

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя



МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ

МАТЕРІАЛИ

VIII ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ СТУДЕНТСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

27 листопада 2025 р.
м. Ніжин

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Мистецька освіта очима молодого науковця

МАТЕРІАЛИ

**VIII Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції**

27 листопада 2025 року

Ніжин
2025

УДК 78(082)

П78

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № від 26.12.2025 р.

Редакційна колегія:

Гусейнова Л. В. – доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Пархоменко О. М. – доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук;

Раструба Т. В. – доцент кафедри «Мистецтво співу» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», кандидат педагогічних наук.

П78 Мистецька освіта очима молодого науковця: матеріали VIII Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції (Ніжин, 27 листопада 2025 р.) / відп. ред. Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. 80 с.

DOI 10.31654/s-moorn-27-10-2025

Збірник містить матеріали VIII Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції, що відбулася 27 листопада 2025 року. Тематичне коло питань: проблеми та перспективи розвитку сучасної художньої освіти; музичне мистецтво в сучасному культурно-освітньому просторі; новітні освітні технології на уроках музичного мистецтва та хореографії; актуальні проблеми сучасного мистецтвознавства.

УДК 78(082)

Автори статей відповідають за достовірність і вірогідність викладеного матеріалу, за належність даного матеріалу їм особисто, за правильне цитування джерел та посилання на них.

© Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль,
укладання, 2025

© НДУ ім. М. Гоголя, 2025

ЗМІСТ

Олександр БОБИР. Етносимвол козака Мамає в українській культурі: аналіз образу та його хореографічна інтерпретація.....	5
Дар'я ГОНЧАРЕНКО. Роль музичного мистецтва у розвитку емоційного та когнітивного інтелекту дітей	8
Наталія ГУБКО. Драматургія та психологічна глибина образу Чіо-Чіо Сан в опері «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні.....	12
Богдана ДАНІЛОВА. Використання комп'ютерних технологій на уроках музичного мистецтва у закладах загальної середньої освіти	16
Діана ДІДКІВСЬКА. Естетичні принципи флорентійської камерати та їх вплив на оперний жанр	19
Діана ДОВГОПОЛА. Німецький lied у навчальному репертуарі: стильові особливості виконання.....	23
Яна ІКАЛЬЧИК. Жанрово-стильові особливості поліфонії.....	27
Наталія КРИВОЛАП. Особливості роботи над поліжанровим репертуаром у класі акордеону закладу вищої освіти.....	30
Вікторія МАЗУР. Методи оволодіння вокально-виконавськими навичками у класі естрадного співу	33
Олександр ОСНАЧ. Від статуї до танцю: філософія міфу про Пігмаліона та її втілення в хореографії.....	36
Дмитро СЛЬОЗКО. Шляхи удосконалення педагогічної майстерності керівника естрадного колективу музичного коледжу	39
Анастасія СТАРОСТЕНКО. Еволюція скрипки в контексті європейського музичного мистецтва	43
Тамерлан ШАХМАРДАНОВ. Вокальна драматургія в камерних циклах Р. Шумана	46
Назарій НОСЕНКО. Сучасна техніка гри на валторні: класифікація виконавських прийомів.....	49
Анна БЛІНДЕР. Корекційний потенціал музично-рухових ігор для дітей з особливими освітніми потребами	52
Ван І. Інтерпретація обрядово-ігрового фольклору в українському музичному та хореографічному мистецтві.....	55

Ву Цзямінг. Краса природи як символіка у творах українських митців: аналіз першоджерела хореографічної постановки.....	58
Сніжана ЄВТУШЕНКО. Концертно-гастрольна діяльність як форма реалізації творчого потенціалу дитячого хореографічного колективу	62
Марія НАЙДА. Хореографія у формуванні правильної постави та гармонійного рухового апарату.....	65
Дарина ПЕДОРА, Богдана СІНЕБОК. Творча діяльність Павла Вірського у розвитку народно-сценічної танцювальної культури ХХ століття	68
Дарія ПОДЯЛЮК. Техніка рухового контролю як ключовий інструмент корекції тіла у хореографічній підготовці.....	71
Юлія РОМАНИШИНА. Народний спів і фольклор у позашкільній музично-педагогічній практиці.....	74
Цуй Цзялінь. Традиційне танцювальне мистецтво країн Сходу та Заходу: їх особливості	76

ЕТНОСИМВОЛ КОЗАКА МАМАЯ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: АНАЛІЗ ОБРАЗУ ТА ЙОГО ХОРЕОГРАФІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Олександр БОБИР,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Юлія РОСТОВСЬКА,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті досліджується образ козака Мамає як унікального символу української культури та варіантів його переосмислення в хореографічній практиці. Проаналізовано семантику елементів композиції картини як основу для подальшої розробки хореографічної постановки.

Ключові слова: козак, картина, символ, народ, культура, історія, образ, Мамає, український, історичний, відомий, духовний, спільний, сакральний.

*«Не воюю – бо спокій люблю,
Не служу – бо волю шаную.
І як світ обертається -
Козак Мамає усміхається»*

Будучи сучасними молодими хореографами і балетмейстерами, ми прагнемо досліджувати культурні коди українського народу, шукати способи поєднання цих історичних образів з сьогоденними культурними тенденціями в різних стилях. Одним із найстійкіших етносимволів українців, що становить унікальний синтез філософії, історичної пам'яті та народної уяви є образ козака Мамає. Цей герой на полотнах зображується як вусатий козак, що сидить по-турецьки, грає на кобзі та курить люльку.

Поряд з ним, зазвичай, фігурують відомі і близькі образи та предмети, а саме: дерево, кінь, зброя, герб, вогнище, що мають не тільки побутове, а й сакральне значення. Його образ не має аналогів у жодного іншого слов'янського народу і це не дивно, адже козацтво виникло на перетині існування західних і

східних культур і, як результат, цей герой має атрибутику, спільну для декількох культур [2].

Поширення різноманітних зображень цього козака відбувалося масово по різних областях сучасної України. В яких тільки формах можна було зустріти атрибутику відомого героя – чи то в картинах, скульптурах, різьбі та інших декоративних виробів. Мамай присутній у селянських хатах, у садибах української шляхти, на народних картинах і навіть у сучасному мистецтві та дитячих малюнках. Цей персонаж є унікальним феноменом, який об'єднує історичну реальність, народну фантазію та символічне.

Зображення запорожця прикрашали садиби багатьох відомих діячів минулого. Відомо, що у переяславського полковника Семена Сулими помешкання було прикрашене цим образом, наказного гетьмана Павла Полуботка, останнього гетьмана Павла Скоропадського, крім того відомі українські колекціонери намагалися доповнювати свої колекції витворів мистецтва зображенням з відомим козаком.

Видатний Тарас Шевченко створив картину «Дари в Чигирині 1649 року» де також можна побачити легендарного запорожця. Відомий український фольклорист Кость Широцький згадує про дивовижне поширення цієї композиції та її елементів не тільки у вигляді картини але й у вигляді декоративних розписів дверей, скринь, стін та навіть пасік [1].

Аналізуючи наукові джерела про походження слова «мамай» та можливого прототипа для створення цього легендарного образу, ми знайшли інформацію, що слово «мамай» вживалося як синонім «козак», «запорожець», «розбишака», «волоцюга», «відчайдуха» і означало не ім'я козака, а радше вказувало на його заняття [4].

На думку багатьох дослідників, картина «Козак Мамай» має іконографічний характер завдяки дуже вдалому поєднанню сакральних образів, які з давніх давен були близькі людям, що проживали на території України і поряд з ними. Так, дерево на картині можна трактувати як образ Світового дерева, що поєднує світи богів та смертних. Воно є сакральним об'єктом, якому вклоняються, місцем сили та символом роду.

Чи не найважливішим елементом на картині «Козак Мамай» є музичний інструмент. Кобза чи бандура є символами пісні, пам'яті, поетичності душі народу. Завдяки їй козак Мамай виступає ще й як кобзар – хранителем історії, що передає народну мудрість, він є носієм колективної пам'яті [4].

Музичний інструмент має тут і психологічний підтекст, підкреслюючи гармонію розуму й серця, демонструючи багатогранність та освіченність героя. Вірогідно, цей елемент виступає своєрідною зброєю духу, адже козак поклав зброю поруч, а до рук взяв кобзу.

Також, на картинах досить часто зображають такі предмети як: торба, гроші, келихи, які мають як побутове так і морально-психологічне значення. Наприклад, гроші та вино можуть бути натяком на земні спокуси, які Мамай подолав і відмовився від матеріальних благ. Сам пейзаж на картині зображує рідну стихію героя, вона мальовнича, упорядкована. Показує безмежність буття та поєднання людини і природи. Мамай зображений у зрозумілому і впорядкованому світі [4].

Крім того, часто на картини додавали ще й різні герби та емблеми, а саме: герби- хрести, тризубоподібні орнаменти та родові знаки полків. Козацький хрест втілює ідею віри, свободи, боротьби та благородства. Тобто тут можна стверджувати, що ці символи носять ще й державотворчий підтекст.

Останнім елементом композиції, але не менш важливим який, є різноманітні написи на картинах. Ось лише декілька поетичних рядків з народної творчості, які супроводжували картини:

«Козак на світі, як той Мамай:

Де не буде – там і рай.

Сидить, грає, думку має,

Та свого не забуває» [5].

Ось ці рядки, ніби стверджують, що козак доб'ється свого, як би там що не було, адже у нього є ціль і він до неї йде:

Тож, як свідчать наведені вище рядки, картина «Козак Мамай» є не просто портретом козака, вона - вірець «іконографії української душі». Ця картина не лише про минуле, вона майстерно втілює близьку для більшості українців візуальну формулу світогляду, а саме: гармонія сили та спокою, волі та розуму, поєднання матеріального й духовного. Герой картини дуже багатогранний, він мудрий, спокійний і сильний.

Різноманітні народні вислови, зображені на картині, підкреслюють його роль як хранителя історії, еталону людини на яку народ хотів бути схожим чи бачити між собою. Особисто для мене, як для балетмейстера, цей образ є багатогранним джерелом натхнення і ми спробуємо передати цей образ популярний ще з давніх часів поєднавши не тільки традиційні українські танцювальні елементи, але й елементи різноманітних сучасних танцювальних напрямків.

Список використаних джерел

1. Вічний козак, або таємниці українських «Мамаїв». URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/vichnii-kozak-abo-taiemnitsi-ukrayinskikh-mamayiv/> (дата звернення: 18.10.2025)
2. Козак Мамай. URL: <https://esu.com.ua/article-7853> (дата звернення: 18.10.2025)
3. Народна картина «Козак-Мамай» як джерело творчості сучасних художників. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/33/123-132_Molyn_N.pdf (дата звернення: 22.10.2025)
4. Сакральний простір і час в українській народній картині «Козак-Мамай». URL: https://www.vocnt.org.ua/statti/kozak_mamay (дата звернення: 21.10.2025)
5. Хто такий козак Мамай. Url: https://zaxid.net/hto_takiy_kozak_mamay_n_1588919 (дата звернення: 22.10.2025)

РОЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОГО ТА КОГНІТИВНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДІТЕЙ

Дар'я ГОНЧАРЕНКО,

студентка 4 курсу,

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

КЗВО КОР «Академія мистецтв

імені Павла Чубинського».

Науковий керівник: Людмила АРТЮХОВА,

доктор мистецтва КЗВО КОР «Академія мистецтв

імені Павла Чубинського»

У статті розглянуто значущість музичного мистецтва як важливого та ефективного чинника цілісного розвитку дитини. Акцентовано увагу на взаємозв'язку між активною музичною діяльністю (спів, слухання, гра на інструментах, ритміка) та формуванням ключових компонентів емоційного інтелекту (самоусвідомлення, емпатія, управління емоціями, саморегуляція) і когнітивних здібностей (пам'ять, увага, просторово-часове мислення).

Проаналізовано механізми впливу музики на мозок та вибудовування нових нейронних зв'язків в дошкільному та молодшому шкільному віці, що

підтверджує необхідність інтеграції музичного виховання в освітній процес. А також окреслено сучасні тенденції та можливі перспективи мистецької освіти, спрямовані на формування емоційно-когнітивних компетентностей учнів.

У сучасному культурно-освітньому середовищі музичне мистецтво розглядається не лише як засіб естетичного виховання, але і як фундаментальний механізм особистісного становлення та цілісного розвитку особистості дитини. Дослідження психологів, педагогів і нейробіологів підтверджують, що музична діяльність позитивно впливає на формування емоційної сфери особистості, розвиток пізнавальних процесів та становлення інтелектуального розвитку дітей. Розвиток мистецтва диктує нові вимоги до побудови освітнього процесу, акцентуючи увагу не лише на засвоєнні академічних знань та навичок, а й на формуванні соціально-емоційних компетентностей.

Метою цієї роботи є теоретичне обґрунтування та аналіз практичної ролі музичної діяльності у процесі розвитку емоційного та когнітивного інтелекту дітей дошкільного та молодшого шкільного віку.

Емоційний інтелект, як визначив Д. Гоулмен як здатність розпізнавати, розуміти та ефективно управляти власними емоціями й емоціями інших, є критично важливим для успішної соціалізації та психічного здоров'я [2, с. 45].

Музика є унікальним невербальним засобом, що прямо впливає на лімбічну систему мозку, відповідальну за емоції.

Слухання музики та активне музикування (спів, гра) вчить дитину ідентифікувати емоції, відтінки почуттів, розрізняти настрої, закодовані в мелодії та гармонії (радість, тривога, смуток), а також відтворювати їх у власному виконанні. Дослідження підкреслюють, що музичні образи допомагають дітям «прожити» складні емоції у безпечному контексті, що сприяє їхній регуляції [5]. Наприклад, мінорний лад асоціюється зі смутком, а мажорний – із радістю і так далі. У вокальному мистецтві цей процес посилюється завдяки поєднанню музики зі словом, що також створює природні умови для розвитку емоційної виразності, артистизму і внутрішньої образності.

Колективні форми музичної діяльності, такі як хоровий спів або гра в ансамблі, вимагають синхронізації, уваги до інших учнів і вміння підлаштовуватися під спільний ритм, динаміку, вміння слухати. Це безпосередньо впливає на розвиток емпатії (відчуття іншого) та навичок соціалізації та співпраці.

Особливе значення має емоційна саморегуляція: музичні заняття сприяють зниженню тривожності, покращують настрій та впевненість дитини, покращують здатність концентруватися, підвищують стійкість до стресу. Музика виступає своєрідним інструментом підтримки, що позитивно впливає на психологічний комфорт дитини.

Окремою темою є когнітивний інтелект, що включає в себе комплекс пізнавальних функцій, таких як увагу, пам'ять, мислення, мовлення, слухове сприймання, аналітичні процеси тощо. Вплив музики на когнітивну сферу є одним із найбільш досліджуваних напрямів нейропсихології. За дослідженнями вчених, музична освіта активізує майже всі ділянки мозку, включаючи зони, відповідальні за всі ці когнітивні процеси.

Для успішного виконання музичного твору, навіть найпростішого, дитина має утримувати в полі уваги різні параметри одночасно: мелодію, ритм, динаміку, темп, текст тощо. А багаторазове повторення музичних фраз, текстів, послідовностей звуків та мелодій тренує як короткочасну, так і довготривалу пам'ять. Це корелює з дослідженнями, що вказують на прямий зв'язок між музичними здібностями та успішністю в математиці чи читанні.

Мислення активізується через аналіз музичного матеріалу, порівняння, узагальнення, роботу з музичними структурами.

Музика за своєю суттю є тимчасовою структурою. Розуміння ритму, метру, послідовності нот і тривалостей формує відчуття часу та просторову організацію. Відомо, що музиканти краще виконують завдання, які потребують оперування просторовими об'єктами.

Слухові функції розвиваються через формування мелодичного, гармонічного та тембрового слуху, що є основою музичного мислення.

У дитячому віці, коли мозок має максимальну нейропластичність, активні музичні заняття сприяють утворенню нових нейронних зв'язків. Системність музичних занять забезпечують більш ефективну міжпівкульну взаємодію, підсилюють когнітивну гнучкість і підвищують здатність дитини до навчання в інших галузях.

У сучасній мистецькій освіті все частіше застосовуються методики, спрямовані на формування не лише технічних, але й емоційно-когнітивних навичок. Серед таких підходів: емоційно-образне навчання, інтерактивні музично-ігрові

вправи, мультисенсорні методики, що об'єднують слухові, зорові, тактильні стимули, цифрові технології, що дозволяють візуалізувати звукові процеси (аудіограми тощо), методи музичної терапії та арт-педагогіки.

Такі стратегії сприяють тому, що музичне мистецтво перетворюється на інструмент всебічного розвитку дитини, а не лише на засіб набуття виконавських навичок.

Висновки. Музичне мистецтво виступає невід'ємним і стратегічно важливим елементом у системі цілісного розвитку дитини. Воно не лише формує естетичний смак, але й систематично тренує ключові компоненти емоційного інтелекту та когнітивні функції.

Інтеграція музично-ритмічних вправ, вокальних ігор та елементарного інструментального музикування в освітні програми є не просто бажаною, а необхідною умовою для виховання розвиненої особистості, здатної до ефективної адаптації у складному сучасному світі та успішного міжособистісного спілкування. Розуміння цих механізмів є ключовим для удосконалення сучасної мистецької освіти та впровадження ефективних педагогічних стратегій.

Список використаних джерел

1. Гельбак А. Музикотерапія в роботі з дітьми: психологічні та педагогічні аспекти.
2. Гоулмен Д. Емоційний інтелект. Харків : Клуб Сімейного дозвілля, 2018.
3. Прядко О. М. Розвиток емоційного інтелекту у дітей молодшого шкільного віку засобами музичного мистецтва.
4. Скорик Т. В. Основи професійної успішності педагога-музиканта: навчальний посібник. Чернігів : Десна Поліграф, 2022. 156 с.
5. Скорик Т. В. Особливості емоційного інтелекту музично обдарованих дітей.

ДРАМАТУРГІЯ ТА ПСИХОЛОГІЧНА ГЛИБИНА ОБРАЗУ ЧІО-ЧІО САН В ОПЕРІ «МАДАМ БАТЕРФЛЯЙ» ДЖ. ПУЧЧІНІ

Наталія ГУБКО,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя

ОПП «Музичне мистецтво. Вокально-хорове мистецтво».

Науковий керівник: Тетяна РАСТРУБА,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри вокально-хорової майстерності

Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У дослідженні розглядаються ключові аспекти драматургії опери Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй» через призму психологічної характеристики головної героїні – Чіо-Чіо Сан. Автор аналізує взаємодію музично-драматичних засобів, вокальної лінії та оркестрової фактури, що забезпечують формування глибокого психологічного портрету героїні. Окрему увагу приділено способам вираження внутрішнього конфлікту, емоційної еволюції та трагізму Чіо-Чіо Сан у різних діях опери. Розглядається роль лейтмотивів, гармонії та ритмічної структури у побудові драматургії та передачі психологічного стану персонажа. Матеріал спрямований на поглиблення розуміння виконавських і інтерпретаційних аспектів опери.

***Ключові слова:** опера, Дж. Пуччіні, «Мадам Батерфляй», Чіо-Чіо Сан, драматургія, психологічний портрет, вокальна інтерпретація, лейтмотиви, емоційна виразність.*

Опера Дж. Пуччіні «Мадам Батерфляй» є визначним явищем світової музичної культури та класичним зразком італійського веризму, що поєднує драматичну напругу, психологічну глибину персонажів та музично-драматургічну цілісність. Центральним об'єктом дослідження виступає образ Чіо-Чіо Сан, який відображає складний внутрішній світ героїні, її емоційні коливання та психологічний конфлікт. Аналіз взаємодії вокальної партії, оркестрової фактури та музично-драматургічних засобів дозволяє простежити, як через музичну мову формується цілісний художній образ та драматургічна структура опери, а також

виявляються засоби передачі внутрішнього стану персонажа, що є надзвичайно важливим для виконавської практики та інтерпретації твору.

