. 12-14.
 4. Фрицюк В. А., Фрицюк В. М. Мотивація професійного саморозвитку майбутніх педагогів-музикантів у творчому освітньому середовищі університету. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*. 36. наук. пр. Випуск 53 / редкол. Київ-Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2019. С. 222-227.
-



УДК : 78.09(784.3 : 785.7)

ЩЕРБАКОВ ЮРІЙ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства
Одеської національної музичної академії
імені Антоніни Василівни Нежданової
м.Одеса

Вокальний цикл ФРАНЦА ШУБЕРТА «ЗИМОВИЙ ШЛЯХ» В КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Анотація. Виховання концертмейстерських навичок у здобувача вищої мистецької освіти передбачає опанування вокального репертуару у його різноманітті, представленою найкращими зразками світової спадщини. Серед вокальних творів ранніх романтиків, які продовжують займати значне місце в концертних програмах, виділяються пісенні зразки Франца Шуберта. Ті новаторські підходи до музичної виразності, в яких композитором надається фортепіанній партії вагоме значення, близьке до рівноправного партнерства з вокальною основою, потребують наукового аналізу для удосконалення методики учбового освоєння піаністами специфіки романтичного стилю в його емоційній експресії, відтворенні краси природи, передачі особистісних почуттів до літературного змісту твору.

Ключові слова: вокальний цикл, Франц Шуберт, виразність, поетичний текст, піаніст.

*Вокальний цикл Франца Шуберта
«Зимовий шлях» в класі концертмейстерства*

За своє коротке життя Франц Шуберт – австрійський композитор, який увійшов в історію музики як майстер романтичної пісні, один з яскравих представників раннього романтизму, написав понад 600 пісень на слова майже 100 поетів, серед яких Йоганн Гете, Генріх Гейне, Вільгельм Мюллер, Фрідріх Шиллер.

На багатьох концертах в рамках дружніх зустрічей під назвою «шубертіади», пісні Шуберта отримували успіх у слухачів. Наприклад, виконання Фоглем «Лісового царя» на концерті 1821 року в Кертнертортеатрі (акомпанував на фортепіано Ансельм Хюттенбреннер) настільки сподобалось публіці, що цю складну пісню музикантам довелося повторити. Це було початком визнання Шуберта в музичних колах, тому виникало питання про необхідність видання пісень композитора. Треба відмітити, що видавці Тобіас Хаслінгер та Антон Діабеллі спершу відмовились від видання пісень, знайшовши фортепіанну партію досить складною. Тільки ентузіазм та допомога друзів сприяли розповсюдженню вокальних творів Шуберта.

Виконання пісень самим автором з Фоглем в Лінці в 1823 році настільки торкалися тонких почуттів слухачів, що іноді приходилось зупиняти концерт, бо, як писав Шпаун, при виконанні деяких печальних пісень усі дівчинки та жінки обливалися сльозами, і навіть чоловіки ледве стримувалися від сліз [2, с. 296].

Пісенна сфера відкривала для Шуберта широкі можливості для втілення в музиці самих полярних відтінків душевних почуттів людини – від світлої радості до трагічно-загостреної скорботи. Його можливо назвати першопрохідцем на шляху розширення можливостей пісенного жанру у вигляді наповнення різноманітним змістом лірико-психологічного характеру обох партій (вокальної та фортепіанної). Це особливо відчувається в музиці циклу «Зимовий шлях».

Цикл «Зимовий шлях» приналежить до останніх творів композитора і був завершений за рік до його смерті. В названому циклі Шуберт безумовно притримується використання звичних для вокального супроводу акомпанементних фігур, як то «альбертієві баси», фактура хорового плану, послідовності різних співзвуч тощо. Нерідко композитор вдається до

впровадження самостійних мотивів у партії фортепіано, виразність котрих доповнює зміст вокальної партії.

Слідуючи за змістом поетичного тексту, Шуберт розкриває його як з зовнішньої сторони (посилиючи роль музичної зображальності), так і з внутрішньої сторони (душевні почуття героїв). Враховуючи те, що елементи зображальності, які тісно пов'язані з словесним текстом, з'являються у вокальній мелодії, все ж таки основним носієм зображальності виступає фортепіанна партія. Наприклад, дуже ясно можливо узнати звучання старої шарманки, яка постійно прокручує одну й ту ж мелодію в номері «Лірник». Дотримання концертмейстером чіткого виконання механістичного ритмічного рисунку створює художнє уявлення про рух коліс поштової карети (повтор однакових фігурацій) в пісні

«Пошта».

В середньому розділі пісні «Бурхливий ранок» репетиції здатні нагадати про активні трубні сигнали. Починаючи з вступного розділу фортепіанної партії в пісні «Липа» валторнові інтонації підсилюють драматичність роздумів головного героя у поєднанні з образом «липи», як символу мрій. Фортепіанна партія в цій пісні допомагає відчувати статичність та скованість образу, навіть певну таємничість, не дивлячись на рухливість, задану шістнадцятими.

Якщо виконавець грає увесь цикл «Зимовий шлях», то він стикнеться з зображальністю руху ходи, ритм якого змінюється. Залежно від художнього задуму композитора цей «шаг» буває то прискореним («Спогади»), то заспокоєним («Відпочинок», «Колійний стовп», «Заїжджий двір»). Вдале відчуття піаністом належного до вокального змісту ритму «шагу» сприяє посиленню ролі картинності, надаючи буквально зорове уявлення про сутність дійства.

Фортепіанний акомпанемент в деяких піснях нерідко імітує різні інструментальні голоси (гобоя, валторни, арфи, колесної ліри), що спонукає піаніста до пошуку відповідної тембральної барви. Фортепіанна фактура тяжіє до гомофонно-гармонічного розгортання тканини, а фігурації та інші технічні прийоми (репетиції акордів, трелі, утримані ноти) концентрують увагу на

*Вокальний цикл Франца Шуберта
«Зимовий шлях» в класі концертмейстерства*

співставленні з художніми завданнями. При цьому необхідно уяснити, що у фортепіанній фактурі шубертівських творів різноманітні відтінки звучання повинні виявлятися на рівні значних спроможностей даного інструменту відтворювати різноманітні темброві співставлення. Тут доречно нагадати слова Р. Шумана, який писав, що Шуберт «має деякі переваги перед іншими, особливо як фортепіанний композитор, – в дечому навіть перед Бетховеном...Перевага полягає в тому, що Шуберт інструментує більш фортепіанно, тобто все звучить у нього згідно самої істоти фортепіано...» [Цит. за: 1, с. 83].

Складність фортепіанного акомпанементу в вокальному циклі «Зимовий шлях» пов'язана з «дуєтністю» пісень, коли для створення образної характеристики композитор надає партіям (вокальній і фортепіанній) досить різні виразові та зображальні функції. Таким чином партії доповнюють одна одну в поліфонічному типі поєднання. Серед засобів, які застосовує композитор, зазначимо самостійність басового голосу фортепіано, котрий веде мелодичну лінію, яка протистоїть вокальній партії (наприклад, фортепіанна партія в піснях «Зледеніння» та «Біля річки»).

Важливим завданням на шляху наближення до задуму композитора, є скрупульозне дотримання піаністом усіх вказаних штрихів, динаміки, агогіки, які відповідають за широкий спектр образного наповнення вокальних творів. Бо у вокальній партії такої кількості ремарок немає. Враховуючи той факт, що цей вокальний цикл був написаний композитором з великим досвідом за плечима, фортепіанна партія відзначається великою майстерністю, дивовижним почуттям єднання з поетичним текстом. Отже для виконавця-піаніста необхідним є знайомство з фортепіанними творами Шуберта, які допоможуть глибше зрозуміти його камерний стиль, який тяжіє до ліричного висловлювання, та зміст його музики, «витонченість і неординарність якої вже оцінені по праву наступними поколіннями музикантів» [1, с. 85].

Творча взаємодія вокаліста та піаніста в циклі Шуберта «Зимовий шлях» вимагає серйозної аналітичної роботи над поетичним та музичним текстами в забезпеченні інтерпретації, яка ґрунтується на спільному розумінні емоційного наповнення

твору. В роботі обох учасників вокально-фортепіанного ансамблю вимагається гнучкість взаємодії при достатньо самостійних партіях, співвідношення звукових рівнів з їх тонкими градаціями, артистичної співтворчості з усвідомленням психологічно-драматичного змісту цілого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. 1.Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль ; АСТОН, 2006. 608 с.
 2. 2.Goldschmidt Harry Franz Schubert; ein Lebensbild. Berlin, 1963. Leipzig : VEB Deutscher Verlag Fir Music. 454 p.
-



УДК 78.091.3:78.072.3:78.034.2

ЯРМАК ЯРОСЛАВ,

кандидат культурології, доцент кафедри
інструментальне виконавство (за видами)
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ

ПОГЛЯД НА ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА КРІЗЬ ПРИЗМУ НОСТАЛЬГІЙНИХ МОДУСІВ

Анотація. У творчості Сергія Борткевича ностальгія набуває складної форми, що охоплює незворотність часу, тугу за Батьківщиною, та культурною спадщиною попередніх епох. Традиціоналізм композитора, як один з модусів ностальгії, проявляється у його тісному зв'язку з класико-романтичними традиціями, тональному мисленні, спробах поєднати різні композиційні техніки, а також через використання алюзій, цитат та варіацій на інші твори. Виникнення ностальгійних образів у музиці С. Борткевича спричинене не лише внутрішніми переживаннями, а й конкретними трагічними подіями у його житті — війнами, революцією, вимушеною еміграцією в зв'язку з окупацією України більшовиками, та труднощами життя емігранта. Еміграція стала для композитора надзвичайно важким випробуванням, він так і не зміг повернутися додому. Втім, втрачені образи рідної Батьківщини стали джерелом натхнення, а ностальгійні переживання потужним імпульсом, що спонукав композитора до створення музики.

Ключові слова: музична ностальгія, ностальгія в творчості С. Борткевича, творчість Сергія Борткевича.

Актуальність дослідження зумовлена відсутністю досліджень про вплив ностальгійного феномену на творчість композитора С. Борткевича. На сьогодні прояви ностальгії в українській музичній культурі залишаються малодослідженими та потребують глибокого наукового осмислення.

Основна мета дослідження – розглянути прояви ностальгійного феномену в музичній культурі. Охарактеризувати музичну ностальгію як різновид «романтичної туги», що є характерною для творчості композиторів-романтиків, зокрема українського композитора С. Борткевича. Зробити загальний аналіз низки різножанрових творів С. Борткевича написаних в різні періоди життя композитора, для яких спільною є ностальгійна тематика та певний традиціоналізм в музичному висловлюванні.

Протягом тривалого часу українська культура розвивалася в умовах «неусамітненого буття етносу», коли її представники з різних причин перебували поза межами своєї Батьківщини, часто за її кордонами та національними територіями. Однак, ще донедавна побутувала думка, що українська культура охоплює лише творчість тих митців, які працювали в межах України. Багато імен видатних українських філософів, письменників, художників і музикантів були забуті через різні ідеологічні ярлики та через ігнорування радянською владою прав людини на свободу світогляду та самовираження. Однак, як слушно зазначає дослідниця Г. Карась «національна приналежність митця не визначається місцем його проживання» [7, С. 16].

У цьому контексті важливого значення набувають дослідження та роздуми сучасних українських науковців щодо української діаспори. Останнім часом з'являється все більше інформації про діяльність таких видатних представників української діаспори видатних українців – вимушених емігрантів, як І. Багрянний, О. Теліга, О. Ольжич та інші [5, С. 22].

Водночас дослідниця О. Сухомлинська, справедливо зазначає, що в XXI столітті історична наука значно ускладнюється, постійно розширюється та поглиблюється простір наукової думки, залучаються феномени, які раніше не були об'єктами досліджень

[5, С. 21]. Такий процес є певною мірою інноваційним для сучасної науки і в той же час досить дієвим. В цих умовах зростає інтерес до персоналій, і значна частина творчих біографій стає об'єктом наукової рефлексії крізь призму різноманітних культурологічних, філософських та естетичних феноменів. Одним з таких феноменів є ностальгія та її модуси – різновиди.

Зауважимо, що поняття «ностальгія» має декілька основних значень та власну історію виникнення. Воно є дотичним до понять «традиція», «ретроспективність», «пам'ять» та «минуле» [8, С. 126]. Упродовж кількох століть феномен ностальгії вивчався в різних галузях – медицині, філософії, етиці, літературі, психології, а наприкінці ХХ століття ностальгія поступово привертає увагу в наукових дослідженнях з культурології, соціології, політології та навіть рекламі. Важливо зазначити, що ностальгія в музиці, на нашу думку, тісно пов'язана з почуттям туги та культурними особливостями епохи романтизму.

Цей період став своєрідною кульмінацією розвитку традиційного європейського мистецтва, а особливо академічної музики. Для нього характерним є значний прогрес у композиторській техніці та виразових можливостях, що привело до неймовірної емоційної насиченості і витонченості музичної мови. Протягом кількох десятиліть одночасно творили видатні композитори, такі як Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Й. Брамс та інші, що значною мірою вплинуло на творчість наступних поколінь митців. Вони прагнули продовжити та переосмислити романтичну традицію, виражаючи її через призму власної індивідуальності.

У даному контексті ностальгія, як «різновид романтичної туги», стала невід'ємним елементом світогляду багатьох художників, філософів і митців, зокрема в літературі та музиці. Цей стан був надзвичайно характерним для композиторів-романтиків.

На початку ХХ століття, коли європейське мистецтво різко звернулося до модерністських та атональних експериментів, багато українських і європейських художників почали ностальгувати за часами романтизму. Ця епоха стала для них символом «втраченого раю», що передував періоду безмежних експериментів і абстракцій. Сергій Борткевич, зокрема, вважав, що йому краще було б жити століття раніше, оскільки його світогляд і

*Погляд на творчість Сергія Борткевича
крізь призму ностальгійних модусів*

емоції були тісно пов'язані з романтизмом, який він сприймав як вираження «найглибшого розуму та душі»[4, С. 115]. Композитор гостро критикував атональну музику своїх сучасників, вважаючи її безглуздою та руйнівною для традиційної музики. С. Борткевича часто називають «останнім романтиком» ХХ сторіччя і це не випадково, адже своєю творчістю композитор продовжує класико-романтичну традицію ХІХ сторіччя.

В творчості Сергія Борткевича ностальгія перетворюється на багатоскладове почуття, що включає тугу за Батьківщиною, за часом який неможливо повернути, а також за простором і за художньою традицією попередньої романтичної доби ХІХ сторіччя. Творчість С. Борткевича припала здебільшого на часи еміграції, через що залишилася поза увагою української культурної спадщини, замовчувалася в радянській час та довгі десятиліття потому перебувала у забутті.

Вже в ранньому періоді для конкретизації образів та художніх ідей в своїх творах Сергія Борткевич широко використовує жанрово-стильові алюзії (спогади) та цитатний матеріал чим показує свою відданість музичній мові пізнього романтизму. В «дванадцяти етюдах-новелах» ор. 29 відчувається певна стилістична присутність Ф. Ліста та Р. Шумана, а в в циклі етюдів ор. 15 [2, С. 11] С. Борткевич продовжує шопенівську традицію концертних етюдів, де кожен твір базується на одному технічному прийомі [1, С. 16]. Меланхолійність та ностальгійність образів є також характерною і для фортепіанних мініатюрх опусу 66.

В вищезгаданому 15 опусі С. Борткевича, можна виокремити низку «повільних етюдів», з тужливим, ностальгійним мелодизмом. Для них характерною є елегійність звучання, ностальгійність і трагізм образів, повільний темп, багато акордової фактури, та протяжність мелодії.

Ностальгійність та автобіографічність присутня і в камерній музиці С. Борткевича. Зокрема у сонаті для скрипки та фортепіано ор.26. Твір написаний композитором вже у еміграції. Після захоплення України більшовиками, С. Борткевич разом з родиною вимушений був покинути країну, спочатку вирушив до Туреччини, а згодом до Австрії [3, С. 62]. Образна драматургія сонати

відтворює внутрішні переживання та непрості обставини життя композитора. Вона зображує драматичні воєнні події подій, передає трагічність долі людини, що вимушеної назавжди покинути свою рідну землю і приречена на поневіряння світом.

Слід додати що ностальгія в творчості С. Борткевича представлена не лише фортепіанними та камерними опусами, а також і грандіозними музичними полотнами для симфонічного оркестру.

Так, у 1934 році, через 14 років після того як С. Борткевич вимушено полишив Україну, композитор створює масштабне музичне полотно – свою Симфонію №1 з ностальгією назвою «З моєї Батьківщини». Твір сповнений туги за рідним краєм, головні його теми пронизують щемливі інтонації, туга та сум. Особливої краси елігійні теми третьої частини симфонії передають тугу за Батьківщиною, трагедію людини яка не може повернутися додому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Чередниченко Ольга Вікторівна «Фортепіанний стиль С. Борткевича» Аспекти історичного музикознавства, 2023, вип. XXXII (32) ст. 7-21
2. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції.: автореферат дис. канд. мист.: спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. .
3. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернівці: Десна Поліграф, 2018.
4. Левкулич, Є. О. (2021). Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття. (Дис канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

*Погляд на творчість Сергія Борткевича
крізь призму ностальгійних модусів*

5. Олексюк Ольга «Ганна Карась: Українська музична культура західної діаспори змогла відбутися в XX столітті завдяки глибокій закоріненості в національну культуру. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство, випуск 32, 2015 р. ст. 21-23.
 6. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. – 1164 с. – С. 698.
 7. Карась Г. Пам'ятки музичної культури західної діаспори: повернення в Україну та популяризація. / Г. Карась // Вісн. Прикарп. ун-ту. Мистецтво. – 2006. – вип. 9. – С. 16-19.
 8. Ярмак Я. А. Види ностальгії: «часова», «просторова», «соціальна», «індивідуальна» / Я. А. Ярмак // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. - 2013. - Вип. 30. - С. 125-132.
-



УДК : 378:372.878

КОСЕНКО ПАВЛО,

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри інструментальне виконавство (за
видами) Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»
м.Київ

УЗГОДЖЕННЯ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ З ПРІОРИТЕТАМИ РОЗВИТКУ ВИЩОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Анотація. У публікації розглядаються окремі питання узгодження методики навчання гри на музичному інструменті з пріоритетами розвитку вищої освіти в Україні, що постають перед викладачем спеціального музичного інструмента у мистецькому вищі. Детально розглянуто такі аспекти підготовки майбутнього фахівця: діалогічна взаємодія; поєднання нормативно заданого та індивідуально зумовленого; спрямованість на творчий розвиток.

Ключові слова: пріоритети розвитку вищої освіти, музичне мистецтво, інструментальна підготовка, особистісно орієнтоване навчання, творчий розвиток.

Українська музична педагогіка сьогодні робить важливі кроки на шляху до утвердження національної виконавської школи, відродження і розширення тих зв'язків, які завжди поєднували культуру нашого народу з європейською. Тож ті фундаментальні принципи і методичні підходи на яких базується інструментальна підготовка учнів і студентів в нашій країні дозволяє готувати висококваліфікованих фахівців в галузі музичного мистецтва, конкурентоспроможних на внутрішньому і навіть світовому ринку праці як у виконавській, так і в педагогічній сферах.

Однак всі означені досягнення ризикують втратити свою дієвість, якщо не встигатимуть своєчасно узгоджуватись з тенденціями стрімкого і мінливого суспільного розвитку, спричиненими в наш час цифровізацією інформаційного простору та появою нових засобів міжособистісної комунікації, завдяки яким, зокрема, розширюються горизонти сприйняття мистецького простору.

Відповідно виникає необхідність переосмислення існуючих методів та підходів до викладання мистецьких дисциплін, перенесення їх на нові освітні платформи і адаптація до новітніх технологій, що вимагає від здобувачів вищої музичної освіти здатності до критичного мислення і підвищення свого інтелектуального рівня.

Не випадково у «Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки» серед пріоритетів, які визначають її концептуальну модель, поруч із необхідністю «збереження кращих надбань вітчизняної освіти» акцентується увага на важливості «всебічного розвитку особистості упродовж життя» і таких якостей, як «адаптивність», «самоорганізація» і «стійкість» [4].

Виходячи з означених пріоритетів, основними питаннями, що постають перед викладачем спеціального музичного інструмента у мистецькому вищі, мають бути наступні:

– Чи спонукає інструментальна підготовка майбутнього музиканта до самопізнання, самовиховання та самостійності у вирішенні професійних завдань?

– Чи допомагає вона максимально розкрити його творчі здібності і виконавські можливості?

– Чи може вона гарантувати, що студент дійсно стане тією особистістю, що, як носій культури, здатна формувати високу духовність засобами мистецтва?

Для того, хто знайомий із сутністю особистісно орієнтованого підходу стає очевидним, що всі окреслені запитання знаходяться у площині проблематики такого підходу.

Приналежно до підготовки майбутнього музиканта поняття *особистісно орієнтоване навчання* доцільно розглядати як педагогічний процес побудований на основі суб'єкт-суб'єктних стосунків між викладачем та студентом, який поєднує нормативно задану та індивідуально зумовлену музично-навчальну діяльність з метою формування у майбутнього фахівця високого рівня креативності та розвитку музичних і педагогічних здібностей, володіння механізмами самопізнання, саморегуляції та самовдосконалення [3, с. 84].

Якщо виходити з наведеного визначення, то можна побачити кілька аспектів притаманних особистісно орієнтованому навчанню, а саме:

- діалогічна взаємодія;
- поєднання нормативно заданого та індивідуально зумовленого;
- спрямованість на творчий розвиток.

Навчання гри на музичному інструменті, яке відбувається у формі індивідуальних занять, за своєю сутністю вже є діалогічною взаємодією між викладачем та студентом. Втім для того щоб ця взаємодія перетворилась на дієвий механізм всебічного розвитку індивідуума вона має слугувати не лише трансляції знань, а й стимулюванню розумової активності як необхідної складової формування світоглядної функції мислення. В світлі цього не втрачають актуальності класичні філософські теорії, в яких з

одного боку діалог розглядається як метод самопізнання (Платон, Г. Сковорода), а з іншого – як спосіб співіснування та взаємодії людини з оточуючим світом (М. Бубер) [2].

Якщо ж казати про живий навчальний процес, учасникам якого потрібно покладатись не лише на абстрактні філософські ідеї, а й на логічно визначений алгоритм дій, то тут на наш погляд доречно взяти за основу «діалогічні універсалії», сформульовані українським психологом Г. Баллом, а саме: повага до партнера, прийняття партнера, повага до себе, конкордатність, толерантність, найповніше використання потенціалу культури [1, С. 24–32].

Можливість досягати високих результатів в оволодінні грою на музичному інструменті залежить від певного комплексу здібностей та якостей студента (як то: розвиток музичного мислення, темперамент, артистичність, анатомічні особливості будови виконавського апарату, м'язова рухливість, наявний виконавський досвід, фахова ерудиція тощо), характер поєднання яких у різних здобувачів освіти може суттєво відрізнятись. Саме тому у музичній педагогіці індивідуальний підхід до навчання утвердився як один з основоположних. Водночас, якщо казати про фахову музичну освіту, то в її контексті актуальності набуває розуміння індивідуалізації як соціально цінних індивідуалізованих способів діяльності, як процес самореалізації в соціумі, адже вступаючи у виш на певну спеціальність студент не лише задовольняє власні мотиви (у тому числі смислоутворюючі), але й автоматично погоджується з тими вимогами, які висуває суспільство до обраного фаху через відповідну рамку кваліфікацій, а далі – освітні програми, навчальні плани, а також змістове наповнення окремих дисциплін фахової підготовки.

Задля пропорційного поєднання нормативно заданого та індивідуально зумовленого системою вищої освіти України сьогодні створюються гнучкі механізми шляхом залучення представників всіх зацікавлених сторін (включаючи роботодавців і самих здобувачів освіти) до проектування освітніх програм, а також через наявність дисциплін вільного вибору, академічну мобільність, врахування результатів неформальної та інформальної освіти.

Музичне навчання, як навчання мистецтву, не тільки сприяє розкриттю творчих можливостей учня або студента, але й потребує від нього розвитку відповідних здібностей. Разом з тим, оскільки однією з головних ознак творчої задачі є відсутність єдиного правильного рішення (якщо йдеться про виконавське мистецтво – єдиної естетичної позиції), то не існує і універсальної формули навчання творчості. Тож впливати на креативність майбутнього фахівця потрібно шляхом опосередкованого педагогічного впливу, підштовхуючи до вираження власної індивідуальності, де технологічні аспекти виконують функцію лише граматики мови, а почуття та ідеї привносяться свої.

Водночас творчість не може ґрунтуватись на вигадках, тому важливими є належна теоретична підготовка, спрямована на накопичення досвіду пізнавальної діяльності, та розширення кола професійних інтересів, завдяки чому студент отримає можливість знаходити у різних видах мистецтва загальні риси та закономірності і транслювати їх на власну професійну діяльність, а також відчувати чи є його погляди та ідеї продуктом власної творчості. Тож для того аби стати творчою особистістю йому доведеться долаючи бар'єри стереотипного мислення та поведінки мобілізувати волю, проявити цілеспрямованість і наполегливість, і в результаті отримати здатність до самоорганізації і критичного мислення та впевненість у власних рішеннях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Балл Г.О. Сучасний гуманізм і освіта: соціально-філософські та психолого-педагогічні аспекти. Рівне: Ліста-М, 2003. 128 с.
2. Косенко П.Б. Сутність діалогічної взаємодії в контексті організації особистісно орієнтованого навчання гри на музичному інструменті // Мистецька освіта: виклики та перспективи. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції за участю здобувачів вищої освіти та молодих учених. 14 листопада 2024 року: збірник наукових праць [Електронний ресурс]. Вінниця:

ВДПУ, 2024. С. 125– 127.

3. Косенко П. Б. Теорія і практика особистісно орієнтованого навчання майбутнього вчителя музики – гітариста: монографія. Бердянськ: Видавець Ткачук О.В., 2016. 236 с.
 4. Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2022—2032 роки / Схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 23 лютого 2022 р. № 286- URL:
<https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-shvalennya-strategiyi-rozvitku-vishchoyi-osviti-v-ukrayini-na-20222032-roki-286>
(дата звернення: 05.02.2025)
-

СЕКЦІЯ VI.

МИСТЕЦЬКІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ОСВІТИ



УДК: 78.08 + 621.39

СЕРОВА ОЛЕНА

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5541-1323>

м. Київ

РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ЇХНІЙ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Анотація. Розвиток електронних музичних технологій суттєво трансформував процеси музичної освіти та формування сучасного музичного мислення. Від експериментів з електроакустичними інструментами кінця XIX століття до впровадження цифрових аудіо-робочих станцій (DAW) та алгоритмів штучного інтелекту, технологічні інновації суттєво розширили можливості створення, аналізу та викладання музики. У статті досліджено еволюцію електронних музичних інструментів, їхній вплив на зміну підходів до музичної освіти та інтеграцію цифрових технологій у професійну підготовку музикантів.

Ключові слова: електронна музика, музичні технології, цифровий звук, музична освіта, DAW

Розвиток електронних музичних технологій істотно змінив підходи до створення, виконання та сприйняття музики. Історія цього процесу охоплює понад століття технічних інновацій, починаючи від ранніх електричних експериментів Елайші Грея та появи телармоніуму, і закінчуючи сучасними цифровими робочими станціями (DAW) та штучним інтелектом у музичному продакшні. Такі технології кардинально змінили методи формування музичного мислення в ХХ ст.

Історично музичні технології зароджувалася на стику мистецтва та науки. У 1874 році американський винахідник Елайша Грей експериментально виявив, що електричні коливання можуть створювати звук, що стало основою для його подальших розробок у сфері електроакустики. Він сконструював «музичний телеграф» – перший інструмент, що використовував електричний сигнал для генерації звуків, що дало поштовх розвитку електронних музичних технологій. А вже в кінці ХІХ ст. американський інженер Таддеус Кехілл запатентував пристрій для електричного синтезу звуку, що втілювався у телармоніумі – першому електронному інструменті, здатному генерувати та передавати музику на відстань через телефонні лінії. Попри значні розміри та технічні обмеження, цей винахід продемонстрував можливості штучного створення звуків і заклав основу для подальшого розвитку електронних музичних інструментів..

На початку ХХ ст. взаємодія науки та електронних музичних технологій досягла нового рівня. У 1906 р. Лі де Форест створив аудіон – перший електронний підсилювач, що став основою для розвитку радіо, електроакустики та звукозапису. Його винахід дозволив генерувати й підсилювати електричні сигнали, що сприяло появі нових технологій у музиці. У 1915 р. де Форест виявив, що аудіон може генерувати звукові сигнали, і створив перший електронний музичний інструмент – audion piano. На відміну від механічних інструментів, audion piano генерувало звук з

Розвиток музичних технологій та їхній вплив на формування сучасного музичного мислення

електричних коливань. Де Форест першим використав електронні лампи як осцилятори, які створювали електромагнітні хвилі, передані на гучномовець. Пізніше на основі цього винаходу з'явилися й інші електронні інструменти.

Цікавість до нових інструментів, машин та приладів, які могли б збагатити засоби музичної виразності та уможливити досконале виконання авторського задуму, була загальною. Про це, зокрема, пише в своєму трактаті «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» італійський композитор Ферручіо Бузоні [5]. І дійсно, у 1910-1920-х рр. з'явився ряд революційних винаходів, які лягли в основу розвитку як електронного музичного інструментарію, так і музичних технологій як окремої мистецької галузі.

Взаємодія мистецьких технологій та науки продовжувала відігравати ключову роль у розвитку електронної музики і в ХХ ст., зокрема завдяки використанню фізичних та акустичних принципів у створенні нових музичних інструментів. У 1921 р. німецький музикант і винахідник Йорг Магер, сприймаючи радіо не лише як засіб комунікації, а й як платформу для генерації звуку, розробив електрофон. Інструмент працював на основі гетеродинного принципу, за яким два високочастотні електричні сигнали змішувалися, утворюючи звуковий сигнал з частотою, що дорівнювала їхній різниці. Цей метод дозволяв отримувати безперервні зміни висоти звуку, що було революційним для тогочасної музики. Протягом життя винахідник створив ціле сімейство електронних інструментів, серед яких навіть був чвертьтоновий гармоніум [1].

Подібний підхід використовувався і в інших новаторських інструментах того часу, зокрема в терменвоксі та хвилях Мартено. У цих інструментах також застосовувався принцип гетеродинної генерації звуку: один з осциляторів мав фіксовану частоту, тоді як інший змінювався, формуючи необхідну звукову висоту. В основі лежав адитивний синтез, заснований на теорії Гельмгольца, згідно з якою складний звук може бути розкладений на гармонійні складові. Це відкривало нові можливості, дозволяючи композиторам створювати тембри, які не можна було відтворити на традиційних акустичних інструментах.

Траутоніум, створений німецьким інженером Фрідріхом

Тротвейном у 1930 р., став одним із перших електронних інструментів, що працювали за іншим принципом – субстрактивного синтезу. На відміну від інструментів, які базувалися на гетеродинному генераторі, траутоніум використовував генерацію насичених обертонами хвиль або шумових сигналів, які згодом піддавалися електронній фільтрації. Це дозволяло виділяти певні гармоніки, змінювати частотні характеристики основного тону та модифікувати темброву структуру звуку. Завдяки такій технології траутоніум забезпечував значно ширші можливості формування тембру порівняно з гетеродинними інструментами, які генерували чисті синусоїдальні коливання. Використання керованих фільтрів дозволяло отримувати складні темброві забарвлення та змінювати спектральний склад звуку, що зробило цей інструмент важливим етапом у розвитку електронного синтезу та подальших експериментів у сфері електронної музики.

Паралельно з експериментами європейських винахідників, які шукали нові способи синтезу звуку, в США готувалася революція, що докорінно змінила звучання масової музики. У 1920– 30-х рр. інженери та музиканти почали експериментувати з електричним посиленням інструментів, прагнучи зробити їхній звук гучнішим та виразнішим. Ці дослідження призвели до появи перших електрогітар, які відкрили нові можливості для виконавців і стали центральним елементом майбутніх музичних жанрів.

У 1923 р. інженер Ллойд Лоер створив електростатичний звукознімач для струнних інструментів, але його розробка не здобула успіху. У 1925 р. Джордж Бошам експериментував із голками від фонографу, намагаючись перетворити вібрації струн гітари в електричні сигнали. Разом із Полом Бартом він створив звукознімач із підковоподібними магнітами, де кожна струна коливалася у власному магнітному полі. Після успішних випробувань Бошам зібрав першу електрогітару з металевим корпусом. Її прототип він представив Адольфу Рікенбакеру, який фінансово підтримував розробку. У 1931 році була заснована

«Rickenbacker Instruments» – перша компанія з масового виробництва електрогітар, що започаткувала нову епоху в музичних технологіях. Саме електрогітара зіграла вирішальну роль у формуванні рок-н-ролу, стилю, що назавжди змінив масову музику та започаткував нову епоху в культурі XX ст.

Розвиток музичних технологій та їхній вплив на формування сучасного музичного мислення

Винайдення магнітної стрічки у 1930 р. стало ключовим етапом у розвитку музичних технологій, відкривши нові можливості для звукозапису та експериментів. Завдяки цій технології композитори та звукоінженери отримали змогу редагувати, комбінувати та накладати звукові фрагменти, створюючи складні аудіоколажі без потреби в безперервному живому записі. Монтаж став основним інструментом роботи зі звуком, що докорінно змінило підхід до музичного продакшну. І дійсно, касетний програвач шокує нас постав перед нами як пристрій по трансформації звичної аудіо-реальності.

Впровадження магнітної стрічки не лише змінило техніку звукозапису, а й сприяло виникненню нового музичного напрямку – конкретної музики. У 1940–50-х рр. композитори почали використовувати записані звуки навколишнього середовища як музичний матеріал, маніпулюючи ними за допомогою монтажу та ефектів. Ключовою подією стало 5 жовтня 1948 р., коли паризька радіостанція Radiodiffusion Française транслювала «Etude aux Chemins de Fer» французького композитора П'єра Шеффера. Ця двохвилинна композиція, створена з записів шуму локомотивів, стуку коліс і гудків, стала першим зразком конкретної музики, започаткувавши новий підхід до роботи зі звуком та формування музичного простору.

У 1960-х рр. розвиток музичних технологій досяг нового рівня з появою перших студійних комп'ютерів, які відкрили можливості для цифрової обробки звуку. Композитори отримали інструменти для програмного керування звуковими параметрами, що заклало основу для подальшого розвитку електронної музики. У 1960-х роках Карлгайнц Штокгаузен розширив межі електронного експерименту, поєднуючи студійний монтаж, генерацію синтетичних звуків і маніпуляцію просторовими ефектами. Його роботи стали важливим етапом у розвитку електроакустичної музики та вплинули на подальші покоління композиторів.

У цей же період Роберт Муг створив перший доступний синтезатор, що зробило електронний звук частиною популярної музики. Цей інструмент не був першим синтезатором, однак він став першим інструментом цього класу, що мав комерційний успіх. Поява синтезаторів сприяла розширенню звукової палітри, що призвело до утворення нових жанрів електронної музики та інтеграції

синтетичних звуків у традиційну композицію. А в 1970-х рр. німецька група Kraftwerk вивела електронну музику на глобальну сцену, використовуючи синтезатори та ритм-машини для створення футуристичного звучання, яке сформувало основи жанрів техно, електро та синтіпоп.

Розвиток електронних інструментів у другій половині XX ст. заклав основу для подальшого технологічного прориву в музиці, а також – до появи нових стратегій та форм мистецької освіти. Якщо аналогові синтезатори відкрили нові можливості для експериментів зі звуком, то наступний етап – цифрові технології – докорінно змінив підхід до музичного продакшну. Значний вплив на музичне мислення XXI ст. мають цифрові технології, зокрема комп'ютерні синтезатори, семплери та аудіо-редактори. На відміну від аналогових синтезаторів, які базувалися на генерації електричних сигналів, цифрові технології дозволили створювати й обробляти звук у вигляді числових даних. Важливим етапом став розвиток цифрових аудіо-робочих станцій (DAW), що дають змогу працювати із секвенсорами, віртуальними інструментами, MIDI- даними та звуковими ефектами, що робить процес створення музики доступним і гнучким. Сучасні музичні технології впливають на саму суть музичного мислення, що вимагає не лише музичних знань, а й технічної обізнаності, що стало однією з ключових вимог до освітніх програм, пов'язаних з музично-інформаційними технологіями.

Таким чином, електронні музичні технології не лише змінили характер музичного мистецтва, а й сформували новий підхід до музичного мислення та освіти. Вони дали змогу розширити межі творчості, відкрили нові можливості для експериментів та сприяли появі інноваційних методів навчання. У майбутньому варто очікувати ще глибшої інтеграції цифрових технологій у музичний процес, що, без сумніву, приведе до нових форм мистецького вираження та освітніх стратегій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. 120 Years of Electronic Music. The history of electronic musical instruments from 1800 to 2019. URL: <https://120years.net/the-electrophon-spharaphon-partiturophon-and-the-kaleidophon1921-1930/> (дата звернення: 12.02.2025)
 2. Куц Є. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури XX -початку XXI ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2013. 200 с.
 3. Піддубник В. В. Технологічний прогрес у музичній галузі, його вплив на професійну концепцію створення музики. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, (1), 2024. С. 68-74.
 4. Ужинський М. Цифрові мистецькі технології як основа електронного музичного інструментарію. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*. 2023. С 48-51.
 5. Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. 1916. 75 с. URL: <https://archive.org/details/EntwurfEinerNeuensthetikDerTonkunst1916/> (дата звернення: 12.02.2025)
-



УДК 159.942:78.071-056.45-053.6

СКОРИК ТАМАРА,

докторка педагогічних наук, професорка,
завідувачка кафедри мистецьких
дисциплін Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Тараса
Григоровича Шевченка
м. Чернігів

ДОСЛІДЖЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ МУЗИЧНО ОБДАРОВАНОЇ МОЛОДІ

Анотація. Розглянуто вплив емоційного інтелекту на особистісні якості музичного обдарованої молоді. Досліджено особливості прояву емоційного інтелекту музично обдарованих студентів Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г.Шевченка за допомогою методик «Тест на емоційний інтелект» (Н. Холл), «Діагностика емоційної зрілості» (О. Чебикіна). Проаналізовано рівні сформованості параметрів емоційного інтелекту та емоційної зрілості в музично обдарованої студентської молоді та студентів, які такої обдарованості не мають; виявлено спільні та відмінні показники.

