


Ніжинський державний університет
Імені Миколи Гоголя



**ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ
ОСВІТИ ТА ВИКОНАВСТВА**

Випуск 15



Ніжин - 2025



Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИКОНАВСТВА

Збірник науково-методичних статей

Випуск 15

Ніжин – 2025

УДК 78(082)
П78

Рекомендовано Вченою радою
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя
(НДУ ім. М. Гоголя)
Протокол № 6 від 27.11.2025 р.

Рецензенти:

Мартинюк А. К. – доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва і методики навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі.

Горбенко С. С. – заслужений працівник культури України, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Проблеми мистецької освіти та виконавства: збірник науково-методичних статей / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. – Вип. 15. – 141 с.

DOI 10.31654/pmov-15

Збірник склали науково-методичні статті, у яких висвітлюються актуальні питання мистецької освіти та виконавства: методологічні проблеми формування особистості засобами музичного мистецтва, професійна підготовка майбутніх викладачів мистецьких дисциплін та вчителів музичного мистецтва, методичне забезпечення процесу художньої освіти школярів, розвиток хореографічного мистецтва в культурно-освітньому просторі, проблеми мистецтвознавства та виконавського мистецтва.

УДК 78(082)

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

© Ю. Ф. Дворник, О. В. Коваль, 2025

© НДУ ім. М. Гоголя, 2025

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Горбенко С. С.</i> Гуманізація мистецько-освітнього процесу як шлях розвитку інтересу студентів до професійної діяльності	6
<i>Раструба Т. В.</i> Цифрові технології як чинник формування самоосвітньої компетентності студентів музичних спеціальностей	11
<i>Станіславська К. І., Персанова І. М.</i> Музичне виховання майбутнього актора: початковий етап	16

РОЗДІЛ II

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ТА ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Аліксійчук О. М.</i> Інтегральне знайомство з фортепіанними творами українських композиторів на уроках музичного мистецтва.....	22
<i>Матвієнко С. І.</i> Педагогічний супровід підготовки майбутніх вихователів до музичного виховання дошкільників	29

РОЗДІЛ III

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

<i>Большакова О. А.</i> Прелюдії Михайла Вериківського і Пилипа Козицького в контексті розвитку жанру мініатюри на початку ХХ століття.....	35
<i>Бубіна А. В., Солдатенко О. І.</i> Використання сучасних технологій в музичних концертах	39
<i>Гарбуз А. Ю.</i> Взаємодія соліста-вокаліста та концертмейстера в репетиційній роботі.....	42
<i>Гливацький В. В.</i> Специфіка інтерпретації вокально-хорових творів у музично-театральному контексті	47
<i>Гуральна С. С.</i> Духовна творчість священика Антоні Хлондовського	52
<i>Луценко В. Ю.</i> Створення концертного репертуару вокаліста: художньо-естетичні засади.....	63
<i>Ніколаєнко Є. В.</i> Обробка української народної пісні «Мельник» Т. Поліщук: компаративний огляд трансформацій.....	68

Носенко Н. О. Особливості формування виконавського апарату валторніста	72
Нужна А. О. Історичні передумови появи саксофона в європейському музичному просторі (XIX – XX ст.)	77
Павленко О. М. Жанр мазурки у творчій спадщині Фридерика Шопена	84
Старостенко А. М. Скрипка як музичний та культурно-мистецький феномен.....	89
Ступак Т. Ю. Форми вокального концерту: традиційні моделі та сучасні тенденції.....	94
Сукачова С. І., Дорохіна Л. О. Сценічна культура як складова виконавської майстерності співака.....	98

РОЗДІЛ IV

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

Дегтяренко К. О. Візуалізація зла та містики: втілення образу відьми в українському мистецтві.....	106
Камінський М. Ю. Андріївські вечорниці: популяризація українського обряду через мистецтво танцю, кінематограф, театр.....	110
Пампура Ю. М. Втілення свята Івана Купала у творах видатних українських письменників: аналіз першоджерела балетмейстерської постановки.....	115
Пархоменко О. М. Український танець у сценічно-виконавській практиці студентів-хореографів.....	121
Почерніна В. О. Полімистецькі втілення комедії Григорія Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці».....	125
Семено С. А. Мистецькі інтерпретації казки про Аладдіна: аналіз у контексті здійснення балетмейстерської постановки.....	129
Сірякова Г. В. Гнучкість як ключовий компонент розвитку фізичних даних майбутнього хореографа.....	132
Хвостенко І. О. Методичні аспекти поетапного засвоєння базових рухів українського народного танцю	135
Наші автори	139

РОЗДІЛ I

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ГУМАНІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ ЯК ШЛЯХ РОЗВИТКУ ІНТЕРЕСУ СТУДЕНТІВ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Горбенко С. С.

Стаття присвячена проблемі розвитку інтересу студентів до гуманізації мистецько-освітнього процесу. Окреслюються шляхи, засоби, методи, які можуть використовуватися викладачами закладів вищої освіти, педагогічні умови, що мають бути створені в ході навчання, виокремлюються орієнтаційні чинники спрямовані на майбутню практичну діяльність студентів та потребують набуття ряду професійних умінь і навичок.

Ключові слова: гуманізація, інтерес, педагогічні умови, засоби, методи, уміння.

До пріоритетних та інноваційних напрямів підготовки фахівця мистецького напрямку, в нинішніх умовах, відноситься процес гуманізації освіти, особистісно орієнтований підхід до викладання фахових дисциплін у ЗВО. Він вимагає зміни педагогічної парадигми: від навчання як нормативно побудованого процесу до вчення як індивідуальної діяльності того, хто навчається, його корекції та педагогічної підтримки. Проєктування, організація, механізм введення і освоєння на практиці вимагають відповідної підготовки майбутнього фахівця, його професійної компетентності. Вона включає сучасні знання, навички, способи мислення, вміння виконати замовлення суспільства на формування фахівця здатного до творчості, ініціативи, саморозвитку, самоосвіти, ціннісного ставлення до навколишнього світу і самого себе. Гуманістичну спрямованість освітнього процесу слід розуміти як націленість на формування людини з унікальною цілісною творчою індивідуальністю, що прагне до реалізації своїх можливостей, здатна робити вільний, свідомий і відповідальний вибір у навчальних, професійних та життєвих ситуаціях [1]. Компетентність студента повинна базуватися на обізнаності з системою особистісно орієнтованої освіти, внутрішній потребі застосування її в практичній діяльності. Названі пріоритети професійної підготовки фахівця мистецького напрямку вимагають формування у нього цілого ряду компетентностей до яких належить і здатність майбутнього фахівця проникнутися новою гуманістичною парадигмою освіти. Разом з тим, на сьогоднішній день, як свідчать наші спостереження, студенти недостатньо обізнані з мистецько-педагогічними інноваціями, тому й інтерес до них є пасивним.

Проблема гуманізації освітнього процесу займає чільне місце в педагогічних працях та наукових дослідженнях багатьох учених сучасності (Г. Балл, І. Бех, І. Дичківська, І. Зязюн, Л. Кондрашова, В.К ремінь, Ю. Мальований, О. Норкіна, О. Пехота, С. Подмазін, А. Сущенко, Г. Філіпчук та ін). Значну увагу до цієї

проблеми в останнє десятиріччя спостерігаємо серед фахівців мистецької педагогіки (О. Гумінська, С. Коновець, О. Комаровська, О. Лобова, І. Малашевська, В. Орлов, О. Отич, Г. Падалка, А. Растригіна, Т. Раструба, О. Ростовський, В. Черкасов та ін.)

Механізми розвитку творчої індивідуальності студента мистецького профілю, без якої не може відбутися його сучасна професійна підготовка, бачаться нами у кількох площинах:

- стимулюванні й активізації творчого потенціалу студента для забезпечення успіху його діяльності та якісного формування основних фахових умінь і навичок особистісно орієнтованого характеру;
- спрямуванні вимог до навчання студентів, що відповідали б якісному змісту художньо-естетичного розвитку майбутніх учнів;
- ознайомленні студентів з технологічними системами, стилем діяльності провідних фахівців музичного, хореографічного мистецтв сучасними методичними розробками, прийомами, діагностичними методиками, посібниками, інноваційними навчальними матеріалами. На тлі цього, кожному студентові повинна бути надана можливість вибору тих засобів навчання і виховання, методів і форм роботи, які відповідали б його індивідуальним баченням та мистецько-педагогічним здібностям. Такий підхід дає змогу реалізовувати свої професійні інтереси, постійно вчитися, підвищувати рівень своєї фахової компетентності.
- методичному забезпеченні самостійної роботи майбутніх фахівців мистецького профілю, яке дає можливість включення до змісту навчальних предметів певних конкретних завдань для розвитку інтересу до особистісно орієнтованого навчання, що базуються на підвищенні рівня творчих здібностей самих студентів та на формування їх готовності до розвитку творчих здібностей майбутніх вихованців.