Дослідження психологічної та драматургічної складової оперних персонажів, зокрема Чіо-Чіо Сан у «Мадам Баттерфляй», активно висвітлюються в сучасній музикознавчій літературі як зарубіжними, так і вітчизняними авторами. Зокрема, Я. Іваницька [1] розглядає оперу Дж. Пуччіні у контексті японської культури, аналізуючи образ Чіо-Чіо Сан та механізми передачі її внутрішніх переживань через музично-драматичні засоби. С. Кисла [2] звертає увагу на особливості формування психологічного портрету героїні та на взаємозв'язок вокальної лінії з драматургічною структурою опери. О. Корчова [3] досліджує оперу у системі музичного театру Дж. Пуччіні, виділяючи роль оркестрової фактури у створенні психологічної глибини персонажів. Чень Шань [4] аналізує специфіку вокальної інтонації Чіо-Чіо Сан як засобу драматургічного розкриття образу. А. Юдін [5] підкреслює традиційні та новаторські риси сценічного втілення головної героїні у театрі «Arena Di Verona», наголошуючи на важливості психологічного осмислення персонажа для виконавської практики. Водночас, зарубіжне дослідження Х. Лі [6] розкриває міжкультурний аспект опери та трансформацію образу Чіо-Чіо Сан у літературі, опері та кіно.

Аналіз цих джерел дозволяє визначити основну мету нашої роботи – виявлення та систематизація засобів драматургічного і психологічного конструювання образу Чіо-Чіо Сан у «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні та оцінка їх значення для виконавської інтерпретації.

Ключові аспекти драматургії опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» тісно пов'язані з психологічною характеристикою головної героїні – Чіо-Чіо Сан, що стає центральним чинником розвитку музично-драматургічного сюжету. Дж. Пуччіні будує оперу так, щоб музика відображала внутрішній стан героїні, її надії, страхи та внутрішню боротьбу, створюючи складну психологічну картину, яка взаємодіє з театральною дією.

Одним із ключових драматургічних принципів є контрастна побудова сцен, що підкреслює психологічні зміни Чіо-Чіо Сан. Так, перші арії героїні вирізняються спокійним, ліричним вокалом у діапазоні середніх тонів, що передає наївність та довіру до Пінкертона [4]. Навпаки, сцени очікування його повернення характеризуються зростанням драматичної напруги, ритмічними пришвидшеннями та гармонічними змінами, що відображають внутрішню тривогу та сумнів.

Мотивна організація опери також слугує психологічному розкриттю образу. Дж. Пуччіні використовує тематичні фрази, пов'язані з конкретними емоційними станами Чіо-Чіо Сан, які повторюються або трансформуються в різних сценах, створюючи відчуття емоційної послідовності та внутрішньої логіки персонажа. Приміром, мотив її надії та віри в любов Пінкертон з'являється в різних сценах із варіаціями, що відображають зміну її психологічного стану.

Інтонаційні та динамічні засоби також відіграють важливу роль у драматургії. Як стверджує Я. Іваницька [1], композитор тонко регулює співвідношення голосу та оркестру: інструментальна партія часто виступає як «дзеркало» внутрішніх переживань героїні або створює контраст із її словами, підкреслюючи драматичну іронію та трагізм. Цей прийом дозволяє слухачеві відчути психологічну глибину Чіо-Чіо Сан і одночасно підсилює драматичний ефект сцени.

Ми розділяємо висновки О. Корчової [3] та Чень Шаня [4] у тому, що драматургія «Мадам Батерфляй» формується через інтеграцію музичних, ритмічних, гармонічних та тематичних засобів, спрямованих на відтворення психологічного портрету Чіо-Чіо Сан. Таким чином, Дж. Пуччіні створює цілісний музично-драматургічний простір, де емоційна та психологічна реальність героїні стає головним рушієм оперної дії.

У поглибленому аналізі опери «Мадам Батерфляй» варто звернути увагу на конкретні сцени, у яких взаємодія вокальної лінії та оркестрової фактури створює повноцінний психологічний портрет Чіо-Чіо Сан. Так, у першій сцені опери, де героїня з'являється на сцені після оголошення свого шлюбу з Пінкертоном, вокальна партія відзначається плавним, хвилеподібним рухом мелодії з широкими лірико-співучими інтервалами, які підкреслюють її ніжність та наївність. Оркестр у цей момент грає стриману, прозору роль, використовуючи струнні та легкі дерев'яні духові, що створює ефект невимушеності та дитячої віри в щасливе майбутнє.

Сцена очікування Пінкертон демонструє, як композитор за допомогою оркестрових пасажів будує напруження та психологічний контраст до вокальної лінії. Мелодія Чіо-Чіо Сан тут стає більш протяжною, із поступовими підйомами та зниженнями, що передають тривогу й надію. Оркестр додає тонкі гармонійні зміни, наповнені напруженими акордами, що підсилюють внутрішній конфлікт героїні, але не перебивають її вокальний монолог.

Особливо показовою є фінальна сцена, де Чіо-Чіо Сан стикається з розчаруванням та неминучою трагедією. Вокальна партія стає драматичною, з експре-

сивними контрастами динаміки і ширшими інтервальними стрибками, які передають відчай та внутрішню боротьбу. Оркестр, натомість, розгортає глибоку гармонічну тканину, поєднуючи струнні, духові та ударні інструменти у складні мотивні переплетення, що підсилюють емоційний ефект. Постлюдія фортепіано, інтегрована у партитуру оркестру, виступає як фінальний коментар до психологічного стану героїні, ніби резюмуючи весь її емоційний шлях.

Завдяки такій взаємодії вокалу та оркестру, композитор досягає високого рівня драматургічної цілісності: музика не лише супроводжує текст, а створює додатковий шар психологічного аналізу, де кожен музичний елемент – від мелодії до гармонійних колоритів – стає частиною характеристики Чіо-Чіо Сан. Такий підхід дозволяє слухачеві відчувати глибину внутрішнього світу героїні, її емоційні злети і падіння, а також робить оперу прикладом успішної інтеграції вокальної та оркестрової драматургії.

Отже, в опері Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» драматургія тісно пов'язана з психологічним портретом головної героїні – Чіо-Чіо Сан. Лейтмотиви вказують на ключові емоційні стани персонажа, відображаючи її надію, любов, тривогу та розпач, і забезпечують єдність драматургічного наративу протягом усієї опери. Гармонічні засоби, включно з нестійкими акордами, модуляціями та хроматичними пасажами, передають внутрішній конфлікт героїні й підсилюють емоційну напругу, тоді як ритмічна структура фокусує увагу на психологічному стані Чіо-Чіо Сан: повільні протяжні фрази відтворюють сум і очікування, а швидкі, нервові ритми – тривогу та неспокій. Водночас, взаємодія вокальної лінії та оркестрової фактури організовує музично-драматичний потік, де акценти, інтермедії та постлюдії фортепіано коментують текст, підкреслюють приховані почуття та формують цілісний психологічний образ героїні, створюючи ефект глибокого емоційного занурення слухача в драматичну ситуацію.

Список використаних джерел

1. Іваницька Я. «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні та японська культура. *Київське музикознавство*. Вип. 10. 2003. С. 69–73.
2. Кисла С. Образ Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» у контексті оперних пошуків Джакомо Пуччіні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 37, том 2, 2021. С. 21–26.
3. Корчова О. «Мадам Баттерфляй» в системі музичного театру Пуччіні. *Київське музикознавство*. Вип. 10. 2003. С. 144–152.

4. Чень Шань. Образ Чіо-Чіо-Сан в опері Джакомо Пуччіні «Пані Баттерфляй». *Мистецтвознавчі записки*. Випуск 33. С. 482–487.

5. Юдін А. А. Традиційні новаторські риси інтерпретації головного жіночого образу опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» у сценічній практиці театру Arena Di Verona. *Молодий вчений*. 2020. № 1(77). С. 68–71.

6. Lee, H. (2020). *Metamorphosen der Madama Butterfly. Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 445 p. (Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, Bd. 181).

ВИКОРИСТАННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Богдана ДАНІЛОВА,

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Науковий керівник: Майя ПЕЧЕНЮК,

кандидат педагогічних наук,

професор кафедри музичного мистецтва

Кам'янець-Подільського національного університету

імені Івана Огієнка.

Ефективне викладання предметів неможливе без залучення комп'ютерних технологій та Інтернету. Ці інструменти дозволяють вчителям краще подавати матеріал, робити його більш цікавим, швидше перевіряти знання учнів та підвищувати їхній інтерес до навчання.

Ключові слова: комп'ютерні, мультимедійні, цифрові технології, музичне мистецтво, учні, навчання.

Процес реформування загальної середньої освіти, задекларований у Національній стратегії розвитку освіти в Україні, потребує підвищення ефективності освітнього процесу на основі впровадження досягнень психолого-педагогічної науки, педагогічних інновацій, інформаційно-комунікаційних технологій. Для цього технологічною повинна бути не лише сама програма, але й спосіб

організації та виконання педагогічної діяльності. У сучасній освітній системі комп'ютерні технології вважаються одним з необхідних інструментів для професійної роботи вчителя. Інформаційні технології широко застосовують у всіх сферах науки та освіти. Комп'ютер став невід'ємною частиною навчального процесу. Використання комп'ютерних технологій складається з двох окремих, але взаємопов'язаних частин: а) комп'ютерні технології в навчанні музичного мистецтва; б) комп'ютерні технології в музичній діяльності учнів. Комп'ютер виконує всі технічні завдання, даючи учням більше часу для творчості, і таким чином допомагає покращити їхню діяльність. Викладання музичного мистецтва також підпадає під цей вплив [1]. Використання цифрових інструментів в освіті показує, як відбувається загальна комп'ютеризація.

Використання комп'ютера на уроках музичного мистецтва здійснюється за такими напрямками: 1) застосування сканера та мультимедійного проєктора на уроках і в презентаціях, що дозволяє більш ретельно добирати матеріал і покращувати візуальний ряд, а також виводити на екран необхідні терміни, таблиці і схеми; 2) набір і редагування тексту під час роботи над рефератами. Комп'ютер надає можливість якісного набору тексту з подальшою редакцією і версткою, включаючи репродукції; 3) створення презентацій рефератів у програмі PowerPoint, що робить доповідь учнів більш привабливою і наочною. Хоча ця програма входить до пакету Microsoft Office і не є спеціалізованою музичною, вона може бути корисною для педагогів. З її допомогою можна підготувати презентації, що містять як візуальний, так і звуковий матеріал, що полегшує сприйняття інформації на уроці [2].

Впровадження цифрових технологій у навчальний процес забезпечує широкий доступ до інформаційних ресурсів і стимулює бажання учнів створювати власну реальність. Це відбувається завдяки численним способам опрацювання інформації, які постійно еволюціонують. Цифрові продукти можуть бути як інтерактивними (веб-ресурси, мультимедійні презентації, підручники, комп'ютерні ігри, музичні кліпи тощо), так і неінтерактивними (мультимедійні інсталяції, соціальні і рекламні ролики тощо). Використання цифрових технологій на заняттях з музичного мистецтва дозволяє вчителям вводити нові творчі завдання: добирати аудіо- та відеоматеріали до уроку або створювати мультимедійні презентації в простих програмах. Це дає можливість вчителю урізноманітнити методи оцінювання знань.

Завдяки розвитку цифрових технологій, з'явилося багато нових інструментів, які роблять навчання музиці більш захоплюючим і інтерактивним. Серед них: мультимедійні ресурси, цифрові музичні інструменти, сучасні застосунки («EarMaster», «MuseScore» та «Simply Piano»), онлайн-платформи («Zoom», «Google Classroom» або спеціальні онлайн-курси), інтерактивні дошки.

Упровадження сучасних інформаційних технологій (мультимедійні презентації, інтерактивні платформи, цифрові ресурси) значно розширює педагогічні можливості, робить навчальний процес більш гнучким, мотивуючим і ефективним. Це сприяє не лише засвоєнню навчального матеріалу, а також формуванню міжпредметних зв'язків, розвитку критичного мислення та культури спілкування учнів.

Таким чином, використання мультимедійних технологій навчання на уроках музичного мистецтва є важливим чинником розвитку музичних здібностей учнів, підвищення їхньої навчальної мотивації, формування естетичних компетентностей, комунікативних умінь та творчих навичок, що цілком відповідає завданням Нової української школи.

Список використаних джерел

1. Воевідко Л. М. Методика музичного виховання: Навчальний посібник. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин Я. І., 2019. С. 4.
2. Цідило І. М. Вплив ІКТ-компетентності педагога на використання інноваційних технологій у навчальному процесі. Професійні компетенції та компетентності вчителя: матеріали регіон. наук.-практ. семінару). Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2006. С. 44–47.

ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ФЛОРЕНТІЙСЬКОЇ КАМЕРАТИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ОПЕРНИЙ ЖАНР

Діана ДІДКІВСЬКА,

здобувачка I курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,
спеціальність «Музичне мистецтво». ОПП «Спів».

Науковий керівник: **Тетяна РАСТРУБА,**

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри «Мистецтво співу»

КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського».

У роботі висвітлено основні естетичні засади флорентійської камерати та їх визначальну роль у формуванні оперного жанру. Розкривається прагнення до відродження античної драми, поява монодії, акцент на виразності слова та нових вокально-музичних принципах. Показано, що ідеї камерати заклали підвалини для становлення опери як синтетичного мистецтва, де текст, музика і сценічна дія взаємодіють у єдиному художньому просторі.

Ключові слова: *флорентійська камерата, опера, монодія, антична драма, естетика, ренесанс, музично-театральний синтез.*

Становлення оперного жанру наприкінці XVI століття безпосередньо пов'язане з діяльністю флорентійської камерати – кола гуманістів, які прагнули відродити ідеали античної драми. Вони не ставили перед собою завдання створити новий мистецький жанр, однак їхні естетичні ідеї та експериментальні пошуки стали підґрунтям для виникнення опери як синтетичної форми мистецтва.

Актуальність дослідження визначається необхідністю усвідомлення філософських і художніх засад опери. Принципи камерати пояснюють нерозривний зв'язок слова і музики, пріоритет драматичної дії, прагнення до монодії та емоційної виразності вокалу. Саме в цих ідеях закладено відповіді на питання: чому опера поєднала музику, текст і сцену; чому вона стала формою, де драма диктує музичний розвиток.

Сучасне оперне мистецтво продовжує еволюціонувати, впроваджуючи нові театральні та режисерські концепції. Однак знання першоджерел дозволяє зрозуміти, що оновлення опери можливе лише при збереженні її фундаментальних естетичних принципів, сформульованих флорентійськими гуманістами.

Питання походження опери та діяльності флорентійської камерати активно висвітлюються у дослідженнях музикознавців. Класичним є фундаментальна праця Г. Різа [4], де систематизовано матеріал про ранню оперу. Значним є внесок Н. Піррота [5], який увів поняття «плідне непорозуміння», характеризуючи інтерпретацію античної музики у Флоренції. Аналіз цих джерел дозволяє побачити, як художні помилки трансформувалися у новаторські ідеї та дали початок новому жанру.

Сучасна англомовна музикознавча думка приділяє особливу увагу первинним джерелам: листам, трактатам та теоретичним нотаткам, що дозволяє простежити логіку формування поглядів камерати зсередини. К. Палісці наголошує на ключовій ролі Джироламо Меї, який, спираючись на трактати античних авторів, переконував флорентійців у первинності слова над музикою в античній трагедії [2]. Саме ця теза стала центральним естетичним принципом камерати і зумовила появу монодії як нової форми вокального вислову.

В українському контексті історія виникнення опери зазвичай подається у межах широких історичних оглядів, де флорентійська камерата згадується як важливий етап у розвитку європейської музики [1]. Однак спеціальні праці, присвячені саме естетичним принципам, залишаються поодинокими. Це відкриває можливості для подальших досліджень, зокрема аналізу взаємозв'язку гуманістичної ідеології кінця XVI століття та музичного новаторства.

Метою нашого дослідження є виявлення та систематизація естетичних принципів флорентійської камерати та визначення їхнього безпосереднього впливу на формування оперного жанру.

Флорентійська камерата (італ. *Camerata Fiorentina*, *Camerata de' Bardi*) була інтелектуальним об'єднанням поетів, музикантів та гуманістів, що виникло близько 1573 року у Флоренції. Її осередком став салон графа Джованні де Барді, де під його меценатським патронатом відбувалися регулярні зустрічі впливових культурних діячів. Серед провідних учасників гуртка були Я. Корсі, В. Галілей, Дж. Каччіні, Я. Пері, О. Рінуччіні. Важливу роль відіграв також філолог

Джироламо Меї, чия кореспонденція з членами камерати, заснована на вивченні античних джерел, суттєво вплинула на формування їхніх естетичних уявлень.

Діяльність камерати припадає на кінець епохи Відродження – період інтенсивних гуманістичних пошуків, зростання інтересу до античної культури та художнього експерименту. Особливе значення має культурний контекст Флоренції того часу, що перебувала під покровительством Медічі та виступала одним із центрів європейського мистецького життя. Найвищої активності гурток досяг у 1577–1582 роках.

Естетична програма флорентійської камерати формувалася як комплекс ідей, спрямованих на оновлення музики через реконструкцію уявної моделі античного театру. Основними принципами були: пріоритет слова над музикою, прагнення до відродження античної трагедії, формування монодичного стилю, становлення речитативного співу, опора на теорію афектів, а також вимога ясності та виразності художнього вислову. Зазначені ідеї стали концептуальним фундаментом для появи опери як синтетичного жанру, де драматична дія, поезія та музика об'єднані в єдине художнє ціле.

Ключовим чинником у розвитку естетики камерати стала інтерпретація античних трагедій. Спираючись на дослідження Дж. Меї, учасники гуртка помилково вважали, що давньогрецькі трагедії виконувалися у формі безперервного співу [3]. Саме це «плідне непорозуміння» зумовило пошук нової форми музичної декламації, що мала відтворювати природні інтонації мовлення. В такому контексті аристотелівське поняття катарсису було переосмислене як здатність музичного вислову емоційно впливати на слухача, викликаючи очищення почуттів.

Внаслідок цих експериментів сформувалася естетика, що поклала початок опері як жанру та ознаменувала принципову зміну художніх орієнтирів європейської музичної культури на межі XVI–XVII століть.

У межах зазначеної естетичної програми особливої ваги набув принцип синтезу мистецтв, що був спрямований на гармонійне поєднання поезії, музики та сценічної дії. Члени флорентійської камерати виходили з переконання, що художній ефект може бути досягнутий лише за умови єдності всіх компонентів драматичного цілого. Саме тому інструментальна музика відігравала другорядну роль, постаючи як функціональний супровід до вокального висловлення, а не як автономний елемент. Цей підхід визначив жанрову структуру перших оперних

експериментів, де драматичний розвиток виявлявся переважно через музично-декламаційні засоби.

Музичні пошуки камерати знайшли конкретне художнє втілення в перших операх кінця XVI – початку XVII століття. Такі твори, як «Euridice» Якопо Пері (1600) і Джуліо Каччіні (1602), ґрунтувалися на монодичному викладі з домінуванням речитативу та невеликими аріозними епізодами. Лібрето, створене Оттавіо Рінуччіні, забезпечувало драматичний каркас, тоді як музика реалізувала емоційний зміст через інтонаційну виразність і простоту мелодичної лінії. Саме ці твори продемонстрували дієвість принципів камерати в художній практиці й засвідчили народження нового жанру.