Ключові слова: музична обдарованість, емоційний інтелект, емоційна зрілість, музичного обдарована молодь.

Проблематика сучасних досліджень у царині психології особистості свідчить про особливу увагу до емоційного інтелекту, як важливого чинника успішного функціонування особистості у життєвому просторі. Емоційний інтелект інтерпретується як «інтегральна динамічна властивість особистісної ідентичності» (Е. Носенко, А. Четверик-Бурчак), як прояв емоційної компетентності, зрілості, культури й креативності (В. Вілюнас, Т. Кириленко, О. Льошенко, С. Максименко, О. Саннікова, О. Чебикін та ін.).

Музично обдарована студентська молодь розвивається завдяки взаємодії своїх природних задатків, соціального середовища та власної активності. Основні труднощі, що виникають у музично обдарованій молоді, у переважній більшості стосуються саме емоційно-вольової сфери особистості, що ще раз підтверджує факт доцільності цілеспрямованого формування емоційного інтелекту, як умови підвищення адаптивних можливостей. Тож, потребує дослідження особливостей емоційного інтелекту музично обдарованій молоді та визначення найменш розвинених його компонентів з метою проведення цілеспрямованої роботи щодо їх розвитку.

Для дослідження особливостей емоційного інтелекту музично обдарованій молоді використовувалися методики: «Тест на емоційний інтелект» (Н. Холл) [1], «Діагностика емоційної зрілості» (О. Чебикіна) [2].

У дослідженні брали участь студенти Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка. Всього в опитуванні взяли участь 64 студенти: 32 студенти спеціальностей 014 Середня освіта (музичне мистецтво), 025 Музичне мистецтво, які є потенційно музично обдарованими, оскільки при вступі складають творчий іспит з музичного мистецтва, який визначає сформованість музичних здібностей вступника, та 32 студенти інших спеціальностей. Для забезпечення валідності вибірки дослідження було запропоновано авторську анкету, складену на основі діагностичного методу «Тридев'яте царство» для виявлення домінуючого профілю інтелектуальної обдарованості молоді (В. Тименко, А. Малиношевська, М. Мельник, О. Грицан), а також із врахуванням характеристик, притаманних особам саме з визначеним видом здібностей та схильностей (у нашому випадку –

музично обдарованим). результати дослідження свідчать про наявність різних векторів розподілу у наявності чи відсутності музичної обдарованості: частина респондентів демонструє музичну обдарованість, тоді як інші мають потребу у розвитку базових музичних навичок і стимулюванні інтересу до музичного мистецтва.

Методом двоетапного кластерного аналізу статистично було визначено 2 кластери у відсотковому співвідношенні 50/50, де

1 кластер не обдаровані музично і 2 – музично обдаровані. Подальший аналіз та порівняння результатів за методиками проводитися відповідно до визначених кластерів.

За результатами проведеного емпіричного дослідження показників за методикою «Емоційний інтелект» Н. Холла було отримано кількісні показники за 5 шкалами. Найвищий показник за шкалою «емоційна обізнаність» у групі музично обдарованих студентів – 23,09 бала, не обдаровані музично - середній показник (12,56). На найнижчому рівні виразності в обох групах виявилася шкала «керування своїми емоціями», середній бал якої становив 13,63 балів в групі музично обдарованих осіб і 12,38 в другій групі. Таким чином, можемо зазначити, що респонденти не завжди здатні до довільного управління своїми емоціями, а у більшості випадків емоції можуть бути надмірно інтенсивними і неконтрольованими.

На основі порівняльного аналізу отриманих даних за критерієм Мана-Уїтні можемо визначити, що між такими параметрами як емоційна обізнаність, самомотивація, емпатія та керування чужими емоціями є статистично значима відмінність: у групі музично обдарованих осіб середньо рангові значення за цими параметрами вищі, ніж у групі осіб, які не є музично обдарованими. Отже, можемо зазначити, що респонденти з групи музично обдарованих осіб мають вищий рівень розвитку емоційного інтелекту, здатні добре усвідомлювати свої та чужі емоційні стани, продуктивно взаємодіяти у різних соціальних ситуаціях. У переважній більшості такі студенти досягають успіху в музичній діяльності та комунікації завдяки емоційній компетентності. Проте, дана група осіб не в повній мірі може керувати своїми емоціями у нестандартних, або ж стресових ситуаціях, до яких відносимо й умови публічного виступу студентів-музикантів. Тому, у частини студентів спостерігається «боязнь сцени», нездатність емоційно налаштуватись на публічний виступ.

За методикою «Діагностика емоційної зрілості» О. Чебикіна були визначені показники емоційної зрілості, за такими параметрами як саморегуляція, експресивність та емпатія. Результати показали середній рівень емоційної зрілості представників обох груп, що свідчить про наявність базових навичок ефективної соціальної взаємодії з іншими людьми, який передбачає розуміння та використання емоцій, проте зі своїми емоціями вони не завжди можуть впоратися. Слід зауважити, що хоча респонденти й здатні розуміти емоції інших та підтримувати емоційний контакт, обмеженість усвідомленості власних емоцій може ускладнювати контроль їх у складних чи стресових ситуаціях. Тож, можемо зауважити, що результати за цією методикою підтвердили результати за методикою Н. Холла.

Порівняльний аналіз даних, виконаний за допомогою критерію Мана-Уїтні дає нам можливість стверджувати, що хоча параметри емоційної зрілості в обох групах і знаходяться на середньому рівні – проте у молоді, які є музично обдарованими показники вищі за параметрами експресивність, емпатія, але нижчі за параметром саморегуляція. Здобувачі з музичною обдарованістю виявилися в цілому емоційно зріліші, що може бути результатом розвитку чутливості через музику, активного застосування емпатії у музичній діяльності, здатність до виявлення і розуміння власних емоцій через творчу самореалізацію.

Таким чином, нами було проаналізовано рівні сформованості параметрів емоційного інтелекту та емоційної зрілості в музично обдарованій студентській молоді та студентів, які такої обдарованості не мають. Дослідження показало, що група музично обдарованої молоді має високий рівень емоційного інтелекту та середній рівень емоційної зрілості, водночас особливістю цієї групи є низькі значення за параметрами саморегуляція та управління власними емоціями. Тож, подальшої роботи з музично обдарованою молоддю потребує удосконалення навичок саморегуляції в умовах публічного виступу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Смирнова Т. А. Музична педагогіка і психологія вищої школи: навч. посіб. Харків: Лідер, 2021. 180 с.
 2. Чебикін О. Я., Павлова І. Г. Становлення емоційної зрілості особистості: Монографія. Одеса: СВД Черкасов, 2009. 230 с.
-



УДК 78.02:004.83

СМАЛУС ЮРІЙ,

викладач кафедри музичного мистецтва
естради Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради «Академія
мистецтв імені Павла Чубинського»,
аспірант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв України
м.Київ

Огляд технологій штучного інтелекту у МУЗИЧНОМУ ВИРОБНИЦТВІ.

Анотація. Штучний інтелект (ШІ) все помітніше впливає на сферу музичного мистецтва, викликаючи дискусії серед дослідників культури, музикологів, митців і слухачів. Сучасні алгоритми здатні генерувати музику, аналізувати аудіо та сприяти новим творчим процесам, що відкриває безпрецедентні можливості для інновацій [1]. Водночас ці технології кидають виклик традиційному розумінню музики як суто людського виду творчості.

Ключові слова. Штучний інтелект (ШІ), музичне виробництво, музика, творчість.

Історично технологічні новації завжди змінювали музичну практику та сприйняття: так, впровадження фонографа на початку ХХ ст. породило низку «фонографічних ефектів» – змін у музиці та її соціальному побутуванні під впливом звукозапису [6]. Подібно до цього, поява цифрових технологій запису, синтезаторів та інтернет-стрімінгу також трансформувала музичну культуру. III сьогодні розглядається як черговий етап цієї еволюції, що **«вдихає нову життєву силу»** у музичну творчість [1], але разом із тим породжує складні питання культурного, естетичного та технологічного характеру.

Потенціал взаємодії моделей штучного інтелекту та користувачів в контексті музичного мистецтва позначається стрімким розвитком, формуючи передумови для змін загальних засад створення музики, її виконання, а також викладання. Новітні моделі III пропонують складні інструменти для композиції, акомпанементу й аналізу, які стають у пригоді як професійним музикантам, так і аматорам та студентам. Ранні моделі III зосереджувалися переважно на символічному генеруванні музики, тобто створювався музичний текст, який потребував подальшого відтворення за безпосередньої участі та контролю людини із використанням синтезаторів, не виключаючи і безпосереднього виконання на інструменті. Сучасні ж підходи інтегрують глибинні нейронні мережі для створення самодостатніх та високоякісних композицій, що не позбавлені емоційної виразності, у готовому для відтворення аудіо форматі.

Таке умовне розділення сфери генерації музики за допомогою штучного інтелекту відображає різні рівні технологічної зрілості моделей та варіативність форм музичної творчості: символічну генерацію музики та генерацію аудіо сигналів. В рамках даного дослідження детально розглянемо загальний принцип побудови основних сучасних моделей III для символічної генерації музики.

Символьна генерація музики базується на застосуванні III для створення дискретних музичних представлень, таких як MIDI-файли, нотні записи чи програмовані патерни. Основна ідея цього підходу полягає у опануванні моделлю музичних структур, прогресій гармонії, мелодійних ліній та ритмічних патернів задля формування композицій із чіткою логікою та структурною організацією форми, які відповідають встановленим традиціям і

Огляд технологій штучного інтелекту у музичному виробництві.

стилям написання музики. Оскільки такі моделі працюють з дискретними даними (цифровими нотами), результати генерації самі по собі не є цифровим представленням аудіо хвиль і потребують подальшого «озвучення» за допомогою синтезаторів, віртуальних інструментів, семплерів, драм-машин тощо [2].

У цій області значні успіхи демонструють моделі на основі LSTM, що розшифровується як Long Short-Term Memory (довготривала короткострокова пам'ять) — це тип рекурентних нейронних мереж (RNN), розроблений для подолання проблеми збереження довгострокових залежностей у послідовних даних. Принцип функціонування LSTM полягає у використанні спеціалізованих елементів, що називаються «комірками пам'яті», які здатні зберігати інформацію протягом тривалого періоду. Кожна така комірка має кілька "гейтів" (воріт): забуваючий гейт (Forget Gate), що визначає, яку частину інформації попереднього стану слід «забути»; вхідний гейт (Input Gate), що регулює, яку нову інформацію включити до стану комірки; вихідний гейт (Output Gate), що контролює, яку інформацію передати як вихід моделі.

Завдяки цим механізмам LSTM моделі можуть ефективно обробляти послідовності даних, враховуючи як короткострокову, так і довгострокову залежність, що робить їх надзвичайно корисними як для вирішення задач з генерації символьних музичних послідовностей, так і для інших застосувань у сфері штучного інтелекту, як то обробка природної мови, розпізнавання голосу, аналіз часових рядів, тощо.

Актуальним та яскравим прикладом є система DeepBach яка використовує LSTM для створення музичних послідовностей у стилі творів Й. С. Баха [4]. Модель аналізує задані музичні фрагменти, формує нові послідовності нот і ритмічну організацію, дотримуючись правил композиції, які модель формує самостійно на основі вхідного матеріалу. Проте символьна генерація стикається з викликами, пов'язаними з представленням довготривалих залежностей і складних структур, особливо коли мова йде про створення музичних творів у вигляді цілих частин або повномасштабних композицій, де збереження гармонійної послідовності є надзвичайно складним завданням.

Більш ефективні можливості у виявленні довготривалих

залежностей та послідовностей останнім часом демонструють моделі генерації символної музики на базі трансформерів. Це нейронні мережі, які використовують архітектуру трансформерів для створення музичних послідовностей, представлених у вигляді символних даних. Основний принцип цих моделей ґрунтується на механізмі самоуваги (self-attention), що дозволяє одночасно аналізувати всі елементи вхідної послідовності та встановлювати між ними взаємозв'язки незалежно від їх розташування. Завдяки цьому трансформер здатний ефективно відображати як короткострокові, так і довгострокові залежності в даних, що є важливим для збереження структурної цілісності музичних творів. До того ж, застосування позиційних кодувань забезпечує збереження порядку елементів, що є критичним для правильного інтерпретування ритмічних і мелодійних структур. Такі моделі дозволяють генерувати композиції з чіткою логічною структурою, відтворюючи різноманітні музичні стилі та жанри.

Як приклад можна навести модель Pop Music Transformer, яка інтегрує механізми самоуваги та архітектуру трансформерів для досягнення значних покращень у генерації послідовностей в контексті поп-музики [5].

Також варта уваги модель MuseGAN – система генерації багатодоріжкової символної музики на основі генеративних змагальних мереж (GAN). Принцип роботи таких моделей ґрунтується на змагальному навчанні двох мереж: генератора (G) та дискримінатора (D). Генератор синтезує символні музичні послідовності, які мають імітувати статистичні властивості реальних даних, тоді як дискримінатор відрізняє згенеровані послідовності від реальних зразків. Обидві мережі оптимізуються за схемою мінімакс, де генератор мінімізує функцію втрат, а дискримінатор – максимізує її. Цей процес забезпечує поступове підвищення якості синтезованих творів на кожній новій ітерації зі збереженням та структури гармонії та цілісності форми багатодоріжкових композицій. Це надає потенціал для створення більш складних та досконалих музичних текстів [3].

Генерація музики у аудіо форматі безпосередньо спрямована на створення дискретної репрезентації аудіосигналів, що можуть бути як негайно відтворені апаратними чи програмними засобами, так і використані для подальшої роботи в музичному продакшені. Завдяки цьому підходу, що є наближенням до етапів запису та

**Огляд технологій штучного інтелекту
у музичному виробництві.**

мікшування у музичному виробництві, можливо отримувати музичний контент доволі високого рівня реалістичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Chen, Y., Huang, L., and Gou, T., “Applications and Advances of Artificial Intelligence in Music Generation: A Review, doi:10.48550/arXiv.2409.03715.
2. Deruty, E., Grachten, M., Lattner, S., Nistal, J., and Aouameur, C. (2022). On the Development and Practice of AI Technology for Contemporary Popular Music Production. *Transactions of the International Society for Music Information Retrieval*, 5(1), 35–49. DOI: <https://doi.org/10.5334/tismir.100>
3. Dong, H.-W., Hsiao, W.-Y., Yang, L.-C., and Yang, Y.-H., “MuseGAN: Multi-track Sequential Generative Adversarial Networks for Symbolic Music Generation and Accompaniment”, doi:10.48550/arXiv.1709.06298.
4. Hadjeres, G., Pachet, F., and Nielsen, F., “DeepBach: a Steerable Model for Bach Chorales Generation, doi:10.48550/arXiv.1612.01010.
5. Huang, Y.-S. and Yang, Y.-H., “Pop Music Transformer: Beat-based Modeling and Generation of Expressive Pop Piano Compositions”, doi:10.48550/arXiv.2002.00212.
6. Katz, M., *Capturing Sound: How Technology has Changed Music* by. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2004.
7. Manning, P., *Electronic and Computer Music*. Rev. and ex. edition. Oxford: Oxford University Press, 2004.



УДК 378.011.3:78

АРКУША АНДРІЙ,

аспірант факультету мистецтв імені
Анатолія Авдієвського Український
державний університет імені Михайла
Драгоманова
м. Київ

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ТВОРЧОГО СПІЛКУВАННЯ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ

Анотація. В статті розглянуто зміст поняття «культура творчого спілкування»; висвітлені педагогічні умови формування культури творчого спілкування в процесі фахової підготовки диригента симфонічного оркестру є: активізація мотивації набуття комунікативних умінь майбутнього диригента; актуалізація теоретичного та практичного досвіду майбутнього диригента у навчальному оркестровому колективі; забезпечення творчої атмосфери освітньої та концертно-виконавської діяльності.

Ключові слова: культура творчого спілкування, фахова підготовка диригента.

Система освіти від традиційної спрямованості виключно на здобуття знань, умінь і навичок дедалі активніше рухається у бік забезпечення широкої компетентності своїх випускників, від званої парадигми до створення різних варіантів освітньо-компетентнісних моделей, що забезпечують майбутнім фахівцям можливість вільно орієнтуватися в просторі, що стрімко розвивається. сучасної культури У цих дискусіях постійно наголошується, що творче спілкування як прояв комунікативної компетентності особистості є однією з умов досягнення успіху у всіх сферах професійної діяльності, оскільки будь-який фахівець бере участь в інформаційному обміні, активно взаємодіє з іншими людьми. Проблемі спілкування присвячено багато наукових праць в різних галузях науки, зокрема, теоретичні концепції щодо формування культури художньо-педагогічного спілкування вчителя музики досліджували Н. Гуральник, А. Козир, О. Михайличенко, О. Олексюк, В. Орлов, Г.П адалка, О.Р еброва, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Федоришин, О. Хижна, В. Шульгіна, О. Щолокова, Д. Юник та ін.

Поняття «культура творчого спілкування» багатогранне. Воно включає в себе уявлення про творчість і творчу діяльність як джерело і рушійну силу розвитку культури. Воно також включає уявлення про творчі взаємозв'язки та взаємодії між людьми, різними соціальними групами, країнами, народами, оскільки становлення та розвиток культури є спільним результатом творчої діяльності всього людства. Спілкування — один із найважливіших інструментів соціалізації людини, спосіб її існування, задоволення основних потреб, головний канал взаємодії людей. Педагогічне спілкування — вид професійної діяльності викладача, що зумовлена наявністю (чи відсутністю) емоційного й пізнавального контактів між суб'єктами навчально-виховного процесу, змістом якої є обмін інформацією, досвідом, організація взаємостосунків [1;с.16].

Культура творчого спілкування розглядається нами, як найвищий ступінь комунікативної компетентності, як система внутрішньої самоорганізації особистості, її професійного та духовного самовизначення. При цьому важливо усвідомлювати, що набуття культури творчого спілкування у професійній підготовці диригента — це складний процес становлення особистості, яка має набути в цьому процесі і гнучкість мислення, і самостійність, і

цілеспрямованість, і необхідні вольові якості, навчитися мистецтву переконання, мистецтву такої організації творчого процесу, при якій усі його учасники є вільними суб'єктами творчої діяльності.

Комунікативна сутність мистецтва «проявляється в художній діяльності, у процесі якої людина сприймає й осягає символічнознакову систему образного змісту твору та співвідносить їх із власним досвідом і світоглядом, інтерпретуючи відповідно художню інформацію» [1; с.6].

Диригентові завжди доводиться виступати ініціатором плідного спілкування із членами оркестрового колективу. Потреба спілкуванні, демократичний стиль управління, педагогічний такт, здатність до педагогічної імпровізації, спостережливість, вміння вловлювати настрій як окремої особистості, а й всього колективу – необхідні характеристики особистості та засоби педагогічного впливу у межах виконання цієї ролі. Вирішальне значення для формування комунікативних здібностей мають як психологічні якості диригента, і певні риси характеру: доброзичливість, правдивість, щирість, принциповість у поглядах і поступках, чуйність.

Важливою умовою формування культури творчого спілкування є активізація мотивації набуття комунікативних умінь майбутнього диригента. При цьому важливо задіяти як зовнішню так і внутрішню мотивацію студента. При зовнішній мотивації на людину діють ті фактори, які знаходяться в навколишньому світі, поза її особистістю. Цим факторам часто може бути громадська думка, батьки, освітяни; вони спонукають нас до дій, які ми виконуємо, щоб отримати нагороду чи уникнути покарання, коли навчання виконується через тиск рідних, викладачів. Відповідно, цей вид мотивації ділиться на позитивну та негативну. У першому випадку людину мотивують тим, що вона отримає при виконанні цієї роботи якусь винагороду, похвалу. А у другому – негативними наслідками за невиконання цієї роботи.

При другому (внутрішньому) виді мотивації людина робить ті дії, які приносять їй особисту користь. Внутрішня мотивація спонукає людину займатися справою, не тому, що вона отримає винагороду за виконану роботу, а тому, що їй подобається цим

займатися, тому що вона отримує задоволення від процесу або його результату. Чинники, які діють людини, перебувають усередині неї; це її думки та почуття. На нашу думку, важливо за допомогою зовнішньої досягти внутрішньої мотивації студента.

Наступною умовою формування культури творчого спілкування в є актуалізація теоретичного та практичного досвіду майбутнього диригента у навчальному оркестровому колективі. Диригування – це складний комплекс взаємодії різних видів музичної діяльності, що включають дії, що протікають послідовно або одночасно, спрямовані на різні цілі. Кожна з них виконується з більшим або меншим зусиллям, може бути викликанною та мотивується різними спонуканнями, супроводжується та забарвлюється відповідними емоціями. Ці численні функції диригента під час виконання музичного твору взаємопов'язані, а часом вступають у протиріччя і навіть конфлікти. Складність диригентського виконавства обумовлюється і тим, що жести диригента, і навіть психічні процеси, пов'язані з його діяльністю, досить складно взаємодіють із його «інструментом». У процесі керівництва виконанням диригент стикається з деякою протидією оркестру, що виражається у різній реакції на його дії як керівника. Одні й самі технічні прийоми у різних оркестрах і навіть у тому самому колективі можуть дати різний результат. Все те, що у виконавстві інструменталіста має суто особистісний характер, у виконавстві диригента набуває іншого значення, безпосередньо стосується оркестру. Диригент завжди повинен пам'ятати про те, що має справу з «живим» інструментом.

Пошук «внутрішніх» і «зовнішніх» форм передачі свого ставлення до музики ... охоплює не тільки емоційну, але і художньо-інтелектуальну сферу особистості майбутнього педагога-музиканта [2; с.182]. Проектування ситуацій реальної діяльності у навчальному процесі ЗВО, застосування активних методів навчання, що створюють сприятливі можливості для оволодіння знаннями та вміннями, що забезпечують зближення навчального процесу з майбутньою професійною діяльністю студентів, формують у майбутніх диригентів здатність діяти у нестандартних та непередбачених ситуаціях. Акцент переноситься з навчальної діяльності викладача на пізнавальну та практичну діяльність студентів, що сприяє розвитку гнучкості мислення, розвитку творчого підходу до діяльності, самостійності,

максимальної активності студентів.

Останньою педагогічною умовою є забезпечення творчої атмосфери освітньої та концертно-виконавської діяльності. Метою занять в оркестровому класі є формування у студентів комплексу спеціалізованих умінь, необхідних для колективної музично-інструментальної роботи. У навчальних оркестрах студенти освоюють специфічні навички оркестрової та ансамблевої гри, розвивають індивідуальні інструментально-виконавчі вміння, удосконалюють власні музичні здібності. У процесі вивчення найкращих зразків музичного мистецтва у музикантів-виконавців формуються естетичні уподобання та позитивні емоції. Оркестранти розширюють свої спеціальні знання, які допомагають їм у вивченні інших музичних предметів – історії музики, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, методик гри на спеціальному інструменті, методики музичного виховання, диригування. Відтворення оркестром музичних творів набуває високої художньої цінності у тому випадку, коли всі засоби та елементи художності сукупно відображають реальну дійсність, певну ідею, соціальні та моральні аспекти людського буття, а конкретний музичний твір відповідає сформованому в суспільстві естетичному ідеалу, художнім потребам. На нашу думку, в період публічного показу музичних творів особливої актуальності, набуває створення творчої атмосфери.

Отже, педагогічними умовами формування культури творчого спілкування в процесі фахової підготовки диригента симфонічного оркестру є: активізація мотивації набуття комунікативних умінь майбутнього диригента; актуалізація теоретичного та практичного досвіду майбутнього диригента у навчальному оркестровому колективі; забезпечення творчої атмосфери освітньої та концертно-виконавської діяльності.

СПСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Волкова Ю. І. Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії: автореф. дис канд.
пед. наук : 13.00.02 / Ю. І. Волкова; наук. кер. Н. К. Білова; Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. – Київ, 2016. – 22 с.
 2. Зайцева А.В. Художньо-комунікативна культура майбутнього вчителя музичного мистецтва : теорія, методологія, методичні аспекти [монографія] / А.В. Зайцева. – Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2017. – 255 с.
 3. Савенкова Л. О. Професійне спілкування майбутніх викладачів як об'єкт психолого-педагогічного управління / Л. О. Савенкова. – К. : КНЕУ, 2005. – 212 с.
-



УДК: 78.087.6/78

ДЬЯЧЕНКО ВОЛОДИМИР,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичного продакшну та
звукорежисури Навчально-наукового
інституту перформативних мистецтв
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
м.Київ

ПРОСТОРОВІ ХАРАКТЕРИСТИКИ МУЗИЧНИХ ФОНОКОМПОЗИЦІЙ: ТВОРЧО- ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ЗВУКОЗАПИСІВ.

Анотація. *Просторові властивості музичних фонокомпозицій зазвичай формуються такими засобами, як панорамування, тональний баланс, робота із глибиною сцени. Ці інструменти впливають на локалізацію звукових об'єктів і їхню акустичну взаємодію.*

В нашому дослідженні розглянуто теорії Фрідемана Тішмайєра та Девіда Гібсона, а також аналіз стилістичних студійних практик Кріс Лорд-Елджа, Боба Клірмаунтіна, інших звукорежисерів та продюсерів, які допомагають визначити методологічні підходи до створення просторових характеристик звукової композиції. Розуміння та використання у навчальному процесі практик європейської і американської шкіл звукорежисури в цій сфері сприяє оптимізації навчального процесу і напрацювання професійних компетенцій у мистецькій освіті та забезпечує здобувачам необхідні практичні навички роботи.

Ключові слова: звукоорежисура, мистецькі технології, освіта, фонокомпозиція, музика.

Просторові властивості звукової композиції, серед яких частотний баланс та глибина звукової сцени, значно впливають на перцепцію сприйняття музичного матеріалу, оскільки від них залежить відчуття локалізації звукових об'єктів, дистанція та акустична взаємодія у межах звукового простору композиції. А різні способи створення стереофонічної сцени визначаються як творчою інтерпретацією звукоорежисера, так і технологічними можливостями.

У нашому дослідженні просторових характеристик музичних фонокомпозицій головну роль відіграють праці, що розкривають теоретичні та практичні аспекти мікшування.

Наприклад, у праці «The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production» Девід Гібсон пропонує технологію візуалізації звукової картини в процесі мікшування, використовуючи тривимірні графічні моделі для ілюстрації розташування звукових елементів у просторі міксу. Автор деталізовано викладає власну специфіку стилів мікшування, демонструючи способи використання студійного обладнання для досягнення бажаного звукового образу [1].

Також слід згадати найавторитетнішу працю у сфері звукоорежисури Боббі Овсінські «*The Mixing Engineer's Handbook*», в якій висвітлюються фундаментальні і передові методи мікшування музичних звукозаписів. Питання панорамування детально розглядаються автором в Четвертій главі, а саме: принципи розміщення звуків у звуковому полі, поняття фантомного центру, основні підходи до панорамування, а також методи розширення стереобазиса [2].

Щодо виявлення характерних рис просторової організації фонокомпозицій, властивостей і просторової архітекτονіки музичного твору, відповідні аспекти ми знаходимо у теоретичних

концепціях Фрідемана Тішмайєра [3] та Девіда Гібсона. А практичному підтвердженню допомагає аналіз застосування цих методів у студійній роботі таких звукорежисерів, як Кріс Лорд-Елдж, Боб Клірмаунтін, Енді Воллес, Сербан Генеа та Тчад Блейк.

Нагадаємо, що просторова звукова картина, яка формується в звуковому полі перед електроакустичними системами, розташовується у трьох вимірах. *Панорама* відповідає за горизонтальне розташування звукових об'єктів у стереопросторі між лівим та правим каналами. *Частотний баланс* визначає вертикальну організацію міксу, що передбачає співвідношення низьких, середніх і високих частот. *Глибина сцени* узгоджується за рахунок реверберації, дилею та амплітудного регулювання, що дозволяє розмістити звукові об'єкти ближче або далі від слухача. І таким чином ми дотримуємось теоретичних моделей Фрідемана Тішмайєра та Девіда Гібсона [1, 3].

Теорія «Внутрішнє міксування» Фрідемана Тішмайєра побудована на комплексному контролі за просторовими параметрами аудіо матеріалу. Його методологія викладає будову фонокомпозиції із точною організацією каналів, використанням групової обробки сигналів, зваженого застосування ефектів та постійного контролю динамічного діапазону. А в тривимірній структурі «куба міксу» в теоретичній моделі Девіда Гібсона кожен інструмент займає визначену позицію за параметрами ширини, висоти та глибини.

Обидві згадані вище теорії отримують практичне застосування в роботах практиків та відомих інженерів міксування.

Наприклад, Кріс Лорд-Елдж у звукових композиціях, які він міксує, застосовує жорстке панорамування, залишаючи вокал, бас та ударні у центрі, а гармонію та рим, наприклад, партії електрогітар рівномірно розподіляє за стереопанорамою. Цю технологію звукорежисер застосовував у роботі з «Гріндей» (Green Day), де було важливим створити щільний, збалансований панк-роковий саунд. Боб Клірмаунтін, який працював із Сіл (Seal), застосовує техніку багаторівневої реверберації, створюючи ефект глибокої сцени шляхом комбінації коротких і довгих відлунь, що забезпечує об'ємне звучання, яким характеризуються його студійні

мікшування. Також Енді Воллес, який мікшував такі альбоми, як «Nevermind» Нірвана, «Viva La Vida» Колдплей, використовує метод контрастного ревербераційного мікшування, при якому головні елементи залишаються чіткими й сухими, а допоміжні текстури занурюються у просторі відлуння.

Унікальні техніки просторової обробки та реверберації застосовує Джек Джозеф Пуїг, такі як використання трьох моно-ревербераторів, розташованих у позиціях LCR (ліво, центр, право), а також панорамування реверберації в те саме положення, що й оригінальний інструмент.

Цікаві висновки можна зробити, аналізуючи техніки застосування до звуку фазових відмінностей сигналу. Наприклад, експерименти з бінауральними техніками звукозапису Тчада Блейка, який застосовує спеціальні мікрофонні розташування без застосування штучних просторових ефектів, що забезпечує глибину і просторовість звукової картини фонограми на основі акустичних особливостей самого запису. Техніку інверсії та фазового зсуву звукових каналів також застосовує в своїх практиках Джек Джозеф Пуїг, досягаючи потрібного стереоефекту без втрати моно-сумісності сигналу.

Згадані нами випадки свідчать про значну роль, яку відіграють просторові технології у формуванні просторової характеристики звукозапису музичного твору.

Просторові властивості фонокомпозиції або музичних фонограм суттєво впливають на сприйняття слухачем остаточного звучання, суб'єктивного сприйняття якості, прозорості, тонального балансу тощо. Вивчення теоретичних досліджень та практичних напрацювань в дозволяє здобувачам і майбутнім звукорежисерам покращувати власний професійний досвід, створювати акустично збалансовані, глибокі та динамічні фонограми. Збалансоване розташування звукових елементів та об'єктів у межах простору звукової композиції-структури відіграє важливу роль у музичній драматургії, забезпечує органічний просторовий баланс фонокомпозиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Gibson D. The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production. 3rd edition. New York, NY: Routledge, 2018. 286 с.
 2. Owsinski B. The Mixing Engineer's Handbook: 5th Edition. Bobby Owsinski Media Group, 2022. 391 с.
 3. Tischmeyer F. Internal Mixing 2nd Revised English Edition. 2nd edition. Tischmeyer Publishing GmbH, 2008. 294 с.
 4. Цимбалов М.А., Теорія та практика стилів мікшування в просторі музичної звукорежисури: Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня «Магістр» 025 музичне мистецтво. Київ: НАКККіМ, 2023. 102 с.
-



УДК 78.01:37.091.3-027.22:004

ПАВЛОВ МИКОЛА,

старший викладач кафедри музичного
продакшну та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0209-1523>

м. Київ

ІННОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД ДО МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ НА ПРИКЛАДІ РОЗРОБКИ КУРСУ «МУЗИЧНИЙ ПРОДАКШН»

Анотація: У статті розглядається інноваційний підхід до музичної освіти в контексті креативних індустрій на прикладі розробки освітньої програми

«Музичний продакшн». Проаналізовано сучасні тенденції музичної індустрії, що зумовлюють необхідність інтеграції цифрових технологій, міждисциплінарних методик та практикоорієнтованого навчання. Розглянуто зміст курсу, що включає роботу з аудіоробочими станціями (DAW), створення та обробку музичних композицій, а також використання інноваційних мистецьких технологій. Запропонована програма сприяє формуванню фахівців, здатних працювати у динамічному середовищі сучасної музичної індустрії.

Ключові слова: музична освіта, креативні індустрії, музичний продакшн, інноваційні мистецькі технології

Сучасний світовий ринок праці все більше орієнтується на сфери, де ключову роль відіграють креативність, інновації та цифрові технології. Саме тому креативні індустрії, що охоплюють різні галузі – від музики та кіно до дизайну, медіа та IT-рішень, – стали потужним драйвером економічного та культурного розвитку. Закон України «Про культуру» дає наступне визначення креативних індустрій: «Креативні індустрії - види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження» [1]. Це визначення підкреслює не лише художню, а й економічну значущість креативних індустрій, що формують сучасний ринок праці. Відповідно, музична освіта також трансформується, адже підготовка фахівців у цій сфері передбачає не лише набуття виконавських навичок, а й здобуття компетенцій у сфері музичного продакшну, звукозапису, управління творчими проєктами та просування музичного контенту. У цьому контексті музична освіта зазнає значних трансформацій, адже сучасний музикант уже не лише виконавець чи композитор, а й продюсер, спеціаліст з аудіотехнологій, контент-креатор та менеджер власного бренду.

Розвиток цифрових технологій, зокрема програмного забезпечення для аудіопродакшну, розширює можливості для створення та розповсюдження музичного контенту. Це призводить до зміни вимог ринку: актуальними стають міждисциплінарні навички, що поєднують знання з теорії музики, звукорежисури, цифрового продакшну, маркетингу та управління творчими проєктами. У зв'язку з цим традиційна академічна модель музичної освіти потребує доповнення інноваційними підходами, що відображають реалії сучасної креативної економіки.

У науковій спільноті та освітньому середовищі такий підхід визначають як конвергентну музичну освіту. Вона базується на інтеграції музичних дисциплін із суміжними галузями, що сприяє розвитку креативного мислення та адаптивності майбутніх фахівців. Як зазначається в дослідженнях, «конвергентна музична освіта ґрунтується на інтеграції різних дисциплін, технологій та методологій для розвитку творчих та адаптивних навичок у студентів. Основним принципом конвергентної музичної освіти є

***Цифрові технології у композиції,
продюсуванні кіномузики та в мистецькій освіті***

міждисциплінарність, коли музика поєднується з такими галузями, як культурологія, психологія, технології та соціальні науки» [3]. Такий підхід дозволяє здобувачам освіти не лише опановувати суто музичні дисципліни, а й формувати навички, необхідні для роботи в сучасній креативній економіці.

Розвиток музичної індустрії у XXI столітті ставить перед освітою нові виклики, що вимагають інтеграції технологій, глобальних тенденцій і творчого підходу. Поєднання технологій, мистецького вираження та міждисциплінарного мислення є ключем до успішної професійної діяльності в умовах стрімких змін музичної індустрії. Традиційні методи навчання, орієнтовані переважно на академічну музику, потребують доповнення інноваційними підходами, які враховують сучасні реалії музичного продакшну. Програма курсу спеціалізованої дисципліни для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

«Музичний продакшн» [2] є відповіддю на ці виклики, поєднуючи в собі теоретичні знання, практичні навички та інноваційні технології. Вона створена з урахуванням провідного світового досвіду та спрямована на підготовку фахівців, здатних успішно працювати у глобальній музичній індустрії.

Однією з головних особливостей програми є її орієнтація на світовий контекст. В основу курсу покладено принципи, що використовуються у провідних музичних навчальних закладах світу, таких як Berklee College of Music [4] та SAE Institute [5]. Це дозволяє студентам знайомитися з актуальними практиками та технологіями музичного продакшну, адаптованими до вимог сучасної індустрії. Програма побудована таким чином, що вивчення музичних стилів та жанрів реалізується через практичну діяльність. Це включає створення власних музичних композицій, які інтегрують елементи різних жанрів, таких як джаз, поп, EDM, синтвейв та інші. Такий підхід сприяє формуванню інтегративного мислення у студентів та розвитку їхнього творчого потенціалу.

Використання сучасних цифрових аудіоробочих станцій (DAW), таких як Ableton Live, Logic Pro та Cubase, є ключовим елементом програми. Здобувачі вищої освіти навчаються працювати з віртуальними інструментами, семплерами, плагінами та іншими технологічними засобами, що дає їм змогу створювати професійні музичні проекти. Програма освітнього курсу «Музичний

продакшн» інтегрує знання з теорії музики, композиції, звукорежисури, аранжування та музичного менеджменту. Це дозволяє студентам не лише опанувати технічні навички, але й зрозуміти ширший контекст музичної індустрії, що сприяє їхній професійній адаптації.