Особистісний підхід розглядається нами в межах освоєння фахових дисциплін, викладання яких передбачає використання ряду базових підходів, а саме:

- створення особистісної установки на розуміння та оволодіння студентом системою мистецьких знань, умінь і навичок з гуманізації освітнього процесу в закладі освіти;
- забезпечення гнучкості, варіативності, відкритості змісту і організаційних форм навчання, вільного вибору ними викладачів з індивідуальних дисциплін, навчального матеріалу, спецкурсів та спецсемініарів тощо [3];
- оволодіння студентом навичками діалогової форми навчання в процесі різних напрямків їх фахової підготовки з урахуванням провідних принципів – мотивація, індивідуалізація, творчість, диференціація;

У такого роду практичній діяльності надважливе місце належить розвитку інтересу до процесу гуманізації освітнього процесу, його співвідношення із

ціннісними орієнтаціями, які є складовою професійної підготовки та впливають на всі аспекти людської діяльності. Інтерес безпосередньо впливає на успішність оволодіння спеціальністю, є одним з найсильніших мотивів вчення та спричиняє морально-естетичне і емоційне задоволення від навчальної діяльності.

Серед різноманітних шляхів і засобів розвитку інтересу до проблеми гуманізації навчальної діяльності основне місце займають змістовне і цікаве викладання фахових навчальних дисциплін у закладах вищої освіти з орієнтацією на особистісний розвиток індивіда, застосування нових, нетрадиційних форм навчання, створення ситуацій успіху студентів, цілеспрямована і послідовна організація їх самоосвіти, спрямування освітнього процесу на творчий розвиток особистості із врахуванням її бажань, нахилів і можливостей тощо. Для розвитку інтересу сучасна професійна модель фахівця мистецького профілю повинна включати, на наш погляд, наступні характеристики:

- інтелектуальну підготовленість, під якою розуміється особливий тип організації знань – структурованість, категоріальність, узагальненість;
- фахову ініціативність – ознака особистості, що являє собою органічну єдність мистецько-пізнавальних, творчих і музично-виконавських прагнень;
- усвідомленість сучасних завдань і цілей мистецької освіти, планування і прогнозування можливих результатів особистісної мистецько-педагогічної діяльності, на основі самоконтролю та саморефлексії;
- здатність до саморегуляції, що означає вміння студента вільно управляти майбутньою професійною діяльністю, реагувати на педагогічні інновації, технології, методичні прийоми які можуть бути реалізовані ним у його педагогічному оточенні та середовищі.

Враховуючи той факт, що шлях засвоєння гуманістичних цінностей лежить через вербальне і невербальне спілкування, виникає необхідність розробки системи цікавих тренінгових завдань. Вони можуть відбуватися через методику рольових ігор, педагогічних вправ, групових дискусій, моделювання фрагментів конкретної реальної дійсності тощо. Для формування інтересу до процесу гуманізації мистецько-освітнього процесу викладачі ЗВО мають використовувати у роботі зі студентами ряд методів, наприклад: усвідомлення гуманістичних цінностей (бесіди, пояснення, аргументації, розповіді, обговорення, демонстрації, мистецького узагальнення, дискусії, переконування); методи стимулювання практичної мистецької діяльності (ціннісно-сміслових порад, ситуацій вільного вибору, орієнтації на перспективу, слухової наочності, проб і помилок, переорієнтації, моделювання художньо-творчого процесу та ін.).

Професійний інтерес студентів, рівень їх освіченості визначається тим, наскільки викладачам закладів вищої освіти вдається, *по-перше*, зорієнтувати навчальний процес на розвиток особистості студента у відповідності з його

можливостями, здібностями та довузівською підготовкою. *По-друге*, використувати сучасні технології навчання які передбачають особистісно-діяльнісний підхід в ході викладання усіх фахових навчальних предметів. *По-третє*, ставити такі навчальні цілі, які є складовими навчально-виховного процесу в закладі загальної середньої освіти в контексті її гуманізації і які б стимулювали пізнавальну активність студентів. *По-четверте*, структурувати навчальну інформацію із предметів спеціального циклу у вигляді проблемно-ситуаційної моделі, діалогізації, спрямованості на майбутню практичну діяльність.

Розвиток інтересу до особливостей гуманізації мистецько-освітнього процесу передбачає реалізацію ряду умов: переорієнтація викладачів ЗВО на пріоритет гуманізації освітнього процесу в своїй повсякденній роботі; надання студентам реальної можливості самореалізації власного творчо-педагогічного потенціалу; визнання пріоритету індивідуальності, самоцінності студента, який є суб'єктом мистецько-педагогічного процесу; створення креативного середовища в ході професійної підготовки студентів на засадах особистісного підходу; налагодження суб'єкт-суб'єктних відносин між викладачами і студентами, орієнтація на самобутність та неповторність кожного студента; реалізація в освітньому процесі принципів демократизації, індивідуалізації, діалогізації, диференціації.

Як свідчить наш практичний досвід, означена система підготовки зацікавлює студентів у процесі освоєння фахових дисциплін та спонукає до орієнтації на такі *чинники* в майбутній практичній діяльності: а) уміння вбачати в учнях активних суб'єктів освітнього процесу; б) здатність до розвитку в кожного індивіда навичок самопізнання, самовизначення, самокерування власною діяльністю та створення атмосфери успішності; в) уміння організовувати мистецьке навчання і виховання як спільну діяльність, спрямовану на розв'язання особистісно важливих проблем; д) набуття навичок створення фасилітаційних ситуацій на різного роду мистецьких заняттях, заходах; вибирати комплекс умов, що сприяють прояву спектру позитивних емоцій; е) здатність до співставлення власних особистісних якостей з вимогами особистісно орієнтованого підходу до мистецького навчання і виховання учнів; є) уміння творчо змінювати свою особистість на основі сучасних мистецтвознавчих та психолого-педагогічних знань; усвідомлювати перспективу свого професійно-компетентнісного зростання в умовах інновацій; ж) реалізація і розвиток власних педагогічних здібностей у відповідності з вимогами часу; з) вибудовування освітнього процесу за принципом свободи вибору студентом навчального матеріалу з фаху, способів його пошуку відповідно до його інтересів, можливостей та індивідуальних здібностей; и) оволодіння студентом навичками діалогової форми навчання в процесі різних напрямків фахової підготовки та з урахуванням особливостей фахової діяльності з майбутніми підопічними на основі провідних принципів – мотивації, індивідуалізації, творчого підходу та диференціації.

Зазначимо, що розвиток інтересу студентів до освітніх інновацій потребує набуття ряду фахових умінь і навичок. Ними є уміння організовувати мистецьке навчання і виховання як спільну діяльність, спрямовану на розв'язання особистісно важливих потреб для кожного вихованця; здатність до розвитку в кожного індивіда навичок самопізнання, самовизначення, самокерування власною діяльністю та створення атмосфери успішності кожного з них; уміння співставляти власні якості з вимогами особистісного підходу до мистецького навчання; набуття навичок створення фасилітаційних ситуацій на різного роду заняттях, вибору комплексу умов, що сприяють створенню ситуацій успіху, прояву спектру позитивних емоцій, здатність усвідомлювати перспективу свого професійно-компетентнісного зростання в умовах інновацій, реалізовувати і розвивати особистісні педагогічні здібності у відповідності з вимогами часу.

Отже, сформований інтерес до мистецько-освітнього процесу гуманістичної спрямованості сприяє розвитку необхідних компетентностей, інтелектуальній підготовленості студентів, гнучкості та оперативності в аналізі ними різноманітних особистісних ситуацій, прийнятті ефективних рішень у сфері мистецької діяльності, що відповідають сучасним завданням і вимогам; фаховій ініціативності, усвідомленості цілей мистецької освіти, набуттю вмінь саморегуляції, реагування на мистецько-педагогічні інновації, технології, методичні прийоми які мають бути реалізовані у власній професійній діяльності.

Список використаних джерел

1. Зязюн І. А. Немає педагогіки без педагога. *Рідна школа*. 2012. № 4–5. С. 19–23.
2. Сіренко В. Ф. Інтереси і влада: Монографія. Київ: Оріяни, 2006. 536 с.
3. Сущенко А. В. Гуманізація педагогічної діяльності вчителя: Науково-педагогічний посібник. Запоріжжя: ЗОППО, 2003. 118 с.
4. Філіпчук Г. Г. Національна освіта: особистість і суспільство. Збірник наукових праць. Чернівці: Зелена Буковина, 2013. 844 с.

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ САМООСВІТНЬОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Раструба Т. В.