Підсумком діяльності флорентійської камерати стала радикальна зміна парадигми вокальної культури Європи. Відмова від складних поліфонічних структур і перехід до монодичного мислення не лише започаткували оперу, але й вплинули на подальший розвиток барокової музики. Зміни торкнулися як вокального стилю, так і композиторського мислення – відтепер першорядним ставав вираз слова, а музика виконувала функцію емоційного підсилення.

Естетичні принципи камерати мали далекосяжні наслідки. У творчості композиторів першого покоління бароко – Клаудіо Монтеверді, Еміліо де Кавальєрі, Марко да Галліано – проявилися як нові можливості музичної драматургії, так і пошуки балансу між речитативом і арією. Від монодії та *stile recitativo* поступово сформувалися більш розвинені оперні форми, у яких виразність слова поєднувалася зі свободою мелодичного розгортання.

Таким чином, ідеї флорентійської камерати стали фундаментом для модернізації музичного мистецтва на межі XVI–XVII століть. Прагнення до синтезу мистецтв, домінування слова над музикою, розвиток монодії, становлення речитативу та орієнтація на емоційний вплив через теорію афектів заклали засади оперного жанру і визначили нові художні орієнтири для європейської культури раннього бароко.

Список використаних джерел

1. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків: «Акта», 2015. 380 с.
2. Claude V. Palisca. Vincenzo Galilei and some Links between «Pseudo-Monody» and Monody, in Studies in the History of Italian Music. Oxford, Oxford University Press, 1994, pp. 356–358.

3. Girolamo Mei, Vincenzo Galilei. Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi: A Study with Annotated Texts. American Institute of Musicology, 1960. 213 p.

4. Gustave Reese. Music in the Renaissance. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1919. 304 p.

5. Nino Pirrotta and Nigel Fortune. Temperaments and Tendencies in the Florentine Camerata. *The Musical Quarterly*. Vol. 40, No. 2 (Apr., 1954), pp. 169–189.

НІМЕЦЬКИЙ LIED У НАВЧАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ

Діана ДОВГОПОЛА,

здобувачка I курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Комунального закладу вищої освіти

Київської обласної ради

«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,

спеціальність «Музичне мистецтво». ОПП «Спів».

Науковий керівник: Тетяна РАСТРУБА,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри «Мистецтво співу»

КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського».

У роботі розглядаються особливості виконання німецького Lied у навчальному репертуарі. Акцент зроблено на стилістичних ознаках жанру, взаємозв'язку вокальної лінії та фортепіанного акомпанементу, ролі тексту й дикції, а також специфіці інтерпретації у процесі вокальної підготовки студентів. Представлено підходи до роботи над художнім образом, фразуванням та диханням, що сприяють професійному формуванню виконавця.

***Ключові слова:** Lied, німецький романс, вокальне мистецтво, стиль, інтерпретація, дикція, акомпанемент.*

Німецький Lied є невід'ємною частиною навчального репертуару майбутніх вокалістів у всьому світі. Однак практика показує, що студенти часто

стикаються з труднощами під час виконання цього жанру. Спробуємо розібратися чому так відбувається? По-перше, німецький Lied вимагає особливого підходу до інтерпретації, який істотно відрізняється від італійської арії чи української романсової лірики. По-друге, цей жанр поєднує в собі складність поетичного тексту, витончену музичну форму та глибокий психологічний підтекст. По-третє, виконання Lied потребує особливої уваги до співвідношення вокальної партії та фортепіанного супроводу, оскільки обидва компоненти є рівноправними партнерами в створенні художнього образу.

Проблематику німецького Lied досліджували як зарубіжні, так і вітчизняні науковці. Серед класичних праць варто відзначити дослідження історії та стилістики романтичного Lied, де особлива увага приділяється творчості Франца Шуберта та Роберта Шумана як основоположників жанру [2; 3]. Науковці підкреслюють, що саме в австро-німецькій культурі камерно-вокальне виконавство отримало надзвичайний розвиток завдяки появі нових жанрових різновидів, зокрема циклів Lieder, та переосмисленню художньо-змістового наповнення вже відомих жанрів.

У контексті вокальної педагогіки важливими є праці, присвячені вокально-виконавській підготовці студентів. Зокрема, дослідження інтерактивних методичних підходів до вокального навчання та формування вокально-виконавської майстерності через інтеграцію історичних знань з практичними навичками [5]. Так, українська дослідниця В. Антонюк [1] у своїх працях з вокальної педагогіки акцентує увагу на засобах звукоутворення, артикуляційних та інтонаційних основах виконання, що має пряме відношення до виконання німецького репертуару. Вона наголошує на необхідності особистісного розуміння вокального твору та його художньо-сислової інтерпретації.

Однак комплексного дослідження саме стильових особливостей виконання німецького Lied у контексті навчального репертуару для українських студентів бракує, що визначає актуальність нашої роботи. **Метою** нашого дослідження є виявлення та систематизація стильових особливостей виконання німецького Lied та визначення методичних рекомендацій для включення цього жанру в навчальний репертуар студентів-вокалістів.

Німецький *Lied* (множина Lieder) – це жанр камерно-вокальної музики, що виник у Німеччині наприкінці XVIII століття і досяг свого розквіту в епоху романтизму [4]. Це пісня для голосу з фортепіано, яка базується на поетичному тексті високої художньої вартості. Класиками жанру можна назвати: Ф. Шуберта

(понад 600 пісень): «Лісовий цар», «Ave Maria», «Форель», цикли «Прекрасна млинарка», «Зимовий шлях»; Р. Шумана: цикли «Любов поета», «Коло пісень», «Любов і життя жінки»; Й. Брамса, Г. Вольфа, Р. Штрауса. Німецький Lied – це насамперед синтез поезії та музики. Композитори використовували тексти видатних німецьких поетів: Й. В. Гете, Г. Гейне, Й. фон Айхендорфа, В. Мюллера. Для виконавця це означає: необхідність глибокого розуміння поетичного тексту; відчуття німецької мови: її ритму, наголосів, фонетичних особливостей; передача не лише емоції, а й інтелектуального змісту вірша.

На відміну від італійської арії, де супровід часто виконує підтримуючу функцію, у німецькому Lied фортепіано є повноцінним партнером. Піаніст не просто акомпанує – він створює звукову атмосферу, доповнює образ, іноді навіть веде самостійну лінію. Так, наприклад, у «Лісовому царі» Ф. Шуберта фортепіанна партія імітує стрімкий біг коня, створює напругу та драматизм. Тому виконавець у цьому випадку має вміти слухати партнера-піаніста; розуміти драматургію всього твору, а не лише вокальну партію; здатним до ансамблевої взаємодії.

Lied – це інтимний жанр, призначений для невеликої зали або салону. Це не оперна арія з великими кульмінаціями, а тонка психологічна розповідь. Стильові вимоги цього жанру вимагають стриманість емоцій (не перебільшення), благородство звучання, увагу до нюансів (*piano*, *pianissimo*), відмову від надмірної віртуозності.

У межах нашого дослідження слід відмітити особливості німецької мови в співі – це чітке вимовляння приголосних (на відміну від італійської кантилени); тверді атаки на початку слів; дифтонги (ei, au, eu); умлаути (ä, ö, ü); приголосні в кінці слів (не ковтати!). Але водночас типовими помилками студентів є: м'яка вимова приголосних (як в українській мові), нечітка артикуляція в швидких темпах, неправильне читання умлаутів. Особливо важливим при розучуванні німецьких Lied є зосередження на вокальній техніці. Зокрема, типу голосоведення (*Legato*, але з чіткою дикцією; швидка зміна реєстрів (особливо у Шуберта); декламаційність (близько до розмовної інтонації). Разом із тим, дихальна опора виступає також важливою для довгих фраз (особливо у повільних *Lieder*) та контроль динаміки й здатність до *pianissimo* на опорі.

Спробуємо дати відповідь на питання – Чому важливо вивчати Lied студентам? Насамперед, це розвиток музичності (через складну взаємодію з фортепіано; вдосконалення дикції (німецька мова тренує артикуляційний апарат); психологічна глибина (вчить передавати тонкі емоційні відтінки);

культурна освіченість (знайомство з німецькою поезією та культурою); камерне виконавство (підготовка до концертної діяльності).

Проаналізувавши творчість композиторів, пропонуємо орієнтовний репертуар для студентів. Початковий рівень (1–2 курс) – це такі твори, як: Ф. Шуберт «Форель» (Die Forelle), «Вечірня пісня» (Abendlied), «До музики» (An die Musik); Р. Шуман пісні з циклу «Альбом для юнацтва», Й. Брамс «Колискова» (Wiegenlied). Середній рівень (2–3 курс): Ф. Шуберт «Серенада» (Ständchen), «Маргарита за прялкою» (Gretchen am Spinnrade), Р. Шуман окремі номери з циклу «Любов поета», Г. Вольф прості пісні. Відповідно при вивченні цього репертуару варто дотримуватися деяких методичних рекомендацій для вивчення Lied, які поділяються на декілька етапів. Перший – підготовча робота. Вивчити переклад тексту (дослівний і поетичний), прочитати оригінальний вірш, дізнатися про поета та контекст створення, прослухати 3–5 інтерпретацій різних виконавців. Другий – робота над текстом: відпрацювати вимову з викладачем німецької мови або консультантом, промовляти текст у ритмі музики, звернути увагу на наголоси та довгі/короткі голосні. Третій – музична робота: спів із концертмейстером, а не під фонограму, аналізувати фортепіанну партію, знаходити зв'язки між текстом і музичним супроводом, опрацьовувати нюанси. Четвертий – художня інтерпретація: визначити драматургію твору, продумати образ персонажа (якщо є), знайти баланс між емоційністю та стриманістю, створити власну виконавську концепцію.

Отже, німецький Lied є незамінним елементом навчального репертуару вокалістів завдяки своїй камерності, поетичності та вимогливості до виконавської культури. Для успішного опанування жанру Lied студентам необхідно не лише вдосконалювати вокальну техніку, а й розвивати музичну ерудицію, культурну обізнаність та навички камерного ансамблю. Особливу увагу слід приділяти роботі над німецькою мовою, оскільки чітка дикція та правильна вимова є невід'ємною складовою стилістично правильного виконання Lied.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
2. Лянь Юаньмей. «Zwei Venetianische Lieder» Р. Шумана в традиції австро-німецької романтичної пісні. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XVIII. 2019. С. 73–88.

3. Німенська Ж. В. Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: принципи автентичного вокального виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2024. Вип. 72. С. 88–107.

4. Словник музичних термінів. Київ: Видавець Карпенко В. М., 2017. 312 с.

5. Ткаченко Т. В. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів : монографія. Харків : ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2016. 307 с.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЇ

Яна ІКАЛЬЧИК,

магістрантка факультету педагогіки,
психології, соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Лариса ГУСЕЙНОВА,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Поліфонія як музичне мистецтво пройшла тривалий шлях розвитку – від строгого стилю Ренесансу до вільних форм Бароко та новаторських експериментів ХХ-ХХІ століть. У різні епохи вона охоплювала широкий спектр жанрів – від канонів і фуг до фантазій, токат та сучасних атональних структур. Еволюція поліфонії засвідчує її здатність адаптуватися до змін музичної мови, зберігаючи водночас фундаментальні принципи контрапункту. Сьогодні поліфонія залишається важливим інструментом композиторського та виконавського мислення й одним із найуніверсальніших способів художнього осмислення звукового простору. Тому актуальність дослідження зумовлена зростанням інтересу до поліфонії як основи європейської музичної традиції та її впливу на формування сучасного композиторського мислення. А вивчення жанрово-стильових особливостей поліфонії, в свою чергу, дозволяє глибше зрозуміти еволюцію музичної мови та її роль у мистецьких процесах сьогодення.

Ключові слова: поліфонія, вільний стиль, строгий стиль, музичні жанри.

Поліфонія вільного стилю зародилася у творчості митців Ренесансу і проявлялася як у вокальних жанрах, що були поширені ще в епоху строгого стилю XV–XVI ст. – ораторіях, кантатах, месгах, пасіонах, мотетах, так і в нових, інструментальних – токатах, інвенціях, пасакаліях, фугах тощо. Значний розквіт і нові можливості вільного поліфонічного стилю проявилися в добу Бароко, коли відбулося посилення уваги до внутрішнього світу людини та її емоційної складової. У музиці строгого стилю переважали вокальні жанри, а тематичний матеріал базувався на хоральних мелодіях, народних піснях чи фрагментах мотетів та мес. Особливість композиторського підходу полягала в роботі з темами через імітацію, збільшення, зменшення, обернення і застосування канонів. Ці техніки значно вплинули на мистецтво XVIII ст. і збагатилися новими засобами виразності.

Згодом контрапункт нового, вільного стилю значно розширив можливості авторської індивідуальності, що відрізняло його від поліфонії попередніх епох. Серед майстрів цього періоду можна виокремити Дітріха Букстегуде, Йоганна Пахельбеля, Джироламо Фрескобальді, Алессандро Скарлатті, Генріха Шютца, Йоганна Кунау, Георга Фрідріха Генделя та Йоганна Себастьяна Баха. Музична культура цього часу помалу ставала самостійною частиною мистецтва, відходячи від традицій католицького богослужіння. Характерними рисами нового стилю стали поступове впровадження світської тематики в професійну музичну творчість, а також нові ладові та інтонаційно-ритмічні засоби, що, власне, дали значний поштовх для розвитку барокової поліфонічної музики.

Однією з основних відмінностей поліфонії вільного стилю від строгого є те, що вона базувалася на мажорно-мінорній системі, яка спиралася на класичну функціональну гармонію. Нові елементи музичної форми сприяли створенню масштабних творів, що не залежали від об'єднувальної дії імітації та тексту. Тематика строгого стилю ставала індивідуалізованою, набувала яскравої інтонаційної семантики та мелодичної виразності, яка відрізнялася інструментальним характером і широким діапазоном окремих голосів. Поліфонічність голосів, хоч і координувалася гармонією, також отримала більш вільний характер, а, отже, композитори мали змогу використовувати будь-які розміри, темпи, тривалості й ритмічні фігури.

Найрепрезентативнішим жанром зрілої поліфонії вважається fuga. Вона ґрунтується на імітаційній техніці, де основна тема проходить через усі голоси в суворо визначеному порядку. Основними стильовими рисами фуґи є симетрична побудова, контрапунктова складність та логічна тематична розробка. Фуґу доби

Бароко вважають яскравим взірцем структури і раціональної архітекτονіки, у той час як fuga епохи Романтизму або сучасна fuga може мати більш вільну форму. Одним із найдавніших поліфонічних жанрів є також і канон, в основі якого лежить точне наслідування однієї голосової лінії іншою з певною часовою затримкою. Стилістично канон часто використовувався як інтелектуальна вправа, проте в епоху Бароко та Класицизму набув виразної художньої функції, а в ХХ ст. став об'єктом експериментів.

Інвенції та симфонії (дво- та триголосні поліфонічні п'єси), представлені насамперед у творчості Й. С. Баха, є навчальними моделями поліфонічного письма. Їх стильові особливості – ясність тематичного матеріалу, компактна форма, а також поєднання кантиленності з логікою імітації. Інвенції спрямовані на формування поліфонічного мислення та техніки в учнів. Фантазія й токато – жанри вільної поліфонії, що поєднують імпровізаційність з контрапунктовою майстерністю. Вони дозволяють поєднувати поліфонічні епізоди з віртуозною пасажною технікою, тому часто зустрічаються в органній та клавірній музиці.

У музиці ХХ–ХХІ ст. поліфонія істотно трансформувалася, виходячи за межі традиційної тональності та набуваючи атональних рис, але при цьому зберегла жанрову тяглість. У творчості Пауля Гіндеміта, Олів'є Мессіана, Дьордя Лігеті спостерігається нове осмислення fugи, канону, імітації. Водночас стильовий діапазон сучасної поліфонії охоплює як неокласицизм, так і авангард. Використання класичних структур та видів поліфонії (підголоскової, імітаційної, контрастної) зазнало особливої індивідуалізації в творчості композиторів ХХ ст. Використовуючи традиційні форми, митці шукали та створювали індивідуальну форму.

Новий етап розвитку музичного мистецтва характеризувався певними змінами, одною з яких стала лінеарність (на зміну гомофонно-гармонічному складу), що знайшла яскраве виявлення в додекафонній системі з опорою на техніку старої школи. Таким чином, поліфонічність перестала бути лише якістю музичної фактури, а стала властивістю складових музичної мови – звуку, гармонії, ритму, форми.

Отже, поліфонія постає не застиглою історичною системою, а динамічним, багатовимірним інструментом композиції, що безперервно взаємодіє з новими художніми ідеями та технічними можливостями. Її розвиток засвідчує тяглість європейської музичної традиції, яка зберігає зв'язок із минулим, водночас адаптується до культурних викликів сьогодення. Поліфонія продовжує відігравати визначальну роль у формуванні музичного мислення, залишаючись однією з найглибших і найуніверсальніших форм творчого осмислення звукової матерії.

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОЛІЖАНРОВИМ РЕПЕРТУАРОМ У КЛАСІ АКОРДЕОНУ ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Наталія КРИВОЛАП,

магістрантка спеціальності 025 Музичне мистецтво
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: **Ірина КОНДРАТЕНКО,**

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Упродовж ХХ–ХХІ століть акордеон набув якісно нового статусу завдяки розширенню та оновленню репертуару. У перекладенні для цього інструменту досить самобутньо звучать твори барокової, класичної, фольклорної, джазової та естрадно-популярної музики. Поліфонічний стиль, який є характерним для клавірної музики ХVІІ–ХVІІІ століття, а також імпровізаційна свобода джазу ХХ століття надали сучасним акордеоністам цінний матеріал для розвитку техніки та мистецького самовираження.

Удосконалення ігрових прийомів у процесі виконання поліжанрового репертуару є надважливим у класі акордеону ЗВО. Кожен жанр – класичний, джазовий, фольклорний або сучасний, – потребує тонкого вибору артикуляції, фразування та міхових прийомів, які відповідають стилістичним особливостям. Наприклад, класичні твори можуть підкреслювати плавне легато та точний динамічний контроль, тоді як фольклорні жанри часто вимагають ритмічної чіткості та використання характерних звуконаслідувальних прийомів. Викладачі та студенти повинні систематично досліджувати ці особливості за допомогою слухання музики, виконання вправ та етюдів. У сукупності, це сприятиме виробленню технічної гнучкості та універсальності, які є необхідними для опанування широкого спектру стилів кожного жанру [3, с. 6].

Студенти-акордеоністи мають не тільки дотримуватися технічних вимог, а й засвоювати історичний, культурний та естетичний контексти кожного жанру. Цей процес передбачає аналіз нотного тексту та порівняльне слухання записів видатних виконавців. Із цією метою порадимо молодим фахівцям вивчати походження та еволюцію кожного стилю, щоби зрозуміти його звуковий «словниковий запас». У

такий спосіб молоді фахівці інтерпретуватимуть твори з історичною точністю та винятковою виразністю.

Інтеграція елементів імпровізації – особливо у джазі і деяких композиціях на народній основі, – ще більше розширює виконавську палітру акордеоніста. Імпровізація сприяє розвитку творчого мислення, спонтанності та особистого трактування музики, оскільки заохочує виконавця вийти за межі суворого дотримання авторського тексту. В цьому сенсі варто підкреслити важливість структурованих імпровізаційних вправ, спільної гри в ансамблі та ознайомлення з різними традиціями імпровізації в рамках навчальної програми ЗВО. Завдяки цим підходам студенти-акордеоністи виховують в собі впевненість і свободу, які є необхідними для виконання імпровізаційних епізодів у концертних програмах.