Курс орієнтований на практичну діяльність, яка становить основу навчального процесу. Здобувачі створюють реальні музичні проекти, які можуть бути використані як портфоліо для подальшої професійної діяльності. Практичні завдання включають створення композицій, запис та обробку звуку, аранжування та фінальний мастеринг. Особлива увага приділяється персоналізованому наставництву, яке спрямоване на розкриття творчого потенціалу кожного студента. Викладачі курсу враховують індивідуальні інтереси та схильності студентів, що дозволяє ефективно адаптувати навчальний процес.

Програма використовує методику навчання через досвід, де здобувачі працюють із реальними кейсами. Це може включати аналіз існуючих музичних композицій, створення реміксів або адаптацію музичних творів до різних жанрових контекстів. Окрему увагу приділено вивченню світових музичних традицій. Здобувачі ознайомлюються з різними культурними контекстами, що дозволяє їм інтегрувати елементи фольклору, етнічної музики та сучасних жанрів у власну творчість.

Унікальність програми полягає в одночасному акценті на творчості та технічних аспектах музичного продакшну. Написання композицій, створення аранжувань, запис вокалу та інструментів, мікшування та мастеринг – усе це є невід'ємною частиною навчального процесу. Такий підхід забезпечує підготовку студентів до реальної роботи у музичній індустрії. Окрему увагу в курсі приділено вивченню полістилістики як методу музичного мислення. Студенти досліджують, як поєднувати різні стилі та жанри, створюючи унікальні музичні проекти. Це сприяє розвитку їхньої креативності та адаптивності до змін у сучасній музичній індустрії.

Програма «Музичний продакшн» демонструє, як інноваційні підходи можуть змінити підхід до музичної освіти, поєднуючи традиційні знання з сучасними технологіями та творчістю. Вона

Цифрові технології у композиції, продюсуванні кіномузики та в мистецькій освіті

готує студентів до викликів сучасної музичної індустрії, забезпечуючи їм необхідні навички для успішної кар'єри на глобальному рівні. Такий підхід є прикладом того, як мистецька освіта може стати рушієм інновацій у культурній сфері.

Таким чином, розвиток креативних індустрій і цифрових технологій зумовлює необхідність модернізації підходів до музичної освіти, що передбачає інтеграцію сучасних методик, інноваційних технічних засобів та практикоорієнтованого навчання. Розробка освітньої програми «Музичний продакшн» є прикладом адаптації освітнього процесу до актуальних потреб музичної індустрії, поєднуючи теоретичну базу, практичні навички та роботу з цифровими аудіотехнологіями. Такий підхід сприяє формуванню фахівців, здатних не лише створювати високоякісний музичний продукт, а й ефективно діяти в умовах глобального креативного простору. Врахування тенденцій сучасного музичного ринку та використання міжнародного досвіду у підготовці студентів забезпечує конкурентоспроможність випускників та їхню готовність до професійної діяльності в умовах динамічного розвитку індустрії

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закон України «Про культуру» № 2778-VI від № 2778-VI URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 15.02.2025)
2. Освітньо-професійна програма «Музичний продакшн» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». URL: <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/abituriientam/OPNn/O PP 025 Muz prod bak m.pdf> (дата звернення: 15.02.2025)
3. Сологуб В.Д. Конвергентна музична освіта: інновації та міждисциплінарний підхід. *Інноваційна педагогіка: науковий журнал*. Випуск 77. 2024 С. 185-189. DOI <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/77.37>
4. Berklee College of Music. Music Production and Engineering Department. URL: <https://college.berklee.edu/mpe> (дата звернення: 15.02.2025).
5. SAE Institute. Bachelor of Music. URL: <https://sae.edu.au/courses/music/bachelor-of-music/> (дата

звернення: 15.02.2025).



УДК : 78.071.2:37.091.3

СОШАЛЬСЬКИЙ ОЛЕКСАНДР,

старший викладач кафедри музичного
продакшну та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, аспірант
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

orcid.org/0009-0002-1942-9870

м.Київ

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У КОМПОЗИЦІЇ, ПРОДЮСУВАННІ КІНОМУЗИКИ ТА В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Анотація. Цифрові технології суттєво вплинули на створення, продюсування та викладання кіномузики. Розглянуто роль цифрових звукових робочих станцій (DAW), алгоритмічного компонування, штучного інтелекту та просторового звуку в сучасному кінематографі. Особливу увагу приділено інтеграції цих технологій у мистецьку освіту, зокрема в підготовку композиторів, аранжувальників та музикознавців. Проаналізовано перспективи міждисциплінарного підходу та співпраці музичних освітніх інституцій із кіноіндустрією.

Ключові слова: кіномузика, цифрові технології, DAW, штучний

Музичний супровід у кінематографі відіграє ключову роль у формуванні емоційно-сислового сприйняття аудіовізуального твору, забезпечуючи семантичну цілісність наративної структури, підсилюючи драматургічну напругу та сприяючи створенню когнітивно-афективної атмосфери, що впливає на глядацьке сприйняття екранної реальності. Завдяки розвитку цифрових технологій процес створення кіномузики зазнав суттєвих змін, що відкрили перед композиторами нові можливості. Сучасні програмні інструменти дозволяють не лише моделювати звучання оркестру, а й використовувати штучний інтелект для алгоритмічного компонування. Крім того, розвиток цифрових технологій сприяє їх активній інтеграції в мистецьку освіту, де вони стають важливим інструментом для навчання майбутніх композиторів, аранжувальників та музичних продюсерів.

Одним із ключових елементів створення кіносупроводу є цифрові звукові робочі станції (англ. digital audio workstation, DAW), які стали стандартом в сучасному музичному продакшні. Величезна їхня різноманітність та поліфункціональність забезпечують композиторам гнучкі можливості для багатоканального запису, редагування, аранжування та мікшування аудіоматеріалу, сприяючи оптимізації творчого процесу та розширенню виразних засобів музичної композиції. Інтеграція DAW із віртуальними інструментами дає змогу досягти професійного звучання навіть без залучення живих виконавців. Важливу роль у цьому процесі відіграють віртуальні інструменти та семплінг, які дозволяють симулювати звучання реальних оркестрових ансамблів. Завдяки розширеним бібліотекам кінокомпозитори отримали можливість створювати складні музичні аранжування, які майже не відрізняються від запису живого оркестру. Поєднання реальних семплів із алгоритмічним синтезом робить можливим досягнення максимальної природності звучання.

Останнім часом усе більшої популярності набувають алгоритмічні методи композиції, які використовують штучний інтелект. Алгоритмічні системи (такі як AIVA, Amper Music, Jukedek та інші) здатні генерувати музичні фрагменти відповідно до заданих

параметрів, що значно прискорює процес створення саундтреків. З одного боку, такі технології зменшують рутинну роботу, дозволяючи композиторам зосередитися на концептуальних і художніх аспектах музики. З іншого боку, їхнє поширення викликає дискусії щодо автентичності та унікальності музичних творів, створених за участю алгоритмів. Існує побоювання, що автоматизовані системи можуть сприяти уніфікації стилістичних прийомів і зменшенню авторської індивідуальності. Водночас деякі дослідники вбачають у ШІ не загрозу, а інструмент для розширення творчих можливостей, що дає змогу композиторам експериментувати з новими формами звучання та знаходити інноваційні музичні рішення. Сьогодні питання ролі штучного інтелекту в композиції залишається відкритим і потребує подальшого вивчення в контексті естетичних та етичних аспектів музичної творчості [1, 2, 4].

Один із ключових аспектів сучасного цифрового продюсування музики для кіноіндустрії — це мікшування та мастеринг, які визначають кінцеву якість аудіопродукту. На думку В. Піддубника, мікшування та мастеринг в сучасній музичній індустрії «теж зазнали впливу цифрових технологій і ефективно видозмінилися для забезпечення кращого результату» [5]. Цей вплив особливо помітний у використанні інноваційних алгоритмів обробки звуку за допомогою штучного інтелекту, зокрема тих, що базуються на машинному навчанні, які забезпечують автоматизоване балансування спектральних характеристик, динамічну компресію та просторове розташування аудіоелементів [6]. Це дозволяє досягати високої акустичної точності без необхідності залучення складного апаратного забезпечення.

Значну роль у вдосконаленні кінематографічного аудіосупроводу відіграють нейромережеві алгоритми аналізу та обробки звукового сигналу, які здатні адаптивно підбирати оптимальні параметри еквалізації, реверберації та динамічної обробки відповідно до художнього задуму. Особливого значення набувають також сучасні технології просторового аудіо, серед яких Dolby Atmos та DTS:X. Вони дозволяють формувати тривимірне акустичне середовище, що забезпечує локалізацію джерел звуку в реальному просторі, підвищуючи рівень занурення глядача у кінонартив. Використання подібних технологій не лише розширює художні можливості композиторів та саунд-дизайнерів, а й сприяє

***Цифрові технології у композиції,
продюсуванні кіномузики та в мистецькій освіті***

створенню більш інтерактивного й реалістичного
кінематографічного досвіду.

Розвиток цифрових технологій та їхнє широке застосування у створенні кіномузики вимагають відповідних змін у системі мистецької освіти. Сучасний ринок аудіовізуальної продукції диктує нові вимоги до компетентностей композиторів, аранжувальників та саунд-продюсерів, що обумовлює необхідність адаптації освітніх програм до реалій технологічного середовища. Побудова ефективних навчальних програм має ґрунтуватися на поєднанні традиційної академічної підготовки та практичного освоєння сучасних цифрових інструментів, які використовуються у кіномузиці.

За думкою О. Небоги, «залучення новітніх технологій у процес навчання потребує внесення змін не лише в зміст, методи та процес навчання, а й у саму теорію музичної освіти» [3]. Одним із практичних втілень цієї ідеї є інтеграція DAW у навчальний процес передусім в таких музичних спеціалізаціях, як композиція, теорія музики та музикознавство. Опановування програмного забезпечення для композиції, аранжування, мікшування та саунд-дизайну має стати базовою складовою підготовки студентів, оскільки сучасний музичний продакшн вимагає не лише володіння традиційними методами роботи, а й розуміння цифрових технологій. Крім технічного освоєння цих інструментів, важливо навчати майбутніх композиторів працювати в умовах реальних проєктів, що передбачає створення саундтреків для кіно та медіаконтенту з урахуванням драматургічних особливостей візуального ряду. При цьому для музичних теоретиків та музикознавців володіння DAW є не менш важливим, оскільки глибокий аналіз кіномузики неможливий без практичного розуміння її структури, засобів цифрової оркестровки, мікшування та обробки звуку. Застосування цифрових технологій у теоретичних дослідженнях дозволяє аналізувати особливості кінематографічного звукового ландшафту, стилістичні прийоми композиторів, а також взаємодію музики із візуальним рядом. Це не лише розширює методологічний підхід до вивчення кіномузики, а й забезпечує студентам комплексне розуміння принципів її створення та функціонування у кінематографічному наративі.

Також перспективним напрямом є міждисциплінарний підхід у мистецькій освіті, що передбачає поєднання музичних дисциплін із курсами з програмування, акустики та медіатехнологій. Такий підхід дозволить студентам не лише створювати кіномузику, а й розуміти процеси її інтеграції у цифрове середовище, що особливо важливо для роботи у геймдеві, інтерактивному кіно та VR-продуктах. Важливим аспектом є розвиток співпраці між мистецькими закладами музичної освіти та кіноіндустрією. Включення студентів у реальні проекти, робота з режисерами та продюсерами, створення музики для студентських короткометражних фільмів та незалежних кінопроектів сприятимуть формуванню професійних навичок та адаптації до вимог сучасного ринку.

Таким чином, формування сучасної освітньої програми для підготовки фахівців у сфері кіномузики має базуватися на технологічній гнучкості, міждисциплінарному підході та практичній орієнтації. Інтеграція цифрових інструментів, алгоритмічної композиції, просторового мікшування та співпраці з індустрією створить умови для підготовки висококваліфікованих спеціалістів, здатних працювати у нових умовах цифрової музичної екосистеми.

Таким чином, цифрові технології суттєво трансформували як процес створення кіномузики, так і підходи до її викладання. Освоєння DAW, алгоритмічної композиції, саунд-дизайну та просторового мікшування стало необхідною складовою підготовки композиторів, аранжувальників та теоретиків музики. Включення цих елементів у мистецьку освіту забезпечує студентам не лише технічну компетентність, а й здатність працювати в умовах сучасної аудіовізуальної індустрії. Інтеграція міждисциплінарних підходів, поєднання музичних дисциплін із програмуванням та медіатехнологіями, а також співпраця з кіноіндустрією сприяють формуванню фахівців, готових до викликів сучасного ринку. Освітні програми, що враховують ці тенденції, дозволять майбутнім спеціалістам ефективно застосовувати новітні методи роботи у кіномузиці, розширюючи її художній та технологічний потенціал.

СПИСОК ИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антіпіна І. Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3(64), 2024. С. 74–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314744](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744)
2. Дрозд Ш. Штучний інтелект та музиканти: помічник або конкурент? *Neformat*. URL: https://www.neformat.com.ua/en/articles/shtuchniy-intelekt.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 15.02.2025)
3. Небога О. Г. Технологічна диверсифікація музичної освіти: погляди сучасних зарубіжних дослідників. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 259–263.
4. Печерська А. Як штучний інтелект змінює музичну індустрію. Як штучний інтелект змінює музичну індустрію? *Kurazh*. URL: <https://kurazh.org/yak-shtuchnyj-intelekt-zminyuje-muzychnu/> (дата звернення: 15.02.2025).
5. Піддубник В. В. Технологічний прогрес у музичній галузі, його вплив на професійну концепцію створення музики. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, (1), 2024. С.68-74.
6. Sahota N. The AI Takeover In Cinema: How Movie Studios Use Artificial Intelligence. *Forbes*. URL: <https://www.forbes.com/sites/neilsahota/2024/03/08/the-ai-takeover-in-cinema-how-movie-studios-use-artificial-intelligence/> (дата звернення: 15.02.2025).



УДК : 78:004:37

ТАРАНОВ БОГДАН,

здобувач першого бакалаврського рівня
вищої освіти Тернопільського
національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
(факультет мистецтв)

Науковий керівник:

ТОПОРІВСЬКА ЯРОСЛАВА,

кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка (факультет
мистецтв)
м.Тернопіль

Онлайн-дошки як сучасний інструмент цифрової ТРАНСФОРМАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті досліджено роль онлайн-дошок як сучасного інструменту цифрової трансформації музичної освіти. Розглянуто основні платформи (Jamboard, Twiddla, Padlet, Whiteboard.fi, Ziteboard, Conceptboard, Microsoft Whiteboard, Trello) та їхні функціональні можливості для інтеграції в навчальний процес. Окреслено методичні аспекти використання онлайн-дошок у викладанні музичних дисциплін, зокрема їхню роль у

Онлайн-дошки як сучасний інструмент цифрової трансформації музичної освіти

формуванні інтерактивного освітнього середовища, розвитку креативного мислення та підвищенні залученості студентів. Акцентовано увагу на потенціалі онлайн-дошок у створенні мультимедійних матеріалів, організації дистанційного навчання та групової роботи, що сприяє модернізації музичної освіти в умовах цифрової епохи.

Ключові слова: онлайн-дошки, цифрова трансформація, музична освіта, мультимедійні технології, інтерактивне навчання, дистанційне навчання, креативне мислення, педагогічні інновації.

Сучасний етап розвитку освіти характеризується активним впровадженням цифрових технологій, що відкриває нові можливості для вдосконалення навчального процесу та підвищення його ефективності. Особливо актуальним є використання цифрових інструментів у музичній освіті, яка потребує поєднання традиційних методів навчання з інноваційними підходами.

Онлайн-дошки є одним із таких інструментів, що набувають все більшої популярності серед викладачів музики. Вони надають можливість створювати інтерактивне навчальне середовище, яке сприяє активній участі студентів у навчальному процесі, розвитку їх творчих здібностей та формуванню ключових компетентностей.

У даній статті розглянуто роль онлайн-дошок як сучасного інструменту цифрової трансформації музичної освіти. Проаналізовано основні платформи онлайн-дошок, їх функціональні можливості та методичні аспекти використання у викладанні музичних дисциплін. Особливу увагу приділено потенціалу онлайн-дошок у створенні мультимедійних матеріалів, організації дистанційного навчання та групової роботи студентів.

Одним із сучасних інструментів для підвищення ефективності музичної освіти є онлайн-дошки, які використовуються в дистанційному навчанні та спільній роботі учнів і викладачів. Вони надають можливість поєднувати різноманітні медіа-матеріали: текст, зображення, відео та аудіо в одному інтерактивному середовищі, що дозволяє створювати навчальні матеріали та здійснювати активне навчання в реальному

часі. Онлай́н-дошки можуть бути використані для виконання творчих завдань, організації́ групових проєктів, створення інтерактивних кросвордів та інших активностей, що сприяють глибшому розумінню музичного матеріалу.

Нижче наведено коротку характеристику деяких онлай-н-дошок, які ефективно можуть бути використані на уроках музичного мистецтва:

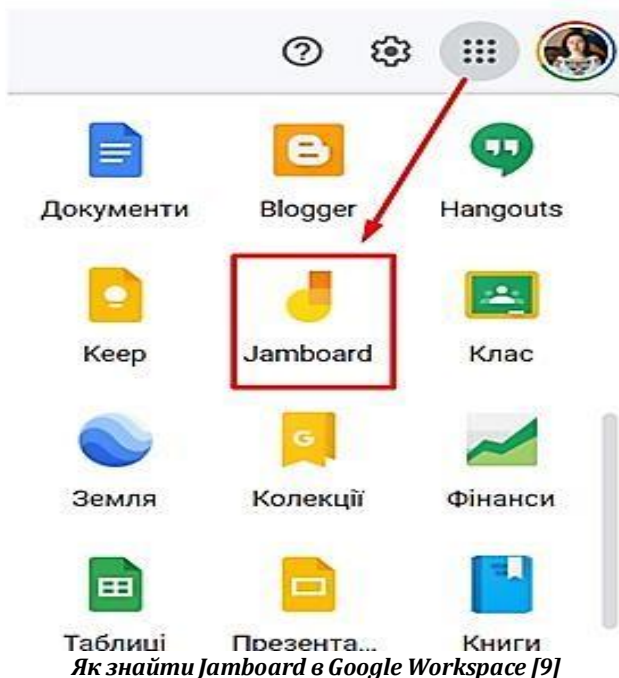
Jamboard – безкоштовна онлай н-дошка від Google, що дозволяє створювати інтерактивні навчальні матеріали, додавати текст, малюнки, зображення та відео [1].



Основні елементи інтерфейсу Jamboard [1]

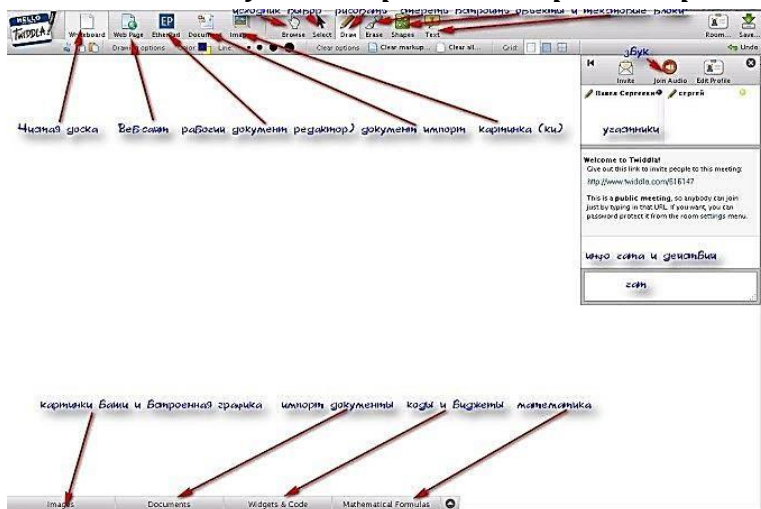
Вона інтегрується з іншими сервісами Google, такими як Google Meet і Google Drive, що робить її зручним інструментом для проведення онлайн-уроків. У контексті музичного навчання, Jamboard можна використовувати для створення візуальних нотних записів або організації групових проєктів з музичної теорії.

[9].



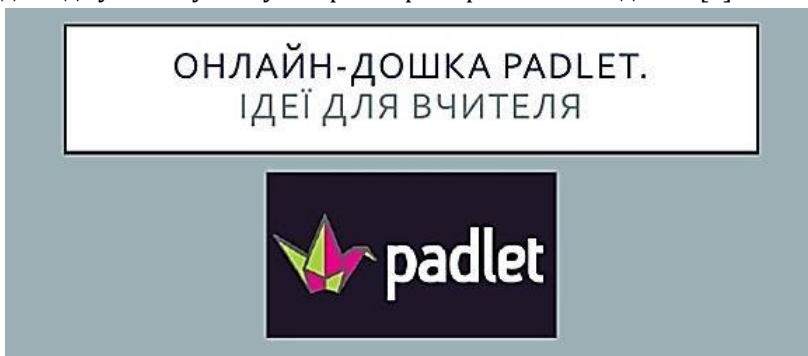
Twiddla – онлайн-дошка, яка дозволяє спільно працювати з текстами, ілюстраціями, документами та віджетами, а також вести чат і спілкуватися за допомогою голосу. Вона має інтуїтивно зрозумілий інтерфейс і не потребує реєстрації. Для музичного мистецтва *Twiddla* можна використовувати для створення спільних творчих завдань, таких як композиція музичних фрагментів або аналіз музичних стилів через інтерактивне обговорення [2].

Таранов Богдан
Науковий керівник: Топорівська Ярослава



Twiddla – онлайн дошка [2]

Padlet – платформа для створення віртуальних стін, де можна додавати різноманітні медіа-матеріали, зокрема текстові записки, відео, фото та посилання. *Padlet* зручний для проведення інтерактивних уроків, створення навчальних матеріалів та виконання колективних завдань. Наприклад, можна створювати віртуальний музей музичних інструментів або інтерактивну презентацію про життя композитора, що дозволяє учням досліджувати музичну історію через практичні завдання [7].



Онлайн-дошка Padlet [7]

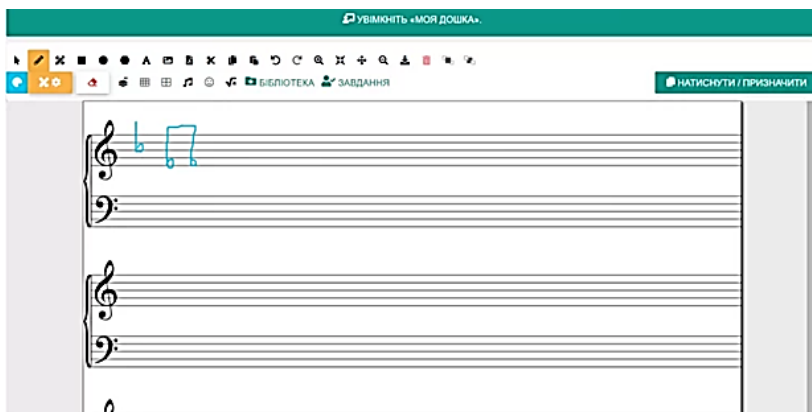
Онлайн-дошки як сучасний інструмент цифрової трансформації музичної освіти

Whiteboard.fi – ця проста у використанні онлайн-дошка дозволяє кожному учаснику мати власну дошку для роботи [3].



Онлайн-дошка Whiteboard.fi [3]

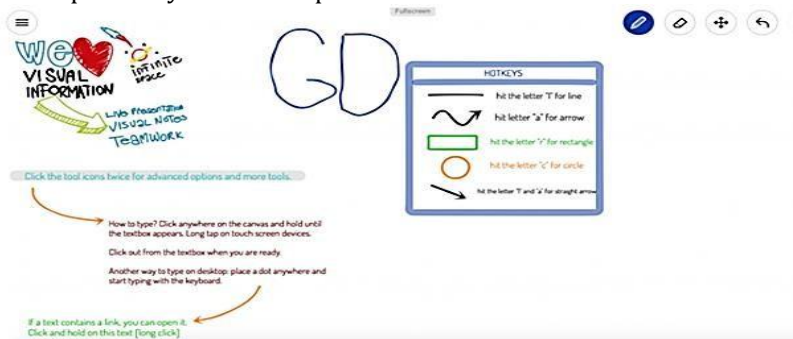
Важливо є те, що вона має функцію нотного зошита, що дозволяє вчителям музики малювати ноти або перевіряти знання учнів з музичної теорії. Вчитель може переглядати роботи учнів у реальному часі, давати зворотний зв'язок і коригувати завдання, що особливо важливо під час індивідуальних чи малих групових уроків [3].



Нотний зошит в онлайн-редакторі [3]

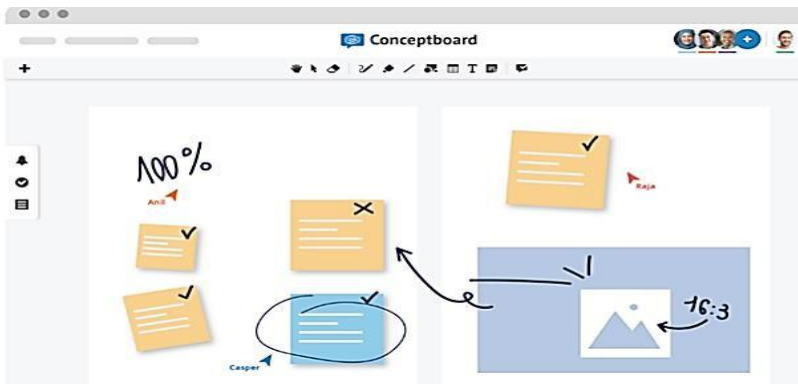
Таранов Богдан
Науковий керівник: Топорівська Ярослава

Ziteboard – інтерактивна дошка, яка підтримує роботу з текстом, малюнками, відео, аудіо та інтеграцією зовнішніх ресурсів. Це зручний інструмент для спільної роботи над проектами, створення інтерактивних завдань і організації групових занять. Вона дозволяє здійснювати інтерактивну взаємодію учнів і викладачів, що дуже важливо для групових музичних проєктів або обговорення музичних творів.



Онлайн-дошка Ziteboard [5]

Conceptboard – потужна віртуальна дошка, що підтримує роботу з великими об'ємами графічної та мультимедійної інформації. Вона є ідеальним інструментом для колективної роботи, створення навчальних проєктів, обговорення музичних тем та виконання завдань, які потребують об'єднання різних видів контенту.



Онлайн-дошка Conceptboard [4]

Онлайн-дошки як сучасний інструмент цифрової трансформації музичної освіти

Microsoft Whiteboard – безкоштовний інструмент від Microsoft, який є частиною пакету Microsoft 365. Цей інтерфейс інтегрується з іншими сервісами Microsoft, такими як Teams, і дозволяє створювати графіки, схеми, працювати з текстами і малюнками в реальному часі. Для музичних уроків це може бути використано для створення візуальних музичних схем або аналізу творів через графічні елементи.



Онлайн-дошка Microsoft Whiteboard [8]

Trello – платформа, яка в основному призначена для організації завдань і проектів. Вона дозволяє створювати дошки для організації навчального процесу, де учні можуть виконувати завдання, додавати матеріали, а вчитель — надавати коментарі та оцінки. Цей інструмент може бути корисним для планування проектів, наприклад, для створення музичних композицій чи виконання групових завдань.



Основи роботи з дошками Trello [6]

Цифрова трансформація музичної освіти відкриває нові можливості для викладачів та студентів, а використання онлайн-дошок є одним із ключових інструментів цього процесу. Інтерактивні платформи, такі як Jamboard, Twiddla, Padlet, Whiteboard.fi, Ziteboard, Conceptboard, Microsoft Whiteboard та Trello, сприяють урізноманітненню навчального процесу, створенню мультимедійних матеріалів і підвищенню ефективності дистанційного навчання.

Онлайн-дошки забезпечують гнучкість у викладанні музичних дисциплін, дозволяють організовувати групові проекти, стимулюють креативне мислення та підвищують залученість студентів через інтерактивні методи подання матеріалу. Вони сприяють формуванню сучасного освітнього середовища, що відповідає вимогам цифрової епохи та інтегрує новітні педагогічні технології.

Таким чином, впровадження онлайн-дошок у музичну освіту є важливим кроком до її модернізації, адаптації до сучасних освітніх стандартів і створення сприятливих умов для розвитку музично-творчих здібностей студентів.

*Онлайн-дошки як сучасний інструмент
цифрової трансформації музичної освіти*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Google Jamboard: додаток Whiteboard для бізнесу Google Workspace. URL: <https://workspace.google.com/products/jamboard/> (дата звернення: 04.02.2025)
2. Онлай н дошка Twiddla. URL: <https://www.twiddla.com/> (дата звернення: 04.02.2025)
 - Онлай н дошка для онлай н вчителів Whiteboard.fi. URL: <https://whiteboard.fi/> (дата звернення: 05.02.2025)
 - Онлай н-дошка Conceptboard. URL: <https://conceptboard.com/> (дата звернення: 06.02.2025)
 - Онлай н-дошка зі спільною роботою в реальному часі Ziteboard. URL: <https://ziteboard.com/> (дата звернення: 07.02.2025)
 - Основи роботи з дошками Trello. URL: <https://trello.com/uk/guide/trello-101#what-is-the-board-menu> (дата звернення: 08.02.2025)
 - Презентація "Онлай н-дошка Padlet. Ідеї" для вчителя". URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-onlayn-doshka-padlet-ide-dlya-vchitelya-332910.html> (дата звернення: 08.02.2025)
3. Програма для роботи з цифровою онлай н-дошкою Microsoft Whiteboard. Microsoft 365. URL: <https://www.microsoft.com/uk-ua/microsoft-365/microsoft-whiteboard/digital-whiteboard-app?msocid=1042113c33086a1000d00093321a6bda> (дата звернення: 05.02.2025)
4. Секрети дошки Jamboard. URL: <https://bogovskyatska.com/2022/12/27/%d1%81%d0%b5%d0%ba%d1%80%d0%b5%d1%82%d0%b8-%d0%b4%d0%be%d1%88%d0%ba%d0%b8-jamboard/> (дата звернення: 04.02.2025)



УДК 159.9+37.013.74+615.851

АДАМУС ОЛЬГА,

здобувачка першого бакалаврського рівня
вищої освіти Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського

ОНОФРІЙЧУК ЛЮДМИЛА,

кандидатка педагогічних наук,
доцентка Вінницького державного
педагогічного університету імені Михайла
Коцюбинського
м.Вінниця

РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ АРТ-ТЕРАПІЇ

Анотація. Сучасна освіта дедалі більше акцентує увагу на розвитку не лише когнітивних, а й емоційних компетенцій учнів. Одним із ключових факторів особистісного розвитку є емоційний інтелект (EQ), який сприяє успішній соціалізації молодших школярів, ефективному спілкуванню та психологічному благополуччю.

Основна мета арт-терапії – гармонізація розвитку особистості через розвиток здатності самовираження й самопізнання. У цьому контексті театральна терапія є потужним інструментом, оскільки вона розкриває ресурси людини, дозволяє отримувати цінний досвід, який часто неможливий у реальному житті. Ці методи взаємодоповнюють один одного, сприяючи

глибшому розумінню себе та всіх, хто поряд. У статті розглядається роль театральної терапії, як дієвого засобу розвитку емоційного інтелекту молодших школярів, що сприяє розвитку емпатії, рефлексії та емоційної регуляції.

Ключові слова: емоційний інтелект, арт-терапія, театрально терапія, молодші школярі.

У ХХІ столітті емоційний інтелект став однією з ключових навичок, необхідних для успішної адаптації особистості в суспільстві. У Державному стандарті профільної середньої освіти зазначено, що ключовими вміннями є вміння конструктивно керувати емоціями, що включає здатність розпізнавати свої емоції та емоційний стан інших, розуміти, як емоції можуть допомагати чи заважати в діяльності, шукати внутрішню рівновагу та налаштовуватися на продуктивну комунікацію і роботу. Помічено, що школярі, які вміють розпізнавати та контролювати власні емоції, краще навчаються, легше знаходять спільну мову з оточенням та більш стійкі до стресу.

Це підтверджує важливість емоційного інтелекту, який активно досліджували зарубіжні вчені, серед яких Х. Гарднер, Д. Карузо, Р. Бар-Он, Дж. Гілфорд, Д. Гоулман, Дж. Мейер, П. Саловей. Використання театральної терапії для розвитку особистості молодшого школяра розглядали: В. Моляко, В. Сухомлинський, Г. Костюк, Л. Новікова, В. Котирло.

Метою статті є висвітлення ролі арт-терапії, а саме одного з її різновидів - театральної терапії - у розвитку емоційного інтелекту молодших школярів. Термін «емоційний інтелект» з'явився на початку 90-х років ХХ ст. Американські психологи Джон Мейер (John Mayer) та Пітер Саловей (Peter Salovey) вперше дослідили та визначили це поняття. Вони стверджували, що емоційний інтелект — це здатність розуміти власні емоції для кращого розуміння емоцій інших людей. Даніел Гоулман у книзі «Емоційний інтелект» (1995) детально аналізує вплив емоційного інтелекту на різні сфери життя та виокремлює п'ять основних компонентів емоційного інтелекту: самосвідомість – здатність розпізнавати та розуміти власні емоції; саморегуляція – вміння керувати своїми почуттями та адаптуватися до змін;

мотивація – спрямування емоцій на досягнення цілей; емпатія – розуміння почуттів інших людей; соціальні навички – ефективна взаємодія та комунікація [1].

Розвиток цих компонентів є важливим кроком для подальшого емоційного розвитку особистості. Один із найбільш ефективних способів їх удосконалення – застосування методів арт-терапії. Цей підхід поєднує творчий процес з психологічним впливом на особистість, допомагаючи не лише виражати та усвідомлювати свої емоції, але й формувати здатність до активної взаємодії з іншими людьми. Термін «art-therapeia» (від грец. – art – мистецтво, therapy – догляд, лікування) інтерпретується як турбота про емоційне самопочуття і психологічне здоров'я особистості засобами художньої діяльності. Як системна інновація, арт-терапія характеризується різноманітністю зв'язків із соціальними, психологічними та педагогічними явищами та має кілька напрямків: ізотерапія, музикотерапія, казкотерапія, лялькотерапія, імаготерапія (театральне дійство), кінезітерапія (рух танцю), бібліотерапія, фототерапія [4, с.97].

У нашому дослідженні ми звертаємось до театральної терапії як найбільш екологічного та ресурсного методу розвитку емоційного інтелекту та формування міжособистісної комунікації молодших школярів. Оскільки у молодшому шкільному віці у дітей домінує образне мислення, то найбільш характерними є такі форми діяльності: сюжетно-рольова гра, гра-драматизація, інсценування, гра-мандрівка, ігрова вправа.

Серед численних методів психологічної підтримки, зокрема в арт-терапії, театр посідає важливе місце завдяки своїм унікальним властивостям. Одна з головних переваг театального мистецтва полягає в його ігровому характері, що сприяє образно-творчому розвитку особистості. Це дозволяє молодшим школярам не лише виражати свої емоції, але й отримувати новий досвід через театральну дію.

У різних видах мистецтва (живопис, література, музика, хореографія) використовуються певні символи: лінії, кольори, слова, рухи, звуки. Театр як мистецтво дії, використовує фізичні й емоційні вчинки як основу для вираження внутрішніх переживань. Театральна дія є найяскравішим відображенням емоційних

переживань, а також причинно-наслідкових зв'язків, що формуються в суб'єктивній свідомості особистості. Завдяки інтерпретації дій театр надає можливість не лише відчувати, але й активно переживати емоції, що є важливим етапом у терапевтичному процесі.

Таким чином, психотерапевтичний потенціал театрального мистецтва і драми знайшов широке застосування в арт-терапії, оскільки театр має такі особливості як ігровий характер, образність, життєподібність (реалістичність), синтетичність. Це робить мистецтво театру ефективним психотерапевтичним інструментом для розкриття емоцій, створює умови для самовираження і саморозуміння, для психічного відновлення та особистісного розвитку [5, с.45]. Театральна терапія як метод арт-терапії, що базується на акторських техніках та сценічних виступах, сприяє розвитку емпатії (переживання ролі іншої людини допомагає краще зрозуміти її почуття); емоційної регуляції (школярі навчаються керувати своїми емоціями, відповідно до ролі); соціальних навичок (робота в колективі сприяє розвитку комунікації та співпраці); самовираження (гра на сцені допомагає подолати невпевненість і сором'язливість).

Для розвитку емоційного інтелекту школярів можна використовувати різні театральні-терапевтичні методики з використанням пізнавальних, творчих ігор, демонстрацією цікавих проєктів. Наприклад, тренінги емоційного самовираження (гра в імпровізацію, створення історій на основі заданих емоцій, що виходять із глибоких почуттів і переживань (Відлуння душі) або історії, де кожен колір символізує певну емоцію, що розвивається через сюжет (Палітра почуттів); рольові ігри (взаємодія у змодельованих ситуаціях, обговорення поведінки персонажів казок, пісень, віршів і байок); музично- рухові вправи (інтерпретація почуттів радості, суму, тривоги, злісті, спокою, енергії і драйву через музику та рухи: «Звукова скульптура», «Співаємо та рухаємось», «Такі різні тваринки», «Пародія», «Танок емоцій»); творчі театралізовані арт-проєкти, де за допомогою театральних ляльок створюємо образи, які відображають внутрішній стан дитини: радість, оптимізм або страх, сум, самотність. Наприклад, «Голос без слів» (емоції і почуття передаються через пантоміму та міміку), «Мозаїка емоцій» (поєднання різних емоцій в одному діалозі),

*Розвиток емоційного інтелекту
молодших школярів засобами арт-терапії*

«Незвичайна прогулянка» (мандрівка у часі), «Скриня спогадів» (кожен предмет та персонаж розповідає про важливі моменти з життя»).