У статті досліджено формування самоосвітньої компетентності студентів музичних спеціальностей в умовах цифровізації освіти. Показано, що сучасна самостійна робота виходить за межі виконавської дисципліни та розглядається як самокерований, творчий і проактивний процес. Обґрунтовано, що розвиток самоосвітньої компетентності можливий за умови цілісної інтеграції технологічних, організаційно-методичних, психолого-педагогічних і комунікативних чинників. Підкреслено, що цифрові сервіси, мобільні застосунки, інтерактивні освітні платформи та інструменти штучного інтелекту відкривають нові можливості для індивідуалізації навчання та творчої самореалізації студентів. Результатом стає формування конкурентоспроможного молодого фахівця, здатного до безперервного самоосвітнього розвитку в музичній сфері.

Ключові слова: цифрові технології, самоосвітня компетентність, студенти музичних спеціальностей, мобільні застосунки, інтерактивні освітні платформи.

У добу цифрової трансформації освіти все частіше замислюємося, як змінюється навчання. Найбільше це відчутно там, де традиція сильна, зокрема у музичній освіті. Музичний інструмент, хор, вокал – усе це важко уявити без живого виконання, але цифрові інструменти вже стали невід’ємною частиною роботи викладача та студента. Пандемія, а згодом війна в Україні різко пришвидшили діджиталізацію. Виявилось, що студентам музичних спеціальностей потрібне не лише знання нот і техніки. Важливо вміти вчитися самостійно, орієнтуватися у потоках інформації, знаходити інструменти, які допомагають розвиватися.

Проблема формування самоосвітньої компетентності через використання цифрових технологій активно розглядається сучасними дослідниками.

У роботі М. Курільченко увага зосереджена на тому, як цифрові інструменти змінюють організацію самостійної діяльності студентів [1]. Авторка показує, що цифрові платформи, мобільні застосунки та електронні ресурси створюють умови для індивідуалізації навчання, дозволяють ефективно планувати власний розвиток, відстежувати результати та розширювати освітній простір поза межами аудиторії. Н. Толстова та День Дівень наголошують на значенні хмарно орієнтованих середовищ [2]. На їхню думку, саме такі середовища формують цифрову компетентність здобувачів мистецької освіти, забезпечують інтерактивність та доступ до спільних ресурсів. Автори підкреслюють важливість комунікації, обміну матеріалами та

досвідом у групах, що сприяє розвитку творчості та відповідальності за власне навчання.

У колективному виданні за редакцією Л. Петренко, О. Кучерявого та ін. [3] розглядаються питання цифрового супроводу підготовки майбутніх викладачів у воєнний і повоєнний час. Особливий акцент зроблено на стабільності освітнього процесу, доступності ресурсів, психологічній підтримці студентів. Автори аналізують, як цифрові сервіси дозволяють зберігати освітню тяглість, організовувати дистанційні консультації й забезпечувати практичну підготовку навіть у кризових умовах.

Дана тема активно розробляється, як в Україні, так і за кордоном. Зокрема, О. Барицька, І. Гавран та ін. аналізують можливості цифрових інновацій у професійній підготовці музикантів (теорія, практика, вокал, хорове аранжування тощо) [4]. Дослідники показують, як цифрові інструменти підсилюють ефективність музичної освіти. Лаура Бена Полгар досліджує роль інноваційних технологій у розвитку музичної грамотності: цифрові нотаційні програми, віртуальні інструменти, інтерактивне навчання. Вона добре ілюструє, як цифрові засоби змінюють класичну музичну освіту [5]. Водночас створюються мобільні застосунки для тренування слуху, платформи для онлайн-репетицій, інструменти для аналізу виконання.

Музика все ще народжується у живому звучанні, але цифрові технології дедалі частіше стають містком до цього звучання. На практиці це означає зміну ролей викладача і студента. Викладач уже не лише носій знань. Він стає тьютором, наставником, модератором, який допомагає студенту сформуванню власної освітньої траєкторії. Студент, у свою чергу, отримує більше відповідальності, але й більше свободи. Ця свобода не завжди комфортна. Вона вимагає дисципліни, осмислення власних потреб, вміння приймати рішення. Саме тому важливо навчити не тільки «що робити», а й «як думати».

Як бачимо, усі ці джерела демонструють різні грані спільної проблеми: цифрові технології не лише полегшують доступ до знань, а й створюють нову культуру самостійного навчання, де студент є активним суб'єктом, здатним будувати власну освітню траєкторію.

Цифрові технології дають для цього достатньо інструментів. Онлайн-курси, мобільні застосунки, інтерактивні платформи, віртуальні репетиції, електронні бібліотеки – ми живемо у час, коли ресурси доступні майже миттєво. Проблема не в нестачі матеріалу, а в умінні ним скористатися. Студенту потрібно навчитися шукати, відбирати, аналізувати інформацію, ставити запитання й перевіряти відповіді. Тут виникає ще один важливий момент: самостійна робота перестає бути індивідуальною ізоляцією. Навчання у спільноті, хай навіть цифровій, допомагає краще зрозуміти себе.

Самоосвіта стає не технікою, а способом мислення. Це не лише «прочитати статтю» чи «підготувати презентацію». Це готовність вчитися завжди. У музичній

сфері цей принцип особливо помітний: інструмент, голос, техніка, слух – все потребує постійного розвитку. Можна пропустити репетицію, але не можна пропустити розуміння, навіщо тобі ця репетиція.

Технології тут не конкурент, а союзник. Заняття вокалу через відеозв'язок, автоматичний аналіз якості інтонування, штучний інтелект, що пропонує вправи для розвитку дихання – усе це вже існує. Воно не замінює живу взаємодію з педагогом, але розширює її. Дає можливість практикуватися тоді, коли немає концертмейстера, залу чи аудиторії. Дає можливість бачити свій прогрес і свої помилки.

Проте важливо не загубитися у цифровому шумі. Навчання вимагає зосередженості. Інколи найкраще, що може зробити студент – вимкнути сповіщення і просто працювати. Самоосвіта – це баланс між технологією і внутрішньою дисципліною. Інструменти допомагають, але вони не роблять роботу за людину. Як і в музиці: програма може підказати, але співати доведеться самому.

У підсумку можна сказати: нова модель *самостійної роботи* – це простір, де студент діє активніше, ніж викладач. Він обирає, експериментує, помиляється, аналізує й рухається далі. Цей процес формує не тільки професійні навички, а й зріле ставлення до власного розвитку. І саме в цьому виникає справжній сенс цифрових технологій у музичній освіті. Не замінити людину, не спростити навчання, а зробити його більш усвідомленим, гнучким та індивідуальним.

Успішне впровадження цифрових інструментів неможливе без педагогічної логіки. Цифрові застосунки самі по собі не вчать музиці – вони лише розширюють можливості, надають інструменти, допомагають структурувати час та підтримують мотивацію. У центрі всього залишається студент з його потребами, цілями, внутрішнім ритмом і здатністю самостійно організовувати навчання.

У роботі з цифровими платформами важливо не перетворювати навчання на механічне виконання вправ. Ми говоримо про іншу філософію: навчання як постійний пошук, проби, помилки, аналіз і маленькі щоденні відкриття. Коли студент не просто робить завдання для оцінки, а навчається тому, що йому справді потрібно.

Практика показує, що музиканти швидко розуміють користь простих речей: трекер часу допомагає уникати прокрастинації, нотний редактор – експериментувати з аранжуванням, відеозапис виконання – бачити власний прогрес. А коли з'являється внутрішня цікавість, навчання перестає бути тягарем і перетворюється на щоденну інтелектуальну роботу. Під час навчання важливо залишатися в діалозі з собою. Чи приносить мені користь цей застосунок? Чи допомагає він рости як музиканту? Чи дає розуміння, а не лише гучні ноти й красиві графіки? Ці прості запитання повертають увагу до ключового – самоосвіти як внутрішнього процесу.

Самостійна робота у цифровому середовищі добре працює там, де є чіткі правила, але й простір для свободи. Викладач може запропонувати набір інструментів, створити умови, показати можливі траєкторії. Проте студент сам

обирає темп, складність, формат – і несе відповідальність за результати. Це держава дорослого навчання: вільний вибір із розумною дисципліною.

Найцінніше у такому підході – поступове нарощування самоосвітньої компетентності. Не одномоментний прорив, а спокійне, систематичне зростання. Вчора – прості вправи для слуху, сьогодні – власний подкаст про музику, завтра – проєкт з аналізом інтерпретацій. Маленькі кроки творять професійний шлях.

Врешті, цифрові технології не замінюють живого викладання, репетицій і сцени. Вони лише створюють міцну підтримку. Дається простий принцип: технології підсилюють те, що є. Якщо студент зацікавлений – інструменти допоможуть рухатись уперед. Якщо немає внутрішнього бажання – жоден застосунок не зробить диво. Тому головне завдання викладача – не лише показати ресурси, а допомогти студенту побачити сенс у самоосвіті. Там, де є сенс, з'являється дія. А де з'являється дія – народжується компетентність.

Закономірно, що викладач, який працює у сучасній музичній освіті, має діяти поступово. Спершу варто дати студентам прості інструменти, показати, що вони можуть бути корисними. Потім дозволити експериментувати з інтерактивними платформами та спільними проєктами. І вже на найвищому рівні – підтримати створення власних цифрових продуктів: вправ, відеоуроків, музичних матеріалів. Цей шлях не швидкий, але він виховує відповідальність і смак, а іноді навіть здатність дивувати.