Добираючи навчальний репертуар, викладач має встановити чіткі рамки щодо послідовності жанрів та історичних періодів. Цей підхід гарантує, що студенти ознайомлюватимуться зі стилями, технічними вимогами і виразовими можливостями, але при цьому уникатимуть стильового «вінегрету». Наприклад, до програми входять твори, які відображають стильову еволюцію акордеона – наприклад, твори більш ранніх епох (сонати західно- або східнослов'янських композиторів), а також сучасні та популярні жанри, котрі сформували роль інструмента в сучасному концертному виконавстві [4, с. 39–40]. Обираючи твори, які змальовують різні епохи та культурне середовище, на прикладі побудованої таким чином концертної програми розкривається універсальність та еволюція акордеона.

Досягнення балансу між традиційними, сучасними та популярними жанрами в рамках навчальної програми ЗВО є запорукою всебічного розвитку студента-акордеоніста. Поєднання класичних творів, авангардних композицій та аранжувань популярної музики не тільки розширює технічну майстерність молодих музикантів, а й на новому рівні удосконалює виконавські навички. Наприклад, традиційні твори допомагають опрацювати базові техніки, тоді як сучасні та популярні жанри заохочують до опанування специфічними прийомами [1, с. 27]. Такий збалансований підхід дозволяє розвинути здатність до адаптації та готує молодих виконавців до поліжанрового осягнення сучасного акордеонного репертуару.

Послідовність і наступність у вдосконаленні виконавських навичок є ще одним важливим методологічним міркуванням. Педагоги ЗВО мають структурувати навчальний репертуар таким чином, щоб студенти починали з відносно легких різножанрових композицій, за допомогою яких «шліфуються» основні навички, і поступово переходили до більш складних. Ця педагогічна стратегія дозволяє

оволодіти технічними основами, перш ніж перейти до опанування творів із «нестандартними» міховими і перкусійними прийомами.

Використання жанрових методів і матеріалів має важливе значення для змалювання унікального колориту кожного музичного стилю. Наприклад, фольклорні та класичні твори часто вимагають іншої артикуляції, фразування та орнаментики, ніж джазові чи поп-твори. З цією метою викладачі можуть використовувати різноманітні ресурси – наприклад, анотовані партитури, історичні записи, тематичні етюди, щоб допомогти студентам засвоїти певні елементи. У такий спосіб розвивається більш осмислене розуміння жанрових особливостей виконання [3, с. 8].

Курси ансамблевої і сольної гри в ЗВО значно підвищують адаптивність молодих акордеоністів у плані поліжанровості. Сольний репертуар дозволяє зосередитися на індивідуальному технічному розвитку та особистому самовираженні, тоді як в роботі ансамблю виховуються колективізм, узгодженість та здатність до синхронних дій. Такий підхід не тільки розширює аспект поліжанровості, а й надає можливість досягнути різний виконавський досвід. Крім того, участь в ансамблі відкриває акордеоністам більш широкий вибір жанрів і аранжувань, що виявиться корисним у майбутній професійній діяльності [2, с. 34].

Список використаних джерел

1. Кисляк Б. М. Мистецтво акордеоніста як складова народно-інструментального виконавства в європейському просторі (системно-діяльнісний підхід). Дис. на здоб. наук. ст. док. мист-вства (док. наук). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2025. 501 с.

2. Марченко В. В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.). Дис. на здоб. наук. ст. канд. мист-вства (док. філ-фії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. 2017. 211 с.

3. Методичні рекомендації до організації та змісту самостійної роботи з основного музичного інструменту (баян, акордеон) : для здобувачів спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) / [уклад. Ліна Ільчук, Лариса Соляр]. Кременець : ВЦ, КОГПА, 2020. 20 с.

4. Радко Ю. І. Стилєва еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини XX–початку XXI століть. Дис. на здоб. наук. ст. канд. мист-ства. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. 2019. 273 с.

МЕТОДИ ОВОЛОДІННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИМИ НАВИЧКАМИ У КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

Вікторія МАЗУР,
здобувачка I курсу спеціальності
Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка.
Науковий керівник: Майя ПЕЧЕНЮК,
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка.

Ефективність навчання співу значною мірою залежить від застосування педагогами оптимальних методів і прийомів навчання, які враховують індивідуальні особливості голосового апарату вихованців, їх рівень музичного розвитку та психологічних особливостей.

Ключові слова: *методи, естрадний вокал, навчання співу, педагог, вихованці.*

У теперішній час вокальне мистецтво має важливе значення у розвитку та популяризації вітчизняної музичної культури. Формування цікавості молоді до пісні завжди має бути на першому місці у процесі навчання співу. Естрадна вокально-виконавська практика вимагає від співаків систематичного вивчення сучасних методів, постійного оновлення та урізноманітнення навчального репертуару, використання новітніх технологій та інформаційних ресурсів. Тому опанування та майстерне застосування у виконавській практиці нових естрадних вокальних прийомів забезпечує специфічне й особливе звучання голосу, що значною мірою зумовлює конкурентоспроможність виконавців на ринку праці.

Тембр голосу кожного виконавця є індивідуальним. Коли до цього додати різні вокальні прийоми і техніки, що застосовуються в естрадному вокалі, то виходить, що у кожного співака має бути у розпорядженні великий арсенал робочих інструментів [1, с. 127]. Проблема виникнення термінів, котрі використовуються в естрадному вокальному виконавстві є актуальною, тому, як

педагогам так і вихованцям, потрібно володіти знаннями щодо тлумачення окремих вокальних термінів, уміло їх використовувати у практичній діяльності.

Розщеп – метод співу, під час якого до інтонаційно-точного звучання міксується одна частка одного звуку, нерідко представляє з себе безтоновий звук, тобто шум. Розщеплення поділяють на відомі субтон і драйв. Субтон (subtone) – продукування звуку, при якому тільки частина дихального струменя перетворюється на звук, який резонує [1, с. 127]. Прийом розщеплення – «драйв» – можливо найбільш базовий у арсеналі рок-співаків. Гроул (англ. growl – гарчання) – у новітній музиці, зокрема, в джазі, рідкісний прийом, за допомогою якого вокалісти (а також інструменталісти (духовики)) досягають ефекту хрипкого гарчання [2, с. 477]. Вібрато (лат. vibratio – коливання) – головна якість поставленого співацького голосу [3, с. 53]. У процесі заняття співом розвивається і природне вібрато, і так зване стильове вібрато. Філірування (франц. filer un son – тягти звук) – зміна динаміки звуку на витриманому тоні однієї висоти, наприклад, від р до f і навпаки [4]. Філірування є показником оволодіння вокальною технікою. Штробас – це дуже низькі ноти, звук дуже специфічний, тому в музиці використовується рідко. Мікст – це «поставлений» фальцет, на опорі з наповненим резонаторним звучанням – head voice. Фальцет (італ. falsetto від falso (італ.) – помилковий) або фістула – верхній головний регістр чоловічого співацького голосу, бідний обертонами, тембрально простіше основного грудного голосу виконавця [5, с. 67]. Вокальне тремоло виконується за допомогою швидкого пульсуючого видихання повітря з легких вокаліста під час виконання певного тону. Вокальна трель досягається шляхом додавання вібрато під час виконання тремоло. Undertones – понижений голос, нюанс, відтінок, півтон. Ululation – завивання Крунер (англ. crooner від croon «наспівувати впівголоса, тихо і проникливо») – співак, що дотримується принципів свінгового фразування [6]. Белтінг – це спроба чисто грудним голосом заспівати високі ноти. Белтінг застосовують у своєму вокалі практично всі сучасні західні виконавці [3]. Термін «белтінг» з'явився з англійського літературного жаргону to belt, що є синонімом to shout або to yell, ці слова означають «кричати». Тепер термін остаточно влився в сучасну вокальну мову і в багатьох музичних словниках можна знайти to belt – співати голосно, на повну силу. Саунд (англ. Sound – звук, звучання) – індивідуальна якість звучання музиканта, співака або ансамблю, а також відмінні риси звучання будь-якого стилю, формування власного саунду і є освоєння джазової стилістики. Скет у джазі – це прийом

співу, яким виконується в першу чергу імпровізація вокаліста. В ній мелодична лінія виконується складами, які не несуть вербального сенсу.

Таким чином, у процесі розвитку вокально-виконавських прийомів естрадного співу маємо дотримуватись послідовності в опануванні методів і прийомів навчання співу, розумінням змісту цих методів.

Список використаних джерел

1. Кишакевич С. В. Деякі аспекти навчання естрадного співу за методиками зарубіжних вокальних педагогів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Педагогічні науки : реалії та перспективи. Київ, 2021. Вип. 80 Т. 1. С. 124-128.

2. Ланіна Т. О. Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах. Професійна мистецька освіта і художня культура : виклики ХХІ століття : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 16–17 жовтня 2014 р. Київ. Ун-т імені Бориса Грінченка, 2014. С. 476-483.

3. Мамикіна О. А. Естрадна вокально-виконавська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва у вимірі компетентнісного навчання. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Вип. 51. Т. 2. С. 52-56.

4. Попова А. Методика навчання естрадного співу Бретта Меннінга. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Мистецтвознавство. Тернопіль, 2018. № 1 (38). С. 22-27.

5. Стахевич О. Основи вокальної педагогіки: навчальний посібник для студентів диригентсько-хорових факультетів музичних і педагогічних вузів. 3 вид, допов. Суми, 2012. 91 с.

6. Фоломєєва Н. А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу : методичні рекомендації. Суми, 2021. 60 с.

ВІД СТАТУЇ ДО ТАНЦЮ: ФІЛОСОФІЯ МІФУ ПРО ПІГМАЛІОНА ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ В ХОРЕОГРАФІЇ

Олександр ОСНАЧ,

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Юлія РОСТОВСЬКА,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У даній статті розглядається міф про Пігмаліона як фундаментальний культурний архетип, що знайшов своє втілення в хореографічному мистецтві. Проаналізовано філософське значення античного міфу, його трансформацію в балетних постановках та роль архетипу творця-митця у формуванні балетмейстерської естетики. Особлива увага приділяється символіці перетворення, оживлення та взаємодії творця з його витвором у контексті танцювального мистецтва.

Ключові слова: міф про Пігмаліона, хореографія, культурний архетип, балет, балетмейстер, трансформація, творець і творіння.

Міф про Пігмаліона є одним із найвідоміших сюжетів античної міфології, що протягом століть надихав митців різних епох і напрямків. Історія кіпрського скульптора, який створив статую ідеальної жінки та закохався у власний витвір, набув особливого значення в контексті хореографічного мистецтва, де тема оживлення, метаморфози та взаємодії творця з творінням знаходить своє природне втілення через мову танцю.

За найвідомішою версією міфу, викладеною у X книзі «Метаморфоз» Овідія, Пігмаліон був талановитим скульптором з острова Кіпр, який зневажав земних жінок через їхні вади і присвятив себе мистецтву. Він створив статую з слонової кістки, що втілювала його уявлення про досконалість жіночої краси.

Статуя виявилася настільки прекрасною, що майстер закохався у власний витвір. На свято Афродіти Пігмаліон молився богині про дружину, схожу на його

статую. Вражена силою його почуття, Афродіта оживила скульптуру, яка пізніше отримала ім'я Галатея [2].

В українській та світовій культурі архетип Пігмаліона знайшов відображення у літературі, театрі, кінематографі та хореографічному мистецтві. Дослідниця А. М. Мевша зазначає, що *«образ Пігмаліона настільки прецедентний та інтернаціональний в літературному мистецтві, що він набуває оновлених рис характеру, еволюціонує як особистість і демонструє своє існування в сюжетах різних творів крізь часи»* [1, с. 2].

Особливого значення архетип набуває у контексті взаємовідносин між наставником і учнем, майстром і його витвором. Як пише В. Соколова, *«у багатьох творах міф розкривається через розвиток, доповнення, заперечення, уточнення, перекодування тексту-еталону»* [4]. Це особливо актуально для хореографічного мистецтва, де балетмейстер виступає творцем нового образу через тіло виконавця.

Цей міф порушує питання про взаємовідносини між творцем і творінням. Пігмаліон не просто створює красу – він вкладає в неї душу, своє бачення досконалості. Це особливо важливо для розуміння ролі балетмейстера, який подібно до античного скульптора «ліпить» образ через тіло танцівника, надаючи йому форму та зміст. Центральною темою міфу є трансформація – перетворення неживого на живе, статичного на динамічне.

Саме ця ідея метаморфози резонує з природою танцю, де нерухоме тіло перетворюється на виразний інструмент мистецтва. Процес створення балетної постановки нагадує роботу скульптора – балетмейстер поступово «ліпить» образ, працюючи над кожним рухом, кожною позою, надаючи їм виразності та змісту. При цьому, на відміну від статичної скульптури, хореографічний образ є живим і динамічним, що ще більше підкреслює ідею оживлення, закладену в міфі про Пігмаліона [1, с. 2].

Важливо зазначити, що у сучасному балетному мистецтві відносини між балетмейстером і танцівником не є односторонніми. Танцівник не просто пасивний матеріал у руках хореографа, а активний співтворець, який привносить у постановку власне бачення, емоції та інтерпретацію. Це відповідає сучасному переосмисленню міфу, де Галатея після оживлення стає самостійною особистістю зі своєю волею.

Хореографічні інтерпретації міфу про Пігмаліона мають багату історію. Одним із перших балетних втілень цього сюжету став балет Марі Салле

«Пігмаліон» (1734), який вона створила та виконала в Лондоні, ставши однією з перших жінок-хореографів, що працювали з цим античним сюжетом.

Пізніше з'явилася опера-балет Жана-Філіпа Рамо «Пігмаліон» (1748), яка була вперше представлена в Паризькій опері та поєднувала музичну та хореографічну інтерпретації античної легенди [3].

У XVIII-XIX століттях з'явилося чимало постановок на цю тему, що ставилися різними балетмейстерами в театрах Європи. У XX столітті міф продовжив надихати хореографів, які переосмислювали класичний сюжет через призму сучасної естетики.

У сучасному хореографічному мистецтві міф про Пігмаліона набуває нових інтерпретацій. Сучасні балетмейстери часто звертаються до теми взаємовідносин між творцем і творінням, досліджуючи питання автономії виконавця, меж творчого контролю та природи натхнення. Зокрема, у сучасних постановках можна побачити переосмислення гендерних ролей у міфі – замість традиційної схеми «чоловік-творець / жінка-творіння» з'являються варіації з іншим розподілом ролей або навіть абстрактні інтерпретації, де Пігмаліон і Галатея символізують різні аспекти творчої особистості [1, с. 3].

Міф про Пігмаліона порушує важливе питання про природу ідеалу. Пігмаліон створив статую жінки, досконалої на його думку. Але чи можливий абсолютний ідеал? Що відбувається, коли ідеал стикається з реальністю? У балетних постановках це питання часто розкривається через конфлікт між бездоганною формою танцю і живими емоціями виконавця.

Міф також розкриває тему відповідальності творця за своє творіння. Пігмаліон не просто створив статую – він дав їй життя і тепер має нести відповідальність за наслідки. У хореографії це питання набуває особливої гостроти в контексті впливу балетмейстера на особистість танцівника, його фізичний і емоційний стан.

Роль балетмейстера як сучасного Пігмаліона полягає не в тому, щоб створити бездоганну, але безживну форму, а в тому, щоб розкрити живий потенціал виконавця, допомогти йому знайти власний голос у мові танцю. У цьому сенсі хореографічне мистецтво дійсно втілює найглибший смисл міфу – перетворення мертвої матерії на живе мистецтво, статичної динаміку, ідеї на реальність

Список використаних джерел

1. Мевша А. М. Міф про Пігмаліона як інтертекстуальна модель. Науковий вісник Житомирського державного університету імені І. Франка. 2024. № 1 (105). С. 1–5.

2. Овідій Публій Назон. *Метаморфози* / пер. з лат. А. Содомори. Харків: Фоліо, 2008. 381 с.

3. Sallé Marie. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Marie-Salle> (дата звернення: 25.10.2025).

4. Соколова В. А. Гендерні трансформації мотиву про Пігмаліона (Олена Пчілка, Леся Українка, Б. Шоу). *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2019. Вип. 27. С. 96–119.

5. The Philosophical Significance of the Greek Myth of Pygmalion. *Mythology Worldwide*. URL: <https://greek.mythologyworldwide.com/the-philosophical-significance-of-the-greek-myth-of-pygmalion/> (дата звернення: 24.10.2025).

ШЛЯХИ УДОСКОНАЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КЕРІВНИКА ЕСТРАДНОГО КОЛЕКТИВУ МУЗИЧНОГО КОЛЕДЖУ

Дмитро СЛЬОЗКО,

магістрант спеціальності 025 Музичне мистецтво
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Науковий керівник: **Ірина КОНДРАТЕНКО,**

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.

Під поняттям педагогічної майстерності зазвичай розуміють сукупність особистісних якостей, професійних знань, умінь і навичок педагога, які використовуються з метою ефективної організації навчального процесу. Педагогічна майстерність дозволяє досягти високих результатів у розвитку та навчанні студентів, а також сприяє створенню освітнього середовища – у нашому випадку, в естрадному колективі музичного коледжу. Майстерний педагог уміє мотивувати здобувачів освіти, забезпечувати індивідуальний підхід та добирати методи навчання до потреб і можливостей кожного із них.

Удосконалення педагогічної майстерності керівника є важливим у забезпеченні високої якості навчання та творчої діяльності учасників естрадного

ансамблю. Професійна успішність педагога забезпечує самореалізацію і вказує на стійку мотивацію до саморозвитку та навчання впродовж життя [2, с. 23] Таке усвідомлення генерує впевненість у власних професійних здібностях, адже допомагає адекватно оцінювати професійні успіхи й коригувати стиль взаємодії з усіма студентами-виконавцями [там само, с. 26].

Дослідники виокремлюють такі складові педагогічної майстерності, які цілком можна застосувати і до керівника естрадного колективу музичного коледжу:

- 1) гуманістична спрямованість діяльності викладача;
- 2) професійна компетентність та знання: предметні, педагогічні та методологічні;
- 3) педагогічні здібності: емпатія, креативність, гнучкість;
- 4) педагогічна техніка: різноманіття методів, комбінування традиційних та сучасних методик, рефлексія, коригування;
- 5) психологічна стійкість та емоційний інтелект: стресостійкість, контроль емоцій, емоційний інтелект.

Розвиток сучасного естрадного виконавства та педагогіки не стоїть на місці. Оновлюються методики і репертуар, з'являються інноваційні підходи до вивчення та виконання творів. Тому керівник має «йти в ногу» з новими знаннями у фаховій сфері та психології спілкування, і відповідним чином розвивати власні навички. Шляхів удосконалення музиканта-педагога існує багато, тому в рамках публікації окреслимо основні з них.

Самоосвіта є важливим чинником професійного зростання, який сприяє розширенню можливостей та інтересів керівника естрадного ансамблю. Під цим ми розуміємо удосконалення знань щодо форм та методів проведення репетицій, а також володіння методиками аранжування, навчання естрадного вокалу та акомпанування. Участь у семінарах та майстер-класах допомагає оновлювати вузькоспеціалізовані знання і навички, а читання професійної літератури – ознайомлюватися з новими тенденціями в галузі естрадного виконавства. Обмін досвідом через спілкування з колегами також значно підвищує рівень викладацької майстерності.