Поєднання цих методів із традиційними навчальними підходами сприяє гармонійному розвитку молодших школярів та формуванню позитивної емоційної атмосфери в класі.

Емоційний інтелект є важливим компонентом особистісного розвитку молодших школярів. Застосування арт- терапії допомагає дітям краще розуміти власні емоції, розвивати емпатію та покращувати комунікативні навички. Театральна терапія є особливо ефективною у вихованні емоційної усвідомленості, оскільки дозволяє переживати різні почуття у безпечному середовищі, розуміти співрозмовника, взаємодіяти і вести з ним діалог.

У подальшому, слід вивчати можливості театральної терапії як чинника особистісного зростання, самовдосконалення учителя музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Київ: Віват, 2018. 512 с.
2. Готтман Дж., Деклер Дж. Емоційний інтелект у дитини. Харків: Vivat, 2020. 288 с.
3. Лазаренко В. Розвиток емоційного інтелекту дітей дошкільного віку у театралізованій діяльності. Молодий вчений, 2019, №12 (76), С. 279-282.
4. Онофрійчук Л., Ігнатська І., Маліновська Л. Формування міжособистісної комунікації учнів підліткового віку засобами музичної терапії // Інноваційна педагогіка. Одеса. 2020. Вип. 25. Т1. С.96-99.
5. 25. Т1. С.96-99.
6. Савінов В. Зворотня сторона переваг театральнo-драматичних засобів арттерапії. Простір арттерапії. Збірник наукових праць. Вип. 1 (27). 2020. С.40-57.



УДК : 78.01:78.09(781.1)

САВЕЛЬЄВА ГАЛИНА,

викладачка фортепіано Київської
муніципальної академії музики імені
Рейнгольда Глієра, викладачка предметно-
циклової комісії «Фортепіано та
концертмейстерство» Комунального
закладу вищої освіти Київської обласної
ради «Академії мистецтв імені Павла
Чубинського»
м.Київ

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНОГО ПІДХОДУ В МУЗИЧНО- ПЕДАГОГІЧНОМУ ПРОЦЕСІ.

Анотація. В даній роботі акцентується увага на психолого-педагогічному ракурсі розгляду музично-виконавської і музично-педагогічної діяльності. Обґрунтовується особистісно орієнтований підхід до формування професійної майстерності студентів середніх і вищих музичних навчальних закладів. Визначаються принципи, цілі, методи і умови особистісно орієнтованого підходу в музично-педагогічному процесі.

Ключові слова: особистісно орієнтований підхід, гуманізація освіти, особистість, музично-педагогічний процес, професійна майстерність, психолого-педагогічний ракурс.

Упродовж останніх років значно зріс інтерес до особистісно орієнтованого підходу у педагогічній психології та практичній педагогіці. Це зумовлено аксіологічним аспектом гуманістичної парадигми, де на першому плані постають педагогічні принципи гуманного ставлення до учнів.

Проблеми особистісно орієнтованого підходу активно розробляли сучасні науковці: І. Зязюн, О. Олексюк, Є. Бондаревська, І. Бех, О. Пехота, В. Кремень, О. Савченко та інші.

Велику увагу проблемам гуманізації освіти приділяють І. Зязюн і Г. Сагач. Так, у книжці "Краса педагогічної дії" [1] автори вказують на актуальність процесу гуманітарної освіти, який долає інерцію традиційної системи виховання, що ґрунтується на засадах безособистісності, "бездітності", "безлюдності". Автори відмічають також актуалізацію філософських, соціологічних, психолого-педагогічних досліджень проблем людини, міжособистісного спілкування, людської творчості. Вони зазначають, що "гуманістичний напрям об'єднав не лише психологів, а й філософів, педагогів, соціологів на шляхах пошуку смислу людського буття, самоактуалізації, творчості, свободи вибору, цілісності, інтерактивності мислення, управління людиною власним розвитком" [1, 54]. На їхню думку, при розробці конкретних технологій гуманізації освіти увага акцентується не на змісті освіти, а на формуванні міжособистісних відносин, які забезпечують комфортні умови для розвитку особистості.

Вагомий за значенням і методологічною спрямованістю є матеріал наукового дослідження доктора педагогічних наук О. Олексюк [3], присвячений формуванню духовного потенціалу в професійній підготовці студентської молоді. Визначаючи важливість Державної національної програми "Освіта" ("Україна XXI століття"), науковець особливу увагу звертає на актуальність формування духовного потенціалу майбутнього фахівця соціокультурної сфери. Однією із складностей розв'язання проблеми формування духовного потенціалу О. Олексюк називає суперечність "між розвитком духовних потенцій студентів і недосконалістю гуманістичної особистісно орієнтованої технології

навчання" [3, 4]. Центральною ідеєю концепції автор дослідження визначає "положення про те, що духовний потенціал як інтегральне явище відображає органічний взаємозв'язок вищих духовних цінностей - Істини, Добра, Краси, об'єднує в єдине ціле сутнісні сили особистості, можливості їхньої актуалізації в цілеспрямованій соціокультурній діяльності" [3, 5].

Питанням формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста присвячено дисертаційне дослідження Є. Йоркіної [2]. Науковець висуває гіпотезу про те, що повноцінна реалізація індивідуально- психологічних якостей музикантів у стресовій ситуації виступу можлива тільки тоді, коли є сформований оптимальний стилеконкомплекс діяльності виконавця і створено адекватні педагогічні умови його функціонування. Хоча в дослідженні Є. Йоркіної проблема особистісно орієнтованого підходу є центральною, вона дещо звужується рамками формування індивідуального стилю виконавства.

У дисертації О. Пруднікової [4] проблема професійної підготовки студентів музичних училищ набуває форм педагогічного спілкування, в основі якого також лежить особистісно орієнтований підхід. Проблематика її дисертації зближується з нашим дослідженням у двох аспектах: це - фортепіанна спеціалізація і середня ланка музичної освіти (музичне училище). Аспект педагогічного спілкування, з одного боку, є ширшим від проблематики особистісно орієнтованого підходу, бо включає, крім особистісних, і загальні, типологічні умови перебігу комунікативних актів. З другого боку, педагогічне спілкування як одна з форм особистісно орієнтованого підходу є більш вузьким поняттям. Тому наше дисертаційне дослідження спрямоване на якісне доповнення у вирішенні проблеми виховання піаніста в музичному училищі завдяки можливостям особистісно орієнтованого підходу в цій формі музично-творчої діяльності.

Проаналізувавши наукові дослідження, можна зробити висновок, що попри різноманітні аспекти особистісно орієнтованого підходу музично-педагогічний аспект стосовно музичного виконавства ще не має цілісної наукової розробки. У зв'язку з необхідністю підвищення якості підготовки фахівців (щоб адаптуватися до вимог Болонського процесу) визначення методичних засад реалізації особистісно орієнтованого підходу в музично- педагогічному процесі набуває особливої актуальності.

Метою і завданнями нашого дослідження є:

- а) обґрунтування особистісно орієнтованого підходу до формування професійної майстерності студентів у середніх і вищих музичних навчальних закладах;
- б) визначення головних принципів, цілей, методів та умов цього підходу в музично-педагогічному процесі.

Ґрунтуючись на загальній меті педагогіки – виховання особистості, ми поглиблюємо, конкретизуємо розуміння цієї мети на професійній діяльності, яку обирає студент. Для нас такою діяльністю є професійне музичне виконавство і професійна музична педагогіка. Саме тут взаємодіють загально-естетичне і професійно-музичне виховання, музичне виконавство і педагогічна дія, художньо-образне мислення, мовлення виконавства і переконливе вербальне мислення змісту музичного твору. Функція музиканта-виконавця спрямована на слухача в тому ж особистісному сенсі, що й функція ораторської майстерності педагога, спрямована на студентів з метою їхнього особистісного духовного збагачення. Музикант-педагог вчить майстерності виконання насамперед через розуміння механізму технологічно-професійного втілення образів Краси, Істини, Добра, тобто безпосередньо продукує активну цілеспрямовану професійну діяльність студентів, орієнтовану на виховну естетично-освітню роботу. І ця професійна робота, потребуючи особливої уваги до вербальних визначень-описів художньо-образного змісту творів, дає змогу виконавцеві опанувати технічну форму втілення образного задуму в його цілісності. Такі “вербальні форми описів” як необхідний інструмент навчання не повинні бути вульгарними, примітивними. Водночас вони не вимагають наукової обґрунтованості, а включаються в широкий світ асоціацій. Саме володіння вербальною культурою опису художньо-образного змісту вказує на певний віковий ступінь зрілості сприйняття музичного твору, що проявляється і в процесі виконання музичного твору. Асоціації художньо-образного змісту з життям удосконалюються під час навчання (стає глибшим розуміння історії, культури, людської особистості). Через тканину музичного твору дедалі чіткіше оформлюються, виявляються риси особистості композитора, переломлені через особистість інтерпретатора-виконавця. Музикант-виконавець входить у зацікавлений діалог з композитором, бо розкриття феномена особистості є найголовнішою метою виконавської інтерпретації. Ця мета зазнає певного коригування, якщо виконавець прагне

передати слухачеві характерні риси особистості композитора чи акцентовано показати власну особистість.

Отже, музична педагогіка – це не тільки педагогіка продукування творчої особистості (як єдиної можливої передумови музично-професійної діяльності), а й насамперед педагогіка, на основі якої особистість моделюється у формі втілення художньо-музичних образів у процесі виконавства.

У процесі роботи над музичною інтерпретацією педагог-музикант стикається з різними психологічними проблемами. Він надає перевагу розвитку природних здібностей або тих вмінь і навичок, які, здавалося б, відсутні у студента; педагог обирає методику навчання за принципом наслідування розробленим “технологічним картам” або керується інтуїтивною методикою, яка підкоряється своєрідності, неповторності розвитку індивідуальності, особистості студента. Звичайно, абсолютизувати ці граничні стани методики не слід, оскільки саме гнучкість методики професійного виховання дає позитивний результат.

Обґрунтовуючи особистісно орієнтований підхід до формування професійної музично-виконавської і педагогічної майстерності студентів, виділимо основні принципи, цілі, методи та умови цього підходу. Серед основних принципів і цілей особистісно орієнтованого підходу можна назвати такі:

- а) гуманістичний підхід;
- б) свобода творчої самореалізації студента;
- в) формування індивідуального, самобутнього виконавського і педагогічного стилю;
- г) розвиток творчої активності музичного мислення студентів;
- д) формування духовного потенціалу студента;
- е) коригування характеру, особистісних якостей студентів.

Принципи особистісно орієнтованого підходу конкретизуються у таких методах і умовах:

- а) врахування сімейного стану, соціального статусу, економічного становища та психологічного клімату в сім'ї тощо;
- б) створення сприятливого психологічного клімату в класі за спеціальністю;
- в) виховання в студентів почуття поваги, любові, взаєморозуміння в міжособистісному спілкуванні;
- г) навчання мистецтва гомілетики (благодатних слів);

- д) запровадження креативного підходу до виконавської і педагогічної практики студента, розвиток творчих асоціацій;
- е) формування психологічних настанов з оптимістичним прогнозуванням;
- є) включення музично-терапевтичних методів до процесу фахового навчання;
- ж) запровадження педагогічної діагностики характеру, темпераменту, сформованості духовного потенціалу, професійного потенціалу музично-виконавських і педагогічних здібностей, рівня сформованості виконавської і педагогічної майстерності;
- з) розумний розподіл часу (робота в класі і самопідготовка);
- и) стимулювання професійного саморозвитку студентів;
- і) формування індивідуального репертуару і програми навчання студента;
- к) активізація концертної і педагогічної практики студентів;
- л) стимулювання науково-методичної і дослідницької діяльності студентів у своїй фаховій галузі.

Наше дослідження не вичерпує всіх аспектів особистісно орієнтованого підходу в музично-педагогічному процесі. Подальшої наукової розробки потребують особистісно орієнтовані методи і умови у навчанні студентів-музикантів різних спеціальностей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Зязюн І., Сагач Г. Краса педагогічної дії. - К.: Укр.- фін. ін-т менеджменту і бізнесу, 1997. - 302 с.
 2. Йоркіна Є. Психолого-педагогічні умови формування індивідуального стилю виконавської діяльності музиканта-інструменталіста: Дис... канд. пед. наук. - К. : Київ. держ. ін-т культ., 1996 - 210 с.
 3. Олексюк О. Формування духовного потенціалу студентської молоді в процесі професійної підготовки: Автореф. дис... д-ра пед. наук. - К., 1997. - 50 с.
 4. Пруднікова О. Вплив педагогічного спілкування на професійну підготовку студентів музичних училищ: Дис... канд. пед. наук. - К., 2001. – 220 с.
-

СЕКЦІЯ VII.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО У ПОСТКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ



УДК: 782;791.4(791.3)

СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА

докторка філософії, доцентка кафедри
театрального мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка, провідний
фахівець ректорату
м.Тернопіль

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СУПРОВОДУ У ДРАМАТИЧНИХ ТВОРАХ ТЕАТРАЛЬНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА

Анотація. У дослідженні аналізуються особливості використання інструментального супроводу у драматичних творах театрального та кіномистецтва. Досліджується його роль у створенні емоційної атмосфери, підсиленні драматичної напруги, розкритті внутрішнього світу персонажів та реалізації авторського задуму. Окреслюються історичні трансформації музичного супроводу в театрі та кіно, а також сучасні тенденції використання електронних та цифрових технологій. Визначено основні функції інструментального супроводу, зокрема емотивну, мотиваційну, структурну та символічну.

Особливості використання інструментального супроводу у драматичних творах театрального та кіномистецтва

Ключові слова: інструментальний супровід, театральне мистецтво, кіномистецтво, емоційний вплив, кінозвук, аудіовізуальний контрапункт, драматична атмосфера, режисерський задум.

Інструментальний супровід відіграє ключову роль у створенні емоційної атмосфери драматичних творів як у театрі, так і в кіномистецтві. Музика здатна підсилити драматичну напругу, акцентувати увагу на важливих сюжетних моментах, розкривати внутрішній світ персонажів і навіть слугувати засобом розкриття авторського задуму.

У сучасному мистецтві театр і кіно активно використовують музику як невід'ємний елемент художньої структури твору. Метою даної публікації є аналіз особливостей використання інструментального супроводу у драматичних творах театрального та кіномистецтва, визначення його основних функцій і впливу на сприйняття глядачем художнього твору.

Серед дослідників, які внесли значний вклад у вивчення особливостей використання інструментального супроводу в театральних та кінематографічних творах. **Зіґфрід Кракауер (Siegfried Kracauer)** – німецький теоретик кіно, який досліджував зв'язок між зображенням і звуком у фільмі, а також соціокультурний вплив кінематографа. **Зоф'я Лісса (Zofia Lissa)** – польська дослідниця, яка займалася музикознавством та аналізом звукових структур у кіно. **Мішель Шіон (Michel Chion)** – французький теоретик кіно та звуку, автор концепцій аудіовізуального контрапункту, акустики та взаємодії звукових та візуальних образів у фільмі. Дослідження даних авторів підтверджують значущість музичного супроводу як засобу не лише емоційного, але й структурного впливу на глядача, а також слугують надійною базою для подальших досліджень у цій галузі (Станіславська К., 2022)

Історично інструментальний супровід у театрі та кіно зазнав значних трансформацій. В античному театрі музика була невід'ємною частиною вистави, виконувалася хором та супроводжувалася грою на арфах або авлосах. У середньовічних містеріях музика використовувалася для сакрального підсилення сцен. В епоху бароко інструментальний супровід набув більшої виразності завдяки розвитку опери, що вплинуло й на драматичний театр.

У кінематографі перші фільми супроводжувалися живою музикою, що виконувалася піаністами або оркестром у кінотеатрах.

З появою звукового кіно інструментальний супровід став потужним інструментом кіномови, допомагаючи розширювати емоційні межі фільму. Наприклад, «Психо» (1960) Альфреда Хічкока використовує пронизливі струнні у сцені душі, щоб створити шокуєчий ефект.

Сучасні технології дозволяють створювати електронний інструментальний супровід, що розширює можливості його використання. Композитори та звукорежисери експериментують із синтезаторами, цифровими ефектами та мікшуванням звуків, що створює унікальні акустичні рішення.

Інструментальний супровід у драматичних творах можна розглядати як складову частину загальної художньої концепції, що сприяє формуванню емоційного впливу на глядача. Його функції різноманітні й залежать від контексту твору, жанрових особливостей і режисерського задуму. У театральному мистецтві музика часто слугує для створення атмосфери, підкреслення драматичних поворотів сюжету, а також як засіб характеристики персонажів.

Однією з ключових функцій інструментального супроводу є емотивна функція, яка полягає у викликанні певних емоцій у глядача. Наприклад, напружені ритмічні пасажі можуть викликати відчуття тривоги або небезпеки, тоді як ліричні мелодії створюють атмосферу спокою або романтики. У кіно ця функція часто посилюється завдяки можливості точно синхронізувати музичні акценти з візуальними подіями. Наприклад, у фільмі «Щелепи» (1975) Стівена Спілберга музика Джона Вільямса майстерно передає наростаюче напруження перед появою акули.

Крім того, важливою є функція мотиваційної підтримки дії.

Особливості використання інструментального супроводу у драматичних творах театрального та кіномистецтва

Інструментальний супровід може задавати ритм сцені, акцентуючи динаміку подій. У бойових або екшн-сценах швидкий темп музики сприяє підвищенню напруги, тоді як у драматичних моментах повільні, меланхолійні теми можуть поглиблювати емоційний вплив. Яскравим прикладом є музика Ганса Ціммера до «Темного лицаря» (2008), яка додає енергії та тривожності сценам з Джокером.

У театральних виставах інструментальний супровід також може мати символічне значення, стаючи своєрідним лейтмотивом, що асоціюється з певним персонажем, ідеєю чи темою. Така техніка активно використовується й у кінематографі, де музичні теми допомагають глядачеві краще орієнтуватися в сюжеті та глибше розуміти психологічний стан героїв. Наприклад, у «Зоряних війнах» кожен персонаж має власний музичний мотив, який підкреслює його характер (наприклад, «Марш Дарт Вейдера»).

Не менш важливою є функція структурної організації твору. Інструментальні фрагменти можуть слугувати засобом логічного розмежування сцен, створюючи відчуття цілісності та ритмічної упорядкованості художнього твору. Особливо це помітно у мюзиклах і драматичних постановках із виразними музичними інтермедіями. У класичному театрі, наприклад, увертюра до «Весілля Фігаро» Моцарта задає тон виставі, передбачаючи її динамічний розвиток.

У підсумку, інструментальний супровід у драматичних творах театру та кіномистецтва є не просто фоном, а потужним інструментом художньої виразності, що сприяє поглибленню емоційного впливу, формуванню атмосфери та розкриттю змістовної глибини твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. 1.Chion, M. (1994). Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p
 2. Станіславська К. (2022) Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 30. С. 47-54.
-



УДК : 792.09(7.091)

НЕБЕСНА ЮЛІЯ

асистентка кафедри театрального
мистецтва Тернопільського національного
педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка
м. Тернопіль

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК НОВА ФОРМА ВЗАЄМОДІЇ З ГЛЯДАЧЕМ

Анотація. У сучасному мистецтві театральні форми постійно еволюціонують, шукаючи нові шляхи взаємодії з аудиторією. Одним із найцікавіших явищ останніх десятиліть є іммерсивний театр, який кардинально змінює традиційне уявлення про театральне мистецтво. Його унікальність полягає в інтерактивності, оригінальності, творчому підході, безпосередньому залученні глядачів у виставу та створенні особливого досвіду, що стирає межі між реальністю та вигадкою.

Ключові слова: імперсивний театр, інтерактивний театр, новаторство, креативність

Ця тема є цікавою та актуальною, адже зараз ми спостерігаємо як сучасний світ постійно змінюється під впливом новітніх технологій, політичних подій, глобалізації, соціальних трансформацій та появою нових культурних парадигм. Не оминає ця еволюція і театр та драматургію, які в цих умовах

відображають всі зміни, тим самим даючи можливість експериментувати з часом та простором, виходячи за традиційні рамки у сценічному мистецтві.

Імерсивний театр – це нова форма театрального мистецтва, одна з найпопулярніших сучасного інтерактивного театру, яка виходить за межі традиційного поділу сцени та залу й надає глядачеві можливість безпосередньо впливати на розвиток подій у постановці. Його витoki можна знайти в експериментальному театрі ХХ століття, проте у ХХІ столітті цей жанр набув широкого розповсюдження завдяки використанню сучасних технологій і цифрових платформ. Клименко Анастасія у своїй кваліфікаційній роботі «Імерсивний театр як сучасні форма культурних практик» стверджує: «одним із найвідоміших прикладів є «Sleep No More», створений компанією Punchdrunk у 2011 році. Ця вистава запрошує глядачів в інтерактивні пригоди, де вони можуть вільно рухатися по великому театральному приміщенню, досліджуючи його кожен куток та взаємодіючи з акторами, які виконують ролі за сюжетом відомої п'єси Вільяма Шекспіра «Макбет»» [2, 9].

То, що ж, все таки являє собою імерсивний театр, та які риси його характеризують. Основною ознакою такого театру є те, що він часто відмовляється від класичної театральної сцени і глядацької зали. Вистави відбуваються у нестандартних, незвичних для глядачів просторах: у старовинних особняках, покинутих будівлях, музеях, готелях або навіть на вулицях міста. Це дозволяє створювати унікальну атмосферу, що робить виставу максимально наближеною до реальності та дає нову можливість глядачу якнайкраще зануритися в постановку. З цього випливає наступна риса імерсивного театру - це активна участь глядачів у виставі. Глядач у такому театрі є не пасивним спостерігачем, а повноцінним учасником подій, який взаємодіє із акторами, переміщується у сценічно-театральному просторі, діє у запропонованих обставинах, впливає на розвиток подій у постановці, інколи навіть грає певну роль. Такий формат змушує

Імерсивний театр як нова форма взаємодії з глядачем

глядача критично мислити та емоційно переживати за героїв,

бути активним учасником вистави, здійснювати самоаналіз. У традиційному театрі дія розгортається за чітким, лінійним сюжетом, де глядачі є пасивними спостерігачами, сприймаючи події від початку до кінця, згідно з планом режисера. Вони спостерігають за розвитком дій на сцені через встановлену точку зору та не мають можливості змінювати хід історії. Проте, в імерсивному театрі використовується новаторський підхід, де дія - нелінійна, глядачі вибирають де і як вони хочуть взаємодіяти з історією, визначають маршрути та навіть змінюють напрямки розвитку подій. Це означає, що аудиторія має абсолютно різний досвід перегляду однієї й тієї ж вистави. Такий підхід розширює можливості для експериментів з наративом та драматургією. Для підсилення ефекту занурення у театральний простір активно використовуються інноваційні технології: віртуальна реальність, доповнена реальність, інтерактивні аудіо- та відеопроєкції. Нові технології відіграють величезну роль та дають змогу створювати нові рівні співпраці, відкривають безмежні можливості та розширюють межі театру.

Завдяки особистому досвіду, прямій взаємодії з акторами та можливості впливати на події глядач отримує більш інтенсивний і незабутній емоційний досвід. З огляду на унікальний формат цей вид театру стає привабливим для молодшої аудиторії, яка цікавиться сучасними креативними формами мистецтва та технологіями.

Незважаючи на велику популярність, імерсивний театр стикається з низкою викликів: відсутність широкої доступності, дороге обладнання, високий рівень технологічної підготовки та невизначеність реакції аудиторії. Такі постановки здебільшого вимагають створення складних і багатофункціональних просторів, де глядачі можуть вільно переміщатися і взаємодіяти з різними елементами. Також складність полягає і у тому, що не всі глядачі готові адаптуватися до нових форм такого театру, що негативно впливає на його популярність. Це, в свою чергу, призводить до відсутності попиту, не купуються квитки, відсутня фінансова підтримка для подальших вистав. Водночас, незважаючи на існуючі проблеми, імерсивний театр має величезний потенціал для розвитку і експериментів у майбутньому, особливо в період, коли технології продовжать змінювати наш підхід до взаємодії з мистецтвом.

Отже, імерсивний театр є яскравим прикладом трансформації традиційних театральних форм, який пропонує новий рівень взаємодії з глядачем, розширює театральний досвід публіки, змінює їх класичне уявлення на сценічну постановку. У майбутньому цей театр має потенціал стати ще більш популярним завдяки новітнім технологіям, зростаючому інтересу до експериментів з новими форматами та поглибленій взаємодії між глядачами і митцями. Імерсивний театр розширює можливості сценічного мистецтва як мистецької та соціокультурної платформи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Імерсивний театр: як розбивається стіна між глядачами та акторами // *Українська правда. Проект «Життя»*. — 8 жовтня 2021. — Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/projects/uzahvati/2021/10/08/245657/>.
2. Клименко А. Імерсивний театр як сучасна форма культурних практик: магістерська робота / А. Клименко. — Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2024. — 67 с.
3. Чепелик О. Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років // *Збірник наукових праць «СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО»*. — 2021. — № 17. — С. 23–40. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248423>;
4. Юдова-Романова К., Стрельчук В., Чубукова Ю. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. — 2019. — № 2(1). — С. 52–72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>



УДК : 793.2

ПОЛЯКОВА ТЕТЯНА,

викладачка предметно-циклової комісії
«Видовищно-театралізовані заходи»
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради Академія
мистецтв імені Павла Чубинського
м.Київ

ОСВІТНІ ІНСТРУМЕНТИ ТА КРЕАТИВНІ ПІДХОДИ РЕЖИСЕРА В СЦЕНІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КУЛЬТОСВІТНІХ ЗАХОДІВ

Анотація. На сучасному етапі до доповіді розглядаються сучасні освітні інструменти та креативні підходи, що застосовуються режисерами у сценічній діяльності. Досліджується вплив інноваційних методик на підготовку та реалізацію культосвітніх заходів, а також роль інтерактивних форматів, цифрових технологій і мультимедійних засобів у створенні видовищних подій. Аналізуються шляхи підвищення глядацької залученості та емоційного впливу за допомогою нестандартних режисерських рішень.

Ключові слова: режисер, інноваційні рішення, режисерські рішення.

В які часи не відбулися б заходи, незалежно від місця проведення, повсякчас знаходиться людина, котра відповідає за підготовку і проведення. Встановлено багаторічною історією і практичним досвідом, що такою людиною є режисер, адже він організатор, менеджер, творчий керівник і натхненник для всього творчого колективу.

Формування ролі режисера в культосвітніх заходах обґрунтовано його координацією художнього процесу, формуванням концепції заходу, створенням інтерактивного простору для глядача. На зміну часу розвивається нове кібер середовище різноманітних стилів в мистецтві і культурі, але саме режисер підкреслює, що важливо використовувати контрастні образи, які змушують глядача замислюватися над суспільними проблемами.

На сьогодні театральний образ у новому суспільстві може бути "експериментальним", тобто таким, що демонструє варіанти розвитку подій та спонукає глядача до активного мислення в неординарному значенні. Проаналізуємо, які креативні підходи повинні не лише розважати, але й навчати глядача, завдяки яким сучасним підходам удосконалюється майстерність режисера. Які індустрії швидше за все розвиваються? Де відкриваються несподівані можливості в сценічній діяльності? Які фахівці сценічної діяльності мають запит? Можна допустити точки зростання і удосконалення культурної креативності разом з директором Universal University і майстром програми «Культурна ініціатива - лідерство в креативних індустріях» Катериною Черкесзаде [1]. Креативним підходом режисера являється його функція сценічної діяльності - організація і менеджмент. Так як він, найголовніша людина на сценічному майданчику, його спрямованість на розвиток творчих навичок, естетичного смаку, громадянської свідомості та культурної компетентності єднає в вищезазначені аспекти в один цілісний продукт творчості. Те, як організовано та буде побудований весь процес постановки заходу і буде відображати організаційний функціонал режисера.

Не можна не відзначити культосвітній інструмент режисера, як застосування інноваційності трендів розвитку культури і мистецтва, а саме:

Інноваційні освітні інструменти:

- Використання мультимедійних технологій (VR, AR, проєкційні ефекти).

Освітні інструменти та креативні підходи режисера в сценічній діяльності культосвітніх заходів

- Інтерактивні методи (імпровазіція, залучення глядачів до дійства).
- Гейміфікація сценічного процесу (рольові ігри, завдання для аудиторії).

Інноваційні підходи режисера, як каталізатор для розвитку творчого колективу та його професіоналізму у галузі синтетичних видів культури, створюють та розкривають глядачу нові форми сценічних проєктів. Завдяки інноваційним режисерським підходам об'єднуються спільні дії працівників різних творчих професій задля створення творів методом синтезу різноманітних виражальних компонентів на основі власного творчого й громадянського світобачення.

Саме режисер в сценічній діяльності культосвітніх заходів використовує перехід до мультимедійних форматів крізь призму художньо-образного рішення, використовує digital- інструменти, персоналізує глядацький досвід, інтегрує мистецтво та освіту. Уже зараз персонажі ігор та VR-контенту створюються за участю акторів. І творці продуктів, і аудиторія зацікавлені в більш реалістичну передачу осіб, міміки, манери руху [2], у такого роду професії потрібно бути не тільки художником.

Оскільки, режисерська інтерпретація та образність відіграють найважливішу значимість в сценічній діяльності: створення яскравих сценічних символів, використання метафоричності, візуального мистецтва та кінематографічних прийомів, для режисера вищезазначені варіації художніх засобів являються виразними інструментами сценічного мистецтва. Нині, для сучасної режисури відкрита велика палітра сценічних художніх образів, створених театральними митцями-попередниками, зокрема Бертольтом Брехтом – творцем епічного театру. У своїй праці Брехт викладає основи свого епічного театру, зокрема концепцію ефекту відчуження (*Verfremdungseffekt*), який змушує глядача критично осмислювати сценічні образи, а не просто співпереживати їм [3].

Окрім того, освітні інструментами для режисера будуть і сучасні дослідження режисерської інтерпретації та образності сучасних режисерів:

Пітер Брук – відомий британський режисер, автор книги "Порожній простір", досліджував режисерську інтерпретацію через

мінімалізм та символіку.

Роберт Вілсон – досліджував візуальну образність у театрі, поєднуючи сценографію, музику та пластику.

Тадеуш Кантор – засновник "театру смерті", активно використовував метафори та нестандартні образні рішення.

Вищезазначені інструментарії режисера в сценічній діяльності культосвітніх заходів також доповнюються психологічними та педагогічними аспектами роботи режисера. На плечі режисера у реалізації надзавдань творчих проєктів, лягає формування комфортного середовища для учасників, мотивація до творчості, інтеграція освітніх методик. Суть культуротворчих заходів полягає в задоволенні потреб організації в обізнаних фахівцях своєї справи, організації тематичних вистав, форум- театрів, історичних реконструкцій, арт-проєктів, культурного шоу та заходів. А отже режисер, у взаємодії з аудиторією може створювати ефект присутності глядача, інтерактивне спілкування, вибудовує емпатичного зв'язку між виконавцями та глядачами, покладаючись на запити сучасної глядацької аудиторії. Таким чином, ті, хто сприймають запропонований творчим колективом твір сценічного мистецтва, являються органічною складовою театрального дійства. Отже глядачі впливають своїми реакціями на всю аудиторію й на ефективність роботи колективу в цілому. Оціночна критика за своїм призначенням покликана забезпечувати плідний розвиток театральної культури, існуючи в межах ЗМІ. Вона є соціально і естетично контролюючою інстанцією [4].

Висновок: режисер культосвітніх заходів є не лише постановником, а й просвітником, який за допомогою креативних методів та освітніх інструментів створює унікальні сценічні форми, що поєднують навчання, мистецтво та комунікацію. Його завдання полягає не лише в організації сценічного дійства, а й у формуванні культурної свідомості аудиторії, популяризації національних і світових традицій, розвитку креативного мислення глядачів та учасників.

Сучасний режисер культосвітніх заходів активно використовує інноваційні технології, інтерактивні методи, перформативні техніки та мультимедійні інструменти, що сприяють залученню глядача до події та створенню унікального емоційного досвіду. Таким чином, режисер культосвітніх заходів є не лише постановником, а й

***Освітні інструменти та креативні підходи режисера в
сценічній діяльності культосвітніх заходів***

просвітником, комунікатором і творцем, що розширює межі традиційного театру, залучаючи аудиторію до активного співпереживання та переосмислення мистецьких і суспільних процесів. Його діяльність сприяє формуванню культурного простору, що поєднує традиції та сучасність, навчання та естетичне задоволення, мистецтво та соціальну взаємодію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Збірник наукових праць Філософські обрії сьогодення. Барановичі-Житомир-Одеса-Орле-Херсон / за ред. Г. Д. Берегової, Н. В. Рупташ, Херсон: ДВНЗ «ХДАУ», 2018. С. 324.
 2. Безгін І. Д. Мистецтво і ринок: нариси. Київ: 2005. С. 144
 3. Брехт Б. Малий “органон” для театру. Про мистецтво театру. 1965. С. 76-78.
 4. Безгін І. Д. Особливості театрального менеджменту за сучасних умов. Арт-менеджер - №3. Київ: 2007. С. 9-11.
-



УДК : 378:784.071.2]:005.53(043.2)

МЕРЕЖКО ЮЛІЯ,

кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри академічного та
естрадного вокалу факультет музичного
мистецтва і хореографії Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка

МЕДВІДЬ ТЕТЯНА,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри академічного та
естрадного вокалу факультет музичного
мистецтва і хореографії Київського
столичного університету імені Бориса
Грінченка
м.Київ

РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧИХ ПРОЄКТІВ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ-ВОКАЛІСТІВ

Анотація. У тезах висвітлено реалізацію творчих проєктів як складову професійної готовності майбутніх артистів-вокалістів. Розкрито визначення дефініцій «професійна готовність», «творчий проєкт». Висвітлено етапи реалізації творчих проєктів на освітньо-професійній програмі «Сольний спів» підготовки здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти у Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка.

Ключові слова: творчі проекти, професійна готовність, майбутні артисти-вокалісти, заклади вищої освіти, вокально-сценічна діяльність.

Сучасний етап розвитку суспільства висуває нові підвищені вимоги до підготовки фахівців різних галузей, зокрема і мистецької у закладах вищої освіти України. Це пов'язано з реформуванням вищої освіти України, з оновленням підходів та формату як до освітнього процесу, так і до підсумкової атестації в процесі підготовки майбутніх артистів (вокалістів, інструменталістів).

Відповідно до Стандарту вищої освіти другого (магістерського) рівня вищої освіти галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025 «Музичне мистецтво»), атестація здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти у Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка за освітньо-професійною програмою 025.00.02 «Сольний спів» здійснюється у формі публічного захисту (демонстрації) творчого проекту. Реалізація творчого проекту допомагає визначити екзаменаційній комісії на атестаційному екзамені готовність здобувача вищої освіти до подальшої професійної діяльності.

Професійна готовність – це «суб'єктивний стан особистості, яка є здатною і підготовленою до виконання певної професійної діяльності та прагне її виконувати» [1].

Творчий проект – це самостійна індивідуальна робота здобувача творчого характеру, яка здійснюється на завершальному етапі підготовки здобувачів-магістрантів і містить розв'язку складної задачі (проблеми) у сфері вокального виконавства і складається із практичної та теоретичної частин.

Практична частина творчого проекту передбачає виконання концертної програми у різних жанрах і стилях. Теоретична частина творчого проекту включає написання пояснювальної записки до творчого проекту, яка спрямована на висвітлення виконавської концепції творчого проекту і здійснення музично-теоретичного та виконавського аналізу творів концертної програми. Демонстрація творчого проекту здійснюється у формі концертного виступу і має засвідчити здатність розв'язувати

Реалізація творчих проєктів як складова професійної готовності майбутніх артистів-вокалістів

складні творчі задачі здобувачами, пов'язані з виконанням музичних творів.

Метою творчого проєкту є демонстрація рівня виконавської та теоретичної підготовки здобувачів, їх практичних умінь і навичок з вокального мистецтва та сценічної майстерності. До завдань творчого проєкту можна віднести: демонстрацію належного рівня теоретичної підготовки здобувачів у галузі вокального виконавства та музичної освіти; виявлення їх рівня засвоєння набутих у процесі навчання практичних умінь та навичок з вокального виконавства (вокальна техніка, культура звуку, емоційно-динамічна виразність на основі професійної дихальної опори тощо); розкриття ступіню сформованості індивідуальної вокально-виконавської манери; виявлення здатності розуміння драматургії та музичної форми виконуваного твору, здатність розкрити його художньо-образний зміст; виявлення здатності до творчої інтерпретації вокальних творів на основі синтезу вокально-технічних навичок та сценічної майстерності; демонстрація сценічно-виконавської майстерності; демонстрація готовності студентів до концертно-виконавської діяльності та постановки концертних номерів; виявлення умінь працювати в команді (творчому колективі) та готовності виконувати функції організатора і керівника музично-творчого проєкту; виявлення умінь користування звукопідсилювальною апаратурою.

Підготовка та виконання творчого проєкту магістрантами на кафедрі академічного та естрадного вокалу Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка відбувається в чотири етапи:

- перший – вибір теми творчого проєкту та призначення керівників;
- другий – практична та теоретична частини підготовки творчого проєкту;
- третій – процедура проходження попереднього захисту;
- четвертий – публічний захист (демонстрація) творчого проєкту.