У цьому контексті самоосвітня компетентність перестає бути абстрактною характеристикою. Вона стає реальним способом існування майбутнього музиканта. Студент вчиться ставити цілі, планувати свої кроки, аналізувати власні результати. Він росте не лише як виконавець, а й як мислитель. І тут цифрове середовище дає свободу, хоча іноді й вимагає дисципліни, якої значно більше, ніж у звичайному аудиторному навчанні.

Зрозуміло, що для цього потрібні умови. Методичні – щоб цифрові інструменти не були чимось додатковим, а увійшли в навчальні дисципліни природно. Технологічні – щоб студент мав доступ до якісного програмного забезпечення і не витрачав час на боротьбу з технікою замість навчання. Психолого-педагогічні – щоб була мотивація і віра у власні сили. Дуже важливо, коли студент може показати свої досягнення на реальній сцені або онлайн події: тоді з'являється смак до розвитку. І, безперечно, соціально-комунікативні умови – простір, де є діалог, обмін досвідом, жива музична спільнота. Інколи саме таке середовище надихає більше, ніж підручник.

Врешті висновок простий. Цифрові технології – не мода, а інструмент. Вони допомагають розвивати самостійне навчання, роблять його гнучким і персональним. Коли студент сам керує своїм процесом, він стає готовим до життя у світі, що змінюється. І до професії, яка вимагає безперервного розвитку, адже музика не закінчується ніколи. Самоосвітня компетентність постає не як додаткова риса, а як

основа професійного становлення майбутнього музиканта. Це здатність не лише вчитися самостійно, а й свідомо керувати власною музичною траєкторією. Ми розглядаємо її як поєднання особистої мотивації, уміння організувати навчання, критично осмислювати матеріал і застосовувати результат у реальній творчій діяльності.

Самоосвіта тут не зводиться до виконання завдань. Вона проявляється у допитливості, у сміливості експериментувати з програмами, звуками, методами. Музикант ХХІ століття не чекає інструкцій. Він шукає, знаходить, перепробує, іноді помиляється, робить висновки й рухається далі. Ця гнучкість стає професійним капіталом.

Подальші дослідження мають сенс. Хочеться бачити більше українських платформ для музичної освіти, які враховуватимуть наш контекст і наші потреби. І, мабуть, головне – навчити студентів не боятися нового. Адже справжня самоосвіта починається там, де є цікавість.

Список використаних джерел

1. Курільченко М. О. Застосування цифрових технологій в організації самоосвітньої діяльності здобувачів вищої освіти. *Наукові записки Львівського державного університету безпеки життєдіяльності. Педагогіка і психологія*. 2024. № 2 (4). С. 55–60.
2. Толстова Н. М., День Дівень. Формування цифрової компетентності здобувачів мистецької освіти при використанні хмарно орієнтованих середовищ навчання. *Теорія навчання. Інноваційна педагогіка*. Випуск 63. Том 2, 2023. С. 167–171.
3. Цифровий супровід професійної підготовки майбутніх викладачів у воєнний та повоєнний час [Електронний ресурс] : зб. наук. праць / Петренко Л. М., Кучерявий О. Г., Лавріненко О. А., Тринус О. В., Козубцов І. М. Київ : Вид-во ТОВ «Юрка Любченка», 2024. 149 с.
4. Barytska O, Gavran I, Hutsal R, Turovska N, Hnativ Z. Transdisciplinarity and digital innovation in the professional training of bachelors of musical arts. *Sci Herald Uzhhorod Univ Ser Phys*. 2024; (56):2658–2668.
5. Laura Bena Polgar. The importance of innovative technologies in the formation of musical literacy. *Acad Journal of Science, Technology and Education*. Vol. 1 No. 1 (2025). P. 16–19.

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА: ПОЧАТКОВИЙ ЕТАП

Станіславська К. І., Персанова І. М.

У статті презентується досвід роботи на початковому етапі музичного виховання студентів-акторів у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Охарактеризовано зміст і базові особливості методики викладання трьох навчальних дисциплін, які пропонуються студентам на I курсі: «Сценічний спів», «Основи музичної грамоти», «Музика в сценічних і екранних мистецтвах».

Ключові слова: музичне виховання, методика викладання музичних дисциплін, студенти-актори, сценічний спів, музична грамота, музика в театрі, музика в кіно.

Музичне виховання відіграє ключову роль у підготовці актора, оскільки розвиває низку важливих навичок, необхідних для успішної гри на сцені та перед камерою.

Насамперед це *розвиток голосу та дикції*. Музичні вправи, вокальні розспівки, уміння працювати з резонаторами допомагають акторам краще контролювати свій голос, робити його виразним і потужним. Це вкрай важливо для театральних акторів, які мають донести свої репліки до глядачів у великому залі.

Також наголошуємо на *покращенні ритміки та пластичності рухів*. Музика загалом і навчально-музичні тренажі зокрема допомагають розвивати почуття ритму, необхідне для пластики рухів, сценічних боїв та танцювальних постановок. Сучасний театр і кінематограф – різножанрові й часто полістилістичні культурні сфери, тож ритмічність і рухова пластичність надважливі не лише для артистів мюзиклів, а й для всіх сценічних і екранних виконавців.

Не можна оминути такі значущі акторські якості, як *виразність і емоційність*. Музика, безперечно, має здатність викликати сильні емоції. Отож, актор, який розуміє музичні нюанси, краще передає емоційні стани свого персонажа. Крім того, виконання вокальних творів чи гра на музичних інструментах допомагають розширювати емоційний діапазон артиста, поглиблюючи його виражальну палітру.

У контексті музичного виховання не завжди згадують про *загальне покращення концентрації та пам'яті*. Музичні заняття сприяють розвитку уваги й здатності запам'ятовувати складні послідовності звуків і тексту, що допомагає акторам ефективно й оптимально вчити ролі та зберігати концентрацію на сцені.

Нарешті, вагомими властивостями сучасного актора театру й кіно є *багатогранність і універсальність*. Актор із музичною підготовкою має більше можливостей у професії: він може грати в мюзиклах та інших насичених музикою сценічних формах, брати участь у вокальних проектах, краще адаптуватися до

різних жанрів театру й кіно. «Питання виховання актора універсального типу проектується як на європейську, так і на потужну вітчизняну традицію, яка має чималу історію і практику драматичного мистецтва з вагомою роллю вокального чинника» [1, с. 111].

У Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого музичне виховання в студентів спеціальності «Акторське мистецтво театру і кіно» починається вже з першого курсу: на першому році навчання студенти опановують три навчальні дисципліни. Музично-практичний предмет «Сценічний спів» розпочинається в першому семестрі і триває всі роки навчання. Музично-теоретичний цикл представлений дисциплінами «Основи музичної грамоти» (перший семестр) та «Музика в сценічних і екранних мистецтвах» (другий семестр). Охарактеризуємо зміст і базові особливості методики викладання предметів.

Вокальну постановку голосу і сценічний спів важко переоцінити у вихованні студента-актора, адже голос і музична виразність є вагомими складовими професійної майстерності актора. До основних аспектів сценічного співу віднесемо: 1) розвиток вокального діапазону та сили голосу, покращення його гнучкості й варіативності; 2) роботу над музичним фразуванням (молоді виконавці навчаються передавати в співі сенс та емоційний зміст твору); 3) спів у поєднанні з рухом (сценічні виступи часто вимагають поєднання вокалу з пластикою, що потребує спеціальної підготовки).

Знайомство викладача-вокаліста з першокурсниками відбувається у формі уроку-концерту: студенти співають вокальні твори, які виконувалися на вступних випробуваннях, після чого триває коротка бесіда з викладачем, який у своїх нотатках складає індивідуальну характеристику (тип голосу, приблизний діапазон, ступінь підготовки, рівень розвитку вокальних навичок, майстерність виконання тощо).

У першому семестрі за навчальним планом передбачені групові практичні заняття, на яких студенти опановують хоровий та ансамблевий спів. Всі уроки починаються з вокальних і дихальних вправ та поступового вивчення розспівок на різні види техніки, зокрема за тризвуками мажорного і мінорного ладів, на вирівнювання звучання голосних звуків, дикцію, штрихове різноманіття, розспівки на *crescendo* і *diminuendo*, на *piano* і *forte* тощо. Також додаються розспівки, де містяться складні мелодійні елементи з творів, які розучуються.

Важливу частину репертуару складають українські народні пісні. На початковому етапі пісні співаються всім курсом разом в унісон (в октаву, у дві октави). Зміст деяких пісень дозволяє розподіляти текст на жіночі та чоловічі вокальні репліки, а під час виконання спів доповнюється ігровими, акторськими мізансценами («Ішло дівча лучками», «Лугом іду, коня веду», «Гиля, гиля сірі гуси», «Ой ти дівчино зарученая», «Ходить гарбуз по городу», колядки та ін.).