Під **упровадженням інноваційних технологій** мається на увазі використання мультимедійних засобів та інтернет-ресурсів, а також уміння користуватися апаратурою – мікрофонами, мікшерським пультом тощо. Застосування

онлайн-платформ для дистанційного навчання та репетицій дозволяє залучати більшу кількість студентів.

Організація творчої діяльності керівника естрадного ансамблю полягає у плануванні репетицій і виступів колективу, що сприяє кращій організації навчального часу. Оцінка та зворотній зв'язок включають регулярну оцінку, яка допоможе відстежувати прогрес учасників колективу, та фідбек – опитування щодо методів навчання та творчої діяльності для подальшого вдосконалення. Після кожного концерту або виступу варто проводити аналіз із виявленням проблемних моментів, а також планувати подальшу роботу на основі зворотного зв'язку від здобувачів освіти та інших викладачів. При цьому важливим є створення атмосфери довіри через заохочення студентів до активного творчого самовираження та формування партнерських взаємин.

Професійний розвиток шляхом участі в конкурсах та фестивалях сприяє підвищенню кваліфікації та популяризації творчості студентського естрадного ансамблю. Ознайомлення з критеріями оцінювання дозволяє краще розуміти, на що саме звертати увагу під час підготовки до виступів [3, с. 60].

Співпраця з професіоналами-практиками, а саме запрошення відомих артистів та продюсерів може стати потужним стимулом для розвитку колективу, як і партнерство з іншими навчальними закладами. Сучасний студентський естрадний колектив потребує інтеграції міждисциплінарних знань. Це поєднання різних мистецтв (музика, театр, хореографія) для створення комплексних виступів та заохочення творчої молоді до експериментів з різними жанрами естрадного мистецтва.

Психологічний аспект передбачає ефективну взаємодію з учасниками музичного колективу і вміння швидко переключатися з одного виду діяльності на інший. Керівнику вкрай важливо володіти навичками емоційної саморегуляції, розуміти внутрішні стани виконавців, прогнозувати їхню поведінку та взаємодію, комплексно аналізувати ситуації творчого спілкування, швидко реагувати на нові ситуації в роботі. Інші, не менш важливі складові, – це:

- саморегуляція внутрішнього самопочуття викладача, оскільки діяльність керівника музичного колективу потребує навичок управління власним емоційним станом під час репетицій і виступів;

- розвиток комунікативних навичок для ефективного спілкування з учасниками колективу має означати відхід від суто рольової позиції керівника;

– індивідуальний підхід до особливостей кожного студента вбачається у розвитку його сильних сторін, готовності зрозуміти і підтримати.

Керівні якості – лідерство та управлінські навички, – мають формуватися пліч-о-пліч зі знаннями в царині конфліктології, а саме в опануванні техніками вирішення конфліктів та управління стресом у колективі. Оскільки керування молодіжним естрадним ансамблем справедливо можна назвати «роботою на нервах», то вкрай важливим для викладача стає емоційний інтелект. Його рівень впливає на взаємодію з учасниками ансамблю, на комунікацію та стиль поведінки у різних ситуаціях. За наявності розвиненого емоційного інтелекту виявляється висока здатність до емпатії та рефлексії, котра допомагає творчо підходити до розв’язання проблем, підвищує мотивацію до професійної діяльності. Не зайве підкреслити, що емоційний інтелект посилює професійну активність, сприяє саморозвитку, самореалізації, гармонійній взаємодії, особистісному розвитку та життєвому успіху. Саме тому художнім керівникам і диригентам рекомендують розвивати такі здібності, як розуміння власних емоцій (пізнавання власних емоцій, розуміння джерел почуттів, усвідомлення відмінностей між почуттями і діями); контроль власних емоцій; самомотивацію (відповідальність, фокусування на завданні); розуміння емоцій інших (емпатія, уміння слухати); соціальні уміння (розуміння інших і взаємин із ними, компетентна комунікація, здатність бути дружнім та відкритим) тощо [1, с. 67].

Без знання психології принципово неможливою є **педагогічна імпровізація**, яка базується на єдності загальнологічних та емоційно-творчих дій. Ця надважлива якість керівника творчого колективу полягає у вільному поєднанні різних видів діяльності та словесного експромту. Для здійснення педагогічної імпровізації велике значення має рівень загальної культури викладача, його психолого-педагогічна грамотність, ерудиція та почуття гумору.

Як бачимо, удосконалення педагогічної майстерності керівника естрадного колективу музичного коледжу є багатогранним процесом, який поєднує саморозвиток зі знаннями у галузі психології. Використання комплексного підходу дозволяє створити у студентському музичному осередку динамічне і креативне середовище, що заохочує до розвитку та самовдосконалення.

Список використаних джерел

1. Гоулман Д. Емоційний інтелект / Пер. з англ. С. Л. Гумецької. Харків : Віват, 2019. 512 с.

2. Скорик Т. В. Основи професійної успішності педагога-музиканта: навчальний посібник. Чернігів : Десна Поліграф, 2022. 156 с.

3. Kondratenko, I., Skoryk, T., Drozhzhina, N., & Tsurkanenko, I. (2022). Art Competitions as a Means of Students' Creative Growth. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 14(4 Sup.1), 58-67. URL: <https://doi.org/10.18662/rrem/14.4Sup1/659>

ЕВОЛЮЦІЯ СКРИПКИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анастасія СТАРОСТЕНКО,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету

імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Микола ШУМСЬКИЙ,**

народний артист України, професор

кафедри інструментально-виконавської підготовки

Ніжинського державного університету

імені Миколи Гоголя.

Історія скрипки – це одна з найвражаючих сторінок у розвитку світової музичної культури. Вона охоплює не лише шлях удосконалення конструкції інструмента, а й еволюцію людського світогляду, художніх потреб і духовних орієнтирів. Скрипка постає не як випадкове технічне відкриття, а як результат тривалого прагнення людини знайти інструмент, здатний передати найтонші емоційні стани, відтворити багатство внутрішнього життя.. Її голос увібрав у себе досвід багатьох століть, у яких переплелися ремесло майстрів, творчість музикантів, зміни смаків і уподобань.

Уже з перших згадок про струнно-смичкові інструменти стає очевидно, що людство прагнуло створити такий інструмент музичного висловлення, який був би здатний не лише супроводжувати спів чи танець, а й говорити власною мовою – мовою інтонації, жести, настрою. Саме тому історія скрипки є не просто описом технічних винаходів, а відображенням розвитку культури та художньої

свідомості. Вона показує, як у різні епохи змінювалися уявлення про красу, гармонію, емоційну виразність, і як ці зміни поступово привели до появи інструмента, що зумів стати універсальним символом музичного мистецтва.

XV–XVI століття стали часом формування сімейства віол – дискантних, альтових, тенорових і басових. У багатоголосих ансамблях кожна віола виконувала свою роль, створюючи м'яку гармонійну тканину звучання. Паралельно розвивалися смичкові ліри, зокрема *Lira da braccio*, яка вже наближалася до контурів сучасної скрипки. Цей період переконує: народження скрипки не було випадковим або раптовим. Воно стало результатом тисяч спостережень, технічних удосконалень і спроб помістити у дерев'яну форму живий подих мистецтва.

Справжня, впізнавана нам сьогодні скрипка з'являється в другій половині XVI століття у Брешиї, у майстернях Гаспаро да Сало та його учнів. Їхні інструменти з гармонійними пропорціями, витонченими формами та оксамитовим, проте об'ємним звучанням відкрили нову сторінку в історії музики. Кремонська школа Андреа та Ніколо Амати, Джованні Паоло Маджині довершила пропорції корпусу, визначила нові стандарти тембру й резонансності. Їхня праця стала фундаментом для геніальних досягнень Антоніо Страдіварі та Джузеппе Гварнері, чії інструменти сьогодні вважаються не просто музичними витворами, а феноменом мистецтва: вони ніби дихають, здатні передавати силу людського духу, ніжність і пристрасть, драму й світло – все те, що інколи не може вимовити слово.

Завдяки цьому багатовіковому розвитку скрипка зберегла унікальну універсальність: її голос однаково природно звучить у народних мелодіях і в камерному ансамблі, в оркестрі, джазі, академічній і сучасній музиці. Вона може бути трагічною й граційною, ніжною й вибуховою, інтимною й величною. Її мова інтуїтивно зрозуміла слухачеві будь-якої культури, бо вона говорить про вічне – про людські почуття, про духовні пошуки, про гармонію, якої прагне кожна людина. І навіть у XXI столітті, попри технологічні новації, скрипка залишається символом живої музики, здатної пробуджувати найтонші струни душі.

Історія скрипкового мистецтва нерозривно пов'язана зі змінами культурних, філософських і соціальних умов Європи. Упродовж століть скрипка поступово перетворювалася з акомпануючого інструмента на самостійний виразний голос, здатний передавати найтонші нюанси людських емоцій і думок.

У бароковому періоді виникли основи технічної майстерності та виконавської риторики – саме тоді формувалися перші школи та методики гри, закладені майстрами Кореллі, Вівальді та Тартіні. Їхні досягнення створили базу для подальшого розвитку скрипкової культури у класицизмі.

Доба віденських класиків стала етапом інтелектуалізації та художньої досконалості виконавства. Гайдн заклав основи логіки, структурної ясності та ансамблевої рівноправності, Моцарт вдихнув у скрипку «людський голос», здатний виражати емоції, а Бетховен перетворив її на інструмент героїчного, драматичного звучання.

У XIX–XX століттях скрипка отримала нові художні та технічні можливості: з'явилися романтичні та віртуозні стилі, а в модерністському мистецтві інструмент став засобом експерименту, пошуку нових тембрів і психологічної виразності (Дебюссі та ін.). Виконавець перетворюється на «режисера звуку», де кожен жест має смислове значення, а музика – багатозначну, індивідуально інтерпретовану форму.

Отже, історія скрипкового мистецтва – це не лише еволюція інструменту, а розвиток виконавської думки, культури виразу та взаємодії музики з людською душею. Вона демонструє постійне прагнення до досконалості.

Список використаних джерел

1. URL: <https://surl.li/jydpgh>
2. Білоусов А. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє (до 1000-ліття української «цариці інструментів»). *Світогляд*. 2016. № 6(44). С. 48–59.
3. Гнатишин З. Італійська скрипкова школа XVIII століття. Львів: Сполом, 2011. 264 с.
4. Пилатюк А. Еволюція європейського скрипкового виконавства XVII–XVIII століть: тенденції та школи. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 26–27. С. 220–226.

ВОКАЛЬНА ДРАМАТУРГІЯ В КАМЕРНИХ ЦИКЛАХ Р. ШУМАНА

Тамерлан ШАХМАРДАНОВ,

здобувач I курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

Комунального закладу вищої освіти

Київської обласної ради

«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,

спеціальність «Музичне мистецтво», ОПП «Спів».

Науковий керівник: **Тетяна РАСТРУБА,**

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри «Мистецтво співу»

КЗВО КОР «Академія мистецтв

імені Павла Чубинського».

У роботі досліджуються драматургічні принципи, що формують художню цілісність камерних вокальних циклів Роберта Шумана. Розглядаються особливості організації композиційної логіки, послідовності поетичних образів та роль музичних засобів у розкритті внутрішнього емоційного конфлікту.

***Ключові слова:** Р. Шуман, вокальний цикл, драматургія, камерна музика, ліричний герой, психологізм, фортепіанний супровід.*

Одним із найхарактерніших явищ музичного романтизму першої половини XIX століття є активне формування камерно-вокального жанру, у межах якого пісенний цикл став важливою формою художнього висловлення. 1840 рік у творчій біографії Роберта Шумана прийнято визначати як «рік пісень», оскільки саме в цей період композитор створив понад 140 вокальних творів, серед яких – камерні цикли, що набули канонічного статусу у світовій музичній літературі: «Dichterliebe», «Frauenliebe und Leben», «Liederkreis», «Myrthen». Цей надзвичайно продуктивний етап був зумовлений не лише загальними естетичними тенденціями епохи романтизму, а й особистими життєвими подіями митця. Одруження з піаністкою Кларою Вік у 1840 році стало кульмінацією багаторічної боротьби та вплинуло на емоційно-психологічний зміст композицій, у яких переживання кохання, туги й надії набули художнього узагальнення.

Вокальні цикли Р. Шумана становлять якісно новий етап у розвитку камерно-вокального жанру, відрізняючись від попередньої традиції Ф. Шуберта особливою концепцією музичної драматургії. Попри зовнішню фрагментарність окремих номерів, цикли утворюють цілісні художні структури, що базуються на інтонаційній єдності, тематичних кореспонденціях та наскрізній психологічній еволюції ліричного героя. Важливим чинником є активна роль фортепіанної партії, яка не виконує лише супровідну функцію, а формує драматургічний простір, заглиблює емоційний підтекст і забезпечує розвиток музичної дії.

Проблематика шуманівських циклів неодноразово ставала предметом наукових досліджень. Серед ключових праць – фундаментальне джерелознавче дослідження Р. Міллера «Singing Schumann: An interpretive guide for performers» [3], присвячене історії створення циклу та аналізу рукописних матеріалів, а також наукові розвідки Г. Турчін [4], які окреслюють взаємозв'язок музики Р. Шумана з німецькою літературою першої половини XIX століття. У вітчизняному музикознавстві вокальні цикли зазвичай розглядаються у межах історико-стильового аналізу [2]; однак аспекти драматургії з позиції виконавця та їхня педагогічна інтерпретація в навчальному репертуарі залишаються недостатньо дослідженими [1].

Метою даної роботи є визначення принципів вокальної драматургії у камерних циклах Роберта Шумана та окреслення їх значення для виконавської інтерпретації.

Провідною ідеєю запропонованого тексту є осмислення вокальної драматургії як визначальної художньої категорії у камерних циклах Роберта Шумана. Під **вокальною драматургією** розуміється спосіб організації музичного матеріалу, що забезпечує цілісність образного розвитку, взаємодію голосової та інструментальної партій, поступове формування кульмінацій, емоційних контрастів і внутрішньої динаміки твору. Це поняття охоплює як структуру окремих номерів, так і логіку їх послідовності у межах циклу, створюючи «психологічний наратив» ліричного героя.

Цикли вокальних творів 1840 року, так званого «року пісень», становлять центральний матеріал аналізу. У таких циклах, як «Dichterliebe», «Frauenliebe und Leben та Liederkreis», Р. Шуман переносить драматичний центр із зовнішньої сюжетності на сферу внутрішнього переживання. Замість подієвої дії виникає поступова трансформація емоційного стану героя, що формує внутрішню драму. У «Dichterliebe» психологічний шлях вибудовується від закоханого захвату до розчарування і катарсису, тоді як у «Frauenliebe und Leben» драматургія пов'язана з

лінійними життєвими етапами, однак наповнена глибинним емоційним суб'єктивним змістом.

Цілісна структура циклів забезпечується інтонаційною та гармонічною єдністю. Мотивні перегуки, характерні ритмічні формули та повторювані гармонічні звороти створюють мережу внутрішніх зв'язків, завдяки чому цикли сприймаються як органічні художні цілості, а не як сукупність окремих мініатюр.

Фортепіанна партія у Р. Шумана є рівноправним драматургічним елементом. Вступи встановлюють емоційний тон, інтермедії коментують і поглиблюють зміст тексту, а постлюдії завершують смислову лінію твору. Така модель передбачає ансамблеву взаємодію виконавців: голос і фортепіано функціонують як драматичні партнери, між якими реалізується єдина художня інтенція.

З педагогічної перспективи цикли Р. Шумана мають виняткове значення для формування професійної вокальної культури. Їх виконання виховує психологічну чутливість, інтонаційне мислення, навички фразування та ансамблевої комунікації. Аналіз цих творів сприяє засвоєнню принципів художнього узагальнення та розвитку драматургічного бачення.

Отже, вокальна драматургія у камерних циклах Роберта Шумана є складним багаторівневим явищем, що поєднує структурну логіку, психологічну еволюцію образів та активну роль інструментального супроводу. Саме в ній виявляється нове розуміння камерної вокальної музики, здатної створювати автономний драматургічний простір, де слово і музика взаємодіють як єдина художня система.

Список використаних джерел

1. Чжан Цзелян. «Dichterliebe» op. 48 Р. Шумана на вірші Г. Гейне у концертному та вокально-педагогічному репертуарі. *Fine Art and Culture Studies*: науковий журнал Волинського національного університету імені Лесі Українки. Факультет культури і мистецтв. Луцьк, 2023. № 4. С. 128–136.

2. Шьонгалъс У. Множинність сучасних інтерпретацій пісні «Ich grolle nicht» з циклу Р. Шумана «Любов поета». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 21–25.

3. Miller R. *Singing Schumann: An interpretive guide for performers*. New York: Oxford University Press, 2005. 260 s.

4. Turchin B. Schumann's Song Cycles: The Cycle within the Song. *19th Century Music*, Spring'1985. Vol. 8. № 3. P. 231–244.

СУЧАСНА ТЕХНІКА ГРИ НА ВАЛТОРНІ: КЛАСИФІКАЦІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ

Назарій НОСЕНКО

магістрант факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Олексій ПАВЛЕНКО,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

У процесі розвитку академічного мідного духовного мистецтва особливе місце посідає проблема вдосконалення сучасної техніки гри на валторні, оскільки саме технічна майстерність стає підґрунтям для формування високого рівня інтерпретації та володіння інструментом у межах широкого стильового спектра. В умовах збільшення репертуарного розмаїття й зростаючих вимог до виконавця актуальним є систематичний аналіз і класифікація сучасних виконавських прийомів, що охоплюють як традиційно усталені, так і сучасні техніки валторнового виконавства.

Сучасні тенденції розвитку валторнового виконавства демонструють поступове зміщення акценту від технічного засвоєння інструмента до концептуально-багатовимірною трактування техніки як основи художнього висловлювання. Для обґрунтування цієї позиції важливим є опора на новітні дослідження, які підкреслюють, що «техніка не може розглядатися як автономний елемент, вона завжди детермінована інтерпретаційним задумом» [4, с. 364]. Це підводить до необхідності сучасної класифікації виконавських прийомів, що враховує не лише фізичні параметри звуковидобування, а й стильові, акустичні та художні чинники.

Еволюція інструментального виконавства, зокрема мистецтва гри на валторні, супроводжується перманентним розширенням та оновленням арсеналу художніх засобів. Цей процес проявляється у виникненні нових прийомів звуковидобування й артикуляції, які, інтегруючись у виконавську практику, поступово стають звичайним явищем.

До сучасного комплексу входять як традиційні прийоми, так і ті, що виникли внаслідок експериментальних пошуків композиторів та виконавців. Їхня специфіка полягає у розширенні тембрових, артикуляційних і звуковисотних можливостей інструмента.

Першою групою класифікації є традиційні виконавські прийоми, до яких належать артикуляційні моделі (*legato*, *staccato*, *marcato*), динамічні градації та стандартні позиційні зміни. Їх систематизація необхідна, оскільки саме ці прийоми формують базову технічну платформу, на якій вибудовується подальша техніка гри на валторні.

У структурі артикуляції виділяються окремі підгрупи: одноударна атака, багатоударна, комбіновані типи та м'яка атака без чіткого тону. Сучасна техніка розширює ці прийоми за рахунок змішаних форм артикуляції, що використовуються у швидких пасажах або ритмічно ускладнених структурах.

До другої групи належать прийоми, пов'язані з дихальною координацією та роботою грудного й діафрагмального апарату. У сучасній виконавській практиці особливого значення набуває керованість повітряного струменя, оскільки вона визначає якість звуковидобування в екстремальних динамічних умовах.