Вибір теми відбувається з врахуванням побажань здобувача, який може запропонувати власну тему творчого

проєкту, що має відповідати напряму підготовки фахівця та змісту освітньої програми, за якою навчається студент. Керівники творчого проєкту призначаються з-поміж висококваліфікованих науково-педагогічних працівників кафедри, які мають науковий ступінь та/або вчене звання та/або почесне звання.

На першому етапі керівник допомагає здобувачу у складанні індивідуального плану щодо підготовки творчого проєкту; в організації індивідуального концерту; контролює виконання індивідуального календарного графіка щодо підготовки сольної програми, концертно-сценічної постановки одного вокального твору та керує написанням пояснювальної записки до творчого проєкту.

Другий етап – підготовка концертної програми творчого проєкту – включає виконання магістрантами семи творів сольної програми різних жанрів і стилів, один з яких реалізується з акторським та сценічним перевтіленням художнього образу твору, використанням сценічного костюму та реквізиту.

Магістранти-вокалісти естрадного напряму мають під час реалізації творчого проєкту продемонструвати джазовий стандарт, пісню в стилі «ретро», романс, світовий хіт, українську народну пісню та сучасну естрадну пісню.

Магістранти-вокалісти академічного спрямування мають виконати старовинну арію, арію українського композитора, арію зарубіжного композитора, романс зарубіжного композитора, романс українського композитора, українську народну пісню. І академісти і естрадники мають виконати ще один вокальний твір у формі дуету, тріо, ансамблю.

Теоретична частина творчого проєкту включає написання здобувачами пояснювальної записки до творчого проєкту на два розділи, де висвітлюється виконавська концепція творчого проєкту у першому розділі і музично-теоретичний та виконавський аналіз творів концертної програми – у другому.

У першому розділі пояснювальної записки до творчого проєкту студентами має бути розкрито: ідею та драматургію творчого проєкту, образний зміст концертної програми, етапи його

Реалізація творчих проєктів як складова професійної готовності майбутніх артистів-вокалістів

виконання, сценічне втілення творів концертної програми; описано як відбувається створення сценічного образу виконавця за допомогою гриму, візажу, костюму, реквізиту; окреслено, яке технічне забезпечення допомагатиме у постановці творчого проєкту (фоногами, таймінг, звукорежисер тощо).

У другому розділі пояснювальної записки здобувачами має бути висвітлено музично-теоретичний та виконавський аналіз всіх творів, які виконуватимуться на творчому проєкті.

На третьому етапі підготовки творчого проєкту, під час проходження попереднього захисту магістрант має виконати сольний концерт або відділ концерту на Факультеті музичного мистецтва і хореографії або в іншому культурно-мистецькому, культурно-освітньому закладі.

Попередньо здобувач повинен продумати тематику концерту та перелік виконуваних творів, скласти програму концерту (відділу концерту), підготувати виконання творів концертної програми, розробити афішу, за необхідністю долучити хореографів, режисера, звукооператора, підібрати сценічний костюм, грим та реквізит, знайти сценічний майданчик, концертну залу тощо, організувати рекламу концерту та забезпечити наповнення глядацької зали, фото та відео зйомку концерту.

На попередньому захисті здобувачі виконують сім творів концертної програми та захищають пояснювальну записку. Попередній захист відбувається за місяць до підсумкової атестації. Здобувач презентує доповідь за матеріалами пояснювальної записки, в якій висвітлює актуальність теми творчого проєкту, мету, завдання, основні короткі відомості про зміст розділів (виконавську концепцію творчого проєкту, музично-теоретичний та виконавський аналіз творів концертної програми), стислі висновки.

Четвертий етап реалізації творчого проєкту – це його публічний захист або демонстрація. Він включає виконання семи вокальних творів концертної програми, один з яких демонструється з акторським та сценічним перевтіленням здобувача та один твір в дуєті, тріо або ансамблі.

В процесі реалізації творчого проєкту студенти-магістранти мають продемонструвати сформовані певні загальні та фахові (предметні) компетентності, а також результати навчання.

До основних результатів навчання в процесі демонстрації творчого проєкту здобувачами-магістрами можна віднести: володіння професійними навичками вокально-виконавської, творчої, музично-педагогічної діяльності; володіння навичками ансамблевого музикування в групах різних складів у концертно-виконавському та репетиційному процесах; визначення стильових, жанрових ознак музичного твору та самостійне знаходження переконливих шляхів втілення музичного образу у виконавстві; професійне здійснення аналізу музично-естетичних стилів, напрямків; вибудовування концепції та драматургії музичного твору у виконавській діяльності, створення його індивідуальної художньої інтерпретації.

Отже, підсумовуючи вище викладене, можемо констатувати, що реалізація творчих проєктів на підсумковій атестації здобувачів другого (магістерського) рівня вищої освіти забезпечує об'єктивну перевірку стану готовності майбутніх артистів-вокалістів до подальшої професійної діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Пашенко Т. М. Готовність педагогічних працівників до стандартизації підготовки молодших спеціалістів. URL: <https://tinyurl.com/34wfdkjc> (дата звернення 12.02.2025).
2. Факультет музичного мистецтва і хореографії. URL: <https://tinyurl.com/dhj787k6> (дата звернення 11.02.2025).



УДК : 792.37

КИРЕЯ МАРІЯ,

докторка філософії, доцентка кафедри
театрального мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

ПАНАСЮК КАТЕРИНА,

асистент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка.
м.Тернопіль

ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА ВЯЧЕСЛАВА ХІМ'ЯКА. ПІДГОТОВКА ТА ВИХОВАННЯ МОЛОДИХ АКТОРІВ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ.

***Анотація.** Молоді актори виступають носіями культури й традицій, що передаються крізь покоління за допомогою театрального мистецтва. Системна підготовка, орієнтована на збереження культурної спадщини, сприяє формуванню національної ідентичності та історичної пам'яті. Поєднання традиційних методів із сучасними інноваційними підходами забезпечує молодим митцям конкурентоспроможність на українській та міжнародній сценах. Знання й розуміння культурних основ створюють міцний фундамент для творчих пошуків, новаторських експериментів самовираження, що є необхідними складовими розвитку сучасного театрального мистецтва.*

Ключові слова: театр, театральна педагогіка, театральна школа.

Для театральної педагогіки, в умовах сьогодення, першочерговим завданням є поєднання традицій театральної освіти з інноваційними підходами. Театральна школа народного артиста України Вячеслава Хім'яка (далі Театральна школа) була створена з метою формування загальної та професійної культури студентів, створення умов для якісного навчання акторській професії, а також для підвищення мотивації студентів до професійної діяльності. В потоці нових тенденцій важливою місією театральних педагогів є побудова навчального процесу таким чином, щоб не розгубити власну автентичність, виховати національно свідоме та конкурентоспроможне покоління. Поєднуючи традиційні та інноваційні підходи в процесі формування професійних навичок, відбувається становлення мультифункціонального актора. Також, сучасний театр часто виступає платформою для розв'язання соціальних проблем, таких як створення сім'ї, права людини, освіта молоді, соціальна справедливість, які відображаються у творчості акторів та впливають на процес підготовки студентів акторської школи. Методика Театральної школи передбачає навчати студентів не тільки технічним навичкам, а й допомагати їм розуміти значення театру як інструмента змін у суспільстві. Сценічна педагогіка має ряд вимог до викладача, як до каталізатора між студентом та акторським мистецтвом.

Театральна школа Вячеслава Хім'яка була заснована та документально затверджена на базі Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка лише у 2022 році, проте, опираючись на багаторічний досвід педагога, театральна школа існувала задовго до цього. В'ячеслав Антонович розпочав свою педагогічну діяльність ще у 1994 р. на базі Тернопільського музичного училища ім. С. Крушельницької. Варто відмітити, що відкриття театральних відділень при училищах в багатьох обласних центрах України було спричинене браком

*Театральна школа в'ячеслава хім'яка. Підготовка та
виховання молодих акторів у контексті
культурних традицій та інновацій.*

театральних кадрів в театрах України, і Тернопіль став одним із перших, де втілили ці плани в життя.

Згодом у 2004 році перед театральними колективами виникли нові творчі виклики, для їх подолання були потрібні актори з високим рівнем освіти, креативні особистості, які володіють сучасними знаннями та методами роботи над створенням сценічних образів. В наслідок даної необхідності на базі Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка було засновано, третю в західному регіоні України, кафедру театрального мистецтва, де В'ячеслав Антонович посів почесну посаду художнього керівника курсу. Варто відмітити, що Хім'як В. А. володіючи багаторічним акторським досвідом, сформував власну методiku викладання професійних дисциплін. Педагог у роботі зі студентами уміло розкривав індивідуальність студента-актора, стимулюючи його творчий та інтелектуальний розвиток.

Не зважаючи на доволі сталі підходи до виховання актора, Театральна школа В. А. Хім'яка, уміло поєднує в собі як традиційний тренінг, так і авторські вправи, які стимулюють акторські рефлексії. Однією з перших друкованих заяв про себе, як досвідченого театального педагога, був навчально-методичний посібник

«Акторська майстерність. Тренінг» виданий В'ячеславом Хім'яком у 2014 році. Цей посібник був розроблений для перших та других курсів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, освітньо- професійної програми «Акторське мистецтво». Опираючись на праці українських та зарубіжних театральних діячів та педагогів, В. А. Хім'як розробив систему тренажів, які формують психофізику майбутнього актора. Як зазначає сам автор : «Важливо, щоб педагог проникав у душу того, хто вчиться, розумів його, умів дивитися на речі його очима, а не нав'язував молодій людині власні погляди, почуття, думки. Неприпустимим у справі навчання акторської професії є сухий, черствий і формальний підхід педагога» [1, 3]. Його методика розвиває креативний потенціал кожного студента, сприяє технічному та акторському становленню, формуванню особистості молодого виконавця. Це включає роботу з емоцією, самовираженням, здатністю адаптуватися до різних театральних форм та створювати власний творчий шлях. Саме такий підхід, формує правильний баланс між традиційністю та інноваціями, в яких В'ячеслав Антонович вибудовує ставлення до

Кирея Марія, Панасюк Катерина

студента як до індивіда з точним підбором точок впливу на його психотип, розкриває творчий потенціал студента, позбуває психологічних та фізичних зажимів.

Театральна школа Вячеслава Хім'яка виховала та розкрила творчий потенціал більше сотні молодих акторів. Його випускники працюють у театрах України та Європи, відкривають свої театральні студії, гуртки, реалізують себе у кіно та на телебаченні. Варто відзначити, що сьогодні на кафедрі працюють, колись учні Вячеслава Антоновича, а сьогодні – викладачі, доценти, заслужені артисти України Микола Бажанов, Андрій Малінович, Євген Лацік, доктор Ph.D Марія Кирея, аспірант Василь Баранюк, асистенти Світлана Матвіїшин, Юлія Небесна, Катерина Панасюк.

Театральна школа народного артиста України Вячеслава Хім'яка – це значуще надбання театрального мистецтва не лише для Тернопільщини, й для усієї України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Хім'як В.А. Акторська майстерність: тренінг: навчально-методичний посібник./ В.А.Хім'як. – Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2014. – 96 с., іл.



УДК : 7.01/.09(7.07)

ЮЗЬКІВ СОФІЯ

здобувачка першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти Тернопільського
національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник

СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА

докторка філософії, асистентка кафедри
театрального мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету імені
Володимира Гнатюка, провідний
фахівець ректорату
м.Тернопіль

**СЦЕНІЧНА МОВА В ЕПОХУ ПОСТКУЛЬТУРИ:
ДЕКОНСТРУКЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ ФОРМ
ВИРАЗНОСТІ ТА ПОШУК НОВИХ
КОМУНІКАТИВНИХ КОДІВ**

Анотація. *Театр завжди був відображенням соціокультурних змін, і в епоху посткультури він опинився перед викликом радикального переосмислення сценічної мови. Традиційні форми сценічної виразності, які століттями формували комунікацію між актором і глядачем, піддаються деконструкції, втрачаючи усталені сенси та набуваючи нових значень. Водночас у мистецькому просторі з'являються нові комунікативні коди, що розширюють межі театрального висловлювання через експериментальні засоби виразності, мультимедійні технології та гібридизацію жанрів. Над*

даною темою працювали такі театральні постаті як Е.Барба, Й.Леман та Е.Фішер-Ліхте. На основі їх праць були сформувані тези на цю тему.

Ключові слова: *сценічна мова, комунікативні коди, актори, взаємодія з глядачем.*

Традиційна сценічна мова, яка базувалася на чіткій дикції, логічній інтонації та класичних принципах побудови репліки, змінюється внаслідок постмодерністських впливів. Постмодерністські підходи руйнують лінійність мовлення, запроваджують хаотичні ритмічні структури, поєднують різні стилістичні реєстри та фрагментарність висловлювання.

Серед ключових змін можна виокремити:

- Гібридизацію мовлення – змішування класичної дикції з побутовими, діалектними та сленговими елементами.
- Деконструкцію ритміки – відмова від плавності й гармонійності на користь різких пауз, асиметричних акцентів та раптових змін темпу.
- Розширення вокальних прийомів – використання шепоту, крику, співу, вокальних імпровізацій, що створюють нові виразові можливості.

Зміни в сценічній мові торкнулися й інтонаційного оформлення. Якщо раніше інтонація була підпорядкована логіці драматичного тексту, то сьогодні вона використовується як самостійний виражальний засіб. Нерідко зустрічається відмова від природної інтонації на користь механістичних, рваних, гіперболізованих звукових конструкцій. Це можна спостерігати в експериментальному театрі, де актори працюють із голосом як із музичним інструментом, створюючи звукові ландшафти.

Однією з найважливіших змін у сценічній мові є її нова комунікативна функція. У традиційному театрі глядач виступав пасивним реципієнтом, який сприймав закінчений текст та його інтерпретацію. В епоху посткультури взаємодія між сценою та залом стає більш гнучкою, а в деяких випадках – відкритою до імпровізації.

***Сценічна мова в епоху посткультури: деконструкція
традиційних форм виразності та пошук нових
комунікативних кодів***

Актори можуть свідомо порушувати «четверту стіну», звертаючись безпосередньо до аудиторії, запрошуючи її до спільного творення вистави. Інтерактивні технології, мультимедійні елементи, імпровізація та навіть цифровий контент стають невід'ємною частиною театрального мовлення.

Нові комунікативні коди включають також використання невербальних засобів виразності: міміки, жестів, візуальних символів, які у сучасному театрі набувають не меншого значення, ніж сам текст. Таким чином, сценічна мова сьогодні виходить за межі традиційного текстового формату та перетворюється на полікодовий простір взаємодії.

Сценічна мова в епоху посткультури зазнає глибоких трансформацій, відходячи від усталених канонів на користь відкритості, багатоголосся та експерименту. Вона перестає бути лише засобом передачі тексту й набуває статусу самостійного виразового інструменту. Деконструкція традиційних форм виразності та пошук нових комунікативних кодів розширюють можливості театру як мистецтва та змінюють його взаємодію з глядачем, роблячи його більш залученим у творення сценічної реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Е.Барба П'ять континентів театру: Факти і легенди сценічної культури. Київ: Основи, 2018.
2. Й.Леман Постдраматичний театр. Харків: Фабула, 2019.
3. E.Fischer-Lichte The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. Routledge, 2008.

СЕКЦІЯ VIII.

СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ : РЕГІОНАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ



УДК 005-051:379.8]:316.7

БАРСУК ПОЛІНА

здобувачка вищої освіти спеціальності
«Менеджмент соціокультурної діяльності»
Національного університету «Чернігівський
колегіум» імені Тараса Григоровича
Шевченка»

Науковий керівник

СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський
колегіум» імені Тараса Григоровича
Шевченка
м. Чернігів

РОЗВИТОК АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ У СФЕРІ КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЧЕРНІГІВЩИНИ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ

Анотація. Стаття розглядає теоретичні засади арт-менеджменту у концертній сфері, аналізує сучасний стан концертної діяльності на

Чернігівщині та визначає основні виклики її розвитку. Особлива увага приділяється проблемам, з якими стикаються арт-менеджери в регіоні, включаючи фінансові обмеження, недостатню інфраструктуру та потребу в оновленні підходів до організації концертної діяльності. У роботі також окреслено можливості розвитку арт-менеджменту, зокрема через залучення інвестицій, цифровізацію, розширення культурних зв'язків та підтримку локальних ініціатив, що сприятиме підвищенню якості та доступності концертних заходів у регіоні.

Ключові слова: арт-менеджмент, концертна діяльність, Чернігівщина, інновації у мистецтві, організація концертів.

Концертна діяльність відіграє важливу роль у розвитку культури будь-якого регіону, адже сприяє збереженню традицій, популяризації мистецтва та залученню громадськості до активного культурного життя. Завдяки концертній індустрії регіон отримує не лише естетичне та духовне збагачення, а й економічні та соціальні вигоди, зокрема, розвиток туризму та зміцнення культурних зв'язків.

Важливим аспектом ефективної організації концертної діяльності є арт-менеджмент. Саме він забезпечує якісне планування, координацію та проведення культурно-масових заходів, від чого залежить їх успіх і популярність серед глядачів. Грамотний підхід до управління у сфері мистецтва сприяє створенню нових форматів заходів, співпраці з творчими колективами та розширенню культурного впливу на різні соціальні групи.

Варто зазначити, що Арт-менеджмент – один з функціонально-рольових видів діяльності, в процесі якої здійснюється відбір, зберігання, виробництво і поширення цінностей культури. Тому, як зазначають фахівці, роботу арт-менеджера слід розглядати, як вид управлінської діяльності в сфері культури і мистецтва та самостійну професійну діяльність, а також її особливості в різних областях культури [1]. Вона також охоплює розробку стратегій організації та просування мистецтва, управління проектами й безпосередньо творчим процесом у сфері художньої культури і мистецтва та включає культурологічний, економіко-правовий, соціологічний та

Розвиток арт-менеджменту у сфері концертної діяльності Чернігівщини: виклики та можливості

психолого-педагогічний аспекти. Основне завдання арт-менеджменту полягає в забезпеченні вискооефективного професійного управління

процесом організації виставок, показів, концертів та інших заходів у сфері мистецтва. Йдеться про поєднання управління художнім процесом, організаційною та економічною діяльністю задля досягнення творчих, естетичних та інших цілей. Арт-менеджмент нерозривно пов'язаний з якістю надання естетичних, культурних послуг у галузі мистецтва [2].

Арт-менеджер в концертній сфері – це ключова фігура, яка відповідає за організацію та успішне проведення концертних заходів. Він поєднує в собі творчі та організаційні навички, вміння працювати з людьми та ресурсами, а також знання маркетингу та фінансів.

Концертна діяльність є одним із ключових напрямів арт-менеджменту, включаючи організацію, популяризацію та проведення музичних заходів. Вона відіграє важливу роль у розвитку культури, створюючи нові можливості для митців і зацікавленої аудиторії. Існує велика кількість видів концертних заходів, які можна класифікувати за різними критеріями, зокрема за жанром, масштабом, цільовою аудиторією та метою проведення.

Основні типи концертів включають: класичні, що охоплюють виконання симфонічної музики, оперні та балетні постановки; естрадні, які передбачають виступи популярних артистів у різних музичних стилях, таких як поп, рок, джаз чи електронна музика; комерційні, організовані з метою отримання доходу через продаж квитків та залучення спонсорів; благодійні, спрямовані на збір коштів для соціальних ініціатив або гуманітарних потреб; фестивальні, які є масштабними заходами з виступами різних виконавців протягом кількох днів; камерні, що відбуваються у вузькому колі слухачів та створюють інтимну атмосферу; сольні, де на сцені виступає один артист або музичний колектив; та комбіновані, що поєднують представників різних жанрів на одній сцені.

Чернігівщина є унікальним регіоном з багатими

культурними традиціями та значним потенціалом для розвитку концертної діяльності і має давні традиції народного мистецтва, особливо у сфері кобзарства та фольклорної музики. Вона відома своєю духовною та музичною спадщиною, а також видатними діячами культури, такими як Григорій Верьовка, який зробив значний вклад у розвиток української хорової музики. Сучасний стан концертної індустрії в регіоні демонструє поступове зростання кількості заходів та підвищення їхнього рівня організації. Аналіз культурних процесів у Чернігівській області дозволяє краще розуміти особливості концертної діяльності та визначити подальші шляхи її розвитку.

Концертна діяльність відіграє важливу роль у культурному розвитку Чернігівської області, сприяючи популяризації мистецтва, розширенню культурного світогляду та формуванню естетичного смаку населення. Вона задовольняє культурні потреби жителів, надаючи можливість насолоджуватися музикою та іншими видами мистецтва, збагачує культурне середовище регіону, роблячи його привабливішим для туристів і потенційних інвесторів. Важливим аспектом є підтримка місцевих талантів, оскільки концерти дають змогу артистам і творчим колективам розвивати свій потенціал і професійно зростати. Окрім цього, концертна діяльність сприяє соціально-економічному розвитку регіону через створення нових робочих місць, залучення інвестицій та розвиток туристичної інфраструктури.

Концертна діяльність є важливим напрямком Менеджменту СКД та відіграє значну роль у культурному розвитку краю. Вона сприяє популяризації мистецтва, збагаченню культурного середовища та соціально-економічному розвитку.

В Чернігові та області активно розвивається концертна діяльність, задовольняючи різноманітні культурні потреби населення. У Чернігові та області є кілька чудових майданчиків для проведення концертних заходів, кожен з яких має свої особливості та переваги.

Одним із таких культурних осередків є Чернігівський обласний філармонійний центр фестивалів і концертних програм. Тут проводяться різноманітні концерти – від класичної

музики до сучасних виконавців, театральні вистави, фестивалі та інші культурні заходи. Філармонійний центр має великий комфортний зал, оснащений сучасним звуковим та світловим обладнанням, що дозволяє проводити заходи на високому рівні [3].

Окрім закритих концертних залів, в Чернігові та області популярні open-air майданчики, які актуальні в теплу пору року. Ці майданчики зазвичай розташовані в мальовничих місцях і створюють неповторну атмосферу для проведення заходів просто неба. Серед них самий відомий в Чернігові творчий простір «Зелена сцена» – це унікальний проєкт, завдяки якому в місті з'явився відкритий простір, де кожен може представити свою творчість для великої кількості глядачів, обмінятися ідеями, знайти натхнення і живе спілкування. «Зелена сцена» знайомить жителів і гостей міста Чернігів з молодими талановитими українськими акторами, музикантами, художниками, фотографами, поетами і майстрами хенд-мейд [4].

Отже, визначальну роль у формуванні та збагаченні культурного ландшафту Чернігівщини відіграє арт-менеджмент. Ефективне управління мистецькими проєктами, залучення інвестицій та підтримка місцевих талантів – запорука успіху культурного розвитку регіону. Також розвитку арт-менеджменту сприяє професійна організація концертних заходів, театральних вистав, фестивалів та інших культурних заходів. Фахівці арт-менеджменту здатні не тільки організувати захід на високому рівні, а й залучити до нього широку аудиторію, забезпечити фінансову стабільність проєкту та сприяти його просуванню.

За активної підтримки арт-менеджерів, громади та влади концертна діяльність на Чернігівщині має значний потенціал для розвитку. Збільшення кількості та якості концертних заходів різного жанру, розширення аудиторії, розвиток інфраструктури концертних майданчиків та створення сприятливих умов для розвитку місцевих виконавців сприятимуть культурному збагаченню регіону, підвищенню його туристичної та інвестиційної привабливості, а також соціально-економічному розвитку Чернігівської області.

СПСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Філіппов О. Поняття, сутність, функції та методи менеджменту творчої діяльності. Одеса 2020. 15 с. URL: <https://surl.li/htgzyz> (дата звернення: 17.02.2025)
 2. Велика українська енциклопедія. Арт- менеджмент. URL: <https://surl.li/sktbbp> (дата звернення 17.02.2025)
 3. Чернігівський обласний філармонійний центр фестивалів та концертних програм. Головна URL: <https://www.nota.net.ua/> (дата звернення: 17.02.2025).
 4. Zruchno.Travel. Чернігів фестивальний: 15 найяскравіших подій року. URL: <https://zruchno.travel/News/New/3761> (дата звернення: 17.02.2025).
-



УДК : 334.012.64

ЛАДОНЬКО ЛЮДМИЛА

докторка економічних наук, професорка
кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський
колегіум» імені Тараса Григоровича
Шевченка

ТИМОШЕНКО СЕРГІЙ

здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв Національного
університету «Чернігівський колегіум» імені
Тараса Григоровича Шевченка
м. Чернігів

РОЛЬ ТА МІСЦЕ МАЛОГО КРЕАТИВНОГО ПІДПРИЄМНИЦТВА В СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОМУ РОЗВИТКУ КРАЇНИ

Анотація. *Визначено особливу роль малого підприємництва в економічному і соціальному розвитку суспільства та виділені основні чинники, що впливають на його розвиток в Україні. З'ясована сутність та види креативного підприємництва, яке на відміну від традиційного вимагає від підприємця творчих здібностей, різнопланових навичок і знань, мобільності, командної роботи і здатності постійно вчитися.*

Ключові слова: *мале підприємництво, креативне підприємництво, соціально-економічний розвиток, творчість, інновації.*

Мале підприємництво – це унікальне соціальне явище, що притаманне тільки найбільш активним та вмотивованим членам суспільства. Адаптивний і динамічний підприємницький сектор здатний вирішувати окрім економічних, технологічних, екологічних, ще й цілу низку соціальних проблем, підвищує можливості працевлаштування, більш повно і якісно задовольняє різноманітні потреби споживачів і сприяє більш екологічному і раціональному використанню ресурсів. Воно несе на собі значне змістовне навантаження, відіграючи важливе значення в зайнятості населення регіону, виробництві окремих товарів і послуг, дослідницькій діяльності, науково-дослідних розробках.

Малі підприємства продукують середовище і дух підприємництва, без яких неможливий розвиток ринкових відносин, мобільність і адаптивність, необхідний рівень спеціалізації і кооперації економічної системи, тим самим підвищуючи її ефективність. Вони здатні швидко заповнювати ніші, що утворюються в споживчій сфері, порівняно швидко окуповуватися та створювати атмосферу конкуренції [1].

Зазвичай підприємці, котрі мають власний бізнес і завдяки цьому більш сильну мотивацію до успіху, більше зацікавлені в якісній і продуктивній праці, ніж наймані працівники. Підприємницький підхід до організації і управління підприємством націлений, в першу чергу, на розвиток колективу і власної справи, раціональне використання всіх видів ресурсів, мінімізацію витрат, одержання прибутку, досягнення власних амбітних цілей – все це забезпечує якісне зростання економіки, загалом. Ділові якості підприємців та особливості підприємницької діяльності найяскравіше проявляються на рівні малих або мікропідприємств.

За результатами досліджень науковців можемо виділити основні чинники, що впливають на розвиток малого підприємництва в Україні [2, 3]:

1. Діловий клімат – створює умови для підприємницької діяльності через спрощення адміністративних процедур, систему оподаткування, розвитку підприємницьких ініціатив, доступу до кредитів та інших джерел фінансування малого підприємництва, створення умов для поширення кооперації між суб'єктами малого підприємництва та великими підприємствами.

*Роль та місце малого креативного підприємництва в
соціально-економічному розвитку країни*

2. Технологічні інновації – нові технології і цифровізація забезпечують конкурентоспроможність малого бізнесу, створюючи нові виробництва, інноваційні продукти і послуги.
3. Фінансування – залучення широкого спектру джерел фінансування: державний, регіональний та місцеві бюджети; венчурний капітал; грантові програми; краудфандингові платформи; залучення іноземних інвестицій тощо.
4. Експорт – можливість просування на ринки іноземних держав продукції вітчизняного виробництва (товарів, робіт і послуг), об'єктів інтелектуальної власності; просування товарів на нові ринки, участь у виставково-ярмарковій діяльності за кордоном [3].
5. Цифровізація – створення та забезпечення функціонування державних, регіональних і місцевих інформаційних систем, інформаційно-комунікаційних мереж; започаткування підприємницької діяльності за допомогою Інтернету, впровадження цифрових технологій і платформ; розроблення програм фасилітації розвитку національного креативного підприємництва тощо [3].

За офіційними даними Державної служби статистики України [4] доля малих підприємств протягом останніх 10 років є майже незмінною і складає біля 95 % до загальної кількості діючих підприємств. Так, протягом 2022-2023 року спостерігається значне зменшення загальної кількості всіх підприємств через бойові дії, окупацію частини території та виїзд підприємців за кордон. На сьогодні мале підприємництво продовжує здійснювати свою діяльність у всіх регіонах держави не зважаючи на досить складну безпекову ситуацію, адаптуючись до нових умов ведення бізнесу чи, навіть, до нових територій і ринків [2].

Особливе місце в епоху економіки знань займає креативний сектор. Креативне підприємництво дає можливість використовувати власний творчий потенціал, реалізовувати творчі ідеї, та головне, отримувати прибуток від реалізації креативних продуктів чи послуг.

Креативне підприємництво у всьому світі функціонує,

переважно у формі малих/індивідуальних підприємств чи самозайнятості. На відміну від традиційного підприємництва, креативне підприємництво є більш ризиковим, але і більш прибутковим (за рахунок мінімізації постійних витрат). Креативне підприємництво в корені відрізняється від звичних норм роботи, воно вимагає творчих здібностей, різнопланових навичок і знань, мобільності, командної роботи і здатності постійно вчитися [5].

Згідно з розпорядженням Кабінету Міністрів України від 24 квітня 2019 р. № 265-р на законодавчому рівні було затверджено перелік видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій [6]. Як видно із даного документу, до сфери креативних індустрій належать ті види економічної діяльності, в основу яких закладений творчий потенціал підприємця, сфери, засновані на культурній творчості та отриманні вигоди від інтелектуальної власності. Тому креативними можуть бути й інші види діяльності які не входять до даного переліку. У більш широкому сенсі креативне підприємництво також включає в себе перетин багатьох аспектів різних креативних індустрій, що означає те, що культура і культурна творчість пов'язані з іншими напрямками і галузями виробництва, і є взаємопов'язаними та взаємовигідними. Наприклад, культурний туризм – це завжди привід для туристів відвідати країну, ознайомитися із її культурною спадщиною, але це також робить економічний вплив на ряд інших галузей (розміщення, логістику, торгівлю, громадське харчування, рекламу тощо). Таким чином, до креативного підприємництва відносяться всі галузі діяльності та виробництва, які мають у своєму підґрунті творчий підхід, креативні рішення та інноваційні ідеї [5].

В останні десятиліття креативне підприємництво набирає обертів, однак з приходом пандемії COVID-19 зазнало значних збитків, багато проєктів були призупинені чи взагалі закриті. Вже до кінця 2021 року більшість вітчизняних підприємців адаптувалися до нових умов ведення бізнесу. Однак із початком великої війни розвиток креативних індустрій, а з ним і креативного підприємництва знову опинився під загрозою скорочення.

Креативне підприємництво, як і будь який вид підприємницької діяльності передбачає отримання певного прибутку в результаті задоволення потреб споживачів. Наразі лідерами в креативних індустріях світу є ІТ сфера, маркетингове консультування та рекламна діяльність [7].

Роль та місце малого креативного підприємництва в соціально-економічному розвитку країни

Підсумовуючи дослідження, зазначимо причини гальмування розвитку малого підприємництва, у тому числі і креативного в Україні, серед яких, на нашу думку, переважають наступні (рис.1) [2,8, 9].

Основні проблеми розвитку малого підприємництва в Україні	
	нестабільність нормативно-правового поля, що створює невизначеність та високий рівень ризику для підприємств. Відсутність дієвого механізму реалізації державної політики щодо підтримки малого підприємництва, належного нормативно-правового забезпечення розвитку малого бізнесу
	недостатність фінансових ресурсів для розвитку бізнесу через високі вимоги до банківського кредитування, високий рівень відсоткових ставок, обмежений доступ до альтернативних фінансових джерел. Більшість представників малого креативного підприємництва не мають навичок залучення фінансування, зокрема, за рахунок міжнародних проєктів та грантів
	недосконала система оподаткування підприємницької діяльності; непрозорість системи роздержавлення, приватизації та реформування власності
	бюрократія та корупція, за рахунок складності адміністративних процедур (велика кількість дозволів, звітності) значно ускладнюють процеси здійснення підприємницької діяльності. Недосконалість системи обліку та статистичної звітності малого підприємництва, обмеженість інформаційного та консультативного забезпечення
	соціально-економічні фактори, які характеризуються низьким рівнем доходів населення, політичною нестабільністю в державі, що впливає на рівень попиту на товари та послуги малого підприємництва. Низький рівень підприємницької відповідальності та підтримки ініціатив може перешкоджати ефективному веденню малого бізнесу
	державна підтримка малого підприємництва в європейських країнах, зокрема в Україні, не враховує специфіки креативного підприємництва і потребує коригування, особливо в напрямі створення сприятливих умов та стимулів для цього прошарку суб'єктів господарювання

Рис. 1. Основні проблеми розвитку малого підприємництва в Україні

Даному виду підприємницької діяльності притаманні ті самі риси, характеристики та проблеми що й іншим видам підприємництва. Традиційно креативність пов'язують із інноваційною діяльністю. Сьогодні все частіше нововведення розробляються і реалізуються в невиробничих сферах, де особливе місце, безсумнівно займають креативні підприємці/творці соціокультурної сфери. Отже, креативність є важливою передумовою успішного підприємництва. Тобто, чим креативніша компанія та творчий потенціал її співробітників, тим більше креативних ідей вона може продукувати, тим більше інноваційних продуктів і послуг вона може реалізувати, тим більший її успіх у ринковому середовищі.

Для подальшого розвитку та післявоєнної відбудови малого креативного підприємництва визначені перешкоди необхідно мінімізувати. Оскільки саме в період повоєнної відбудови економіки держави, саме мале підприємництво може стати рушійною силою щодо відбудови звільнених територій, оскільки не потребує значних фінансових вкладень та не вимагає довготривалих організаційних процесів [5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Конєва Т.А. Роль малого бізнесу в економіці України. Офіційний сайт Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського. URL: www.nbuv.gov.ua/.
2. Михайленко Д.Г. Сучасні тенденції розвитку малого підприємництва в Україні. Економіка та суспільство, 2024, № 60. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-60-139>
3. Про розвиток та державну підтримку малого і середнього підприємництва в Україні. Закон України. Відомості Верховної Ради України (ВВР), 2013, № 3, ст.23. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/4618-17#Text>
4. Офіційний сайт Державної служби статистики України. URL: <https://www.ukrstat.gov.ua/>

*Роль та місце малого креативного підприємництва в
соціально-економічному розвитку країни*

5. Букацелі А. В. Креативне підприємництво як ресурс економіки. Ефективна економіка. 2018. № 6. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=6426> (дата звернення: 15.02.2025).
 6. Перелік видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text>
 7. Тимошенко К. В., Креативне підприємництво в Україні: поточний стан та перспективи. Ефективна економіка, 2023. № 5. С. 1-11
 8. Опанасюк Ю. А., Коломієць Д. В. Креативне підприємництво та управління ІТ-бізнесом. International Economic Relations and Sustainable Development : матеріали І Міжнародної науково- практичної конференції, м. Суми, 5–6 травня 2017 року. Суми : Сумський державний університет, 2017. С. 78–79.
 9. Лукашова Л. В. Актуальні питання розвитку креативного підприємництва в Україні. Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення та проблеми розвитку, 2019. Т. 1, № 1. С. 113-120.
-



УДК : 304.44:355.01(477.44)''202''

МОСКВІЧОВА ЮЛІЯ,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла Коцюбинського
м.Вінниця

ОСОБЛИВОСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ ВІННИЧЧИНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Анотація. У статті розглянуто особливості функціонування установ культури Вінниччини в умовах сьогодення. Здійснено аналіз традиційних та інноваційних напрямів діяльності окремих провідних культурних установ Вінницької області.

Ключова слова: культура, Вінниччина, воєнний стан.

Від початку повномасштабного російського вторгнення в Україну заклади культури Вінниччини не припиняли своєї роботи, змінивши її формат відповідно до умов реальності. Функціонування сфери культури в умовах воєнного стану ускладнено через різні обмеження та виклики. Режим роботи працівників було реорганізовано з огляду на безпекову ситуацію.

Сфера культури зазнала відтоку талантів, скорочення фінансування, зниження попиту. Водночас креативні індустрії мають шанс стати двигуном відновлення України після війни адже культура та креативні індустрії відіграють важливу роль у формуванні й зміцненні згуртованості громад, що сприяє взаєморозумінню, зміцненню відчуття спільності й національної ідентичності. Організація спільних заходів на основі культурних традицій сприяє зміцненню взаємин між членами громади, порозумінню між ними, обміну досвідом та взаємопідтримці. Частина підприємців продовжує працювати, експортуючи креативний продукт і підтримуючи економіку. Також спільнота не припиняє допомагати армії, організовувати безліч волонтерських ініціатив. На базі Центрів культури й дозвілля, інших клубних закладів Вінницької області функціонують понад 80 волонтерських центрів. Найбільше їх у клубних закладах Барської, Бершадської, Калинівської, Оратівської та Ямпільської територіальних громад.