У домашній самостійній роботі студенти залучаються до групової творчості: вони створюють масові й індивідуальні мізансцени в конкретних творах, які далі на уроках із викладачем втілюються в єдиний процес співу і руху.

Крім власного співу, студенти на заняттях слухають вокальні твори у виконанні відомих українських і зарубіжних виконавців, беруть участь в обговоренні та аналізі.

Поступовий перехід від унісону до двоголосся можна здійснити співаючи прості канони, виконання яких завжди дуже гарно сприймається студентами («Брате Йване», «Dona nobis», «Жила, була пастушка» та ін.).

У другій половині першого семестру студенти вивчають більш складний вокальний матеріал із використанням двоголосся, наприклад: ансамбль (хлопці і дівчата) – українська народна пісня «Ой чий то кінь стоїть», дівочий ансамбль (сопрано і альти) – українська народна пісня в обр. М. Скорика «Ой ходить сон». При розучуванні творів відразу приділяємо увагу правильним наголосам в пісенному тексті, роз'яснюємо незрозумілі слова чи поняття, вимову місцевого діалекту в народних піснях, переклад іноземного тексту тощо.

Також студентам уже під силу виконання пісень української і зарубіжної естради, наприклад: «Троянди на пероні» А. Горчинського (з акторськими мізансценами); «Пісня про рушник» Г. Майбороди, «Чорнобривці» В. Верменича, «Ой, смереко» Л. Якіма, «Черемшина» В. Михайлюка, «Червона рута» В. Івасюка, «Love me tender» Е. Преслі, «The shadow of your smile» Дж. Мандела та ін. Обов'язково до репертуару входить Гімн України та патріотичні пісні: «Ой у лузі червона калина», «Гей, соколе» та ін.

Знайомство з кожним новим вокальним твором викладач супроводжує невеликою розповіддю щодо історії твору, умов виникнення, цікавих відомостей про авторів чи виконавців.

Упродовж семестру найкращі твори презентуються на творчих зустрічах, святкових концертах у різних культурних осередках міста (бібліотеках, музеях тощо). Всі твори, вивчені за семестр, виносяться на залік-концерт.

У другому семестрі на заняттях зі сценічного співу студенти продовжують співати хором і ансамблем, але до практичних загальних занять додаються індивідуальні уроки для кожного студента окремо. За програмою індивідуальних занять студент у кінці I курсу повинен представити вокаліз і дві українські народні пісні. Виконання пісень здійснюється у відповідному костюмі з використанням танцювальних і театралізованих елементів, необхідним реквізитом. Студенти поступово занурюються у специфіку *дієвого співу* – «вміння діяти вокальним словом у запропонованих обставинах п'єси» [2, с. 257].

Отже, сценічний спів є важливою дисципліною у вихованні студента-актора, допомагаючи не лише оволодіти технічними й естетичними особливостями вокалу, а й розвинути емоційну виразність, психофізичну витривалість.

Музично-теоретичний цикл відкриває навчальна дисципліна «Основи музичної грамоти». Курс має на меті дати студентам-акторам базові знання з музичної теорії, навчити їх працювати з нотним текстом, сприяти розвитку музичних здібностей. Серед основних завдань навчальної дисципліни: ознайомлення з нотною грамотою, ритмом, ладовою структурою; розвиток слухового сприйняття та голосової координації; формування навичок ритмічного відчуття та роботи з музичним супроводом.

Основні розділи курсу охоплюють таку тематику: нотна грамота та музична термінологія; ритм і метр у музиці та сценічному мистецтві; музичні жанри і форми; елементарні вокально-інтонаційні навички.

За навчальним планом курс містить лекційні та практичні години. Оскільки акторські курси зазвичай налічують понад тридцять осіб, на практичних заняттях курс поділяється на дві підгрупи, що дає можливість приділити більше уваги кожному студентові (перевірка завдань у нотному зошиті, вправи на фортепіано, сольфеджування). Особлива увага на практичних заняттях приділяється розвитку метро-ритмічних відчуттів із застосуванням таких засобів, прийомів, методів і форм, як: диригування, ритмічні диктанти, пластичні вправи під музику, створення ритмічних малюнків, спів із підкресленням різних музичних долей, порівняння темпоритмів в музиці й акторській грі та ін.

Серед очікуваних результатів навчання відзначаємо: розвиток музичного слуху (актор, який має добре розвинений слух, краще контролює свій голос, інтонацію та дикцію); підвищення ритмічної точності (музичне навчання сприяє пластичності та оптимальній координації рухів); здатність взаємодіяти з музикою на сцені (розуміння композиційних і драматургічних особливостей музики дозволяє акторові органічніше, яскравіше, глибше презентувати свою роль).

У другому семестрі студенти опановують дисципліну «Музика в сценічних і екранних мистецтвах», мета якої – ознайомити майбутніх акторів із роллю і функціональністю музики в театрі і кіно для оптимального використання музики в професійній діяльності як важливого засобу акторської виразності. За змістом, зважаючи на назву, курс поділяється на два розділи. Знайомство з музикою в театрі студенти починають з музичного театру – сценічних форм, стрижневою рисою яких є саме музична драматургія (опера, балет, оперета, мюзикл). У подальших темах вивчається музика в драматичному театрі: звуковий образ вистави, місце музики в композиції вистави, прийоми включення музики до сценічної дії, драматургічні функції музики і шумів. Другий розділ дисципліни починає знайомити студентів з музикою в кіно. Серед питань, які розглядаються: модуси існування музики на екрані, музичний лейтмотив у кіно, музичний контрапункт у кіно, функції музики в кіно, функції шумів і тиші в кіно. Наприкінці розділу подається інформація щодо функціонування музики в інших екранних жанрах, зокрема, анімації, рекламі, музичних кліпах.

Цей курс, як і попередній, передбачає лекційні і практичні години. На практичних заняттях студенти аналізують музику у виставах і фільмах, виконують завдання з порівняння музичних рішень і визначення функцій музики, вписують музичну складову в загальний образ-портрет персонажа, характеризують звуковий образ вистави чи екранного твору в контексті драматургії окремих ролей.

Отже, музичні дисципліни на I курсі театрального вишу активно занурюють студента у відповідну сферу, починаючи формування комплексу музично-теоретичних та музично-практичних знань, умінь і навичок. Володіння голосом, інтонаційна виразність, почуття ритму, гострий слух, емоційна чутливість, усвідомлення музичної драматургії в сценічних та екранних формах – все це робить актора значно гнучкішим, яскравішим, переконливішим. Музично-практичні уміння й навички дозволяють глибше розкривати сценічний і екранний образ, покращують голосову й пластичну майстерність, відкривають нові професійні можливості в театрі і кіно.

«XXI століття... Воно розпочалося не так давно, проте в музиці, як і в інших мистецтвах, накреслюються обриси музики майбутнього. Якою вона буде? Яке її місце в культурі нового тисячоліття? Як музика спілкуватиметься і взаємодіятиме з театром, кіно, телебаченням? Відповіді на ці питання будете знаходити ви, майбутні фахівці екранних та сценічних видів мистецтва» [3, с. 43].

Список використаних джерел

1. Бень Г. Особливості співу акторів драми. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 111–116.
2. Нагорний М. В. Роль вокального виховання в освітньо-професійній підготовці акторів. *Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2024. Вип. 34. С. 254–258.
3. Фількевич Г. М. Засади музичних знань: навчально-методичний посібник. Київ, 2022. 48 с.

РОЗДІЛ II

**ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ
МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН ТА ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА**

ІНТЕГРАЛЬНЕ ЗНАЙОМСТВО З ФОРТЕПІАННИМИ ТВОРАМИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Алексійчук О. М.

*Науковий керівник: Гуральна С. С.,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
та методик їх навчання
Кременецької обласної
гуманітарно-педагогічної академії
імені Тараса Шевченка.*

У сучасній системі освіти школярі стикаються з численними зовнішніми перешкодами, які заважають їм усвідомити справжню цінність і значення навчання. Українська музика, на жаль, залишається маловідомою серед молодого покоління, поступаючись місцем закордонним впливам. Багато дітей дедалі глибше занурюються у віртуальний світ, переймаючи сумнівні тренди та втрачаючи зв'язок із власною культурою, традиціями та духовними орієнтирами.

Проте, щоб передбачити морально-духовний розвиток суспільства та кожної особистості зокрема, необхідно глибше зануритися у проблеми сучасного українського шкільництва, а також у питання професійної підготовки педагогів до проведення уроків музичного мистецтва. Адже саме на таких заняттях формується не лише музичний смак, а й духовна свідомість дитини, її здатність відчувати прекрасне, розуміти цінність рідної культури та зберігати національну ідентичність.