Третю групу формують прийоми, пов'язані з амбушуром. Йдеться не лише про стабільність, а й про мобільність губного апарату, що дозволяє виконувати широкий діапазон інтервальних стрибків. У сучасній педагогіці спостерігається тенденція до використання «гнучкого амбушура», який залежно від завдання регулює ступінь напруження та контактну площу губ.

Окрему групу становлять прийоми регулювання тембрової структури звуку: різні типи вібрато, контроль обертонового складу, фокусування звуку, зміни тембру за допомогою губ і положення язика. У сучасних оркестрах дедалі частіше використовується «темброве вирівнювання секції», що вимагає тонкої технічної настройки індивідуального звуку.

Також важливою є група прийомів, пов'язаних з різними видами сурдин. Використання сурдин не лише впливає на тембр, а й вимагає корекції амбушура й артикуляції. Особливе місце займає техніка, яка передбачає повне перекриття розтруба рукою або сурдиною. Цей прийом змінює висоту звуку, тембр і створює ефект «приглушеної напруги».

Перманентне дихання – ця техніка дає змогу забезпечити безперервне звучання інструмента. Вона складається з п'яти фаз і широко використовується у творах, що потребують тривалих тяглих ліній. Глісандо на валторні має широкий діапазон художніх варіацій та розширює інтонаційну палітру інструмента. Фрулато (язикове або горлове) створює шумовий тремолоподібний ефект і найбільш природно звучить у середньому та нижньому регістрах. Цей прийом застосовується як у сучасній музиці, так і в джазових стилях.

Мультифоніка (одночасне звучання кількох тонів) – застосовується дедалі частіше у виконавській практиці. Цей прийом потребує точного контролю дихання

і вібрації. Флажолети, подвійні й потрійні, є результатом передування й забезпечують яскраві обертонові ефекти. До ударно-шумових технік належать удари по мундштуку або корпусу інструмента, клацання вентилями та продування повітря. Поширеним є й прийом гри без мундштука, що створює унікальні темброві ефекти.

У сучасній практиці техніка гри на валторні розвивається під впливом неакадемічних жанрів, що створює проміжні техніки – імпровізаційні глісандо, акцентовані звуки, специфічні шейк-прийоми, характерні для джазового виконавства.

У сучасному репертуарі спостерігається тенденція до значного розширення технічних вимог, що викликає потребу вдосконалення координації артикуляції, дихання й амбушура. Широкі інтервальні стрибки вимагають потужної регуляції повітря та точного амбушурного налаштування. Також у сучасній музиці дедалі частіше зустрічаються раптові зміни динаміки, що також вимагає окремих технічних навичок.

Таким чином, систематизація техніки гри на валторні дозволяє побачити внутрішню логіку побудови сучасного виконавського арсеналу валторніста: базові – доповнені – розширені – експериментальні. Ця структура відображає не лише технологічну еволюцію інструмента, а й історичний розвиток художніх вимог, що поступово ускладнювалися та диференціювалися.

У результаті проведеного аналізу встановлено, що сучасна техніка гри на валторні відзначається багаторівневістю, що охоплює традиційні, модернізовані та інноваційні прийоми. Її розвиток значною мірою зумовлений розширенням репертуару, зміною виконавських традицій та інтеграцією сучасних технік.

Список використаних джерел

1. Апатський В. М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2012. 408 с.

2. Носенко Н. Особливості розвитку виконавської техніки валторніста. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття*: зб. матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачево, 23–24 квітня 2025 р. Мукачево: МДУ, 2025. С. 99–102.

3. Чуріков Є. С. Дефініція «виконавська валторнова техніка» в історичній ретроспективі. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 314–317.

4. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв* : збірник наукових праць. Вип. 36. Львів : Вид-во ЛНАМ, 2018. С. 361–369.

5. Чуріков Є. С. Феномен валторнового виконавства. Київське музикознавство. Київ: Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра, 2018. Вип. 57. С. 225–231.

КОРЕКЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МУЗИЧНО-РУХОВИХ ІГОР ДЛЯ ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ОСВІТНИМИ ПОТРЕБАМИ

Анна БЛІНДЕР,
здобувачка I курсу
другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності А 4 «Середня освіта. Мистецтво. Музичне мистецтво»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Науковий керівник: **Лілія КАЧУРИНЕЦЬ,**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

*У тезах окреслено сутність музично-рухових ігор як засобу корекційно-розвиткової підтримки дітей з особливими освітніми потребами, визначено їхні психофізіологічні та соціалізуючі можливості, окреслено методичні орієнтири щодо їх використання у сучасному інклюзивному просторі. Особливу увагу приділено механізмам корекційного впливу музично-рухових ігор та умовам їх ефективної реалізації в освітньому середовищі.
Ключові слова: музично-рухова гра, діти з особливими освітніми потребами, корекційний розвиток, інклюзивна освіта.*

Музично-рухова гра є інтегральним видом діяльності, який природно поєднує звук, рух і емоційне реагування. Цей синтез забезпечує умови для розвитку базових психічних процесів, що робить гру вагомим чинником становлення дитини упродовж різних історичних періодів. У контексті інклюзивної освіти музично-рухові ігри набувають особливого значення, оскільки виступають водночас засобом навчання, соціалізації та психокорекції.

Зростання кількості дітей з особливими освітніми потребами актуалізує пошук ефективних методів корекційного впливу, які б поєднували розвивальний, емоційно-підтримувальний і соціокультурний компоненти. Музично-рухові ігри відповідають цим критеріям завдяки здатності активізувати міжаналізаторні зв'язки, впливати на моторну сферу та стимулювати емоційне реагування.

Механізм корекційного впливу музично-рухових ігор ґрунтується на поєднанні сенсорної стимуляції та моторної активності, що сприяє синхронізації роботи нервової системи. Використання ритму та пластичного руху активізує зони мозку, відповідальні за регуляцію емоцій, уваги та мовленнєвих реакцій. Саме завдяки такій інтегрованій дії ігри здатні компенсувати окремі порушення розвитку та формувати адаптивні поведінкові стратегії у дітей з ООП.

У межах інклюзивного освітнього простору музично-рухові ігри виконують роль медіатора між педагогом і дитиною, забезпечуючи безбар'єрний перехід до навчальної діяльності. Їхня структурована, але емоційно насичена форма створює атмосферу довіри та прийняття, що є важливим для дітей із зниженою здатністю до концентрації, соціальної взаємодії або саморегуляції. Гра стає засобом організації комфортного психолого-педагогічного середовища.

Ігрова діяльність у корекційній практиці розглядається як спосіб цілеспрямованого впливу на емоційний та поведінковий стан дитини [1, с. 44]. Її соціалізуюча функція полягає у створенні умов, за яких дитина опановує моделі взаємодії, засвоює культурні смисли та поступово інтегрується у соціальне середовище [2, с. 48]. Саме тому музично-рухові ігри є ефективним інструментом підтримки дітей з особливими освітніми потребами, поєднуючи корекційну, розвивальну й соціокультурну компоненти.

Ефективність музично-рухових ігор залежить від дотримання методичних умов: поступового ускладнення рухових і музичних завдань, індивідуалізації темпу діяльності та повторювання структурних елементів гри. Це дозволяє стабілізувати емоційний стан дитини, підвищити її активність та сформувати позитивні асоціації з навчальним процесом. Правильно організована музично-рухова діяльність сприяє інтеграції корекційних, розвивальних і виховних цілей.

Музично-рухові ігри поєднують аудіальну стимуляцію, рухову активність та емоційне переживання, завдяки чому створюється комплексний вплив на психофізіологічний розвиток дитини. Сенсомоторна структура гри сприяє формуванню координації рухів, розвитку ритмічних навичок, удосконаленню просторової орієнтації та регуляції поведінкових реакцій. Така діяльність активізує міжаналізаторні зв'язки, що є важливим чинником корекційного впливу на дітей з порушеннями сприймання чи емоційно-вольової сфери.

Ігрова психокорекція розглядається як спосіб м'якого впливу на емоційний стан дитини, створення умов для подолання тривожності, підвищення самооцінки та мотивації до взаємодії. Соціалізуюча функція музично-рухових ігор полягає у формуванні навичок співпраці, наслідування, розуміння правил, що сприяє включенню дитини у групові форми роботи та розширенню соціального досвіду. Для дітей з ООП такі ігри стають інструментом безпечного моделювання соціальних ситуацій і поступового опанування ефективних поведінкових стратегій.

Отже, музично-рухові ігри мають значний корекційний потенціал, оскільки впливають на сенсомоторний, емоційний та соціальний розвиток дитини. Їхнє використання у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами сприяє розвитку комунікативних навичок, удосконаленню моторики, регуляції поведінки та підвищенню емоційної стійкості. Ефективність музично-рухових ігор зростає за умови поєднання їх з індивідуальними особливостями дитини, поетапної побудови ігрової діяльності та створення підтримувального розвивального середовища.

Список використаних джерел

1. Восковський А. Дослідження корекційного потенціалу настільних рольових ігор в контексті розвитку соціального інтелекту особистості. *Вісник Національного університету оборони України*, 2015. С. 44–51.
2. Соколова О. В., Бессарабова О. В., Піскоха А. В. Корекційний вплив занять розвивальної та ігрової спрямованості на слабозорих дітей. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*, 2019. Вип. 5. К (113). С. 47–50.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРЯДОВО-ІГРОВОГО ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Ван І,

магістрант факультету педагогіки, психології,

соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Олександр ПАРХОМЕНКО,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

*У тезах розглядається фольклор України як унікальна система духовних цінностей людини; виокремлюється обрядово-ігровий фольклор як складова традиційної культури українців. Проаналізовано мистецькі прочитання обрядово-ігрового фольклору українськими композиторами та балетмейстерами. **Ключові слова:** народний фольклор, традиційна культура, ігровий фольклор, музичне мистецтво, народна хореографія.*

Традиційна культура українців являє собою багатовіковий скарб, де органічно переплітаються вірування, обряди, пісні та ігри. Особливе місце у цьому комплексі займає ігровий фольклор, який не лише слугував розвагою, але й виконував важливі соціальні, освітні та ритуальні функції. Ці ігри та ігрища, насичені символікою, пластикою і музичністю. Вони відтворювали ключові моменти людського життя, моделювали соціальні стосунки та передавали з покоління в покоління норми та цінності спільноти [4, с. 35].

До обрядово-ігрового фольклору неодноразово зверталися талановиті балетмейстери та музиканти, вбачаючи у ньому життєдайне джерело для натхнення, художніх образів і культурно-мистецького матеріалу. Об'єднуючи у собі слово, танцювальний рух і мелодії, українські хороводи, обрядові танці та ігрові пісні складають найбільший пласт народної творчості.

Для музичного мистецтва різноманіття ігрового фольклору: а саме: гаївки, веснянки, хороводні пісні (наприклад, «Перепілочка», «Подольночка») стає підґрунтям для творчості багатьох композиторів. Українські етнографи у свій час систематизували і вивчали музичні ігри та пісні по різних куточках України, які виконувалися із застосуванням простих танцювальних рухів. Саме цей матеріал ставав джерелом натхнення митців [1].

Українські композитори активно звертаються до дитячих ігор, хороводів, колядок чи веснянок, щедрівок та обрядових пісень як «Коза» або «Маланка» під час створення музики для дітей. Так, А. Штогаренко, М. Сільванський, Ю. Щуровський, Ж. Колодуб у своїх варіаціях, циклах п'єс та сюїтах стилізують народні мелодії для зображення образів дитячих забавок, картин природи тощо. Академічним прикладом служить обробка народних пісень для хору, де мелодії ігрових пісень, щедрівок чи колядок отримують поліфонічної розробки (наприклад, всесвітньо відома пісня «Щедрик» в обробці М. Леонтовича).

Видатний український композитор Микола Леонтович є знаковою фігурою у музичному мистецтві, у творчості якого одне із ключових місць займає ігровий фольклор. Митець сам збирав і обробляв народні пісні та мелодії, інтегруючи їх у свої неповторні музичні твори. Найбільше це стосується дитячої музики. Найвідомішими є три опери для дітей «Коза-дереза», «Зима і Весна, або Кривий танець» та «Пан Коцький». А також фортепіанні п'єси «Український танок», «Козак-шумка» та інші [4, с. 42].

Як і для музичного мистецтва, ігровий фольклор служить підґрунтям для українського народного хореографічного мистецтва. Особливо це простежується у жанрі народного хороводу та сюжетного танцю. Талановиті українські балетмейстери досить часто використовували для збагачення національного колориту своїх постановок народні ігри, стилізуючи та трансформуючи їх.

Видатні українські балетмейстери В. Верховинець, П. Вірський, В. Авраменко, К. Василенко та інші відіграли визначну роль у збереженні та сценічній інтерпретації народної хореографії, використовуючи ігрові елементи. Імпровізаційні ігри митці обертали на стрункі хореографічні композиції, зберігши їхню змістовну сутність і народну танцювальну лексику [2, с. 861].

Так, Павло Вірський майстерно обертав ігровий фольклор на взірцеві високохудожні сценічні вистави. Розроблена ним методика трансформації автентичного народного танцю успішно втілювалася у хореографічних постановках заснованого балетмейстером Ансамблю танцю України. Митець звертався до народних хороводів, ігор чи побутових сценек, підносив їх до рівня професійного театралізованого танцю [3, с. 166].

В основу багатьох хореографічних постановок П. Вірського покладені народні ігри, які можна вважати «театром одного кола» чи міні-драмами. Балетмейстер творчо перетворював на стрункі сюжетні лінії ліричний, чи жартівливий, чи змагальний зміст народних ігрищ-гулянь. Найвіртуозніші та технічно складні танцювальні рухи завжди зберігали і втілювали художньо-стилістичний ігровий образ.

Знаковими у творчості П. Вірського були жанри гаївок, веснянок та ігрових хороводів, які він виводив на професійну сцену, підсилюючи їх масову енергетику. У хореографічних композиціях, побудованих на хороводах, наприклад у «Подольночці», він зберігав їх композицію та циклічність (коло, змійку, спіраль тощо). При цьому насичував їх професійним виконанням і витонченою пластикою рухів.

Велику роль у постановках балетмейстера відігравав гумористичний ігровий та побутовий фольклор. Відомі постановки П. Вірського «Запорожці» чи «Повзунець» містять складові змагання, жартів, загравань. Це є прямим втіленням стихії ігор на народних забавах чи вечорницях. Через народні веселощі митець доносив зі сцени глибокі переживання і почуття діючих персонажів. Тож, для П. Вірського ігровий фольклор став не просто ефектною прикрасою його балетмейстерських творів, а й ядром його хореографічної драматургії [3, с. 167].

Ігровий фольклор став основою для педагогічної системи та професійної хореографії у творчій та науковій діяльності ще однієї знакової постаті в українському хореографічному мистецтві – Василя Верховинця. На відміну від балетмейстерської діяльності П. Вірського, хореограф був насамперед педагогом і дослідником. Він трансформував ігровий фольклор на підґрунтя для національного виховання дітей, що і втілював у своєму провідному педагогічному доробку.

Видана у 1923 році збірка «Весняночка» об'єднує у своєму змісті дитячі пісні та ігри для дошкільнят та молодшого шкільного віку. Використовуючи танцювальний, пісенний та театральний складові, В. Верховинець розробив наскрізну методику дитячого розвитку. Викладені у «Весняночці» ігри-пісні «Перепілка», «Подольночка», «Женчичок» та інші виконують і сьогодні не тільки розважальну, а й освітню функцію. Вони несуть дітям знання про природу України, про працю, про стосунки між людьми [2, с. 865].

Тож, ігровий фольклор українців є потужним і важливим культурним пластом, який являє собою універсальну систему, де втілені національний колорит та світогляд народу. У творчості багатьох українських митців ігровий фольклор виступає і джерелом натхнення і смисловим елементом їх творчості. Все це сприяє збереженню самобутності українського музичного та хореографічного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Архаїчні смисли фольклорно-обрядової традиції в етнокультурі українців. URL: <https://share.google/uxWR4nOYH5SvelNHH> (дата звернення: 15.08.2025).

2. Куценко С. Хореографічний фольклор України як засіб відродження національної культури суспільства. *Народознавчі зошити*. № 4 (148), 2019. С. 861–866.

3. Литвиненко В. А. Традиційний фольклор як джерело художнього національного стилю в хореографічному мистецтві Павла Вірського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 2. С. 165–169.

4. Український фольклор: критичні матеріали : навч. посіб. для студентів і магістрантів ф-ту філол. та журналістики / МОН України ; Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини ; уклад.: Наталія Сивачук, Олександр Санівський, Оксана Циганок. Умань : Візаві, 2023. 416 с.

КРАСА ПРИРОДИ ЯК СИМВОЛІКА У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ: АНАЛІЗ ПЕРШОДЖЕРЕЛА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ

Бу Цзямінг,
магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
Науковий керівник: Олександр ПАРХОМЕНКО,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

У тезах розглядається роль природи в українському мистецтві; символічність природи у творах українських митців. Проаналізовано місце природи у творах видатних поетів та письменників, живописців, балетмейстерів. Наведено приклади відомих творів діячів культури України, які зображують красу природи.

Ключові слова: *українська природа, символічність природи, літературні твори, поезія, живопис, українське хореографічне мистецтво*

Природа та її краса завжди були центральною темою в українському мистецтві, виступаючи повноцінним персонажем і передаючи найтонші відтінки людських почуттів. Значне місце у творчості українських митців посідає

символічність природи, яка виступає не тільки мальовничим фоном, а й глибоким виразником ідентичності цілої нації [4].

У літературних творах українських письменників та поетів природа часто набуває стійких, міфологічних і фольклорних символів. Так, будучи символом долі народу та рідного краю, природа органічно вплетена у поезію Тараса Шевченка. У його творах червона калина виступає символом вірного кохання, дівочої вроди, невідворотності долі, а також краси України; дуб символізує славу, волелюбність та довговічність української нації. Окрасою двору, символом країни та домашнього затишку виступає у шевченківській поезії вишневий садочок, а символом нескореної волі та духовної артерії нації – могутній Дніпро [4].

Глибоким символічним елементом виступає природа у творах Лесі Українки, будучи міцно пов'язаною із внутрішнім світом людини, її емоціями, життєвою боротьбою та прагненнями. Письменниця часто використовує образи природи для втілення своїх філософських ідей, психологічних станів персонажів та суспільних проблем.

Уособленням вічного життя природи, її мудрості, а також духовності та первісної гармонії у творчості Л. Українки виступає дуб чи ліс. У драмі-феєрії «Лісова пісня» старий ліс на Волині зображений як одухотворений безкрайній світ, як джерело краси й творчості. Яскраво вималювана природа у образі Мавки лісової є невіддільною від звичайної людини. Це і є рушійною силою сюжету драми та вираженням основної ідеї гармонії між світами [1].

Природа посідає одне із центральних місць у творчості сучасної поетеси Ліни Костенко. Для неї природа є одухотвореною, вона має душу, свій настрій, почуття і часто наділяється людськими рисами. У ліриці поетеси втілені усі чотири пори року: весна («Блискоче ніч перлиною Растреллі», «Дощі програють по городах гаму»), літо («Марнували літечко, марнували», «Люблю чернігівську дорогу...»), осінь («Пробачте, осінь, я вас не впускаю», «Ставить осінь на землю свою золоту жирандоль»), зима («Лежать сніги. Я виглядаю весну», «На віях тиші мерехтять сніжинки») [5, с. 186].