Від початку широкомасштабного вторгнення російських військ в Україну змінився формат роботи обласних *театрально-видовищних закладів*. Театри одними з перших долучилися до волонтерського руху та стали центрами підняття морального духу для військовослужбовців, ВПО та інших мешканців області. За період 2022–2023 рр. Обласний академічний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського презентував 151 виставу, з них 29 – дитячих. Було створено 3 нові та проведено 5 благодійних вистав. Колектив театру взяв участь у IX Міжнародному фестивалі «СХІД-ЗАХІД» у м. Кракові (Польща), благодійному концерті м. Паневежис (Литва), Всеукраїнському театральному фестивалі «Вересневі самоцвіти» (м. Кропивницький), провів обмінні гастролі з Хмельницьким академічним театром ім. М. Старицького, а також надав підтримку організаторам

*Особливості соціокультурного розвитку
Вінниччини в умовах воєнного стану*

Міжнародного театрального фестивалю «Мельпомена Таврії» (м. Херсон).

Обласний академічний театр ляльок здійснив показ 187 вистав, створив 4 нові театральні постановки, 80 вистав для дітей ВПО з міст Ірпінь, Бучі, Києва, Сум, Маріуполя, Харкова, Херсона та Чернігова. В умовах військового стану відбувся XIII Міжнародний онлайн-фестиваль театрів ляльок «Подільська лялька» – 2023, що проводився з нагоди 85-річчя обласного театру ляльок. У фестивалі взяли участь 15 театральних колективів із Грузії, Ізраїлю, Литви, Туреччини та України.

У першому півріччі 2023 р. активізувалась робота в бібліотечних закладах області з написання проєктів. Вінницька міська ЦБС виграла проєкт «Підсилення пунктів Незламності» від благодійної організації «Благодійний фонд «Подільська Громада»» та Стипендіальну програму надзвичайної допомоги «Emergency Stipends» від Goethe-Institut Україна. Комунальний заклад «Публічна бібліотека» Вороновицької селищної ради виграв грант Міжнародного гуманітарного фонду «Руки друзів».

З початком гострої фази російсько-української війни проведено відповідну роботу щодо максимального убезпечення музейних колекцій області. Більшість музейних експозицій тимчасово демонтовано, фондіві предмети упаковано з використанням пакувальних матеріалів та переміщено до фондосховищ. Від світової музейної спільноти на підтримку музеїв Вінниччини надходить гуманітарна допомога: пакувальний матеріал, генератори, ящики-контейнери, вогнегасники тощо. З метою збереження музейних цінностей та пам'яток української національної спадщини обласний краєзнавчий музей отримав матеріальну допомогу від Міжнародного альянсу для захисту спадщини в зонах конфлікту ALIPH, Швейцарія (International alliance for the protection of heritage in conflict areas, ALIPH) та Комітету Допомоги Музеям України, Польща (Komitet Pomocy Muzeom Ukrainy). Налагоджено співпрацю обласного краєзнавчого музею з Національним музеєм в м. Кельце (Muzeum Narodowe w Kielcach) та Українським музеєм в Нью-Йорку (The Ukrainian Museum in New York City) щодо подальшої співпраці музейних закладів та

збереження музейних фондів.

З метою розвитку партнерських стосунків між культурними інституціями України, Польщі та Австрії у напрямі декоративно-ужиткового мистецтва *Вінницький обласний художній музей* виступає партнером виставки «Eternity», що об'єднує творчі роботи здобувачів ювелірної майстерні Київського університету ім. Б. Грінченка, учасників Міжнародного молодіжного емальєрного пленеру у м. Криниця-Здруй (Польща). Спільно з Київською обласною організацією Національної спілки художників України та Pinelo Art Gallery, Туреччина, реалізовано міжнародний мистецький проєкт «MIRROR». Презентовано твори сорока художників з України, Туреччини, США, Іспанії, Данії та Швейцарії (живопис, графіка, фото, колажі, відеоінсталяції, макети), створені протягом 2022 р.

У червні 2023 р. працівники музейної сфери взяли участь у стажуванні французьких музейних інституцій «Виклики збереження та підвищення престижності української спадщини: виклик для реконструкції», серед 14 інших українських музейників. Заходи відбулися за сприяння Міністерства культури Франції, Міністерства культури та інформаційної політики України, Французького інституту в Україні (Institut français d'Ukraine).

Серед інноваційних напрямів роботи Вінницького обласного краєзнавчого музею – вдосконалення експозицій з використанням QR-кодів, що дають змогу отримати широку інформацію про деякі представлені експонати людям з вадами слуху. Працівниками музею розроблено цікаві екскурсії у супроводі чат-бота «Вінниця CENTUM», телефонний бот, який можна встановити на мобільному телефоні й прослухати інформацію про архітектурні пам'ятки Вінниці. У Вінниці на 13 історичних будівлях встановили туристичні таблички, які розповідають про об'єкти, вони оснащені QR-кодом, NFC-чіпом, просканувавши які, можна дізнатися інформацію про об'єкт. Текст на табличках двома мовами – українською та англійською, продубльований шрифтом Брайля.

Протягом 2022 р. управління культури та креативних індустрій Вінницької ОВА провело низку культурно-мистецьких

*Особливості соціокультурного розвитку
Вінниччини в умовах воєнного стану*

проектів та заходів до знаменних і пам'ятних дат, державних свят, а також патріотичні заходи для внутрішньо переміщених осіб. Зокрема, це мистецький проєкт «United orchestra Vinnytsia/Mariupol», симпозіум народного малярства «Мальована хата»; до 145-річчя від дня народження видатного земляка, композитора М.Д. Леонтовича, проведено мистецькі проєкти

«Хорові асамблеї Леонтовича», «Співає Поділля Леонтовича» тощо. Вінницька обласна філармонія та Подільський камерний хор «Леонтович-капела» стали учасниками Міжнародного проєкту

«Мистецтво проти війни» (м. Кишинів, Молдова та м. Сібіу, Румунія), взяли участь у міжнародних онлайн-проєктах і фестивалях: «World Choir for Peace»; IV International Contest for Young Singers of Christmas Songs «REGULATION» (Латвія); «Коляда на Майзлях» (м. Івано-Франківськ); II Всеукраїнському конкурсі хорових диригентів ім. Дмитра Загрецького. Симфонічний оркестр та солісти брали участь у Міжнародному фестивалі «Mariupol Classic» спільно з камерним оркестром «Ренесанс» Маріупольської філармонії. Колектив філармонії став учасником та співорганізатором Всеукраїнського мистецького проєкту «Хорові асамблеї Леонтовича».

Організація *фестивалів* і свят дозволяє людям об'єднатися навколо спільних традицій та розваг. Фестивалі забезпечують синергію креативних ініціатив, історії, культурних цінностей, звичаїв і традицій, мистецтв і творчості. Так, у змінах до Програми розвитку культури Вінницької області на 2023–2025 роки наявне додаткове фінансування на проведення Міжнародного фестивалю звичаєвої культури «Живий вогонь»; Обласного фестивалю народної творчості «Українське традиційне весілля»; Всеукраїнського пленеру скульпторів-каменотесів «Подільський оберіг»; Срасе-проєкту «Астрооблема»; Всеукраїнського фестивалю «Подільський оберіг»; Культурно-мистецького проєкту «Скіфська пектораль» тощо [1]. Разом це п'ятнадцять культурних проєктів і фестивалів, які стають платформою для обміну творчим досвідом, креативними ідеями. Водночас фестивалі спрямовані на задоволення потреб у самовираженні й самореалізації, культурне збагачення, формування культурно-креативного простору [2].

На Вінниччині створені та працюють нові *культурні простори*. В 2023 р. на базі Вінницького обласного центру культури відкрили креативний простір «Щедрик» (вул. Ботанічна, 15). Тут проводять різноманітні заходи й концерти, фестивалі та виставки, навчання та майстер-класи, презентують подільську кухню, проводять модні покази сучасних народних костюмів та прикрас. Для дітей розроблено містечко народних майстрів, майстер-класи з гончарства, традиційної вишивки Східного Поділля, рогозо- та лозоплетіння, а також можна випробувати себе у створенні ляльки-мотанки. Вінницький обласний центр культури «Щедрик» у межах кіномистецького проєкту «Національний тур «Кіно заради Перемоги!» (ініційованого Державним агентством України з питань кіно спільно з Асоціацією «Сприяння розвитку кінематографа в Україні – дивись українське!», Українською кіноакадемією, Благодійним фондом «МХП-Громаді», Асоціацією кінокомісій України) провів кінопокази художніх та документальних фільмів у територіальних громадах. Проведено XV фестиваль-конкурс аматорського кіно «КіноМетр». На фестиваль подано 13 робіт у чотирьох номінаціях.

Вартий уваги креативний простір молодіжного центру «Квадрат» (вул. Театральна, 15). Тут розташувались одна велика зала і один лекторій, студія звукозапису, лабораторія з 3D-принтерами та мистецька галерея. Також «Квадрат» має невеличку, але з дуже цінними екземплярами бібліотеку. Центр «Квадрат» є повністю інклюзивним. Для людей з інвалідністю, які пересуваються на кріслах колісних, встановлено спеціальний підйомник на сходах, а в самому приміщенні є пандуси. В середині «Квадрату» всі підлоги обладнані тактильними плитками. Велика зала розрахована на проведення заходів до 150 осіб і облаштована сучасним обладнанням: активним модулем лінійного масиву, сценічним монітором, радіосистемою, мультикором, проєктором, мікшерним пультом; тут можна проводити тренінги, майстер-класи, концерти, форуми, конференції, ігрові клуби, вистави. Студія звукозапису обладнана сучасними мікрофонами,

Особливості соціокультурного розвитку Вінниччини в умовах воєнного стану

барабанною установкою, бас-гітарним підсилювачем, підсилювачем для навушників та іншим обладнанням.

Культурний простір-студія ПІЧ (вул. Григорія Сковороди, 25) – це точка «збору», штаб, місце об'єднання активних діячів культурної сфери життя та створення унікального локального контенту, місце народження нових колаборацій, проєктів на перетині різних видів мистецтва. Тут є проєкторна зона для фільмів і презентацій, сценічний простір для музичних і поетичних виступів, моновистав тощо, стіни як експозиційні площі та багато іншого.

Новий арт-простір «Етно Чари», відкритий в 2023 р. (вул. Магістрацька, 52) – місце, що поєднало традиції минулого з сучасністю, тут представлено унікальні вироби з глини та стародавня подільська кераміка, проводяться зустрічі та майстер-класи для всіх охочих.

Під час воєнного стану реалізацію культурної політики у сфері *кінообслуговування* забезпечують 5 міських демонстраторів фільмів. Кінотеатри області проводять благодійні кіносеанси для внутрішньо переміщених осіб, осіб з інвалідністю та інших категорій малозабезпеченого населення та військових. Спільно з державними, громадськими організаціями проводяться благодійні сеанси для осіб з інвалідністю, дітей з багатодітних та малозабезпечених родин, військовослужбовців, ветеранів та членів їх сімей.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Виклики і можливості розвитку сфери культури та соціальної згуртованості Вінницької області. Аналітичний звіт. URL: https://decentralization.ua/uploads/library/file/939/Culture_Social_Cohesion_Report_Vinnitsia_pblast.pdf
2. Москвічова Ю.О. Соціокультурна динаміка розвитку Вінниччини періоду незалежності України (1991–2014 рр.):

дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2015. 277 с.

3. Москвічова Ю.О. Установи культури та центри дозвілля як складова в системі організації культурно-мистецького життя регіонів (на прикладі Вінниччини). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.: наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Вип. 22. Рівне : РДГУ, 2016. С. 93–98.
-



УДК 338.48-53:7]:379.8(477)

САХНО СВІТЛАНА,

здобувачка вищої освіти III курсу,
спеціальності менеджмент соціокультурної
діяльності Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Тараса
Григоровича Шевченка»

Науковий керівник

СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР,

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський
колегіум» імені Тараса Григоровича
Шевченка»
м. Чернігів

РОЛЬ МЕНЕДЖЕРА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

Анотація У статті автор розкриває роль менеджера соціокультурної діяльності у розвитку культурного середовища через організацію, координацію та управління проектами у сфері культури, мистецтва, дозвілля та туризму, сприяючи збереженню спадщини та популяризації мистецьких ініціатив. Акцентується увага на стратегічному плануванні, залученні фінансування, впровадженні інноваційних рішень та співпраці з державними й приватними партнерами, як функція ефективного менеджменту.

Ключові слова: менеджер соціокультурної діяльності, культурні фонди,

Роль менеджера соціокультурної діяльності в розвитку культурного середовища

культурне середовище.

Менеджер соціокультурної діяльності — це фахівець, який планує, координує, контролює, організовує та управляє проєктами в галузі культури, мистецтва, дозвілля та туризму. Це може проявлятися через організацію мистецьких виставок, фестивалів та освітніх програм.

Менеджери соціокультурної діяльності вкладають свій внесок у розвиток культурного середовища і мистецтва через організацію й адміністрування установ культури та втілення творчих проєктів, спрямованих на збереження й популяризацію мистецької спадщини. Також вони працюють у дозвілльєвій сфері, де займаються підготовкою та проведенням заходів розважального спрямування, фестивалів, концертних програм, виставок, які задовольняють потреби суспільства у відпочинку та культурному розвитку. У туристичній індустрії, вони займаються створенням екскурсійних маршрутів і програм подорожей.

Фахівець із соціокультурної діяльності та організатор культурних подій — це професії, що передбачають планування та керування творчими ініціативами, проте мають різні аспекти у своїй роботі.

Менеджер соціокультурної діяльності займається стратегічним прогнозуванням, управлінням проєктами, аналізом, впровадженню інноваційних концепцій, контролює роботу команди та шукає джерела фінансування для реалізації задумів.

Культурний організатор має профільну освіту в галузі культури чи мистецтва. Його підготовка спрямована на практичні аспекти втілення заходів.

Отже, обидві спеціальності є ключовими для розвитку культурного середовища, доповнюючи одна одну: менеджер відповідає за стратегічне керівництво та перспективний розвиток, а організатор культури — за ефективне втілення

творчих ініціатив.

Виконання своїх функцій вимагає від менеджера соціокультурної діяльності високого рівня професійної компетентності, стратегічного мислення, комунікативних навичок та здатності адаптуватися до змін у культурному середовищі.

Менеджер соціокультурної діяльності виконує низку важливих функцій, зокрема організаційну, що охоплює стратегічне й тактичне планування, розробку концепцій і програм культурних ініціатив, узгодження командної роботи та контроль за виконанням завдань. Комунікативна функція передбачає налагодження співпраці з державними структурами, медіа, партнерами та меценатами. Маркетингова діяльність включає аналіз ринку культурних послуг, визначення аудиторії, створення та реалізацію рекламних стратегій для популяризації культурних проєктів. Інноваційний аспект роботи менеджера передбачає впровадження сучасних технологій і цифрових інструментів для оптимізації процесів та розширення охоплення аудиторії. Фінансова функція охоплює управління бюджетом, контроль витрат і забезпечення економічної стабільності. Це включає пошук джерел фінансування, таких як фонди, гранти, спонсорство та програми партнерства, наприклад:

- Український культурний фонд спільно з Благодійним фондом «МХП-Громаді» у січні 2025 року оголосили конкурс «Культура у фокусі громад». Метою цього конкурсу є забезпечення доступу до культурних ініціатив для громад поза межами великих міст та обласних центрів. Громади мають можливість отримати гранти до 1 мільйона гривень [1].
- Європейська комісія в межах програми «Creative Europe» оголосила конкурс на підтримку українських культурних організацій. Загальний бюджет конкурсу становить 5 мільйонів євро [2].
- Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти (Держмистецтв) активно сприяє розвитку різноманітних мистецьких заходів, включаючи

Роль менеджера соціокультурної діяльності в розвитку культурного середовища

фестивалі, конкурси та виставки. Метою яких є розвиток та популяризація мистецького аматорства та народних художніх промислів [3].

- Фундація культурних ініціатив є платформою, яка пропонує готові та адаптовані рішення з питань культури, туризму та креативних підходів. Вона здійснює моніторинг та оцінку як окремих проєктів, так і довгострокових програм для неурядових організацій та громад.

Сільські громади відіграють важливу роль у збереженні та популяризації національної культурної спадщини. За даними досліджень, понад 70% нематеріальної культурної спадщини України зосереджено саме в селах. Активний розвиток культурних центрів, проведення майстер-класів з традиційних ремесел та організація фестивалів сприяють підтримці та відродженню локальних культурних традицій [4].

Сфера культури в Україні стикається з викликами, які потребують комплексного підходу для їх подолання: недостатнє фінансування, брак кваліфікованих спеціалістів у галузі культури, відсутність навчальних програм. Цифровізація стає важливим аспектом розвитку культури, однак багато культурних установ не мають достатніх ресурсів та знань для впровадження сучасних технологій [5].

Для подолання цих викликів необхідні комплексні заходи, включаючи збільшення державного та приватного фінансування культури.

Перспективи розвитку професії менеджера СКД в Україні визначаються ключовими тенденціями: зміцнення міжнародних культурних зв'язків відкриває нові можливості для обміну досвідом; участь в міжнародних проєктах; інтеграція цифрових технологій та штучного інтелекту в управлінські процеси дозволяє автоматизувати рутинні завдання.

Підсумовуючи, менеджер соціокультурної діяльності відіграє ключову роль у розвитку культури, поєднуючи організаційні, комунікативні та інноваційні функції. Він відповідає за планування та реалізацію культурних проєктів, популяризацію культурних ініціатив та залучення фінансування

у культурну сферу. Цей фахівець сприяє збереженню та розвитку культурної спадщини, підтримці локальних традицій та інтеграції різних соціальних груп у культурне життя.

Саме тому необхідно активно залучати всіх зацікавлених осіб до формування культурного середовища через ефективний менеджмент. Участь у плануванні, організації та реалізації культурних проєктів, а також у взаємодії з різними соціальними групами та організаціями, сприятиме розвитку багатого та різноманітного культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Благодійний фонд «МХП-Громаді». До 1 млн грн: УКФ та БФ «МХП-Громаді» запускають конкурс грантів на культурні проєкти для громад. URL: <https://surl.li/vdiaaa> (дата звернення: 17.02.2025)
 2. Дія Бізнес. Конкурс для креативних індустрій України зі зміцнення міжнародної присутності URL: <https://surl.li/pmitten> (дата звернення: 17.02.2025)
 3. Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти. Перелік мистецьких заходів від Держмистецтв. URL: <https://surl.li/pxgrav> (дата звернення: 17.02.2025)
 4. Village-life.biz. Село як чинник збереження та розвитку національної культури та свідомості. URL: <https://surl.li/lyzicm> (дата звернення: 17.02.2025)
 5. Barkova, O., & Kulchytskyi, I. (2019). Європейський та український досвід використання цифрових технологій у сфері культури. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері, 2(2), 193–223 <https://doi.org/10.31866/2617-796x.2.2.2019.187733>
-



УДК 378.14: 378.147

СЕРЕДЕНКО АННА,

кандидатка мистецтвознавства, професорка
кафедри камерного ансамблю Національної
музичної академії України імені Петра
Чайковського
м. Київ

СПЕЦИФІКА НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ КИТАЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ У ВИЩИХ МУЗИЧНИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

Анотація: У даній статті розглядаються особливості навчання китайських студентів у музичних ВНЗ України, а також проблеми та перспективи їхньої адаптації в новому освітньому середовищі. Автор аналізує сформовані тенденції, виявляє основні перешкоди, з якими стикаються студенти з Китаю, і пропонує можливі шляхи їх подолання.

Ключові слова: студенти КНР, ВНЗ України, академічна адаптація, виконавство, плагіат, навчальні програми.

*Специфіка навчання студентів китайської народної
республіки у вищих музичних навчальних закладах України*

На сьогодні практично всі ВНЗ України та Європи приймають на навчання студентів із Китайської Народної Республіки. При цьому їхній прелімінарний рівень підготовки є вкрай різноманітним. Така полярність зумовлена їхніми попередніми умовами життя та якістю освіти. Зрозуміло, що такі студенти потребують підвищеної уваги та належного рівня емпатії. Водночас існування певних стереотипів у сприйнятті професорсько-викладацького середовища та певна необізнаність щодо системи освіти в інших країнах призводить до частого взаємного непорозуміння і, як наслідок, до фрустрації та демотивації з обох сторін. Щоб проаналізувати витоки цього явища, я звернулася до численних публікацій з різних країн на цю тему.

Треба сказати, що в різних країнах проблеми в навчанні іноземних студентів сприймаються по-різному. Це пояснюється відмінностями у студентському контингенті. Можливо, така його різноманітність пов'язана з низкою певних умов:

а. рівнем попередньої освіти, професійної підготовки абітурієнтів і вступними вимогами університетів та вищих шкіл;

б. фінансовим становищем абітурієнтів – не секрет, що до європейських і американських ВНЗ, де плата за навчання у десятки разів вища, ніж в українських, вступають діти з найбільш фінансово благополучних сімей, а отже, і більш освічені;

в. наявністю конкурсу для вступу;

г. політичною стабільністю, міжкультурною толерантністю та рівнем життя країни обраного університету (до країн, у яких триває війна або існує національна й релігійна нетерпимість, їдуть небагато студентів);

д. вартістю навчання, що корелює з пунктом «б»;

е. мовою викладання у ВНЗ – більшим попитом користуються ті навчальні заклади, у яких викладачі вільно володіють 2-3 іноземними мовами, зокрема обов'язково міжнародною англійською;

ж. також має значення перспектива подальшого розвитку, продовження освіти та працевлаштування, що залежить від світового рейтингу університету.

Таким чином, погляди на існуючі проблеми та їхню першочерговість суттєво відрізняються в різних країнах. Навчання музиці в Китаї займає доволі значне місце в загальній системі освіти. Достатньо лише перелічити 9 спеціалізованих вищих

музичних коледжів, 6 загальноосвітніх коледжів мистецтв,

30 звичайних коледжів і понад 600 ВНЗ, що надають вищу спеціальну музичну освіту. При цьому кожен навчальний заклад має певну автономію та працює за власними програмами.

Попри те, що перші спроби створення музично-підготовчих центрів описані ще у XVI столітті за часів династії Шан (1554–1046 рр. до н. е.), тривалий час діяльність різних музично-освітніх структур носила вільний характер. Лише з середини 1990-х років з'явилися методичні розробки для вищих шкіл і тривірнева система професійної музичної освіти: «школа – коледж – ВНЗ». Для переважної більшості дітей заняття в музичних школах залишаються недоступними, їх замінюють розвивальні групи Центрів мистецтв, факультативні та приватні уроки. Китайська Народна Республіка продемонструвала значні досягнення за короткий історичний період. Тим не менш, у китайській музичній освіті існує й певна кількість недоліків. Найважливішими з них є стереотипність педагогічних підходів, обмеженість і недоступність міжнародної інформації. Цей факт призвів до помітного зниження інтересу та мотивації учнів.

Причини цього криються у трьох основних аспектах:

- музична освіта сприяє переважно традиційній класичній музиці;
- не корелює із сучасними художніми тенденціями часу;
- залежить від впливу загальної системи освіти та політики Китаю.

У зв'язку з цим у іноземних студентів виникають певні труднощі в європейських і українських ВНЗ.

Першою очевидною складністю є соціально-культурна адаптація та мовний бар'єр. Саме останній найчастіше призводить до певної ізоляції. Туга за домом, новий побут, бюрократичність відомчих установ, високі витрати на життя, незвична їжа й медицина, клімат, а паралельно з цим університетські вимоги до дефлайнів та управління часом спричиняють колосальний стрес і зниження рівня успішності у іноземних студентів.

Однак набагато складнішою для них виявляється академічна адаптація. Численні дослідження показують, що для китайських студентів незнайомими є вимоги до самостійного критичного мислення, творчої індивідуальності та незалежності художньої

*Специфіка навчання студентів китайської народної
республіки у вищих музичних навчальних закладах України*

інтерпретації, а також організації домашньої роботи.

Поряд із виконавськими завданнями перед студентами постають непереборні бар'єри в науково-теоретичній сфері. Досвід навчання китайських студентів показує, що вони стикаються з численними труднощами, які можна розділити на сім груп:

- особливості професійної мови музично-педагогічної спеціальності;
- лексична складність текстів музично-педагогічних джерел і навчальних посібників;
- специфіка освітнього процесу з методичних дисциплін та особливості викладу лекційного матеріалу;
- використання розмовної мови в середовищі професійних музикантів;
- синонімічність і образність української мови;
- відмінність систем музичної освіти;
- недостатнє знання культурних реалій.

Студенти страждають від нерозуміння та несприйняття навчального матеріалу, коли вони змушені читати неадаптовані наукові й історичні тексти. Автори досліджень дійшли висновку про перевагу викладання мовою музичних термінів і використання невербальних засобів, а також про недоліки лекційної практики, коли студенти змушені сприймати матеріал на слух.

Вітчизняна музична термінологія відзначається багатством термінів і строкатістю конотацій. Розглядаючи характерні особливості нашої музичної термінології, Ван Веньцзя звертає увагу на притаманну їй полісемію та омонімію — наприклад, оркестрова партія і партія в шахах. Як один із методів полегшення професійної комунікації, він порушує питання адаптації навчальних матеріалів. Переважання в музикознавчій літературі довгих складнопідрядних речень, інверсій, метафор і полемічного характеру створює непереборний бар'єр для розуміння не лише китайськими, а й українськими студентами. Вимоги до доступного, логічного й грамотного викладу матеріалу повинні стосуватися як усного мовлення лектора, так і створення адаптованих матеріалів, розроблених для студентів із КНР.

У контексті розширення міжкультурних зв'язків найзатребуванішим напрямом навчання є мистецтво фортепіанного виконавства. Найбільші труднощі виявляються в класах спеціального інструменту та камерного ансамблю, де викладачі прагнуть розвинути у студентів індивідуальний художній стиль, навички взаємодії в ансамблі та здатність до глибокої музичної інтерпретації. Китайські студенти часто демонструють достатній рівень технічної підготовки, але стикаються з труднощами не лише у фразуванні, агогіці, динамічних відтінках і логіці музичного розвитку, а й в елементарному розборі нотного тексту.

Гра в ансамблі є важливою формою виконавства, проте як базовий навчальний курс вона не отримує належної уваги в китайських ВНЗ. На сьогодні професійні навички студентів у галузі ансамблевої творчості не відповідають вимогам сучасної виконавської практики. Тому вкрай актуальним є вибір раціонального змісту навчальної програми. Викладачам доводиться обережно підходити до вибору творів, знаходити компроміс між цілями навчального процесу та потребами студентів, враховуючи фактичний рівень їхньої підготовки.

Китайські студенти стикаються з труднощами не лише у виконавських дисциплінах, а й в академічній діяльності. Однією з найскладніших проблем є написання наукових робіт. У китайській освітній традиції широко поширена практика запозичення текстів без посилань на джерела, оскільки повага до авторитету передбачає відтворення класичних формулювань без змін. У європейській системі це розцінюється як плагіат, що може мати серйозні наслідки для студентів. Багато китайських студентів не усвідомлюють важливості оригінального дослідження, а їхні письмові роботи часто страждають від нестачі самостійного аналізу, логічної аргументації та критичного осмислення матеріалу. Це вимагає від викладачів особливої уваги до розвитку академічних навичок студентів, організації семінарів із наукового письма та заохочення їх до самостійного дослідження музичних явищ.

Висновки

Іноземні студенти стикаються з труднощами інтеграції, проте набувають цінних навичок і новий погляд на професійну

***Специфіка навчання студентів китайської народної
республіки у вищих музичних навчальних закладах України***

кар'єру та особистісний розвиток.

Аналіз складнощів показує, що їх можна попередити завдяки коригуванню навчальних програм і створенню

«перехідного» навчального репертуару, перегляду екзаменаційних вимог, розробці нового адаптованого лекційного матеріалу, проведенню ознайомчих тренінгів для викладачів і диференційованій роботі зі студентами. При складанні навчального плану необхідно враховувати потребу в додатковому адаптаційному етапі.

Було б доцільним організувати підготовчі факультативні заняття та збільшити кількість годин на такі предмети, як камерний ансамбль, а також зберегти курс «Методика камерного ансамблю» серед основних дисциплін. Крім того, враховуючи стрес, який відчувають студенти закладів вищої освіти, доцільним було б введення посади психолога у штат університету та відкриття спеціального кабінету для терапії.

Окреслені проблеми є поширеними, а їх своєчасне та раціональне вирішення має важливе значення для професійної підготовки студентів з Китаю. Незважаючи на всі труднощі, навчання в українських музичних ВНЗ відкриває для них нові можливості. Студенти здобувають унікальний досвід, розширюють свої професійні горизонти та отримують шанс стати конкурентоспроможними фахівцями у міжнародному музичному співтоваристві. Наше завдання — допомогти їм максимально розкрити свій потенціал, створити умови для продуктивної взаємодії та інтеграції в науково-освітнє й творче середовище.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ammon, Ulrich; Reinbothe, Roswitha; Zhu, Jianhua. Die deutsche Sprache in China. Geschichte, Gegenwart, Zukunftsperspektiven. München: Iudicium, 2007.
2. Cavaleri, Nicola. Preventing Plagiarism. Report of the LTS Lunch // LTS News, Cambridge. Issue 7, 12 (2006).
URL:

- <http://www.admin.cam.ac.uk/offices/education/lts/news/ltsn7.pdf> (дата обращения: 12.03.2010).
3. Feng, Yu; Damdindorj, Tsetsegdelger. Analysis of Music Teaching Problems in Chinese Universities // International Journal of Education and Humanities. 2024. Vol. 14, No. 1. P. 160.
 4. Haddon, Elizabeth. Perspectives of Chinese students on studying MA Music programmes in a UK University // ORFEU. 2019. Vol. 4, No. 2. December 2019.
 5. Liu, Yingkai. Educational Utilitarianism: Where Goes Higher Education? // In: Agelasto, Michael; Adamson, Bob (Eds.). Higher Education in Post-Mao China. Hong Kong: University Press, 1998. P. 121–140.
 6. Mattisson, Jane. Chinese essay writing: a special challenge for universities in the West. A discussion of Chinese students' essay writing traditions and Western praxis. 2006. URL: <http://www.distans.hkr.se/rikskonf/Grupp%207/Mattisson.pdf> (дата обращения: 25.03.2010).
 7. Xie, Jiaxing; Leung, Bo Wah. Students' motivation to study music: The mainland China context.
 8. Zhang, Beibei. Research on the Model of Music Teaching in Universities with Integration of Chinese and Western Traditional Cultures // School of Music Education, Xi'an Conservatory of Music, Xi'an, Shaanxi, 710060, China.
-



УДК 37.211.24

СІДОРОВА ІРИНА

заслужена працівниця культури України,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла Коцюбинського

БРАЦІШЕВСЬКА ТЕТЯНА

здобувачка ступеня вищої освіти «магістр»
Вінницького державного педагогічний
університету імені Михайла Коцюбинського
м. Вінниця

ЕСТЕТИЧНА КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ У ДИСКУРСІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Анотація. У статті висвітлюються наукові підходи до визначення змісту і сутності естетичної культури особистості. Зазначено, що одним із ефективних засобів формування естетичної культури є мистецтво, зокрема музичне мистецтво, наділене потужними виховними можливостями.

Ключові слова: естетична культура, естетичне виховання, гармонійний розвиток особистості, мистецтво.

Естетична культура в наукових дослідженнях розглядається

Естетична культура особистості у дискурсі наукових досліджень

як невід’ємна складова духовного розвитку особистості. Численні дослідження філософів присвячені вивченню естетичної культури, її значення у гармонійному розвитку людини (Сократ, Платон, Аристотель, Кант, Шиллер, Гегель та інші), її розгляду в дискурсі мистецтвознавчих орієнтацій (Леонардо да Вінчі, Н. Буало, Г. Е. Лессінг та інші), її дослідження через теоретичні зв’язки з філософською наукою (М. Дюфренн, Й. Фіхте та інші).

Психологічні дослідження естетичної культури вказують на тісний зв’язок останньої з розвитком естетичної свідомості, почуттів, смаків, потреб (І. Бех, О. Берестенко, О. Кононко, О. Науменко та інші).

У педагогічній науці місце знайшли дослідження унікального характеру естетичної культури та естетичного виховання, його впливу на формування ціннісних орієнтацій, розвитку духовної складової загальної культури особистості (З. Гіптерс, Р. Дзвінка, І. Зязюн, Н. Миропольська, І. Сідорова, Л. Хлебнікова та інші).

Питання формування естетичної культури учнівської молоді засобами різних видів мистецтва вивчають такі дослідники, як Л. Артемова, В. Бутенко, С. Мельничук, Н. Миропольська, Г. Тарасенко, Г. Шевченко та інші.

Аналіз наукових праць, присвячених вивченню сутності естетичної культури вказують на широке коло його дефінітивної бази. Естетичну культуру особистості дослідники розглядають як відтворення естетичної культури окремої нації та суспільства, вона характеризує рівень розвиненості естетичної свідомості людини, здатність та потребу естетично сприймати дійсність [8, с.19]. Тому естетична культура розглядається як своєрідне віддзеркалення естетичного надбання певного суспільства.

На думку Я. Сопіної естетична культура – це інтегрувальна якість особистості, «що охоплює її чуттєво-інтелектуальну сферу й активну практичну діяльність із перетворення дійсності за законами краси» [7, с.173].

Інші дослідники визначають естетичну культуру як «сформованість у людини естетичних знань, смаків, ідеалів, здібностей до естетичного сприймання явищ дійсності, творів мистецтва, потребу вносити прекрасне в оточуючий світ, оберігати

природну красу» [8, с.65].

У деяких наукових дослідженнях естетична культура визначається як якісний стан і процес естетичного освоєння дійсності. На думку С. Жукова естетична культура особистості – це сукупність властивостей, які формуються в процесі активного засвоєння морально-естетичних і художніх цінностей суспільства [3]. У процесі опанування цих цінностей «людина змінюється, розвивається і стверджується в своїй чуттєвій небайдужості до природи, людей і до самої себе» [1, с.16-17]. Дані властивості визначають естетичну свідомість і поведінку людини. Також вони сприяють її естетичній творчості [3].

С. Гаткова досліджуючи зміст естетичної культури особистості, зазначає, що «естетична культура становить соціально-психологічне явище, яке відображає сутність особистості й стимулює її творчу працю і суспільну активність» [2, с.11].

Естетична культура особистості формується завдяки естетичному вихованню. Естетичне виховання є засобом «творення духовного світу людини, розуміння нею безперервності світобудови та їх розвиток у гармонії, красі та любові» [9, с.63]. Джерелом естетичного виховання молоді, на думку І. Зязюна, має бути національна мистецька спадщина, побудована на здобутках українського народу, без спотворених чужих впливів [4, с.20].

Варто зазначити, що «естетичне виховання, як будь-яке інше виховання, становить систему, в якій взаємодіють засоби, форми й методи» [8, с.63]. Використовуючи певні методи у своїй роботі, педагог опирається на необхідні засоби естетичного виховання [10]. Такими засобами може бути вся оточуюча дійсність: природа, побут, система відношень з іншими людьми, продукти творчості тощо. Одним з видів творчої діяльності є мистецтво – спеціально орієнтоване на задоволення естетичних потреб [6, с.6]. Мистецтво є одним з основних рушіїв у процесі формування естетичного виховання молоді та має потенційні пізнавальні та виховні можливості.

«Мистецтво відображає життя в його цілісності та загальнолюдській значущості, ... підвищує здатність бачити і чути прекрасне, розвиває асоціативне мислення, допомагає глибше

Естетична культура особистості у дискусії наукових досліджень

зрозуміти себе і інших людей. ... є формою культури, невід'ємною частиною життя людини та суспільства» [9, с.117]. Мистецтво можна використовувати як засіб соціалізації молоді. Для сучасних підлітків особливо характерне «прагнення до творчих видів діяльності, підвищена емоційність, цікавість до нових, гострих, часом екстравагантних форм у мистецтві, інтерес до ліричної і фантастичної тематики, підвищена увага до видовищних об'єктів мистецтва» [8, с.65].

Одним з видів мистецтва, що сприяє розширенню естетичної свідомості, надаючи можливість пізнати внутрішній світ композитора, поета, виконавця є музика. «Через музику людина може знайти відповіді на фундаментальні питання про сенс життя, гармонію та красу. Цей процес також формує естетичні смаки та цінності, допомагаючи особистості усвідомити своє місце у світі та встановити глибокий зв'язок з культурною спадщиною людства» [5, с.55].

Можна стверджувати, що «естетичне виховання – це педагогічна діяльність, спрямована на формування здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси. Метою естетичного виховання є розвиток високого рівня естетичної культури особистості, її здатність до естетичного освоєння дійсності» [8, с.63].