Уроки музичного мистецтва – це не просто знайомство зі звуками та мелодіями, а місток між минулим і майбутнім, між душею народу і серцем дитини. Вони виховують у школярів любов до мистецтва, розвивають емоційний інтелект, спонукають до творчості та самоосмислення. Включення української фортепіанної музики до освітнього процесу в шкільному середовищі не лише розширює музичний кругозір учнів, а й сприяє формуванню ціннісного ставлення до вітчизняного мистецтва. Завдяки сприйманню та вивченню інструментальної музики дитина розвиває здатність співпереживати, мріяти та розуміти глибокі сенси людського життя.

Теоретичному осмисленню фортепіанної творчості присвячено ряд праць у музикознавчій та культурологічній науковій літературі. Дослідженням української фортепіанної музики займалися такі вчені як Б. Милич, Н. Гуральник, І. Ростовська, М. Северинова, О. Фрайт та інші. Зокрема, цінними є напрацювання Н. Гуральник, яка у своїй докторській дисертації обґрунтувала та довела існування феномену фортепіанної школи як педагогічного явища із чітким дотриманням

педагогічних принципів викладання, методів, інтерпретаційних ідей, що обумовлюються певними традиціями [3]. Вона виокремлювала відомі піаністичні школи талановитих виконавців-викладачів: Г. Нейгауза, О. Гольденвейзера та ін. У дослідженні Н. Гуральник розглянуто генезис розвитку української фортепіанної школи та звернено увагу на його регіональний аспект, адже у межах кожного з визначених регіонів активно розвивалася унікальна методика опанування гри на фортепіано. У роботах М. Севериної розглядається проблема переосмислення та збереження художньо-світоглядних традицій у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. Предметом розгляду дисертації О. Фрайт є фортепіанна творчість українських композиторів ХІХ–ХХ століть в галузі програмної музики.

Відтак, на теренах України прийнято вирізняти 4 основні піаністичні школи: **Київську школу** (Г. Нейгауз, Г. Беклемішев, В. Пухальський, В. Горовиць), **Харківську** (Г. Гнівошеєв, В. Крайнев), **Львівську** (К. Мікулі, Л. Марек) та **Одеську** (Т. Ріхтер, С. Ріхтер, Л. Гінзбург, М. Старкова, Б. Ренгальд).

Над висвітленням виконавських та педагогічних проблем української фортепіанної школи, творчої діяльності видатних її особистостей працювали О. Кононова, Ж. Аністратенко-Хурсіна, В. Боткін, В. Василець, В. Клиш, Г. Коган, Г. Курковський, Л. Лисенко, В. Шульгіна, Л. Мазепа, В. Макаров, Л. Масол, Л. Попова, Ю. Некрасов, Т. Роціна, Н. Руденко, В. Сирятський, Н. Смоляга, О. Снегірьов, Т. Старук, М. Степаненко. Загалом, дослідники звертали увагу на те, що фортепіанна музика не лише зберігає традиції, а й сприяє розвитку нових форм української музичної культури. Проте, незважаючи на дослідження, існує дефіцит ресурсів для всебічного вивчення фортепіанної музики в школах, а також відсутність достатньої методології для ефективного впровадження українських творів у освітній процес [6].

Мета статті – дослідити інтегральний вплив фортепіанної музики українських композиторів на особистість школяра.

Українська музична культура має багатий і різноманітний спадок, у якому фортепіанна музика займає особливе місце. Від перших спроб впровадження фортепіано у музику ХVІІ століття до модерністських та постмодерністських експериментів сучасних композиторів, українська фортепіанна музика розвивалась паралельно з європейськими музичними течіями, зберігаючи при цьому свою неповторну національну самобутність.

Вивчення української фортепіанної музики на уроках музичного мистецтва допомагає учням не лише ознайомитись із творчістю видатних композиторів, а й краще зрозуміти їхню роль у розвитку національної музичної культури та поширення українського мистецтва на міжнародній арені. Саме тому, у підручниках педагогів-музикантів Л. Масол, Л. Аристової, Л. Кондратової містяться «Враження від радісного дня», «Думка-Шумка» (фрагмент з Другої рапсодії), «Баркарола», «Елегії» Миколи Лисенка; «Колискова», «Марш», «Пастораль» Віктора Косенка;

«Сорока-ворона», «Прелюдія № 2 для фортепіано», «Прелюдія ре-бемоль мажор» Василя Барвінського; «Розповідь старого кобзаря», «Елегія для фортепіано» Юрія Щуровського та інші твори. Автори підручників прагнуть забезпечити учнів всебічним музично-естетичним розвитком, сприяти формуванню художнього смаку, емоційної чутливості і любові до музичного мистецтва.

Для кращого розуміння матеріалу, його наочності та виокремлення відсоткової частки із загального навчального періоду ми дослідили кожен підручник вище зазначених авторів та створили упорядкований перелік фортепіанних творів українських композиторів, поданих для вивчення школярами від першого по дев'ятий класи загальноосвітньої школи.

Систематизація пропонованих фортепіанних творів українських композиторів для вивчення в школі педагогами-музикантами

Клас	Твори українських композиторів та їх твори	Автори підручників
1 клас	<p><i>М. Степаненко.</i> «Бегемот», «Білочка», «Мавпи», «Дельфіни»</p> <p><i>Є. Юцевич</i> «Марш солдатиків».</p> <p><i>І. Павлик</i> «Баба- Яга».</p> <p><i>Ж. Колодуб</i> «Веснянка».</p> <p><i>В. Косенко</i> «За метеликом», «Пасторальна», «Дощик», «Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика», «Казка».</p> <p><i>В. Сокальський</i> «Пташка».</p> <p><i>Л. Ревуцький</i> «Колискова».</p> <p><i>Б. Фільц</i> «Гра у м'ячик».</p> <p><i>К. Стеценко</i> «Вечірня пісня».</p> <p><i>С. Людкевич</i> «Старовинна пісня».</p> <p><i>Л. Колодуб</i> «Лялька співає».</p> <p><i>М. Чембержі</i> «Казка про синій пролісок».</p> <p><i>Я. Степовий</i> «Колискова».</p>	<p>Л. Масол, Л. Аристова, Л. Кондратова</p>
2 клас	<p><i>Л. Колодуб</i> «Тріль» (із сюїти «Снігова Королева»)</p> <p><i>М. Лисенко</i> «Враження від радісного дня».</p> <p><i>М. Сільванський</i> «Пташка і кицька». <i>М. Завалишина.</i> «Заводне мишення».</p> <p><i>І. Беркович.</i> «Другий концерт для фортепіано з оркестром»</p> <p><i>В. Косенко.</i> «Пасторальна», «Скакалка»</p> <p><i>М. Чембержі</i> «Хмаринки».</p> <p><i>В. Косенко</i> «Дощик».</p> <p><i>А. Мігай</i> Музична казочка «Чарівні квіти».</p> <p><i>І. Шамо</i> «Веснянка».</p>	<p>Л. Масол, Л. Кондратова, Л. Аристова</p>
3 клас	<p><i>Л. Ревуцький</i> Пісня.</p> <p><i>В. Барвінський</i> Концерт для фортепіано з оркестром.</p> <p><i>Г. Сасько</i> Сріблястий дощ.</p> <p><i>Л. Іваненко</i> Про що шепотіли листочки. Бабуся Ягуся.</p> <p><i>М. Лисенко</i> «Думка- Шумка» (фрагмент з Другої рапсодії), «Експромт ля-мінор»</p> <p><i>В. Косенко</i> «Дощик».</p> <p><i>Ю. Щуровський</i> «Розповідь старого кобзаря». Фантастична п'єса».</p> <p><i>А. Коломієць</i> «Український танок»</p>	<p>Л. Масол, Л. Аристова, Л. Кондратова</p>