Тема природи посідає значне місце у творчості багатьох українських поетів. У повісті М. Коцюбинського («Тіні забутих предків»), поезії П. Тичини (збірка «Сонячні кларнети», вірші «Арфами, арфами...», «Гаї шумлять...»), М. Рильського (вірші «Люби природу не як символ...», «Дощ», «Осінь-малюк із палітрою пишною»), В. Сосюри («Білі акації будуть цвісти», «Люблю весну», «Облітають

квіти...») природа наче музика – тонка, ніжна, неповторна і мінливо прекрасна. Вона завжди підсилює настрої та почуття людини [4].

Яскравим свідченням любові українських митців до своєї землі є пейзажний живопис. Так, тема природи є однією з провідних і найбільш розроблених у творчості живописця С. Васильківського, якого називають «співцем природи» та «майстром ліричного пейзажу» України.

Митець відомий на весь світ своїми ліричними пейзажами з чумацькими шляхами та квітучими степами («Козаки в степу», «Козача левада», «Хата в Опішні»). Художник славився своєю здатністю тонко передавати ліричні образи природи, її мінливі стани, відчуття сонячного світла, простору, глибини неба та нерухомості повітря. Його навіть називали «небесним художником» [6].

У творчості видатного живописця-пейзажиста Архипа Куїнджі тема природи також завжди була визначальною. Митець всесвітньо відомий як «чарівник світла». Використовуючи незвичайні поєднання кольорів і різкі контрасти сонця та тіні, він створював ефект яскравого, майже містичного освітлення. Найвідомішим прикладом є картина «Місячна ніч на Дніпрі», дивлячись на яку складається враження, що місячне світло випромінюється із самого полотна.

Картини А. Куїнджі передають велич, таємничість і духовну сутність природи, поєднуючи реалізм із романтичним баченням: «Місячна ніч на Дніпрі», «Українська ніч», «Захід сонця в степу», «Червоний захід сонця», «Вечір в Україні», «Море. Крим» та інші [3].

Досить багато художників намагалися у своїй творчості вловити мінливі стани природи (І. Труш, М. Бурачек, К. Білокур, В. Зарецький, Д. Нарбут, М. Приймаченко). Окремою сторінкою в українському пейзажі є творчість закарпатських митців (Й. Бокшай та А. Ерделі), які прославляли велич карпатських гір, самотність верховинських сіл, створюючи потужні та колоритні образи.

Образ природи виступає одним із знакових елементів українського хореографічного мистецтва. Природа в танці це не просто декорація чи фон, вона – національний символ, джерело рухів, ритмів, образів і світогляду. Цей зв'язок відображає глибоку, історично сформовану гармонію між українцем та його землею.

Українська природа є колективним образом із своїми неповторними особливостями, які переосмислені часом та втілені у народному танці. Широкі, вільні рухи рук і ніг, швидкі оберти та високі стрибки символізують безмежність

українського степу, волю та силу духу. Це яскраво простежується у козацьких танцях.

Тема природи посідає важливе місце у творчості видатних українських балетмейстерів П. Вірського, В. Авраменка, К. Василенка, В. Вронського, В. Литвинова. Вона знайшла своє втілення через звернення цих митців до національної класики, українського фольклору та міфології. У хореографічних творах балетмейстерів природа часто виступає джерелом натхнення для образів, лексики та сюжетів [2, с. 964].

Тож, природа рідного краю завжди посідала чільне місце у творчості багатьох українських митців. Вона була для них джерелом натхнення, символом їх національної ідентичності та невичерпною скарбницею художніх образів. Образ природи, невагомості та свободи прекрасних створінь втілений у нашій хореографічній постановці «Метелики» у контексті кваліфікаційної роботи. Їхній політ – це алегорія на прагнення до мрії, а яскраві крильця символізують швидкоплинну красу життя.

Список використаних джерел

1. Дивовижний світ української природи у драмі Лесі Українки «Лісова пісня». URL: <https://share.google/gDH2mikWiCg6A8bNP> (дата звернення: 20.09.2025).
2. Куценко С. Хореографічний фольклор України як засіб відродження національної культури суспільства. *Народознавчі зошити: Уманський державний педагогічний університет ім. П. Тичини*, №4 9148), 2019. С. 861–866.
3. «Майстер дивного світла» до 175-ї річниці від дня народження Архипа Івановича Куїнджі. URL: <https://share.google/wrXe3MxxfrADVd4zm> (дата звернення: 19.02.2025).
4. Особливості відображення українцями природи у творах мистецтв. URL: <https://share.google/pZXr0mlrqyBamKjwY> (дата звернення: 23.08.2024).
5. Філат Т. В. Своєрідність пейзажної лірики Ліни Костенко (поезії розділу «Хочеться чуда і трішки вина» збірки «Триста поезій»). *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2019, № 1(17). С. 185–192.
6. Художник, який зображував пейзажі українського села та козаків: про Сергія Васильківського. URL: <https://share.google/odw0XkH6ySfROusrI> (дата звернення: 15.02.2025).

КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ

Сніжана ЄВТУШЕНКО,

здобувачки IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв
Ніжинського державного університету іменні Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Віра МАКСИМЕНКО,**

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії
Ніжинського державного університету іменні Миколи Гоголя.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що формування репертуару та організація концертно-гастрольної діяльності є фундаментальними складовими життєдіяльності, творчої ідентичності та розвитку будь-якого дитячого хореографічного колективу. Репертуар колективу визначає його «творче обличчя» і слугує основою освітньо-виховної роботи.

Ключові слова: концертно-гастрольна діяльність, творчий потенціал, дитячий хореографічний колектив, керівник, діяльність, мистецтво.

Концертно-гастрольна діяльність є невід'ємною складовою життя та розвитку будь-якого хореографічного колективу, особливо дитячого, виступаючи не лише як засіб демонстрації мистецьких здобутків, але і як вагомий двигун для реалізації та примноження його творчого потенціалу.

Особливої гостроти та актуальності ця проблематика набуває в умовах сучасної України. Повномасштабна війна справила глибокий вплив на всі сфери культурного життя. Хореографічні колективи зіткнулися з безпрецедентними викликами у збереженні своєї діяльності, формуванні репертуару, що резонує з реаліями сьогодення, та організації будь-яких форм концертної чи гастрольної діяльності. В таких екстремальних умовах культура набуває нового сенсу, стаючи своєрідною духовною зброєю та засобом арт-терапії.

Концертно-гастрольна діяльність посідає важливе місце в системі культурної політики, будучи спрямованою на підтримку та стимулювання фестивального, конкурсного руху та популяризацію українського мистецтва. На ранніх етапах концерти часто мали просвітницький характер, а гастрольні подорожі були поодинокими. Згодом, відбувся перехід до активної концертної діяльності на національному та міжнародному рівнях, включаючи налагодження міжнародної співпраці.

Концерт є логічним підсумком тривалої та напруженої роботи хореографічного колективу та його керівника. Він стає своєрідним іспитом на творчу зрілість, де демонструються результати всієї навчально-репетиційної та постановочної діяльності. Саме на сцені творчий процес, що до цього був прихованим від широкого загалу, демонструється для глядача. Концертні програми відображають не лише окремі танцювальні номери, але й цілісний творчий задум балетмейстера, драматургію постановки, здатність колективу до синтезу різних видів мистецтв – танцю, музики, сценографії, костюму тощо.

Планування концертної діяльності є невід'ємною частиною роботи дитячого хореографічного колективу, охоплюючи репетиційну, навчальну та концертну складові. Це підкреслює структурований характер, що вимагає ретельної підготовки для успішної реалізації творчих задумів. Більше того, фестивальні гастролі часто мають певну тематичну спрямованість, що може впливати на формування репертуару та стимулювати колектив до творчої роботи [2].

Максимальне розкриття творчого потенціалу учасників колективу є потужним стимулом для створення оригінальних хореографічних композицій. Саме в процесі творчої діяльності, зокрема у хореографічному мистецтві, ці задатки та якості знаходять своє вираження та розвиток. Для хореографічного колективу творчий потенціал реалізується через два основні напрямки: постановочну роботу та виконавську діяльність [3].

Гастролі хореографічних колективів – це важлива частина їхнього творчого життя, що вимагає серйозної підготовки, фінансів та організаційних зусиль для поїздок Україною чи за кордон, включаючи забезпечення проживання, харчування, медичного страхування тощо. Це шанс для колективів продемонструвати свою майстерність, взяти участь у фестивалях/конкурсах, отримати досвід та підвищити свій рівень виконання.

Концертно-гастрольна діяльність надає хореографічному колективу унікальну платформу не лише для демонстрації вже досягнутого, але й для активного формування та відточування його творчих можливостей. Систематичність

публічних виступів є ключовим фактором удосконалення виконавської майстерності членів дитячого хореографічного колективу. Практична діяльність на сцені вимагає від виконавців не лише технічної досконалості, але й акторської майстерності [2].

Кожен виступ стає можливістю для подальшого зростання. Зауваження, отримані після концерту, та подальша робота на репетиціях, спрямована на ліквідацію виявлених недоліків, створюють умови для безперервного творчого зростання та вдосконалення. Таким чином, від концерту до концерту відбувається процес «відшліфовування» номерів, де немає меж для вдосконалення.

Окрім зовнішнього визнання, публічні виступи мають і важливе внутрішнє значення: вони є засобом виховання громадянської позиції учасників, дають їм змогу відчувати суспільну значимість своєї творчої діяльності та причетності до мистецтва. Це відчуття суспільної значущості є потужним мотиваційним чинником. Більше того, успішні виступи часто сприяють поповненню колективу новими талановитими учасниками.

Особливо важливу роль у формуванні творчої ідентичності колективу відіграє концертно-гастрольна діяльність, пов'язана із залученням до національних мистецьких традицій. Етнографічна робота, збір та популяризація фольклору, обмін досвідом під час гастролей сприяють розвитку хореографічного колективу.

Емоційний настрій, що панує під час репетицій та виступів, також є важливим засобом формування сприятливого психологічного клімату всередині дитячого колективу. Наявність постійних глядачів, які люблять колектив, цінують його творчість та з нетерпінням чекають на нові виступи, є свідченням успішного діалогу з аудиторією та важливим фактором становлення й стабільності колективу [3].

Таким чином, концертно-гастрольна діяльність це динамічний процес, що охоплює всі аспекти творчого життя ансамблю є його невід'ємною рушійною силою, що дозволяє хореографічному колективу не лише реалізувати свій творчий потенціал, але й невпинно його примножувати та розвивати.

Список використаних джерел

1. Про гастрольні заходи в Україні : Закон України від 10.07.2003 № 1115-IV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1115-15#Text>
2. Мартиненко О. Методика роботи з хореографічним колективом: теорія і практика: підручник для здобувачів першого рівня вищої освіти спеціальностей 024

Хореографія, 014 Середня освіта (Хореографія). Мелітополь: Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2020. 390 с.

3. Пацунова Л. К. Робота балетмейстера над створенням репертуару в хореографічному колективі. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2017. Випуск 59. С. 113-118. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/24081/Pacunova%20L.%20K.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

4. Романчишин В. Г. Театральні фестивалі під час війни як засіб збереження національної ідентичності. *Вісник НАКККіМ*. 2025. Вип. 1. С. 61–65. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim>

ХОРЕОГРАФІЯ У ФОРМУВАННІ ПРАВИЛЬНОЇ ПОСТАВИ ТА ГАРМОНІЙНОГО РУХОВОГО АПАРАТУ

Марія НАЙДА,

здобувачка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

спеціальності 024 Хореографія

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Науковий керівник: **Сергій КАЧУРИНЕЦЬ,**

заслужений артист України,

доцент кафедри хореографії

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

У статті здійснено узагальнений огляд ролі хореографії у формуванні правильної постави та оптимального функціонування рухового апарату. Проаналізовано вплив хореографічних вправ на розвиток м'язового корсету, координації, гнучкості та тілесної усвідомленості. Визначено психофізіологічні чинники, що зумовлюють гармонізацію рухів і профілактику порушень опорно-рухового апарату. Показано, що систематична танцювальна практика є ефективним засобом підтримки фізичного здоров'я та формування стійких навичок правильної постави.

Ключові слова: хореографія, постава, руховий апарат, тілесна усвідомленість.

Хореографія як мистецтво організованого руху відіграє важливу роль у формуванні правильної постави та оптимального функціонування рухового апарату. Систематичні танцювальні заняття сприяють розвитку м'язового балансу, контролю над тілом і просторової орієнтації, що забезпечує профілактику порушень постави й підтримку здоров'я опорно-рухової системи. Розвинена моторика, гнучкість і координація рухів, що формуються у процесі хореографічної підготовки, мають позитивний вплив і на емоційний стан, сприяють внутрішній зібраності, самовираженню та кращому сприйняттю оточення.

Актуальність вивчення ролі хореографії в розвитку постави підтверджується сучасними науковими пошуками. Окремі дослідники акцентують увагу на взаємодії танцю і м'язової активності, аналізуючи механізми стабілізації корпусу та роботу рухових ланцюгів [2]. Інші автори зосереджуються на методиках корекції постави й попередженні порушень опорно-рухового апарату [1, с. 125–128], а також на психоемоційних ефектах хореографічної діяльності [3, с. 23–35]. Незважаючи на наявні праці, комплексний аналіз хореографії як чинника формування правильної постави та гармонійного рухового апарату потребує подальшого вивчення, що визначає перспективність порушеної проблеми.

Хореографія постає як мистецтво організації руху, у якому тілесні дії перетворюються на образний спосіб вираження. У танцювальній практиці рухове виконання поєднується з емоційністю та музичністю, утворюючи цілісну систему впливу на фізичний і психоемоційний стани людини. Сучасна хореографічна діяльність не лише формує художній досвід, а й підтримує здоров'я, сприяє розвитку моторики, координації та внутрішньої зібраності.

Аналіз хореографії свідчать про її значний потенціал у формуванні правильної постави та гармонійної роботи рухового апарату. Дослідження різних авторів акцентують увагу на взаємозв'язку між танцювальними рухами, м'язовою активністю та психоемоційною стабільністю [2, с. 14]. Наголошується, що хореографічний тренінг забезпечує розвиток м'язового корсету, удосконалення просторової орієнтації та формування навичок контролю тіла, що є основою корекції порушень постави та профілактики перевантажень.

Практика роботи з різними видами рухів підтверджує, що танцювальні комбінації створюють різноспрямоване навантаження на великі м'язові групи, зокрема корпус, ноги та сідничні м'язи. Балетні позиції, сучасні танцювальні відхилення, оберти, стрибки та вправи силового характеру сприяють зміцненню м'язової системи та стійкості хребта. Розтяжки й вправи на координацію

доповнюють цей процес, підвищуючи рухливість суглобів, гнучкість та здатність до точного рухового контролю [4, с. 97–98].

Хореографічна підготовка включає також роботу з психофізіологічними механізмами. У танцівника формується чутливість до положення власного тіла та здатність своєчасно реагувати на дискомфорт чи порушення рівноваги. Цей процес підсилюється емоційною складовою: танець знижує рівень стресу, підвищує самооцінку та підтримує відчуття внутрішньої стабільності, що позитивно впливає на поставу і рухові стереотипи.

Таким чином, хореографія виступає багатофункціональним засобом розвитку та корекції. Її систематичне застосування сприяє удосконаленню роботи м'язово-скелетної системи, підтримує здорову поставу та запобігає руховим порушенням. Танець формує гармонійне поєднання фізичної підготовленості, моторної культури та емоційної врівноваженості, що визначає його значущість у розвитку особистості.

Список використаних джерел

1. Гозак С. Ефективність упровадження програми профілактики і корекції порушень системи опорно-рухового апарату. Спортивна медицина, 2014. Вип. 1. С. 125–128.
2. Кінезіологія танцю : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів : СПОЛОМ, 2020. 244 с. : рис.
3. Ніколаї Г., Медведєв О. Теоретико-методологічні орієнтири танцювально-терапевтичних розвідок: європейський контекст. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2017. Вип. 8. С. 23–35.
4. Шалапа С. Теорія і методика викладання спортивного танцю : підручник. Київ : НАКККиМ, 2015. 396 с.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ПАВЛА ВІРСЬКОГО У РОЗВИТКУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Дарина ПЕДОРА, Богдана СІНЕБОК,

здобувачки II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

факультету педагогіки, психології,

соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету іменні Миколи Гоголя.

Науковий керівник: Віра МАКСИМЕНКО,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету іменні Миколи Гоголя.

У тезах розглядається творча діяльність відомого на весь світ українського балетмейстера Павла Вірського. Також мова йде про розвиток українського народно-сценічного танцю, новаторські підходи у хореографічних постановках, репертуар колективу та концертні програми.

Ключові слова: Павло Вірський, народно-сценічний танець, творчість, мистецтво, репертуар, артисти.

У ХХ столітті великий внесок у становлення народно-хореографічного мистецтва зробила ціла плеяда балетмейстерів і помітне місце серед них належить Павлу Вірському. Його творча діяльність становить унікальне явище в розвитку народно-сценічної танцювальної культури. Державний ансамбль народного танцю України було засновано у 1937 році, а художніми керівниками й балетмейстерами його стали Павло Вірський та Микола Болотов. Звертаючись до історії створення цього мистецького осередку, слід зазначити, що його засновники були відомі ще у 1936 році, працюючи з балетною трупю Київського театру опери та балету, прагнули сформувати колектив як автентичного представника національної культури. Уже перші концертні програми переконливо засвідчили здатність ансамблю через мову народного танцю передавати характер, духовну велич українського народу та багатство його давніх традицій. У сценічних композиціях митці за допомогою яскравих і водночас лаконічних образів розкривали внутрішній світ українців. Це сприяло активному

поширенню народно-хореографічного мистецтва, формуванню глибокої симпатії глядачів і суттєвому зростанню його популярності [3, с. 186–187].

Концертні програми ансамблю вирізнялися новаторським підходом і художньою самобутністю, відображаючи багатий образний світ українського народного танцю. Аншлаги під час виступів засвідчували про значний інтерес глядача до українського народно-сценічного танцю.

Артисти ансамблю виступали на сценах заводських і фабричних палаців культури, у сільських клубах, міських парках та на різноманітних концертних майданчиках із запальними народними танцями, демонструючи високу професійну майстерність. Барвисті українські національні костюми та популярні музичні мелодії викликали захоплення публіки й постійно розширювали коло шанувальників цього виду мистецтва.

Як зазначала преса, виступи ансамблю вражали не лише технічною довершеністю, а й уособлювали духовну красу, життєву силу та національний характер українського народу.

Афіші того періоду свідчать, що серед перших найпопулярніших номерів колективу були яскравий «Гопак» і темпераментний «Козачок». Поряд з ними, у репертуарі з'являлися й інші танці з виразним фольклорним колоритом, зокрема «Дощик», жіночі хороводні композиції, а згодом – сюїта українських народних танців «Новорічна метелиця». Хоча окремі постановки ще не були досконалими через надмірне використання трюкових та акробатичних елементів, не характерних для традиційного українського танцю, вони все ж викликали захоплення глядачів завдяки віртуозному виконанню.

Після Другої світової війни колектив було реформовано в Державний ансамбль народного танцю України. Відновилася започаткована ним у довоєнні роки традиція збирання народних танців і вивчення танцювально-фольклорних джерел різних регіонів України. Важливу роль у творчому вдосконаленні роботи колективу відіграли поради етнографів, спрямовані на збереження автентичності українського народного танцю та костюму.