Таким чином, естетична культура має важливе значення у формуванні духовного світу особистості та її гармонійному розвитку. Одним із засобів формування естетичної культури є мистецтво, наділене потужними виховними можливостями та рушійними силами до творчої діяльності, спроможним викликати глибокі почуття і емоції людини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Виховання естетичної культури школярів : Навч посібник / І. А. Зязюн, Н.Є. Миропольська, Л.О.Хлебнікова та ін. К.: ІЗМН, 1998. 156 с.
2. Гаткова С. Формування естетичної культури студентів в творчих самодіяльних об'єднаннях: автореф. канд. пед. наук: 13.00.01. К. 1982. 14 с.
3. Жуков С. Естетична культура, естетичне виховання як складові всебічного розвитку особистості. Зб. наук. пр. Уманськ. держ. пед. ун-ту ім. Павла Тичини. Умань, 2011. Ч. 2. С. 101-109. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/znpudpu_2011_2_14.pdf
4. Зязюн І. А. Молодь світу і України напередодні ХХІ століття. Трибуна. 1997. № 5-6. С.20-22.
5. Мартиновська О.О., Сідорова І.С. Культурно-виховний потенціал вокально-хорового мистецтва у контексті сучасних освітніх трансформацій. *Проблеми та інновації в мистецькій, технологічній освіті*, 2024, 53-58.
6. Нечепоренко М.В. Формування естетичної культури студентів класичних університетів: Автореф. дис...канд. пед. наук: 13.00.04 / Харків. нац. пед. ун-т ім.Т.С.Сковороди. Х., 2005. –23с
7. Сопіна Я. Формування естетичної культури студентів музично-педагогічних факультетів: дис. канд. ... пед. наук : 13.00.04. Запоріжжя. 2022.196 с.
8. Сідорова І.С. Естетична культура - невід'ємний компонент духовного світу особистості. (2021). Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems, 14, 61-66. <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/1773>
9. Естетика: Навч. посіб. М.П.Колесніков, О.В.Колеснікова, В.О.Лозовой та ін.; За ред. В.О.Лозового. К.: Юрінком Інтер, 2005. 208 с.
10. Liudmyla Vasylevska-Skupa, Tetiana Belinska, Kateryna Kushnir, Iryna Sidorova, Lidiia Ostapchuk. Formation of mastery of artistic and pedagogical communication of future teachers of music in the process of vocal and choral activities. Moderní věda. Praha. Česká republika, Nemoros. 2022. № 1. P. 72-82.
https://drive.google.com/file/d/17iV0kthkZ_olMAWgveL_dtpnSqPZGu4Z/view



УДК: 378.4

СМАГЛЮК КАРИНА

здобувачка вищої освіти спеціальності
«Менеджмент соціокультурної діяльності»,
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Тараса
Григоровича Шевченка

ЛАДОНЬКО ЛЮДМИЛА

докторка економічних наук, професорка
кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський
колегіум» імені Тараса Григоровича
Шевченка.
м. Чернігів

**МИСТЕЦТВО У ЧАС ВІЙНИ: ВИСТАВКОВА
ДІЯЛЬНІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
«ЧЕРНІГІВСЬКИЙ КОЛЕГІУМ» ІМЕНІ Т.Г.
ШЕВЧЕНКА**

Анотація. У статті розглядається важлива роль мистецтва під час війни. Зокрема, його вплив на збереження національної ідентичності та підтримку морального духу нації. Акцентовано увагу на організації художніх виставок у Національному університеті «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка.

Ключові слова: мистецтво, творчість, культура, виставкова діяльність, університет.

*Мистецтво у час війни: виставкова діяльність національного
університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*

Сьогодні Україна проходить один із найскладніших періодів своєї історії – боротьбу за існування та право на свободу. Ворог прагне зруйнувати нашу державу, знищити нашу мову, культуру, історичну спадщину. Війна завжди несе за собою зло, біль, руйнування та смерть. Мистецтво ж – це життя, творіння, душа, що формує народ як націю. Воно зберігає історію, відображає цінності, об'єднує людей та передає ідентичність з покоління в покоління.

Під час війни мистецтво набуває ще більшого значення – це голос, що звертається до світу, закликає до розуміння та підтримки, зміцнює дух нації. У цей непростий час українські митці не просто продовжують творити, а перетворюють свою працю на інструмент боротьби, опору та відродження. Кожна виставка чи мистецький захід нині – це не лише демонстрація талантів, а й підтвердження того, що Україна живе, а її культура, попри всі загрози, розквітає та розвивається.

Організація художніх виставок під час війни – це акт мужності та спротиву. Це спосіб сказати, що культура та мистецтво є невід'ємними складовими нашої національної свідомості. Вони допомагають нам пам'ятати, хто ми є, що ми відстоюємо, за що боремося. Важливість продовження мистецької діяльності зараз полягає не тільки в тому, щоб підтримувати культурний фронт. Це спосіб об'єднати суспільство, надихнути на спільну боротьбу, додати сил і впевненості. Культура й мистецтво формують глибокий емоційний зв'язок між минулим, теперішнім і майбутнім. Це також спосіб передати нащадкам, що навіть у найтемніші часи мистецтво залишається символом надії й незламності [1].

17 червня 2024 року у мистецькому просторі факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка відбулося відкриття виставки творчих робіт під назвою «Контури дівочої краси». Ця виставка представила картини ще не дуже відомих чернігівських художників Андрія Сагайдачного та Володимира Кравченка. Випускники університету зобразили красу української жінки через призму національного вбрання та колориту. Кожен витвір мистецтва був виконаний з глибоким розумінням традицій та історії нашої культури, відображаючи витонченість, силу та граціозність жіночого образу. Важливим і хвилюючим моментом виставки стала участь студенток університету в ролі

моделей [2].

У грудні цього ж року студенти та викладачі кафедри мистецьких дисциплін презентували художню експозицію у стінах Міністерства у справах ветеранів України. Виставка під назвою

«Краса Чернігова» вразила присутніх красою жіночих образів та природи Чернігівського краю і складалася із робіт як починаючих, так і вже відомих митців. Заступницю Міністра у справах ветеранів України пані Юлію Кіріллову найбільше вразило полотно під назвою «Крізь терни до перемоги!» пензля Євгена Силка, доцента кафедри мистецьких дисциплін [3].

Ще одна цікава подія відбулась у січня 2025 року – відкриття 19-ї персональної виставки творчого самородка України, юного художника з Києва Данили Ноздрі, члена МОХМ Національної Спільноти художників України, лауреата Національної премії України

«Скарб нації». Творчий доробок Данила Ноздрі (володаря 6 Гран-прі на Міжнародних арт-конкурсах у Парижі, Осло, Мілані, Валенсії, Києві, Монте-Карло) складає біля 400 картин. Ці роботи постійно демонструються в Україні та за її межами. Відтак нещодавно три Данилові картини були представлені на вернісажі українських митців під час 77-ого Канського кінофестивалю у Франції. Перегляд представлених картин не лишив нікого байдужим. Попри абстрактний стиль, у якому творить Данило, усі учасники

«знаходили» щось своє, що їх хвилювало, бентежило чи, навпаки, викликало посмішку й позитивні емоції [4].

У стінах Чернігівського обласного художнього музею імені Григорія Галагана 6 лютого 2025 року відбулося довгоочікуване відкриття художньої виставки одного з випускників Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, талановитого митця Андрія Сагайдачного. У своїй виставці

«Озираючись вперед» Андрій продовжує вивчати глибину української культури, вносячи в свої роботи елементи національних традицій та сучасних технік. Його картини – це вдале авторське поєднання класичної живописної манери з сучасними мотивами, що захоплюють і залишають глибокий емоційний відгук. Теми, що піднімаються у творчості Андрія, охоплюють найрізноманітніші аспекти українського буття, а кожна робота відображає глибоке розуміння і переживання митцем того часу, в якому ми живемо. На

Мистецтво у час війни: виставкова діяльність національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

виставці були представлені портрети, пейзажі, натюрморти якими Андрій доводить, що живопис – це не просто зображення, а спосіб вираження власних почуттів і думок через кольори, форми, гру світла [5].

Отже, мистецтво під час війни набуває особливої значущості, оскільки воно не лише є засобом вираження емоцій і думок, а й відіграє важливу роль у збереженні національної ідентичності та культурної спадщини. Виставкова діяльність Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка стала важливим елементом культурного життя міста, де кожен мистецький захід не лише демонструє творчий потенціал, але й підтримує моральний дух мешканців. Ми завдячуємо можливість творити, надихати та збагачувати культурну спадщину рідного краю – Збройним Силам України, які захищають нас і наше майбутнє. Підтримуючи мистецький фронт, ми наближаємо нашу перемогу, утверджуючи важливість культури в умовах війни та її здатність вистояти і процвітати навіть у найскладніші часи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ruslana. Художні виставки під час війни, як збереження культури та сили духу через мистецтво. URL: <http://readonline.com.ua/items/66120-hudozhni-vistavki-pid-chas-viyni-yak-zberezhennya-kulturi-ta-sili-duhu-cherez-mistetstvo/> (дата звернення: 09.02.2025);
2. Виставка творчих робіт «Контури дівочої краси». URL: <http://chnpu.edu.ua/news/newsandevents/item/4668-vystavka-tvorchykh-robot-kontury-divochoi-krasy> (дата звернення: 09.02.2025);
3. Виставка «Краса Чернігова» URL: <http://chnpu.edu.ua/news/newsandevents/item/5016-vystavka-krasa-chernihova> (дата звернення: 09.02.2025);

Смаглюк Карина, Ладонько Людмила

4. Шлях до перемоги України. Чернігів. URL:
<http://chnpu.edu.ua/news/newsandevents/item/5076-shliakh-do-peremohy-ukrainy-chernihiv> (дата звернення: 09.02.2025);
 5. Озираючись вперед. URL:
<http://chnpu.edu.ua/news/newsandevents/item/5129-ozyraiuchys-vpered> (дата звернення: 09.02.2025).
-



УДК 005:785.6(477.51)

СОЛДАТЕНКО ОЛЕКСАНДР

кандидат педагогічних наук, доцент, доцент
кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський
колегіум» імені Тараса Григоровича
Шевченка»
м. Чернігів

ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦЬКОГО ТУРИЗМУ ДЛЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНИ

Анотація. У статті автор обґрунтовує важливість мистецького туризму для сучасної туристичної індустрії в Україні та його значний потенціал завдяки багатій історико-культурній спадщині, численним фестивалям, театрам, музеям і арт-просторам. Окрему увагу приділено Чернігову та Чернігівській області, де описані перспективні мистецькі локації та події. Також розглядаються світові тенденції в мистецькому туризмі, зокрема цифрові технології, міжнародні фестивалі та екологічні арт-простори, для розвитку яких необхідна державна підтримка, інвестиції та інноваційні підходи.

Ключові слова: мистецький туризм, культурна спадщина, фестивалі, музейний туризм, театральний туризм, арт-туризм, соціокультурний розвиток, цифрові технології, міжнародна співпраця

Потенціал мистецького туризму для соціокультурного життя України

Мистецький туризм є важливою складовою сучасного туристичного ринку та відіграє значну роль у розвитку соціокультурного життя суспільства. Україна, маючи багату історико-культурну спадщину, різноманітні мистецькі традиції та унікальні фестивалі, володіє величезним потенціалом для розвитку цього напрямку туризму.

Передусім, мистецький туризм сприяє популяризації національної культури, залучаючи як внутрішніх, так і зарубіжних туристів до відвідування музеїв, галерей, театрів, музичних фестивалів та художніх виставок. В Україні вже існує низка подій, які мають міжнародне значення, наприклад, Одеський міжнародний кінофестиваль; фестиваль сучасного мистецтва «ГогольFest»; Львівський книжковий форум та багато інших. Завдяки таким заходам, країна стає привабливою для культурного обміну та зміцнення міжнародних зв'язків [1].

Розвиток мистецького туризму також позитивно впливає на економіку України, сприяючи зростанню малого та середнього бізнесу у сфері готельного і ресторанного бізнесу, транспортних послуг та сувенірної продукції. Це створює нові робочі місця та стимулює розвиток регіонів, особливо тих, які мають значний культурний потенціал, але потребують економічної підтримки.

Важливим аспектом мистецького туризму є збереження культурної спадщини. Завдяки туристичному інтересу до історичних пам'яток, культурних об'єктів та мистецьких подій, відбувається активізація процесів реставрації та охорони культурних пам'яток. Це сприяє збереженню традицій та їх адаптації до сучасних умов, що дозволяє наступним поколінням долучатися до мистецького надбання.

Ось кілька прикладів напрямів мистецького туризму для Чернігова та Чернігівської області:

1. Чернігів – місто легенд і мистецтва

- Фестивалі та заходи:

- Фестиваль класичної музики «Сіверські музичні вечори» – залучає українських та міжнародних виконавців.
- Фестиваль аматорського театру «Свіжий вітер» – підтримує розвиток театрального мистецтва серед молоді.
- «Зелена сцена» – культурно-мистецький проєкт із живою музикою, виставками та ярмарками [2].
- Галереї та арт-простори:
 - Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана – експозиції українського живопису та графіки.
 - Арт-простір «ChernihivArt» – сучасні виставки, майстер-класи, арт-перформанси [3].

2. Місця Чернігівської області, які є основою для розвитку мистецького туризму в регіоні та можуть приваблювати як українських, так і зарубіжних туристів:

- Качанівка – національний історико-культурний заповідник, пов'язаний із митцями XIX століття.
- Батурин – гетьманська столиця, де мистецький туризм пов'язаний з історичною реконструкцією та музичними фестивалями.
- Седнів – мальовниче місце, яке надихало багатьох художників [4].

3. Чернігів як центр музичного та театрального туризму:

- Чернігівський обласний філармонійний центр фестивалів та концертних програм – регулярні концерти класичної музики, джазові вечори, виступи оперних виконавців.
- Чернігівський обласний молодіжний театр – сучасні постановки, арт-експерименти, театральні фестивалі.

*Потенціал мистецького туризму
для соціокультурного життя України*

- Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка – поєднання класичних і сучасних вистав, театральні гастролі.

4. Візуальне мистецтво та майстер-класи

- Галерея сучасного мистецтва «Пласт-Арт» – місце виставок сучасних художників, скульпторів, графіків.
- Арт-резиденції та пленери в історичних локаціях – можливість для митців створювати роботи в унікальних культурних ландшафтах (Козелець, Новгород-Сіверський, Любеч).
- Майстер-класи з традиційного декоративного мистецтва – писанкарство, гончарство, витинанка, іконопис (зокрема, у Ніжині та Коропі).

5. Фестивалі та мистецькі події в регіоні:

- Фестиваль народної творчості «Поліське коло» (Новгород-Сіверський) – автентичний український фольклор, ремесла.
- Фестиваль історичної реконструкції «Любеч – місто князів» – поєднання історії, мистецтва та театралізованих вистав.
- Літературні читання та мистецькі зустрічі (Чернігів, Батурин) – популяризація творчості видатних письменників та митців регіону [2].

6. Розвиток арт-туризму та креативних просторів:

- Створення нових арт-кластерів у Чернігові – ревіталізація старих будівель під творчі простори, студії.
- Мурали та стріт-арт проекти – залучення українських та міжнародних художників до розпису міських фасадів.
- Арт-ярмарки та ремісничі фестивалі – можливість

познайомитися з локальним мистецтвом і придбати унікальні вироби [3].

Усі ці ініціативи можуть сприяти розвитку мистецького туризму, залученню нових туристів та створенню культурного бренду Чернігова та області.

Однак, незважаючи на значний потенціал, мистецький туризм в Україні стикається з низкою викликів. Це недостатня інфраструктура, брак державної підтримки, слабка реклама та повільне міжнародне просування українських мистецьких подій. Для подолання цих проблем необхідно розробляти комплексні програми розвитку культурного туризму, впроваджувати інноваційні технології у сфері музейної справи, а також залучати приватних інвесторів для підтримки мистецьких ініціатив.

Україна повинна орієнтуватись на перспективи розвитку мистецького туризму у світі які визначаються глобальними трендами, технологічними інноваціями та зростаючим інтересом до культурної спадщини, а саме:

1. Інтеграція цифрових технологій у мистецький туризм через: віртуальні тури та доповнену реальність (AR/VR) (музеї та галереї впроваджують цифрові екскурсії, що дозволяє туристам відвідувати мистецькі об'єкти дистанційно); NFT-мистецтво та цифрові експозиції (нові форми мистецтва стають доступними через блокчейн-технології та цифрові виставки); інтерактивні мобільні додатки (допомагають туристам глибше занурюватися в історію мистецьких об'єктів).

2. Зростання популярності культурних фестивалів та арт-резиденцій через: міжнародні бієнале та арт-форуми (Венеційська бієнале, «Art Basel», «Documenta» в Німеччині) приваблюють тисячі туристів та інвесторів; фестивалі сучасного мистецтва («Lumiere Festival» у Ліоні, «Burning Man» у США) стимулюють розвиток креативної економіки; розширення арт-резиденцій, де художники з усього світу можуть працювати у творчих центрах і залучати туристів до процесу створення мистецтва [5].

3. Відродження і популяризація етнічного та

Потенціал мистецького туризму для соціокультурного життя України

традиційного мистецтва: підтримка локальних ремесел, майстер-класи з гончарства, ткацтва, народного живопису (наприклад, японське мистецтво кімоно, мексиканські алебріхес, українська писанка); екологічні арт-простори, де зростає інтерес до екологічно чистих музеїв та галерей, створених із природних матеріалів.

4. Розвиток мистецьких хабів та креативних кварталів через Глобальні арт-хаби: Лондон, Париж, Берлін, Нью-Йорк залишаються центрами сучасного мистецтва, а нові арт-кластери формуються у Сеулі, Дубаї, Лісабоні та креативні міські простори, наприклад, район Виньянка у Празі, Уинвуд у Маямі, 798 Art Zone у Пекіні, що перетворюють промислові зони на арт-центри.

5. Розширення тематики мистецького туризму через Гастрономічний туризм: оформлення ресторанів як арт-об'єктів (наприклад, ресторани з дизайном від Сальвадора Далі або арт-кафе в Амстердамі); музичний туризм – розвиток арт-фестивалів, де поєднуються живопис, театральні постановки та музичні виступи (наприклад, фестиваль «Coachella»); мистецький туризм для дітей – створення інтерактивних музеїв та творчих майданчиків для юних туристів.

6. Підтримка мистецького туризму на державному рівні через гранти та фінансування (уряди різних країн інвестують у реставрацію культурних пам'яток, відкриття нових арт-просторів), а також, міжнародні програми культурного обміну (Європейський Союз активно підтримує програми на кшталт «Культурна столиця Європи»).

Таким чином, мистецький туризм має величезний потенціал для соціокультурного розвитку України. Він не лише сприяє популяризації національної культури, але й створює сприятливі умови для економічного розвитку, культурного обміну та збереження історичної спадщини. Успішна реалізація цього потенціалу можлива за умови комплексного підходу, що включає підтримку з боку держави, активну співпрацю між культурними інституціями та залучення широкого загалу до участі у мистецькому житті країни. Мистецький туризм продовжує активно розвиватися, адаптуючись до цифрових

технологій та зміни культурних запитів. Поєднання традиційного мистецтва, сучасних технологій та стійких підходів створює перспективи для нових форм подорожей, де мистецтво стає не лише об'єктом спостереження, а й інтерактивним досвідом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Український культурний фонд. Реєстр програми Знакові події. URL: https://ucf.in.ua/en/m_programs/5dbb55f2bfc13b3f7a50bfa2/registration?type=received_applications (дата звернення: 10.02.2025).
2. Zruchno.Travel - національний туристичний портал. Чернігів фестивальний: 15 найяскравіших подій року. URL: <https://zruchno.travel/News/New/3761?lang=ua> (дата звернення: 10.02.2025).
3. Комунальна установа "Туристичний інформаційний центр" Чернігівської міської ради. Події. URL: <https://chernihiv.travel/ua/events> (дата звернення: 10.02.2025).
4. Мандруй Україною. Чернігівський обласний ТІЦ. Пам'ятки, 3D-тури, маршрути, гід. URL: <https://discover.ua/companies/chernigivskij-oblasnij-turisticno-informacijnij-centr/trips> (дата звернення: 10.02.2025).
5. Суспільне культура. Організатори Венеційської бієнале 2024 презентували деталі виставки: на що очікувати відвідувачам. URL: <https://suspilne.media/culture/950727-ce-kolosalna-robota-aktor-akij-zigrav-u-filmi-kamin-papir-nozici-prokomentuvav-peremogu-filmu-na-bafta-2025/> (дата звернення: 10.02.2025).



УДК 008:394.2:711.4

ТАДЛЯ АНАСТАСІЯ

магістрантка 1 року навчання,
спеціальність «Менеджмент» Державного
торговельно-економічного університету

**Науковий керівник
ГОЛОВНЯ ЮЛІЯ,**

кандидатка економічних наук, доцентка,
доцентка кафедри публічного управління
та адміністрування Державного
торговельно-економічного університету
м.Київ

ОРГАНІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ПОДІЙ У МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Анотація. У тезах розглядаються особливості організації культурних подій у міському середовищі, їх вплив на соціокультурний розвиток громади та формування міської ідентичності. Аналізуються сучасні підходи до планування та реалізації культурних заходів, враховуючи залучення місцевої спільноти та використання інноваційних форматів. Окремо увага приділяється ролі публічного простору як місця проведення культурних подій і його значення для розвитку креативної економіки.

Ключові слова: культурні події, міське середовище, культурний менеджмент, громадський простір.

Створення сприятливого середовища для культурних ініціатив є необхідним для підвищення якості життя громадян та розвитку міста. В Україні особливо важливо інтегрувати сучасні підходи до культурних подій, що сприяють розвитку нових форм міського життя та залученню міжнародних інвестицій у креативні індустрії.

Автор спирається на низку сучасних досліджень, які висвітлюють роль культурних подій у розвитку міських територій, зокрема роботи таких науковців, як В.Дем'ян, В.Литовченко (акцентують увагу на важливості культурної спадщини в контексті міського середовища), О.Карпенко, Т. Лях, С.Гулько (зосереджуються на публічному просторі як інструменту розвитку соціальної згуртованості громади), С.Плуталов (характеризує роль культурних, креативних індустрій у досягненні цілей сталого розвитку) В.Комар (робить акцент на особливостях управління мистецькими проектами в системі культурнокреативних індустрій України), а також міжнародні дослідження з цієї теми, зокрема праці, що стосуються моделей організації культурних заходів у великих міських агломераціях, в основному роботи, які висвітлюють роль культурних подій у формуванні міської ідентичності (Х.Мансур, Ф.Алвес, А.Коста, 2023), розвитку культурного туризму (В.Сурянні, 2024) та впливу таких заходів на економічний розвиток міста (А.Зунайді, Н.Нофірман, Дж. Джуліана, Р.Вурара, 2022).

Таким чином, сучасні науковці та практика підтримують думки, що культурні заходи в міському середовищі мають бути інтегровані у стратегічні плани розвитку міста. Вони є комерційними інструментами для формування міської ідентичності, залучення туристів та активізації громадянської участі.

Метою даного дослідження є організація культурних ініціатив у міському середовищі, аналіз сучасних підходів до планування таких заходів, а також виявлення ключових проблем і напрямків для підвищення ефективності культурних ініціатив у містах України. Автор виділяє декілька ключових аспектів організації культурних подій у міському середовищі, які

Тадля Анастасія
Науковий керівник Головня Юлія

мають важливе значення для розвитку міської інфраструктури та культурного життя (див. Табл.1).

№	Напрямок	Характеристика	Втілення
1	Інтеграція заходів у стратегію міста	Організація подій як частини загального розвитку міста за рахунок культури, економіки та соціальних ініціатив	Співпраця з органами місцевого самоврядування, розробка культурних програм, залучення бізнесу та громадськості
2	Формування міської ідентичності	Культурні ініціативи сприяють ідентичності міста, підвищують соціальну згуртованість та взаємодію	Організація фестивалів, мистецьких резиденцій, спільних проєктів громадами, збереження культурної спадщини
3	Використання онлайн-платформи	Соціальні мережі та онлайн-інструменти допомагають розширити аудиторію та популяризувати культурні заходи	Проведення онлайн-трансляцій, створення інтерактивного контенту, активна присутність у соціальних мережах, партнерства з блогерами та інфлюенсерами
4	Доступність культурних подій	Забезпечення інклюзивності заходів для людей з інвалідністю та соціально вразливих категорій населення	Облаштування безбар'єрного середовища, адаптація подій для людей з порушеннями зору та слуху, проведення безкоштовних майстер-класів

Таблиця 1. Ключові аспекти організації культурних подій

Джерело: систематизовано автором

Таким чином, взаємодія між місцевою владою та культурними організаціями стають важливою складовою успішної реалізації культурних проєктів. Місцева влада виступає як організатор-партнер, який сприяє

Організація культурних подій у міському середовищі

фінансуванню, створенню інфраструктури та популяризації культурних подій.

Дослідження організації та реалізації культурних подій у міському середовищі дозволяє зробити кілька важливих узагальнень, які мають як теоретичне, так і практичне значення:

- 1) культурні заходи в міському середовищі є інструментом формування ідентичності, розвитку соціальної інфраструктури, стимулювання місцевих економік;
- 2) організація культурних подій потребує комплексного підходу, який охоплює не лише організаційні та фінансові аспекти, але і простір екологічної та соціальної відповідальності;
- 3) інклюзивність та доступність подій, які приносять соціальну значущість культурних ініціатив;
- 4) створення координаційні платформи між місцевими органами влади, культурними організаціями та бізнесом;
- 5) залучення громади до організацій та участі в культурних подіях створює основу для зміцнення соціальних зв'язків, взаємодії між більш етнічними, соціальними та віковими групами;
- 6) використання екологічних матеріалів, підтримка місцевих виробників, має стати обов'язковим аспектом організації подій у майбутньому;
- 7) організація культурних подій є фактором розвитку громадянської свідомості, виховання патріотизму та любові до рідного міста.

Таким чином, результати дослідження підтверджують важливу роль культурних подій у розвитку міського середовища. Вони мають позитивний вплив, як на соціальну згуртованість, так і на економічне зростання, однак для максимального ефекту необхідно відповідне фінансування та підтримка з боку держави. Подальші дослідження повинні зосередитися на вивчених конкретних механізмів інтеграції культурних подій у стратегії розвитку для досягнення сталого та збалансованого розвитку міського середовища

Тадля Анастасія
Науковий керівник Головна Юлія
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Карпенко О., Лях Т. Л., Гунько С. О. Публічний простір як інструмент розвитку соціальної згуртованості громади // Ввічливість. Humanitas. 2023. № 10(2). С. 218–224.
2. Комар В. О. Особливості управління мистецькими проектами в системі культурнокреативної індустрії України // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2021. № 3. С. 53–60.
3. Литовченко В., Дем'ян В. Нематеріальна культурна спадщина як найголовніший інструмент збереження української нації : монографія. Київ : Креативна агенція «Артіль», 2023. 180 с.
4. Плуталов С. Роль культурних, креативних індустрій у досягненні цілей сталого розвитку: аналітичний контекст моделювання динамічних зв'язків // Економіка та суспільство : електрон. журн. 2023. Вип. 51. URL: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-51-21> (дата звернення: 15.01.2025).
5. Mansur X.M, Alves F.B, da Costa A.R. A comprehensive methodological approach to assessing urban identity. Sustainable Development. 2023. Issue 15. P. 13350. DOI: <https://doi.org/10.3390/su151813350>
6. Suryani W. Trends in Cultural and Heritage Tourism for Sustainable Tourism // Trends of Special Interest for Sustainable Tourism. 2024. P. 1–15.
7. Zunaidi A., Nofirman N., Juliana J., Wurarah RN. The impact of cultural tourism development on cultural, economic and social aspects of local communities // Dinar: Jurnal Ekonomi Dan Keuangan Islam. 2022. Issue 9, No. 2. P. 88–105.



УДК : 37.091.12:316.7:005.963

ТАДЛЯ ОЛЕКСАНДР

директор Центру виховної та культурно-дозвілєвої роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

м.Київ

СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З МЕНЕДЖМЕНТУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Анотація. У тезах розглядається специфіка професійної підготовки фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності в контексті сучасних викликів та трансформаційних процесів у сфері культури. Аналізуються ключові компетенції, включаючи здатність до стратегічного планування, адаптації до змін, впровадження креативних технологій і маркетингових стратегій. Окрема увага приділена інтеграції інформаційних технологій у навчальний процес, що сприяє підвищенню якості професійної підготовки.

Ключові слова: менеджмент соціокультурної діяльності, компетенції, стратегічне планування, креативні технології, маркетинг у культурі.

В умовах постійних змін у соціокультурному середовищі, професійна підготовка повинна орієнтуватися на нові освітні підходи та стратегії, які інтегрують теоретичні знання з практичними навичками. В цьому контексті має визначальний вплив на формування фахівців, здатних адаптуватися до

Специфіка професійної підготовки фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності

викликів часу та успішно здійснювати управління соціокультурною діяльністю.

Дослідження показують, що ключовими аспектами професійної підготовки з менеджменту соціокультурної діяльності є гнучкість освітніх програм, здатність фахівців адаптуватися до змінених умов праці та інтеграція теоретичних знань з практичними навичками (В. Любарець, 2023). Однак питання оптимізації навчальних планів та вдосконалення методик підготовки потребують подальшого розвитку, сучасні тенденції освіти вимагають інтеграції освіти, науки та практики (Т. Уварова, 2024). На сьогоднішній день більшість досліджень зосереджені на теоретичних аспектах, тоді як практичні підходи залишаються недостатньо розробленими (Г. Афенченко, 2023).

Метою цієї роботи є аналіз специфіки професійної підготовки фахівців у сфері менеджменту соціокультурної діяльності в закладах вищої освіти, визначення ключових факторів, які впливають на її ефективність, а також розробка рекомендацій для удосконалення навчальної програми.

Підготовка фахівців у сфері менеджменту соціокультурної діяльності, акцентує увагу на концепції освітньої трансформації. Сучасний етап розвитку освіти вимагає переходу від інструментального підходу, що орієнтується на передачу знань, до підходу, орієнтованого на розвиток критичного мислення, інноваційних навичок та здатності адаптуватися до змінюваного соціокультурного середовища.

Освітня діяльність повинна стати не тільки процесом засвоєння знань, але й інтерактивним обміном досвідом, що дозволяє студентам стати не лише знавцями своїх професійних обов'язків, а й активними учасниками соціокультурних трансформацій. Що включає не тільки надання теоретичних знань, але й формування практичних навичок, які дозволяють випускникам вирішувати актуальні соціокультурні проблеми.

Ключові напрямки соціокультурної трансформації, які пропонують освітні стратегії в менеджменті соціокультурної діяльності (див. Табл.1).

Трансформації	Поняття	Бар'єри	Адаптація
Виклики глобальних тенденцій	Врахування глобальних культурних змін та різноманітності традицій і практик.	Культурна асиміляція, втрата традицій.	Баланс між глобалізацією та збереженням локальних культур.
Інтеграція новітніх технологій	Використання новітніх цифрових технологій у культурному секторі	Недостатня цифрова грамотність, відсутність ресурсів	Створення онлайн-контенту, віртуальні культурні події.
Соціальні функції культури	Забезпечення рівного доступу до культурних ресурсів для різних соціальних груп і забезпечення адаптації через культуру.	Недоступність ресурсів для вразливих груп, соціальна ізоляція.	Розвиток культурних ініціатив для соціальної інтеграції та доступу.

Таблиця 1. Основні аспекти розвитку сучасної культури

Джерело: опрацьовано автором

Таким чином, у сучасних умовах соціокультурних трансформацій професійна підготовка фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності потребує комплексного підходу, що поєднає теоретичні знання, практичні навички та впровадження інноваційних технологій. Основні аспекти ефективної підготовки включають здатність адаптувати сучасні наукові підходи, використовувати креативні технології та приймати обґрунтовані рішення в умовах невизначеності.

Значну роль відіграє стратегічне планування та прогнозування соціокультурних процесів, що сприяє розробці сталих моделей розвитку галузі. Важливим чинником є також розвиток компетентностей у сфері маркетингу соціокультурних продуктів, управління проектами та експертної оцінки соціокультурних ініціатив.

Технології менеджменту соціокультурної діяльності

Специфіка професійної підготовки фахівців з менеджменту соціокультурної діяльності

дозволять створити ефективні освітні програми, інтегрувати онлайн-ресурси та використовувати сучасні цифрові інструменти для організації культурних проєктів. Такий підхід сприяє формуванню фахівців, здатних не лише адаптуватися до динамічних змін, а й активно впливати на розвиток соціокультурної сфери.

Одним із найбільш важливих аспектів професійної підготовки фахівців у сфері соціокультурного менеджменту є баланс між теоретичними знаннями та практичними навичками.

Основні етапи інтеграції теорії та практики в підготовці фахівців:

- підвищення рівня практичної підготовки через участь студентів у реальних соціокультурних проєктах.
- інтеграція проєктного менеджменту в навчальний процес дозволяє студентам здобувати не лише знання, але й навички управління проєктами, що є ключовим аспектом для роботи в реальних умовах.
- підготовка фахівців повинна включати не тільки навчання основам менеджменту, але й знайомство з такими дисциплінами, як культура, соціологія, економіка, маркетинг та правознавство. Що дозволяє створити більш широку картину для управлінської діяльності в соціокультурній сфері.

Отже, професійна підготовка фахівців із менеджменту соціокультурної діяльності має обґрунтування на міждисциплінарність, інноваційність та практичну орієнтованість. Це дозволить забезпечити конкурентоспроможність випускників на ринку праці та сприяти сталому розвитку соціокультурної сфери в умовах сучасних викликів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЕРЕЛ:

1. *Афенченко Г. В.* Менеджер культури: поле професійної діяльності. *Культура України*. 2023. № 80. С. 17–23.
 2. *Любарець В. В.* Професійне самовизначення майбутніх менеджерів соціокультурної діяльності / *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне. Випуск 45. 2023. С.166-170.
 3. *Уварова, Т.* Культура і менеджмент у вітчизняному освітньому просторі: стан, виклики, перспектива. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне. Випуск 49. 2024. С.593-604. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi49.919>
-



УДК : 78.03(780.6,304)

ЯНИШЕНА ВІКТОРІЯ,

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник

СПОЛЬСЬКА ОЛЕНА,

докторка філософії, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, провідний фахівець ректорату
м.Тернопіль

ОРГАННА МУЗИКА ЯК ПРОСТІР ДІАЛОГУ КУЛЬТУР: ВІД ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КЛАСИКИ ДО СУЧАСНОГО ГЛОБАЛЬНОГО ЗВУЧАННЯ

Анотація. У наш час дослідження музичної органної творчості в Україні протягом тривалого часу було зменшене, а пізніше суттєво погіршилося відсутністю вивчення дослідницьких джерел, загальних аналітико-історичних праць та, навіть, змістових монографічних робіт, одним із ключових завдань визнаємо виявлення реального матеріалу серед досягнень науковців, архівів міст та даних, які особисто дослідженні.

Ключові слова: органна музика, глобалізація, музична ідентичність,

Органна музика як простір діалогу культур: від європейської класики до сучасного глобального звучання

поліфонія, міжнародний обмін, музична спадщина, євроінтеграція, органна симфонія, сучасне органне мистецтво, міжкультурний діалог, академічна традиція, культурний синтез.

На сьогоднішній день відомо, що аналізом вибірових питань органного мистецтва в Україні досліджували переважно міжнародні вчені, серед яких варто згадати Е. Нідецьку, В. Ляка, А. Гладіша, М. Бабніса, А. Бетлея Л. Мазепу, А. Хибінського Р. Туралу. Паралельно українські науковці, такі як П. Чирик, С. Гуральна (тепер С. Бондар), С. Каліберда, С. Цибульський, О. Мацелюх структурували інформацію з особливою увагою на впливи з інших країн чи спрямовували свої дослідження певним темам.

Органна музика відіграє важливу роль у міжкультурному діалозі поколінь, оскільки здатна поєднати традиції різних культур, допомагаючи комунікації між різними регіонами, аналізу різних стилів та попередніх епох органної музики. Безпосередньо музика органу є вагомим внеском до музичного мистецтва, вона має значний вплив на виховання та мистецьку музичну освіту. У наш час орган досі залишається вагомим інструментом для педагогічної та мистецької діяльності, сам інструмент існує в історії музики більше, ніж тисячу років. Ще за часів Середньовіччя орган вважається образом величного, художнього та духовного світосприйняття, оскільки органна музика пройшла шлях від середньовічних європейських соборів до концертних залів сучасності в різних кутках планети. У цій статті ми розглянемо можливості сучасного глобального звучання органної музики, який шлях та виклики доводилося проходити від початку європейської класики.

Поява органної музики у християнській релігійній практиці поетапно розширювала свою функціональну значущість, зробившись необхідною частинкою світового характеру академічної спадщини. Під час еволюції культури Європи, безпосередньо і не зупинився розвиток органного мистецтва, а саме від токат і фантазій епохи Відродження до величних симфонічних композицій доби романтизму. Звучання органу слугує не лише

складовою духовної спадщини, але й ключовою частинкою культурного надбання світу. Це дає можливість зберегти музичні звичаї попередніх часів, які переходять з покоління до покоління. Стиль органної музики набув глибшого поєднання репертуарів, до прикладу: хоралів готичного стилю Дітріха Букстегуде до поліфонічних творів Йоганна Себастьяна Баха. [2]

Орган, як код нації, вагомо вплинув на завершальну сходинку у створенні музичної самобутності європейських місцевостей. Творчість Шарль-Марі Відора та Марселя Дюпре являються яскравим прикладом французької органної симфонії XIX століття, які вагомо різняться від вимогливих, протестантської ідеології хоральних прелюдій Північної Німеччини. Багатогранність мистецтва гри на органі завжди було відображенням культурного простору, в якому воно прогресувало. Іспанські органні звичаї об'єднувалися з частинами мавританської впливовості, що отримало відбиток на манері імпровізаційних елементів.

Вагоме місце у збагаченні органної спадщини сприяло використанню музики в протестантських і католицьких богослужіннях. Протестантські хорали відображали поліфонічну серйозність, а католицькі програми орієнтувалися на величні гармонічні ходи. В той самий час орган був невід'ємним елементом богослужінь і також вважався основним компонентом мистецької традиції міст Європи. Органи соборів були основою мистецького життя, які створювалися навкруги міської академічної традиції.

Не варто залишати без уваги і процес градації органної техніки. У продовж багатьох століть майстри з органної діяльності, а саме Арп Шнітгер і Арістид Кавальє-Колль, суттєво розширили діапазон і темброві перспективи інструменту, що дозволило композиторам формувати все більше складніших та більш насичених музичних композицій.