	<p><i>М. Степаненко</i> Дразнилка.</p> <p><i>Ж. Колодуб</i> Тріль. Герда. Снігова королева (з альбому «Снігова Королева»)</p> <p><i>І. Шамо</i> Скерцо.</p> <p><i>П. Бриль</i> Українська гумореска.</p> <p><i>С. Борткевич</i> Принцеса на горошині, Непохитний олов'яний солдатик, «Соловейко» (із циклу «Музичні картинки за казками Ганса Крістіана Андерсена»).</p>	
4 клас	<p><i>М. Лисенко</i> «Баркарола», «Українська сюїта» ч. 1. Прелюдія; ч. 3. Токата; ч. 5. Гавот.</p> <p><i>В. Птушкін</i> Фортепіанна сюїта «Гуллівер».</p> <p><i>Б. Кудрик</i> Гумореска для фортепіано.</p> <p><i>М. Сильванський</i> «Легкий концерт» для фортепіано з оркестром.</p> <p><i>Л. Ревуцький</i> Прелюдія № 1.</p> <p><i>В. Барвінський</i> «Українська сюїта»</p>	Л. Масол, Л. Аристова, Л. Кондратова
5 клас	<p><i>М. Лисенко</i> «Баркарола» («Пливе човен»).</p> <p><i>В. Косенко</i> «Мелодія» (зі збірки 24 дитячі п'єси)</p> <p><i>К. Стеценко</i> Вечірня пісня.</p> <p><i>Л. Дичко</i> Українські писанки.</p>	Л. Масол, Л. Кондратова
6 клас	<p><i>Л. Ревуцький</i> Прелюдія № 19 (оп. 4); Прелюдія ре-бемоль мажор; Соната №1 сі мінор. Перша частина.</p> <p><i>М. Калачевський</i> Ноктюрн.</p> <p><i>С. Воробкевич</i> Фантазія для фортепіано.</p> <p><i>М. Скорик</i> Жартівлива п'єса; Концерт № 1 («Юнацький») для фортепіано з оркестром.</p> <p><i>М. Дремлюга</i> Скерцо мі мінор.</p> <p><i>М. Лисенко</i> Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень: 1) Куранта; 2) Токата; Елегія для флейти і фортепіано.</p> <p><i>Ж. Колодуб</i> Прелюдія-картина «Карпати».</p> <p><i>Ю. Щуровський</i> Елегія для фортепіано.</p> <p><i>В. Барвінський</i> «Сорока-ворона», «Горобчик». Прелюдія № 2 для фортепіано.</p> <p><i>С. Борткевич</i> «Гидке каченя», «Соловейко».</p> <p><i>Д. Бортнянський</i> Соната до мажор для фортепіано.</p> <p><i>В. Косенко</i> Пастораль; Поема-легенда мі мінор; Алеманда з циклу «11 етюдів у формі старовинних танців»</p>	Л. Масол, Л. Аристова, Л. Кондратова
7 клас	<p><i>М. Скорик</i> Джазова транскрипція п'єси Л. ван Бетховена «До Елізи».</p> <p><i>В. Косенко</i> «Пасакалія» з циклу «11 етюдів у формі старовинних танців», «24 п'єси для дітей».</p> <p><i>О. Саратський</i>. «Цвіте терен». Джазові обробки укр. народної пісні.</p> <p><i>Л. Колодуб</i> Гуцульський танець.</p> <p><i>П. Шольц</i> Фантазія (Варіації) на тему укр. народної пісні «Верховино, світку наш».</p> <p><i>С. Борткевич</i> «3 казок Андерсена».</p> <p><i>Г. Сасько</i> «Граємо джаз».</p> <p><i>Л. Іваненко</i> «Бугі відірваного гудзика».</p> <p><i>О. Саратський</i> «Бугі-вугі», «Блюз» із сюїти № 2</p>	Л. Масол, Л. Кондратова
8 клас	<p><i>М. Лисенко</i> Елегія. Друга рапсодія для фортепіано. Сарабанда «Сонце низенько, вечір близенько».</p>	Л. Масол
9 клас	<p><i>Немає фортепіанних творів українських композиторів</i></p>	

Здійснюючи аналіз підручників, цілком очевидними є наявність спільних та відмінних ознак. Зокрема, спільною рисою всіх підручників є інтегративний підхід: до кожного твору пропонується система завдань, що передбачає не лише слухання, а й аналіз, виконання ритмічних рухів, обговорення почуттів і створення власних асоціацій. У кожному з видань відчувається орієнтація на інтегративний, діяльнісний і компетентнісний підхід, який є основою музичної освіти сучасної школи.

Відмінності між підручниками Л. Масол, Л. Аристової та Л. Кондратової полягають у способі подачі матеріалу. Наприклад, підручники Людмили Масол відзначаються системністю та глибокою інтеграцією музичного матеріалу, логічною структурою, сучасними ілюстраціями та українським культурним контекстом. У них фортепіанні твори українських композиторів – Миколи Лисенка, Віктора Косенка, Мирослава Скорика, Левка Ревуцького – подаються у контексті теми уроку: «Музика рідного краю», «Мелодія і настрій», «Краса в музиці». Авторка орієнтує учнів на емоційне слухання, аналіз художніх засобів і пошук власних асоціацій. Завдання типу «Який образ ти уявив під час слухання?», «Яким кольором звучить ця музика?» стимулюють інтеграцію між музикою, живописом і мовленням, що є важливою рисою інтегрального підходу [5].

Людмила Кондратова акцентує увагу на практичній діяльності учнів: елементарному музикуванні, ритмічних вправах, співі та виконанні нескладних мелодій на дитячих інструментах. Уроки, що включають фортепіанні твори українських авторів (зокрема М. Лисенка, В. Косенка, В. Барвінського), подаються як комплекс творчих завдань: учні слухають музику, відтворюють її ритм, інсценізують або створюють власні короткі композиції. Таким чином, фортепіанна музика виступає не лише матеріалом для слухання, а й стимулом до творчості, що формує ініціативність і креативність [4].

Підручники Людмили Аристової характеризуються виразною естетико-ціннісною спрямованістю. Авторка наголошує на вихованні емоційної культури, здатності розпізнавати красу музики у різних жанрах і стилях. Українські фортепіанні твори (зокрема М. Лисенка, Я. Степового, С. Борткевича) використовуються як приклади мелодійної виразності та духовної глибини. У завданнях до уроків часто пропонуються порівняння з народними піснями, поезією або картинами українських художників. Це сприяє формуванню цілісного художнього світогляду учнів і глибшому розумінню національної традиції [1].

Попри відмінності у структурі та дидактичних підходах, усі три підручники мають спільну мету – розвинути у дітей любов до української музики, виховати здатність сприймати фортепіанну музику як емоційно насичене, духовне явище.

Добираючи навчальні підручники у школі, педагогу варто звернути увагу на те, що наявність багатогранного репертуару фортепіанної музики українських композиторів формують у школярів здатність відчувати красу рідного мелосу,

розуміти емоційно-образний зміст музичних творів, розвивають музичний смак і творчу уяву. Крім того, вивчення таких композицій сприяє формуванню патріотичних почуттів, любові до Батьківщини, усвідомленню значення українських традицій у світовому культурному процесі.

Більше того, поступове впровадження фортепіанних творів дозволяє здійснити асоціативні культурні містки з попередніми епохами, обговорити стильові та жанрові тенденції того чи іншого століття. Так, твори бароко представлені передусім творчістю Д. Бортнянського, який поєднував у своїх творах європейську класику з українськими народними мелодіями та духовною музикою. Його композиції відзначаються гармонійною ясністю, мелодійною витонченістю та емоційною виразністю, що створювало міцний фундамент для подальшого розвитку української музики в стилі класицизму та романтизму. На уроках музичного мистецтва діти мають можливість послухати сонати композитора та відчути стиль тогочасної музики.

У середині XIX століття композитори Микола Лисенко, Михайло Калачевський, Сидір Воробкевич започаткували новий етап розвитку в музиці, де фортепіано стало важливим інструментом вираження національної ідентичності. Саме тому, на уроках музичного мистецтва учні вивчають такі твори, як «Елегія», «Друга рапсодія для фортепіано», «Сарабанда», «Баркарола», «Українська сюїта» Миколи Лисенка, що містять елементи українського фольклору, звертаючи увагу на мелодичний, ритмічний та гармонічний склад кожного художнього зразка.

У XX столітті Микола Колесса, Яків Степовий, Левко Ревуцький, Віктор Косенко поєднували класичні форми з новітніми музичними течіями, створюючи неповторний стиль, що виражав українську культурну специфіку.

У середині XX століття формується напрям дитячої та педагогічної музики. Саме тому, Ісаак Беркович, Ігор Шамо, Жанна і Левко Колодуб, Богдана Фільц, Михайло Степаненко, Михайло Чембержі створюють твори, що виховують у дітей музичний смак і любов до національного мистецтва.

У XXI столітті українські композитори продовжують працювати в різноманітних жанрах та стилях. Сучасні композитори, серед яких Олександр Саратський, Мирослав Скорик, Геннадій Сасько активно експериментують зі звуковими текстурами, використовуючи новітні музичні технології, а також поєднуючи елементи української народної та авангардної музики.

Інтегральний підхід до вивчення чи ознайомлення із творами фортепіанної музики в шкільному середовищі полягає в оволодінні матеріалом про період в історії та культурі, в якому був написаний той чи інший твір, визначенні його естетичної цінності у порівнянні із попередніми музичними надбаннями країни, характеристиці тогочасної реальності творчого втілення композитором, присутності зовнішніх та внутрішніх чинників, що спровокували написання певного твору, усвідомлення концепції «повідомлення», яке прагнув донести композитор до

слухача, реалізація цієї мети через різну інтерпретацію виконавців, а згодом породження певних відчуттів після почутого, обговорення очікувань та реальності. Звісно, такий інтегральний підхід здійснюється в повній мірі під керівництвом педагога і має на меті позитивні зрушення в психофізіологічному розвитку учнів.