Танцювальні композиції та мініатюри Павла Вірського постали з самого духу своєї епохи й були надзвичайно сучасними, випереджаючи за актуальністю багато інших видів мистецтва. Митець глибоко усвідомлював відповідальність за розвиток народної хореографії, покликаної стати підґрунтям формування народно-сценічної танцювальної культури. Саме тому він прагнув створити такі умови, за яких артисти його колективу могли через пластику народного танцю,

пантоміму та виразну міміку передавати внутрішні переживання, розкривати характери сценічних образів і відображати дух людей свого часу. В історії народного хореографічного мистецтва Павло Вірський утвердився як один із перших і провідних новаторів, що поєднав народний танець із театральним мистецтвом.

З року в рік творчий колектив, долаючи складний шлях формування, дедалі виразніше утверджував своє ім'я в Україні завдяки високій виконавській майстерності артистів. Про це свідчили не лише широке захоплення публіки, а й виникнення численних аматорських танцювальних об'єднань. Для них Державний ансамбль танцю України став еталоном виконання українських народних танців, а його художній керівник – відомий на всю країну балетмейстер-постановник – користувався щирим визнанням і захопленням [3, с. 186–187].

Новаторський потенціал та потужність творчого дару Павла Вірського, сприяли створенню нового стильового напрямку хореографічного мистецтва, що визначив «обличчя» професійного українського народно-сценічного танцю на багато років, а творчі його принципи засвоюють та розвивають сучасники – послідовники закладених ним традицій.

Список використаних джерел

1. Климчук І. Етапи становлення Павла Вірського як реформатора української сценічної хореографії. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3–4 лист. 2020 р. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 149–150.

2. Литвиненко В. А. Трансформація української народної хореографії та її концептуалізація в Театрі танцю Павла Вірського : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : НАКККиМ, 2017. 22 с.

3. Рой Є. Є., Рой В. Є. Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва. *Вісник КНУКиМ*. 2022. Вип. 46, С. 181–189.

4. Шумілова В. В. Театр танцю П. Вірського як інтегративна система. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Напрямок : Мистецтвознавство. 2018. Вип. 28. С. 222–227.

ТЕХНІКА РУХОВОГО КОНТРОЛЮ ЯК КЛЮЧОВИЙ ІНСТРУМЕНТ КОРЕКЦІЇ ТІЛА У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПІДГОТОВЦІ

Дарія ПОДЯЛЮК,

здобувачка I курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

спеціальності В 6 Перформативні мистецтва

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Науковий керівник: **Сергій КАЧУРИНЕЦЬ,**

заслужений артист України,

доцент кафедри хореографії

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

У статті висвітлено техніку рухового контролю як ключовий інструмент корекції тіла у хореографічній підготовці. Обґрунтовано вплив усвідомленого керування рухами на формування правильної постави, оптимізацію м'язової взаємодії та підвищення технічної виразності танцівника. Показано, що інтеграція відповідних технік забезпечує комплексну корекцію тіла й сприяє розвитку цілісної психофізичної підготовленості у хореографічному мистецтві.

Ключові слова: руховий контроль, корекція тіла, хореографічна підготовка, постава.

Контроль рухів є базовою передумовою гармонійного функціонування тіла, оскільки визначає якість постави, точність моторних дій та загальний фізичний стан. Невідповідність рухових патернів фізіологічним нормам спричиняє м'язові дисбаланси, порушення опорно-рухового апарату та зниження психоемоційної стабільності. Натомість усвідомлене керування рухом активізує компенсаторні механізми, знижує рівень стресу, оптимізує витрати енергії та сприяє формуванню цілісного відчуття тіла.

Представлення рухового контролю в різних галузях знання підкреслює його мультидисциплінарний характер. У фізичній культурі він трактується як інтегральна здатність до координації, точності та ефективності руху [3, с. 38]. Психологічний підхід акцентує на взаємозв'язку моторики з увагою та емоційною регуляцією [4, с. 37]. Філософські інтерпретації розглядають керування тілом як

прояв самодисципліни та етичної відповідальності суб'єкта за власну тілесність [2, с. 49]. У хореографії руховий контроль визначається як свідоме управління тілесною структурою танцівника задля досягнення виразної, технічно вивіреної та змістово наповненої пластики [1].

Виходячи з аналізу, руховий контроль у хореографічному мистецтві доцільно визначити як здатність виконавця цілеспрямовано організовувати м'язову, просторову й дихальну координацію для забезпечення точності рухів та передачі художнього задуму. Ключовими принципами такої техніки є координаційна узгодженість, гнучкість, сила, витривалість, коректність постави та моторна точність. Практичне опанування цих принципів реалізується через комплекс спеціалізованих хореографічних вправ, спрямованих на корекцію тіла та формування стабільних рухових навичок.

Корекція тіла у професійній хореографії розуміється як системний процес оптимізації постави, м'язового балансу та функціональної цілісності опорно-рухового апарату. Її мета – підвищення технічної ефективності руху, профілактика травматизму та досягнення естетично досконалого виконавського результату.

Застосування технік рухового контролю у цьому контексті є визначальним, оскільки вони забезпечують: точність та виразність рухів; відповідність виконавської манери естетичним критеріям; підтримку правильної постави як умови безпечного руху; оптимізацію рухових траєкторій і м'язових зусиль; регуляцію психоемоційного стану танцівника.

До базових технік, що прямо підтримують процес корекції тіла, належать: підтримка постави, контроль амплітуди та динаміки рухів, гнучкість і м'яка мобілізація суглобів, м'язова стабілізація, дихальна регуляція. Усі вони спрямовані на формування стійких моторних патернів, необхідних для якісного виконання хореографічних елементів.

Підтримка постави забезпечує стабільність хребетно-тазового комплексу й є передумовою збалансованої роботи м'язів. Контроль рухів формує здатність до точного дозування сили та темпу, що визначає технічну дисциплінованість виконавця. Гнучкість та мобільність сприяють розширенню діапазону руху і зниженню ризику перевантажень. М'язова стабілізація формує опору для всіх видів хореографічних дій, підсилюючи координацію та витривалість. Дихальна регуляція інтегрує фізичний та емоційний компоненти виконання, гармонізуючи внутрішні стани танцівника з руховою пластикою.

Таким чином, техніка рухового контролю виступає методологічною основою корекції тіла в хореографії. Її застосування сприяє підвищенню технічної точності, розвитку функціональної сили, покращенню пластичності та формуванню психофізичної стійкості виконавця. Інтеграція цих технік у тренувальний процес забезпечує не лише ефективну тілесну підготовку, а й розширює можливості художньої виразності, що є визначальним для професійного танцю.

Список використаних джерел

1. Бикова О. Формування хореографічних умінь та навичок у студентів-хореографів засобами класичного танцю. *Академічні візії*, 2023, 24. URL: <https://surl.li/mxluqf> (дата звернення 20.04.2024).
2. Вольський Д. Система контролю техніко-тактичної підготовленості кікбоксерів на етапі спеціалізованої базової підготовки: дис.... д-ра філософії: 017 Фізична культура і спорт. Київ: НУФВСУ. 2021. 231 с.
3. Герцик А. Створення програм фізичної реабілітації/терапії при порушеннях діяльності опорно-рухового апарату. *Слобожанський науково-спортивний вісник*, 2016. Вип. 6. С. 37–45.
4. Кетлер-Митницька Т. Психологічний тренінг як засіб формування інтернальності студентів з порушеннями опорно-рухового апарату. *Актуальні проблеми ортопедагогіки, ортопсихології та реабілітології* : зб. тез доповідей Міжн. наук.-практ. конф. (м. Запоріжжя, 4–5 жовтня 2019 р.). С. 37–39.

НАРОДНИЙ СПІВ І ФОЛЬКЛОР У ПОЗАШКІЛЬНІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Юлія РОМАНИШИНА,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти

спеціальності А 4 «Середня освіта. Мистецтво. Музичне мистецтво»

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії.

Науковий керівник: **Лілія КАЧУРИНЕЦЬ**

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін

Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії

У тезах висвітлено потенціал народного співу та фольклорних зразків у позашкільній музично-педагогічній практиці. Показано, що автентичний пісенний матеріал сприяє формуванню природної вокальної манери, розвитку інтонаційного слуху, ритмічної узгодженості й образного мислення дітей. Проаналізовано методичні підходи до роботи з народнопісенним репертуаром. Наголошено на необхідності варіативного добору репертуару відповідно до вікових особливостей учнів.

Ключові слова: народний спів, фольклор, позашкільна музична освіта, автентичний репертуар.

Народний спів і фольклор становлять ключовий компонент музичного розвитку дітей, оскільки поєднують автентичну інтонаційну традицію з природними механізмами вокального відтворення. Фольклорний матеріал забезпечує формування природної манери звукоутворення, розвиток інтонаційної чутливості та образного мислення. Залучення дітей до автентичних народних зразків сприяє розширенню їхнього етнокультурного кругозору та дозволяє інтегрувати традиційну музику в сучасні педагогічні стратегії.

Природний характер народного співу: легке дихання, невимушене звукоутворення, органічне поєднання мовно-інтонаційних елементів, робить його ефективним засобом розвитку слухових та вокальних навичок. Робота з народною піснею формує відчуття музичної фрази та уміння співвідносити інтонаційний малюнок із семантикою твору.

У позашкільній практиці важливим є опора на живе звучання та дотримання стилістичних особливостей автентичної традиції, що забезпечує глибше занурення дитини в національний музичний контекст. Тетяна Шнуренко підкреслює важливість відтворення народного співу відповідно до інтонаційних особливостей конкретної традиції: точність у строї та стилістичні нюанси розглядаються як ключовий орієнтир для виконавця й колективів, які працюють у фольклорному напрямі [2, с. 64].

Фольклор як багатоконпонентне культурне явище поєднує спів, рух, гру, оповідні та драматизаційні елементи, що забезпечує його комплексний вплив на музичний, емоційний і соціальний розвиток дітей. Завдяки такій багатовимірності він сприяє формуванню ритмічної організованості, розвитку почуття пульсації, удосконаленню навичок колективного музикування та взаємодії. Образний зміст народної пісні активізує емоційну сферу, поглиблює етнокультурну компетентність і стимулює творчу самостійність, зокрема через імпровізацію та варіативність вокально-ритмічних рішень.

Особливістю народної пісні є її доступність: вона не вимагає складних технічних навичок на початкових етапах, а органічно вводить дітей у систему традиційних інтонаційних зв'язків. У фольклорі поєднуються музичний та словесний компоненти, а зміст пісні стає засобом емоційно-морального впливу на дитину. Через художнє слово дитина засвоює уявлення про поведінкові норми, цінність праці, красу природи, повагу до рідних та зв'язок із культурою свого краю [1, с. 319].

Важливим методичним принципом роботи з народнопісенним матеріалом є варіативність, що передбачає добір фольклорних зразків відповідно до вікових та індивідуальних можливостей дітей. Такий підхід дає змогу поєднати традиційні форми народного музикування із сучасними освітніми практиками. Орієнтація на живе звучання, природність вокальної манери та творчу взаємодію сприяє формуванню стійкої мотивації до музичного навчання.

Реалізація народного співу в позашкільному середовищі ґрунтується на кількох ефективних методичних стратегіях. По-перше, інтонаційно-слуховий підхід забезпечує поступове опанування автентичних інтонацій через слухання, наслідування й відтворення природної манери виконання. По-друге, поєднання співу та руху дозволяє залучити елементи народної хореографії. По-третє, ігрові форми створюють доступне й мотивуюче середовище, у якому діти опановують музику через дію та сюжетність. Крім того, варіативний підбір репертуару забезпечує відповідність вокальних завдань віковим можливостям. Важливими є творчі завдання: елементи

імпровізації, ритмічні варіації та драматизація, які активізують індивідуальну ініціативу й розкривають творчий потенціал дітей.

Отже, фольклор і народний спів є продуктивними засобами позашкільної музично-педагогічної роботи, оскільки поєднують художню, емоційну та етнокультурну складові розвитку дитини. Їхнє систематичне використання забезпечує становлення природної вокальної манери, розвиток інтонаційного мислення, розширення музичного досвіду та формування стійкого інтересу до національної культурної спадщини. Застосування фольклорного матеріалу в позашкільному середовищі створює умови для цілісного музичного розвитку та сприяє модернізації сучасної музично-освітньої практики.

Список використаних джерел:

1. Хомин С. Народнопісенна спадщина як джерело музичного виховання молодших школярів. *Освіта і формування конкурентоспроможності фахівців в умовах євроінтеграції*: зб. тез доповідей V Міжн. наук.-практ. конф. (21–22 жовтня 2021 р.). Мукачево: Вид-во МДУ, 2021. С. 318–319.

2. Шнуренко Т. В. Особливості постановки народного голосу: педагогічний аспект. *Імідж сучасного педагога*: зб. навч. праць. 2018. Вип. 3 (180). С. 63–65.

ТРАДИЦІЙНЕ ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КРАЇН СХОДУ ТА ЗАХОДУ: ЇХ ОСОБЛИВОСТІ

Цуй Цзялінь,

магістрантка факультету педагогіки, психології,
соціальної роботи та мистецтв

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Науковий керівник: **Олександр ПАРХОМЕНКО,**

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії

Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

У даних тезах розглядається хореографічне мистецтво країн Сходу та Заходу у контексті культурного діалогу, що знайшло своє втілення в активному взаємовпливі різних світоглядів, філософій, естетик. Проаналізовано

традиційні особливості танцювального мистецтва східних та західних країн; визначено ключові відмінності між ними, які стали підґрунтям для появи нової хореографічної мови.

Ключові слова: *танцювальні традиції Сходу, хореографічне мистецтво Заходу, класичний танець, танець живота, контемпорарі, побутовий, бальний танець.*

Хореографічне мистецтво завжди було дзеркалом культурних взаємодій та історичних змін. Протягом століть воно слугувало унікальним мостом, що поєднував різні світогляди, філософії та естетики. Особливо яскраво це проявилось у діалозі між Сходом і Заходом – двома великими культурними полюсами, чії танцювальні традиції розвивалися незалежно, але згодом почали активно впливати одна на одну.

Хореографічне мистецтво Сходу є дуже різноманітним. Воно охоплює танцювальні традиції від Близького Сходу та Північної Африки до Далекого Сходу, а саме: Японії, Кореї та Китаю. Східне мистецтво втілює у собі глибоку філософію, історію, релігію та народний побут і має свої культурні особливості, які суттєво відрізняють танці Сходу від хореографії Заходу [2].

Східне танцювальне мистецтво у своїй більшості розповідне, що відрізняє його від танців Заходу, які є більш абстрактними. Кожен порух руки, жест чи поза хореографії Сходу несе символічне значення, зображуючи емоції, дії, природні елементи та якісь історичні оповіді. Велике значення надається ізоляції частин тіла. Такі властивості східного танцю викликають враження хвилеподібної пластики та втіленням природної грації.

На Близькому Сході та у Північній Африці найвідомішим танцем є Танець Живота або Belly Dance, який має свої неповторні особливості. Головною відмінною рисою цього хореографічного стилю стали хвилеподібні та ізольовані рухи стегнами та м'язами живота. Танець Живота підкреслює жіночу природу виконавиці, її чуттєвість та грацію [2].

Хореографічне мистецтво Китаю, Японії та Кореї міцно пов'язане із театральним мистецтвом. Воно має переважно церемоніальний характер. Так, класичний китайський танець тісно переплетений із оперою, бойовими мистецтвами та придворними ритуалами. Йому притаманний глибокий символізм та філософія, зокрема даоські ідеї про гармонію, природний потік енергії Ці.

Основними жанрами китайської хореографії є класичний танець, який зберіг і сьогодні елементи стародавніх придворних та ритуальних танців; народний та сучасний танець. Прикладами символічних китайських танців виступають Танець Дракона і Танець Лева. Це ритуальні танці, які виконуються на Китайський Новий рік. А також елегантний жіночий Танець з віялами, де завдяки віялу створюються красиві фігури, лінії, що символізують елементи природи [1].

Танці Японії взаємопов'язані з театральними формами Но та Кабукі. Так, ритуальним танцем є «Май», започаткований храмовими японськими танцівницями. Із народної культури виник енергійний танець зі стрибками «Одорі». Танець «Ката» побудований на заздалегідь відомих позах, із вертикальним корпусом і стриманими рухами. Виразність танцю досягається за рахунок положення голови, рук і витончених жестів [4].

Загалом, мистецтво хореографії країн Сходу є багатограним, глибоким і міцно пов'язаним з філософією, релігійними поглядами та культурною історією кожної східної країни. Для них танець є не просто розвагою. Він – сакральна мова, у якій кожний жест, рух чи вираз обличчя має своє символічне значення. Мова, якою передаються міфи, духовні істини та епоси Сходу, зберігаючи свою автентичність і духовний зміст [2].

Зі свого боку, хореографічне мистецтво Заходу являє собою багатограний і динамічний процес, який має історичний шлях у кілька століть – від придворних балів епохи Відродження до авангардно-експериментальних сучасних течій. Фундаментом хореографії Західної Європи виступає класичний танець і його похідна – балет. Він був сформований в Італії доби Відродження і отримав свій розвиток у Франції.

Наприкінці XIX-початку XX століття зароджується танець модерн, який стає протиставленням суворим канонам класичної хореографії. Його засновники А. Дункан, М. Грем та інші популяризували природність, виразність виконання та філософську поміркованість. Найпопулярнішим західним танцювальним стилем XX–XXI століття став сучасний танець контемпорарі, який сформувався на основі модерну та джаз-модерну. У ньому сміливо поєдналися елементи класичної хореографії, модерну, бойових мистецтв та йоги [3, с. 75].

Окрему нішу у західноєвропейському хореографічному мистецтві займають побутові та бальні танці, які виникли як складова світського життя та відпочинку людей у XVII столітті та продовжували своє формування включно до

XX століття. Відомим прикладами таких танців є фокстрот, вальс, танго, румба, самба та інші. Їх ключовими особливостями виступають парне виконання, стандартизовані фігури та кроки, чітко підкреслений ритмічний малюнок.

На відміну від східного танцю, який у більшості своїй залишається традиційним, західна хореографія знаходиться у постійному пошуку нових танцювальних форм і методів, коли кожний наступний стиль є викликом попередньому. Західне хореографічне мистецтво має глобальний вплив для світового професійного танцю, а його класичний танець став універсальною мовою для усіх танцівників.

Тож, на перетині кардинально різних підходів – між технічною майстерністю Заходу і духовною глибиною Сходу – сьогодні народжується нова хореографічна мова. Діалог Сходу і Заходу у хореографії стає не просто злиттям, а динамічним процесом сучасного переосмислення, створюючи мистецтво, яке є глибоко особистим і універсально зрозумілим.

Список використаних джерел

1. Китайський танець. URL: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/kitayskiy-tanets/> (дата звернення: 15.10.2025).
2. Танцювальні традиції народів Далекого Сходу. URL: <https://share.google/rrH8r9W7j1gctTUj6> (дата звернення: 03.09. 2025).
3. Федотова Н. Поняття «contemporary dance» (танець контемпорарі): культурологічні, філософські та мистецтвознавчі підходи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. № 4, 2021. С. 75–80.
4. Японський танець: легенди, види, атрибути. URL: <https://share.google/LbeCuXIFsLtMwevhN> (дата звернення: 04.04. 2025).

Наукове видання

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ

Матеріали

*VIII Всеукраїнської студентської
науково-практичної конференції*

Технічний редактор – І. П. Борис

Верстка, макетування – В. М. Косяк

Підписано до друку
Гарнітура Times New Roman
Замовлення №

Формат 60x84/16
Обл.-вид. арк. 4,05
Ум. друк. арк. 4,65

Папір офсетний
Тираж 50 пр.



Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя.

м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/А
(04631)7-19-72

E-mail: vidavn_ndu@ukr.net
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.