У XIX столітті відбулися зміни у підході до органної музики романтизму, трансформували чуттєво збагачену симфонічну

форму гри. Збільшення нових інструментальних перспектив для органу дало нові можливості для композиторів. Візьмемо до

уваги Ференца Ліста, який шукав нові підходи в співвідношенні регістрів на органі, в той час коли Шарль-Марі Відор закладав принцип для органних симфоній, які показували ідею доби.

На початку XX століття відбулися кардинальні зміни в органному мистецтві, оскільки цей інструмент став передовим елементом музичного новаторства, яке об'єднало в собі вивчення звукових явищ, електроакустичних елементів і мінімалізм. Суттєвою подією відзначилася інтеграція органного мистецтва до новітніх умов, які сягнули від гри в концертних академічних залах до просування в театральні вистави, мультимедію та кіноіндустрійні проєкти. Олів'є Мессіан вважається тим самим композитором, який у власні твори впровадив незвичні гармонічні форми, моделі ритмічних елементів та результати за межами європейської традиції музичних структур.

Мистецтво сучасної гри на органі змогло адаптуватися виходячи за межі традицій Західної Європи та динамічно взяти мотиви музичних традицій поза Європою. В той проміжок часу, коли американські композитори досліджували нові джазові гармонії, японський митець Тосіо Хосокава об'єднує японські мотиви з органною музикою. Гра на органі дала можливість створити основу для комунікації між собою різних регіональних музичних культур. Саме такі моменти дозволяли органній музиці не стояти на місці, а прогресувати до нових стилістичних оформлень, збагачувати культурну спадщину та зацікавити більшу кількість людства до мистецтва.

У після радянські часи музика гри на органі отримує нові можливості для відновлення такої прекрасної мистецької спадщини. Поширення музичної органної гри відбувається через різні фестивалі й конкурси сприяє зберіганню такого важливого для нас елементу світової культури. Саме органна музика, яку відтворюють на фестивалях міжнародного рівня, дає нові можливості органістам показати свої навички, ділитися своїми вміннями з колегами, ще більше розвинути особисті здібності та поширити цю музику серед великої аудиторії. Беручи участь в цих програмах, оцінюється величність та краса органної музики, просуваються нові ідеї для реалізації молодих органістів. [3]

Європейську інтеграцію в органній музиці можна

збагачувати завдяки комунікації з різними країнами світу, яка допомагає у багатьох аспектах обміну досвідом. В наш час існує велика кількість програм з обміну студентів, до прикладу: Erasmus+, семестровий академічний обмін в формі студентського стажування, Creative Europe, які збагачують студентів інформацією про розвиток, навчання та важливість збереження органної музики. На одній з програм обміну студентів, я отримала можливість також побувати, що було для мене досить цікавим досвідом, оскільки це нові комунікації з людьми іншої країни та цікаві історії з органним мистецтвом. Саме ця програм дала мені можливість навчитися гри на органі, збільшити свій світогляд, зацікавити різними лекціями та досліджувати ще більше мистецтво органної гри.

Музика гри на органі є досить важливим елементом збереження національної спадщини та вважається ключовим феноменом євроінтеграційних зв'язків. Адаптація органної музики до різних епох, можливість поєднувати безліч традицій зробили її ключовим аспектом масштабного мистецького обговорення. Органна музика зберегла традиції Європи, забезпечила інтенсивне зростання в контексті сучасного світу. Органне мистецтво проявляється середовищем прозорого спілкування, у якому співвідносяться, співпрацюють й інтегруються різні мистецькі фактори. Вона зберігає своє життя як символ єдності, який поєднав минула, сучасне та майбутнє органного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондар (Гуральна), С. (2024). Органне мистецтво Тернопільської області в контексті культури України. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 73(1), 98-108.
2. Корестельов В. Органна музика. 2022 URL
3. <https://esu.com.ua/article-75649> (дата звернення: 18.02.2025)
4. Ліщенко Ю. Органіст – це духовна місія... Львів 5 січня 2022 URL <https://wz.lviv.ua/interview/449891-orhanist-tse-dukhovna-misiia> (дата звернення 17.02.2025)
5. Янишена В. Інтеграція органної музики в освітній процес:

***Органна музика як простір діалогу культур: від європейської
класики до сучасного глобального звучання***

інноваційні методики та їх вплив на формування музичної культури. *Актуальні питання професійного становлення сучасної молоді: збірник наукових праць студентів / упорядники Л. Циганюк, Л. Качуринець. Хмельницький : ХГПА, 2025. Вип. IV. 498 с.*



УДК : 379.8:37

ВОРОНКО ОЛЕГ,

кандидат історичних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка

ВАРИВОДА ПЕТРО,

магістрант спеціальності «Менеджмент соціокультурної діяльності» Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка
м. Чернігів

ОБЛАСНИЙ ЦЕНТР НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ЗАСІБ РЕАЛІЗАЦІЇ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ Й МИСТЕЦТВА ТА РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ РЕГІОНУ (НА ПРИКЛАДІ ЧЕРНІГІВСЬКОГО ОЦНТ)

Анотація. Презентовано досвід Чернігівського ОЦНТ, як унікального місця для здобуття та розвитку навичок самореалізації у творчості. Визначено структуру закладу та основні напрямки діяльності. Підкреслено значимість ОЦНТ у формуванні цілісного інформаційно-культурного простору регіону.

Ключові слова: дозвілля, народна творчість, аматорське мистецтво.

Сучасна сфера культурно-дозвілєвої діяльності України зазнає суттєвої трансформації та розглядається в загальнолюдських масштабах, що пов'язано з низкою чинників. По-перше, російська геноцидна війна проти України вплинула на цінності українців, що миттєво знайшло своє відображення в організації соціального середовища та культурно-дозвілєвої діяльності, яка зміцнила свій національний характер та набула рис волонтерства. По-друге, в умовах війни виникає низка проблем з вибором дозвілля, розвитком інфраструктури дозвілєвої діяльності, змістом дозвілля тощо. По-третє, активно відбувається глобалізація культурно-дозвілєвої діяльності, як наслідок активізації процесів європейської інтеграції та націоналізації. По-четверте, соціально-педагогічний аспект дозвілля віддзеркалюється в змісті, вподобаннях, що об'єднує цінності різних рівнів організації соціального середовища. По-п'яте, завдяки соціально-педагогічному аспекту дозвілля відбувається збереження традиційних форм культурно-дозвілєвої діяльності щодо збереження та розвитку національних традицій, підтримки провідної ролі народних аматорів у створенні, поширенні та збереженні національного культурного продукту. По-шосте, реформа децентралізації влади в Україні спричинила відповідні процеси й в культурно-дозвілєвій сфері, а культурна політика на місцях активно спрямовується на збереження культурної самобутності та національної ідентичності, децентралізацію та демократизацію сфери дозвілля.

В таких реаліях сьогодення основними місцями підтримки національного культурного продукту, де відбувається формування цілісного інформаційно-культурного простору, зосередження соціально-культурної та дозвілєвої діяльності українців, стають центри народної творчості, як унікальні місця для здобуття чи розвитку навичок самореалізації у творчості.

Чернігівщина – справжнє джерело креативу та невичерпний осередок творчого натхнення видатних митців України. Саме тут, на берегах Десни, народився відомий кінорежисер Олександр Довженко, композитори Григорій Верьовка та Левко Ревуцький, розпочала свою театральну кар'єру Марія Заньковецька.

З метою збереження, розвитку та примноження культурних надбань краю, розвитку мережі закладів культури, створення умов

для реалізації державної політики в галузі культури та посилення роботи у напрямку популяризації української народної творчості, 22 серпня 2017 року Чернігівська обласна рада прийняла рішення «Про створення комунального закладу «Обласний центр народної творчості» Чернігівської обласної ради» [1].

Головною метою діяльності обласного центру народної творчості згідно статуту є вивчення та координація процесів культурного розвитку регіону, досвіду збереження і розвитку народної творчості та аматорського мистецтва, традицій, звичаїв, обрядів, впровадження нових технологій і методик культурно-освітньої роботи, організації дозвілля, співробітництво з іншими суб'єктами культурної діяльності незалежно від відомчого підпорядкування та форми власності.

Чернігівський ОЦНТ здійснює свою діяльність за наступними напрямками та має таку *структуру*:

I. Відділ маркетингу, аналізу і прогнозування основної діяльності закладів культури, який завідує:

- питаннями збереження і розвитку народної творчості та аматорського мистецтва;
- інформаційно-аналітичним забезпеченням та редакційною діяльністю;
- маркетингом, аналізом та прогнозуванням основної діяльності клубних закладів Чернігівської області;
- виставковою діяльністю та розвитком народних ремесел і художніх промислів;
- нематеріальною культурною спадщиною.

II. Відділ розвитку народних ремесел та художніх промислів, у підпорядкуванні якого знаходяться студії: декоративної різьби, художньої обробки металу, декоративного розпису, плетіння (художні вироби із лози, соломки, рогози), художньої обробки шкіри, декоративного розпису, гончарства [2].

Наразі Чернігівський ОЦНТ є провідним носієм збереження та розвитку української культури, активно реалізує державну політику в галузі народної творчості та культурно-дозвілєвої діяльності. Мережа клубних установ складає 750 одиниць, з них у сільській місцевості – 697. Діють 3693 клубні формування, з них

179 – народні та зразкові. Назвемо найбільш відомі колективи з різних жанрів:

1. *Народний аматорський фольклорний ансамбль української народної пісні «Народні наспіви» Талалаївського селищного клубу.* Цей, відомий в Чернігівській області та далеко за її межами, колектив активно пропагує українську народну пісню з 1986 року. У репертуарі колективу: родинно- побутові, ліричні, жартівливі, весільні пісні, які колись співали їхні мами, бабусі та прабабусі.

2. *Зразковий спортивно-цирковий колектив «Фієста» Менського Центру дитячої та юнацької творчості.* Колектив відомий в Україні й, навіть, за кордоном вже понад 15 років. Це справжня візитівка Менщини й Чернігівщини.

3. *Народна аматорська комік-студія «Чорне і біле» Коропського будинку культури.* Цей колектив спеціалізується на створенні та виконанні гумористичних і сатиричних мініатюр (скетчів, інтермедій) музичного і театрального жанру. У репертуарі колективу в основному гумористичні, сатиричні та пародійні твори керівника колективу В. Балакіна, а також його колег на місцеву тематику. Кожного року на День гумору комік-студія показує нову яскраву гумористичну програму з незмінним аншлагом глядацької зали.

4. *Чернігівський міський молодіжний народний аматорський театр «Ілюмінатор».* Цей колектив понад 10 років успішно діє на базі Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, відомий власними постановками за класичними й авторськими творами, театральними експериментами, дивною атмосферою відвертості, щирості, доброзичливості, взаємовиручки, творчості і натхнення. За ці роки через цей театр пройшло понад 350 осіб.

5. *Народний аматорський хор Вихвостівського сільського будинку культури Городнянської ТГ.* Колектив був створений директором Чернігівського музичного училища Василем Полевицом ще в 1965 році – в селі героїв твору М.М. Коцюбинського «Фата моргана», проте й до сьогодні цей колектив вражає глядачів своїм специфічним співом.

Цей короткий список завершимо ще зовсім невідомим, проте надважливим для всієї прикордонної Чернігівщини новоствореним творчим колективом –

6. *Театр Ветеранів*. Театр створено наприкінці 2024 року драматургом та професійним військовим Юрієм Веткіним. Актори новоствореного театру – воїни, що пройшли або й досі проходять реабілітацію після тяжких поранень. Ідея театру в тому, щоб ветерани грали ветеранів. Перша п'єса, яку театр запропонує глядачеві, – «Госпітальна рапсодія», написана на основі власного досвіду Юрія Веткіна. У п'єсі йдеться про події, що відбувалися під час облоги Чернігова в березні 2022 року. Це історія про одну палату важкопоранених військовослужбовців. Усі хлопці, задіяні в постановці, мають схожий досвід [3].

Останній приклад клубного формування яскраво засвідчує, що мистецтво Чернігівщини – гнучке й готове до будь-яких суспільних викликів. Зазначимо, що мистецьких ініціатив для ветеранів сьогодні має бути якомога більше.

Серед масштабних культурно-мистецьких заходів на рівні області варто назвати щорічні фестивалі, наприклад, *обласний фольклорний фестиваль-конкурс імені Василя Полевика*. Фестиваль проводиться з метою відродження і збереження пісенної, музичної спадщини Чернігівщини та вшанування пам'яті відомого фольклориста, лауреата обласних премій ім. Г. Верьовки, Б. Грінченка і премії Фонду культури, заслуженого працівника культури України Полевика Василя Івановича. Основним завданням фестивалю-конкурсу є широке залучення населення, особливо молоді, до участі в народній творчості, практичне знайомство з джерелами автентичного фольклору, привернення уваги до вивчення фольклору, його дослідження, популяризація діяльності науково-дослідницьких гуртів та окремих збирачів нематеріальної культурної спадщини. Цей фестиваль-конкурс проводиться щороку (на свято Трійці) у місті Сновськ та селі Займище Сновської ТГ Корюківського району. 27 червня 2024 року відбувся XI обласний фольклорний фестиваль-конкурс імені Василя Полевика в онлайн режимі, як і всі попередні в умовах воєнного стану після 2022 року [2].

Назвемо ще один щорічний фестиваль – літературно-

митецький – «Седнівська осінь», що традиційно проводиться у вересні або жовтні в селищі Седнів Чернігівського району. На фестиваль, як правило, приїздять письменники, художники, поети, кобзарі, співаки та інші культурні діячі. Жанри фестивалю: українська народна пісня, народна інструментальна музика та народний танець. Історія фестивалю бере свій початок з 2003 року.

Звісно, повномасштабне вторгнення РФ у незалежну Україну внесло свої корективи у культурно-мистецьке життя та в організацію дозвілля для населення. Волонтерська діяльність – ще один відносно новий напрямок, який активно впроваджує ОЦНТ. Сьогодні, зрозуміло, передусім – це допомога ЗСУ: плетіння маскувальних сіток, виготовлення окопних свічок, збір та відправлення продуктів на передову та у військові частини, допомога внутрішньо переміщеним особам тощо. Тому, оголошення на офіційному вебсайті закладу на кшталт «Оголошується допомога для переселенців...» або «Оголошуємо збір сировини для виготовлення окопних свічок» стали вже, нажаль, звичними, як і онлайн-заходи в своїй більшості.

Серед найбільш популярних онлайн-заходів ОЦНТ назовемо такі: «Легенди про походження назв міст, селищ і сіл Чернігівщини», «Відомі постаті становлення та розвитку аматорського мистецтва на Чернігівщині» з розповідями про місцевих народних аматорів та творчі колективи, літературно-пісенний онлайн-проект «І творчість може стати зброєю. Пісні та вірші, народжені війною», онлайн-марафон (флешмоб) «Українська пісня єднає серця», «Народні традиції на Зелені свята», «Бережемо та популяризуємо народні традиції» (парад автентичних рецептів Великодніх пасок).

Виокремимо ще одну фішку в діяльності ОЦНТ – майстер-класи. Як правило, це заходи вихідного дня. Проте, заклад пропонує жителям та гостям Чернігівщини замовляти й виїзні майстер-класи для різних вікових та соціальних груп населення. У цьому напрямку панує повне розмаїття: майстер-класи з гончарства, вибійки, лозоплетіння, дереворізблення, ткацтва, художньої обробки шкіри, декоративного розпису, виготовлення «солом'яного павука» – Різдвяного символу, ляльок-мотанок, янголів-охоронців для ЗСУ тощо.

Майстри ОЦНТ часто мають нагоду презентувати свої витвори мистецтва на різноманітних виставках та творчих зустрічах, які організовує заклад («Дивосвіт народних ремесел», «Вишивана краса України, неповторний Чернігівський край» та ін.). Влаштовуються й виставки- продажі виробів декоративно-ужиткового мистецтва. З одного боку – це активізація населення на творчість, спілкування, емоційно-психологічну розрядку, саморозвиток тощо, з іншого – популяризація народного мистецтва, підтримка діяльності й визнання народних майстрів.

Таким чином, аналіз культурно-дозвілєвої діяльності комунального закладу «Обласний центр народної творчості» Чернігівської обласної ради дає підстави зробити наступні висновки:

За 7 років свого існування (з них – 3 роки в умовах воєнного стану) ОЦНТ продемонстрував свою ефективність, що демонструється в таких речах: по-перше, спостерігається активне формування цілісного інформаційно-культурного простору Чернігівського регіону; по-друге, став формуватися попит і споживач сучасного культурного продукту на ринкових умовах; по-третє, заклад здійснює організаційно- методичне забезпечення діяльності закладів культури області та надає практичну допомогу ОМС в координації процесів культурного розвитку та організації дозвілля на рівні громад; по-четверте, ОЦНТ на постійній основі здійснює моніторинг потреб установ культури області щодо кадрового забезпечення та підвищення кваліфікації керівних працівників і спеціалістів на базі цільових програм по реалізації кадрової політики: «Освітня академія культурного менеджменту».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Про створення комунального закладу «Обласний центр народної творчості» Чернігівської обласної ради. URL: <https://chor.gov.ua>.
 2. Офіційний сайт Чернігівського обласного центру народної творчості. URL: <https://onmckim.com.ua>.
 3. Герої на сцені: у Чернігові готується до прем'єри «Театр Ветеранів». URL: <http://pechera.info>.
-



УДК: 316.752-029:2

БАРАНОВСЬКА АЛІНА,

викладачка кафедри вокально-хорової
підготовки теорії та методики музичної
освіти імені Віталія Газінського
Вінницького державного педагогічного
університету імені Михайла
Коцюбинського
м.Вінниця

ПОНЯТТЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ УЧНІВ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Анотація. У статті здійснено системний аналіз сутності духовних цінностей учнів у контексті сучасного наукового дискурсу. Розглянуто їхню роль у формуванні аксіологічних орієнтирів, моральної рефлексії та громадянської самосвідомості молоді. Проаналізовано основні методологічні підходи до виховання духовних цінностей у контексті освітньої діяльності та соціокультурних трансформацій.

Ключові слова: духовні цінності, освіта, моральне виховання, громадянська свідомість, особистісний розвиток.

Метою даної статті є аналіз духовних цінностей учнів у сучасному науковому дискурсі, визначення їхнього впливу на формування особистості, моральної рефлексії та громадянської самосвідомості. Дослідження спрямоване на оцінку основних методологічних підходів до виховання духовних цінностей у контексті освітньої діяльності та соціокультурних змін.

Сучасна соціокультурна динаміка, що характеризується процесами глобалізації, інформатизації та секуляризації, обумовлює необхідність поглибленого аналізу духовних цінностей як ключового фактора особистісного становлення учнів. Духовні цінності є базовими регуляторами поведінкових моделей, етичних установок та соціальної інтеграції індивіда [2]. Їхній розвиток є важливим аспектом формування гармонійної, морально відповідальної особистості, здатної до критичного осмислення дійсності та конструктивної взаємодії у суспільстві.

Одним з ключових понять духовних цінностей є духовність. Варто зазначити, що «духовність особистості нерозривно пов'язання з індивідуальним сприйняттям нею соціальних умов...неповторність духовного світу особистості зумовлена особливостями темпераменту, інтелекту, уявлення» [7, с.71].

У науковій літературі духовні цінності розглядаються як інтегральний феномен, що поєднує моральні, етичні, культурні та екзистенційні виміри особистості. Вони слугують детермінантами розвитку суспільної свідомості та консолідації соціальних груп. Разом з тим, духовні цінності є фундаментом соціо-культурного фактору становлення особистості [10]. До ключових категорій духовних цінностей відносяться гуманізм, справедливість, чесність, милосердя, відповідальність, патріотизм, релігійні та етичні ідеали [5].

Дослідженнями у цій сфері займалися видатні науковці, педагоги та психологи, зокрема В.О. Сухомлинський, який наголошував на важливості духовного розвитку дитини через любов до праці та природи. І. Бех розробив концепцію особистісно орієнтованого виховання, що ґрунтується на духовних цінностях. Л. Губерський досліджував цінності духовної культури у глобалізаційному контексті. Також слід відзначити внесок

Е. Фромма, який розглядав духовні цінності через призму гуманістичної психології та розвитку особистості.

Виховання духовних цінностей відбувається завдяки високому рівню ідейно-моральної свідомості особистості, що ґрунтується на творчості людини. Існує думка, що «творчість – це здатність людини створювати з певного матеріального явища або дійсності щось нове. Але воно буде мати якусь цінність і задовольняти різноманітні суспільні та особистісні потреби тільки тоді, коли буде будуватися на основі пізнання закономірностей об'єктивного світу» [4, с.381]. Тобто, чим активніше людина буде залучена до творчості, в якій вона буде пізнавати певні закономірності буття, тим швидше у неї будуть формуватися духовні цінності.

Освітній простір виконує фундаментальну функцію у формуванні духовних цінностей, виступаючи платформою для інтеграції морально-етичних норм у світоглядну систему учнів. Серед провідних педагогічних стратегій можна виділити:

- комплексний аксіологічний підхід;
- формування моральної рефлексії через міждисциплінарні інтеракції;
- використання проєктно-аналітичних методів;
- розвиток критичного мислення та етичного самовизначення;
- залучення учнів до волонтерських та громадських ініціатив.

Основними проблемами, що ускладнюють процес виховання духовних цінностей, є:

- вплив цифрової культури та споживацьких настанов;
- зниження значущості класичних моральних ідеалів у постмодерністському суспільстві;
- криза довіри до інституцій, що традиційно виконували виховну функцію;
- недостатня інтеграція аксіологічних компонентів у навчальні програми.

Перспективи розвитку виховання духовних цінностей пов'язані з інноваційним оновленням освітніх методик,

впровадженням елементів емоційного інтелекту та культурної емпатії, розширенням міждисциплінарного підходу до етичного виховання. Важливим є також розвиток партнерства між освітніми установами, родинами та громадянським суспільством у питаннях духовно-морального розвитку молоді [3].

Таким чином, формування духовних цінностей є невід'ємним компонентом становлення особистості в умовах сучасного суспільства. Комплексний підхід до виховання моральних та аксіологічних орієнтирів учнів передбачає взаємодію освіти, сім'ї та соціального середовища, що сприяє гармонійному розвитку молодого покоління. Подальші наукові розвідки у цій сфері сприятимуть поглибленню методологічного обґрунтування процесу духовного виховання у контексті глобальних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бех І.Д. Виховання духовних цінностей у сучасній молоді. Київ: Освіта, 2020. 123 с.
2. Гончаренко С. Українська педагогіка: історія і сучасність. Львів: Світ, 2019. 234 с.
3. Губерський Л.В. Цінності духовної культури в контексті глобалізаційних викликів. Київ: Либідь, 2018. 134 с.
4. Куцерак Т. О., Сідорова І.С. Особливості формування творчих здібностей особистості. *The III International Scientific and Practical Conference «Modern challenges to science and practice»*, January 24–26, Varna, Bulgaria. P. 381–384.
[http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/14731/1/M modern-challenges-to-science-and-practice.pdf#page=382](http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/14731/1/M%20modern-challenges-to-science-and-practice.pdf#page=382)
5. Локшина О. Виховання ціннісних орієнтацій у сучасній молоді: методологічні засади. Харків: Освіта, 2021. 57 с.
6. Маслоу А. Мотивація і особистість. Київ: Основи, 2001. 352 с.
7. Сідорова І. С. Формування духовності студентів музично-педагогічних факультетів засобами хорового мистецтва.

Збірник наукових праць [Херсонського державного університету]. Педагогічні науки. 2017. Вип. 75(2). С. 70-74.
Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2017_75\(2\)_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2017_75(2)_15)

8. Сухомлинський В.О. Серце віддаю дітям. Київ: Радянська школа, 1977. 668 с.
 9. Фромм Е. Мистецтво любити. Київ: Основи, 1994. 148 с.
 10. Dumchak, I., Kachmar, O., Mochalova, N., Oleksandrenko, K., & Sidorova, I. (2024). Socio-cultural factors influencing students' learning experience: a crosscultural study. *Revista Eduweb*, 18(3), 264-275.
<https://doi.org/10.46502/issn.1856-7576/2024.18.03.20>
-



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

АДАМУС Ольга	Здобувачка першого бакалаврського рівня вищої освіти, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського м.Вінниця
АНТИПЕНКО Юлія	Викладачка кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
АРКУША Андрій	Аспірант факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Український державний університет імені Михайла Драгоманова м. Київ
БАРАНОВСЬКА Аліна	Викладачка кафедри вокально-хорової підготовки теорії та методики музичної освіти імені Віталія Газінського Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського м.Вінниця
БАРСУК Поліна	Здобувачка вищої освіти спеціальність «Менеджмент соціокультурної діяльності» Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка» м.Чернігів
БОЙКО Ірина	Заслужена працівниця культури України, голова предметної, циклової комісії «Мистецтво співу», старша викладачка кафедри «Мистецтво співу» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
БОРИСЕНКО Тетяна	Викладач-методист, голова предметної, циклової комісії «Народна хореографія» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
БРАЦШЕВСЬКА Тетяна	Здобувачка ступеня вищої освіти «магістр», 1 курс Вінницький державного педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського м. Вінниця

БУЙМІСТЕР Марія	Викладачка кафедри «Мистецтво співу» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
БУТРЕЙ Дмитро	Аспірант, викладач кафедри вокально-хорової майстерності, факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя м.Ніжин
ВАРИВОДА Петро	Магістрант спеціальності 028 Менеджмент соціокультурної діяльності, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка м.Чернігів
ВАСИЛЬЄВ Федір	Здобувачка фахової передвищої освіти Фаховий коледж «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. м.Київ
ВАСИЛЬЄВА Єлизавета	Здобувачка фахової передвищої освіти Фаховий коледж «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. м.Київ
ВЕРЕЩАГІНА-БІЛЯВСЬКА Олена,	Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського м.Вінниця
ВЛАСЕНКО Ганна	Викладачка вокалу Комунальний заклад «Гостомельська мистецька школа» м.Гостомель
ВОРОНКО Олег	Кандидат історичних наук, доцент кафедри мистецьких дисциплін факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка м.Чернігів
ГВОЗДІЦЬКИЙ Олександр	Аспірант факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Український державний університет імені Михайла Драгоманова м.Київ

ГВОЗДЬ Юрій	Аспірант кафедри музичного мистецтва навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений артист України, артист оркестру Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина». <i>м.Київ</i>
ГЕРАСИМЕНКО Олексій	Аспірант кафедри мистецьких дисциплін Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка <i>м.Чернігів</i>
ГНАТІВ Марія	Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка <i>м.Тернопіль</i>
ГОДЛЕВСЬКИЙ Володимир	Заслужений діяч естрадного мистецтва України, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, провідний концертмейстер кафедри хореографії Інституту сучасного мистецтва Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв <i>м.Київ</i>
ГРІНЧЕНКО Тетяна	Кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницький державний педагогічний університету імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
ГУБА-ПЛОСКИНА Алла	Старша викладачка кафедри музичного мистецтва, навчально-науковий інститут перформативних мистецтв, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва <i>м.Київ</i>
ДІДУК Інна	Кандидатка психологічних наук, доцентка кафедри «музичного мистецтво естради» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <i>м.Київ</i>

ДБЯЧЕНКО Володимир	Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Навчально-науковий інститут перформативних мистецтв Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв м.Київ
ЖУКОВА Олена	Кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри камерного ансамблю Київська Національна музична академія України імені Петра Чайковського м.Київ
ЗІНЧЕНКО Віктор	Кандидат історичних наук, доцент, заслужений працівник культури України, викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
ЗОСІМ Ольга	Докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв м.Київ
КАРТАШОВА Жанна	Кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. м.Кам'янець-Подільськ
КАЧАНОВСЬКИЙ Андрій	Аспірант факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Український державний університет імені Михайла Драгоманова м.Київ
КДИРОВА Інеш	Заслужена артистка України, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
КИРЕЯ Марія	Докторка філософії, доцентка кафедри театрального мистецтва Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка м.Тернопіль
КИФЕНКО Анна	Кандидатка педагогічних наук, викладачка вищої категорії Фаховий коледж «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка м.Київ
КОЖУХ Олена	Викладач-методист, завідувачка оркестрового відділу Київської дитячої музичної школи №15 імені Володимира Щигловського м.Київ

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
ЛАБУНЕЦЬ Віктор	Доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. м.Кам'янець-Подільськ
ЛАДОНЬКО Людмила	Докторка економічних наук, професорка кафедри мистецьких дисциплін, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка» м.Чернігів
ЛАЗАРЄВ Сергій	Кандидат мистецтвознавства доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
ЛЕВКО Вероніка	Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри «Музичного мистецтва естради» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
МАРТИНОВСЬКА Ольга	Аспірантка 2 курсу за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», Кафедра хорового диригування, Одеська національна музична академія імені Антоніни Василівни Нежданової м.Одеса
МАСЛЮК Алла	Здобувачка вищої освіти факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка м.Чернігів
МЕДВІДЬ Тетяна	Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри академічного та естрадного вокалу Факультет музичного мистецтва і хореографії Київський столичний університет імені Бориса Грінченка м.Київ
МЕРЕЖКО Юлія	Кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри академічного та естрадного вокалу Факультет музичного мистецтва і хореографії Київський столичний університет імені Бориса Грінченка м.Київ

МИРОШНИЧЕНКО Олександр	Викладач кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <i>м.Київ</i>
МОЗГАЛЬОВА Наталія	Докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
МОСКВІЧОВА Юлія	Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
НАГОРНА Ольга	Народна артистка України, лауреатка Національної премії України імені Тараса Шевченка, доцентка кафедри оперного співу Національна музична академія України імені Петра Чайковського <i>м.Київ</i>
НАУМЕНКО Марія	Здобувачка вищої освіти спеціальності «Музичне мистецтво», фаховий коледж «Універсум» Київський столичний університету імені Бориса Грінченка. <i>м.Київ</i>
НЕБЕСНА Юлія	Асистентка кафедри театрального мистецтва Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка <i>м. Тернопіль</i>
НОВОСАДОВ Ярослав	Викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
НОВОСАДОВА Анна	Викладачка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
ОВСЯННИКОВ Вячеслав	Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <i>м.Київ</i>

ОНОФРІЙЧУК Людмила	Кандидатка педагогічних наук, доцентка Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
ОСТРЕЦОВА Тетяна	Провідна концертмейстерка кафедри музичного мистецтва та хореографії навчально-науковий інститут мистецтв Луганський національний університет імені Тараса Григоровича Шевченка <i>м.Луганськ</i>
ПАВЛОВ Микола	Старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв <i>м.Київ</i>
ПАНАСЮК Катерина	асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. <i>м.Тернопіль</i>
ПОЛЯКОВА Тетяна	викладачка предметної, циклової комісії «Видовищно-театралізовані заходи» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради Академія мистецтв імені Павла Чубинського <i>м.Київ</i>
ПРИЩЕПА Олена	Викладачка кафедри мистецьких дисциплін Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка <i>м.Чернігів</i>
ПТАШНИК Іван	Аспірант Українського Державного Університету імені Михайла Драгоманова <i>м.Київ</i>
ПУХАЛЬСЬКИЙ Тарас	Кандидат педагогічних наук, доцент, старший викладач кафедри музичного мистецтва Кам'янець-Подільського Національний університет імені Івана Огієнка <i>м.Кам'янець- Подільськ</i>
РОМАНЧИШИН Роман	Здобувач 4-го курсу першого бакалаврського рівня вищої освіти, кафедра «Мистецтво співу» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <i>м.Київ</i>
РОМАНЮК Оксана	Кандидатка технічних наук, доцент кафедри програмного забезпечення Вінницький національний технічний університет. <i>М.Вінниця</i>

РОМАНЮК Олександр	Докторка технічних наук, професор, завідувач кафедри програмного забезпечення Вінницький національний технічний університет <i>м.Вінниця</i>
САВЕЛЬЄВА Галина	Викладачка фортепіано Київська муніципальна академія музики імені Рейнгольда Глієра, викладачка предметної циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академії мистецтв імені Павла Чубинського» <i>м.Київ</i>
САДОВЕНКО Світлана	Докторка культурології, професор, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, <i>м.Київ</i>
САХНО Світлана	Здобувачка вищої освіти III курсу, спеціальності менеджмент соціокультурної діяльності Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка» <i>м.Чернігів</i>
СЕРГЄЄНКО Ольга	Кандидатка педагогічних наук, проректор з навчальної роботи Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <i>м.Київ</i>
СЕРЕДЕНКО Анна	Кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри камерного ансамблю Національна музична академія України імені Петра Чайковського <i>м. Київ</i>
СЄРОВА Олена	Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музичного продакшну та звукорежисури Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв <i>м.Київ</i>
СІДОРОВА Ірина	Заслужена працівниця культури України, кандидатка педагогічних наук, доцентка, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
СІКАЛОВА Олена	Доцентка кафедри концертмейстерства Національної музичної академії України імені Петра Чайковського <i>м.Київ</i>

СКОРИК Тамара	Докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка м. Чернігів
СЛЮСАРЕНКО Олена	Викладачка кафедри «Мистецтво співу» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академії мистецтв імені Павла Чубинського». м.Київ
СМАГЛЮК Карина	Здобувачка вищої освіти спеціальність 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка м. Чернігів
СМАЛІУС Юрій	Викладач кафедри естрадного мистецтва Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського», аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України м.Київ
СМИРЕНСЬКИЙ Володимир	Кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри «Мистецтво співу», Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
СОЛДАТЕНКО Олександр	Кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка м.Чернігів
СОШАЛЬСЬКИЙ Олександр	Старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, аспірант Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв м.Київ
СПОЛЬСЬКА Олена	Докторка філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, провідний фахівець ректорату м.Тернопіль
СТЕПАНОВ Володимир	Кандидат педагогічних наук, доктор філософії, докторант Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. м.Київ

СУПРУН Олена	Кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» <i>м.Київ</i>
ТАДЛЯ Анастасія	Магістрантка 1 року навчання, спеціальність 073 Менеджмент, Державний торговельно-економічний університет <i>м.Київ</i>
ТАДЛЯ Олександр	Директор Центру виховної та культурно-дозвіллевої роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. <i>м.Київ</i>
ТАРАНОВ Богдан	здобувач першого бакалаврського рівня вищої освіти Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (Факультет мистецтв) <i>м. Тернопіль</i>
ТИМОШЕНКО Сергій	Здобувач II (магістерського) рівня вищої освіти факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка <i>м. Чернігів</i>
ФЕДОРЧЕНКО Денис	Викладачка кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури <i>м.Харків</i>
ФРИЦЮК Валентина	Докторка педагогічних наук, професорка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>
ФРИЦЮК Василь	Викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського <i>м.Вінниця</i>

ЦЕПУХ Ірина	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» м.Київ
ЦИГАНЧУК Юлія	Здобувачка вищої освіти спеціальності «Музичне мистецтво» Фахового коледжу «Універсум» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка м.Київ
ШАРШОВ Євген	Викладач кафедри «Музичне мистецтво естради» Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
ШЕМЯКІНА Олена	Викладачка предметної, циклової комісії «Фортепіано і концертмейстерство» Комунальний заклад вищої освіти київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
ЩЕРБАКОВ Юрій	Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства Одеська національна музична академія імені Антоніни Василівни Нежданової м.Одеса
ЮЗЬКІВ Софія	Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка м.Тернопіль
ЯНИШЕНА Вікторія	Здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка м.Тернопіль
ЯРМАК Ярослав	Кандидат культурології, доцент кафедри інструментальне виконавство (за видами) Комунальний заклад вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ
ЯСЮК Тамара	Викладач-методист Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» м.Київ



АЛФАВІТНИЙ ПОКАЖЧИК НАУКОВИХ КЕРІВНИКІВ

БОНДАР Євгенія	Докторка мистецтвознавства, професорка, заслужена діячка мистецтв України, завідувачка кафедри хорового диригування Одеська національна музична академія імені Антоніни Василівни Нежданової м.Одеса
ГОЛОВНЯ Юлія	Кандидатка економічних наук, доцентка, доцентка кафедри публічного управління та адміністрування м.Київ
КИФЕНКО Анна	Кандидатка педагогічних наук Фаховий коледж «Універсум» Київський столичний університет імені Бориса Грінченка м.Київ
МЕРЕЖКО Юлія	Кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри академічного та естрадного вокалу Факультет музичного мистецтва і хореографії Київський столичний університет імені Бориса Грінченка м.Київ
СКОРИК Тамара	Докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка, м.Чернігів
СОЛОДЕНКО Олександр	Кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Тараса Григоровича Шевченка м. Чернігів
СПОЛЬСЬКА Олена	Доктор філософії зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, асистент кафедри театрального мистецтва Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, провідний фахівець ректорату м.Тернопіль
ТОПОРІВСЬКА Ярослава	Кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка (Факультет мистецтв). м.Тернопіль

Наукове видання



**Всеукраїнська науково-практична
конференція**



**Професійна мистецька освіта: науково-
методичні аспекти**

**ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
V Всеукраїнської науково-практичної конференції**

26-27 лютого 2025 рік

Підписано до друку 27.03. 2025 р. Формат 60×84/16

Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Ум. друк. арк. 33,4. Наклад 300 прим.

Замовлення № 15

Видавництво «МІЛЕНІУМ» (Київ)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи

до Державного реєстру видавців, виготівників

і розповсюджувачів видавничої продукції

ДК № 535 від 19.07.2001 р.



МІЛЕНІУМ

Видавництво «МІЛЕНІУМ»

м. Київ, вул. Кирилівська, 60

Тел.: +38 (067) 849-34-60

+38 (044) 222-50-84

E-mail: milenium_ofis @ukr.net