Отже, вивчення української фортепіанної музики у сучасній шкільній освіті дозволяє не лише насолоджуватись мистецтвом, а й формувати національну свідомість, розуміння культурної спадщини та її значення в контексті глобалізованого світу. Через знайомство з творчістю українських композиторів школярі відкривають для себе глибину духовного світу свого народу, його історію, емоційність і самобутність. Таке вивчення сприяє вихованню любові до рідної музики, розвиває естетичний смак, творчі здібності та патріотичні почуття. Музика стає засобом єднання поколінь, містком між минулим і майбутнім, формуючи гармонійну, духовно багату особистість. Інтеграція таких творів у шкільну програму є ключовим моментом у вихованні молодого покоління, здатного розуміти і цінувати національну ідентичність через призму музичної культури.

Список використаних джерел

1. Аристова Л. С., Чен Н. В. *Мистецтво: підручники для 1-6 кл.* Київ: УОВЦ «Оріон», 2022-2025.
2. Балабан М. Сучасні аспекти фортепіанної педагогіки на початковому етапі навчання дітей: магістерська робота. Львів, 2025. 50 с.
3. Гуральник Н. П. *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: Історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія.* Київ: НПУ, 2007. 462 с.
4. Кондратова Л. Г. *Мистецтво: підручники для 1-8 кл.* Тернопіль: Навчальна книга- Богдан, 2019-2025.
5. Масол Л. М., Гайдамака О. В., Колотило О. М. *Мистецтво: підручники для 1-9 кл.* Київ: Генеза, 2018-2025.
6. Мельник М. Фортепіанна творчість українських композиторів ХХ–ХІ століття: магістерська робота. Вінниця, 2019. 64 с.

ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИХОВАТЕЛІВ ДО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДОШКІЛЬНИКІВ

Матвієнко С. І.

Розглянуто особливості професійної підготовки майбутніх вихователів до роботи з дітьми дошкільного віку з музичного виховання. Вказано, яку роль у даному процесі відіграє ефективний педагогічний супровід. Проаналізовано погляди провідних сучасних українських вчених на проблему фахової підготовки майбутніх вихователів з урахуванням проведення роботи з музичного виховання дітей дошкільного віку.

Ключові слова: педагогічний супровід, професійна підготовка, музичне виховання, музичне виховання дітей дошкільного віку, навчальна дисципліна.

Важливе місце у системі професійної підготовки фахівців дошкільної освіти займає музичне виховання, яке спрямоване на опанування дітьми раннього та дошкільного віку музично-культурним досвідом. Сучасна практика закладу дошкільної освіти (*тут і далі – ЗДО*) потребує вихователя, який здатний організувати музично-розвивальне середовище для дітей, проводити роботу з батьками стосовно розвитку музичних здібностей дошкільників, проєктувати та проводити цікаві музично-дозвілєві заходи, укладати індивідуальні програми музичного розвитку дітей, що важливо для забезпечення наступності між ЗДО та ЗЗСО.

У практиці дошкільної освіти музичне виховання дітей спрямоване на формування у них мистецько-творчої компетентності. Як зазначено у Державному стандарті дошкільної освіти, *мистецько-творча компетентність* характеризується як здатність дитини практично реалізовувати свій художньо-естетичний потенціал для отримання бажаного результату творчої діяльності на основі розвинених емоцій та почуттів до видів мистецтва, елементарно застосовувати мистецькі навички в життєвих ситуаціях під час освітньої та самостійної діяльності [1, с. 16].

Мистецько-творча компетентність розглядається як інтегрована якість, що включає домірну до віку обізнаність дитини у специфіці різних видів мистецтва (музичного, образотворчого та театрального), а також ціннісне ставлення дошкільника до мистецтва та мистецької діяльності й бажання сприймати мистецтво та взаємодіяти з його творами.

Від сучасного вихователя закладу дошкільної освіти вимагається сформована компетентність у галузі музичного виховання. На думку дослідниці Л. Березовської, така компетентність визначається за наступними показниками професійної діяльності:

- умінням запроваджувати сучасні освітні технології щодо організації різних видів музичної діяльності як у співпраці з музичним керівником, так і у самостійних заняттях дітей у другу половину дня та під час дозвілєвої діяльності;
- бути готовим до методичного забезпечення процесу музичного виховання з огляду на сучасні вимоги дошкільної освіти;
- уміти здійснювати моніторинг розвитку музичних здібностей дітей різного віку;
- уміти урахувувати музично-виховну складову у плануванні власної діяльності та стосовно укладання конспектів розваг, свят, творчих заходів [2, с. 149].

Якість підготовки майбутніх вихователів у закладі вищої освіти до подальшої професійної діяльності, яка стосується й музичного виховання дітей, визначається тим, наскільки було ефективно організовано педагогічний супровід даного процесу.

На думку Т. Коростіянець, *педагогічний супровід* – це особлива технологія освіти, що відрізняється від традиційних методів навчання і виховання тим, що здійснюється саме в процесі діалогу і взаємодії студента і викладача, і передбачає самовизначення студента в ситуації вибору і подальше самостійне рішення ним своєї проблеми [3, с. 71]. Автор цієї концепції О. Газман визначив цей напрямок в педагогіці як педагогіка свободи, мета якої розробити засоби для формування свободо здатної особистості.

Особливу увагу щодо цього ми звертаємо на роль викладача вишу. На сьогодні спостерігається трансформація цієї ролі від такої, що простежувалася у традиційній вишівській системі як найбільш компетентного носія фахових знань і контролюючого суб'єкту пізнання до новітньої, яка розглядає викладача як організатора активної самостійної пізнавальної діяльності студентів.

Головною метою в організації педагогічного супроводу здобувача вищої освіти є максимальне сприяння особистісному та професійному зростанню майбутнього фахівця.

Зазначимо, що побудова моделі педагогічного супроводу базується на взаємодії викладача та здобувача вищої освіти й така модель має бути динамічною, базуватися на сучасних підходах до організації освітнього процесу у вищій школі; урахувувати вимоги нормативно-правових документів, у тому числі – Стандарту вищої освіти за спеціальністю 012 «Дошкільна освіта» галузі знань 01 «Освіта / Педагогіка» для першого (бакалаврського) рівня (2019 р.); Професійного стандарту «Вихователь закладу дошкільної освіти», Державного стандарту дошкільної освіти тощо.

Окремі з питань щодо підготовки майбутніх вихователів до музичного виховання дітей розглянуто у працях О. Мкртічян, С. Науменко, Г. Падалка, Т. Танько, А. Шевчук та ін. вчених.

Зокрема, Т. Танько визначено низку педагогічних умов та шляхів їх реалізації стосовно музично-педагогічної підготовки майбутніх вихователів закладів дошкільної освіти. Вчена вказує на те, що ефективність означеної підготовки можливо забезпечити, коли буде досягнуто комплексу необхідних для здобувачів вищої освіти музично-теоретичних знань, ціннісних орієнтацій та практичних умінь. На думку Т. Танько, важливо сформувати у майбутніх вихователів їхні виконавські можливості, а також розширювати музичний світогляд, у тому числі – шляхом самоосвіти [3, с. 39].

О. Листопад у контексті аналізу умов формування професійно-творчого потенціалу майбутніх вихователів дошкільних навчальних закладів під час навчання у ЗВО пропонує наступну структуру даного процесу: ціннісний, когнітивний, діяльнісний компоненти. Вчений зазначає, що кожний із цих структурних компонентів професійної підготовки не має вирішального системоутворюючого ефекту, але повинен якісно забезпечуватися у змісті професійної підготовки через усвідомлення майбутнім фахівцем сутності та цінної подальшої професійної діяльності; забезпечення індивідуальної траєкторії фахового розвитку для кожного здобувача вищої освіти та ряд іншого [4, с. 380].

Нам імпонує думка Л. Березовської стосовно того, що у системі професійної підготовки майбутнього вихователя можна виокремити й його *музичну компетентність*. Під цим поняттям науковиця розуміє комплекс знань, умінь і навичок, що необхідні для реалізації завдань музичного виховання та розвитку дитини, а також спроможність вміло й ефективно включати музичний компонент у різні види діяльності, як у ході організованої (ігрова, освітньо-пізнавальна, трудова, художня, комунікативно-мовленнєва, рухова тощо), так і самостійної діяльності [2, с. 149].

Вчена О. Мкртічян у контексті дослідження проблеми підготовки вихователів закладів дошкільної освіти до розвитку музичних здібностей дітей 4–7 років виокремлює низку організаційно-педагогічних умов, які сприятимуть готовності майбутніх педагогів ЗДО до проведення роботи з музичного виховання. Зокрема, педагогічний супровід такої фахової підготовки, на думку О. Мкртічян, має базуватися на систематичному залученні студентів до активно-творчої позанавчальної діяльності, яка спрямована на формування і розвиток у майбутніх вихователів творчого підходу до роботи з дітьми. Вчена вказує також на важливість створення у закладі вищої освіти культурно-освітнього творчого середовища, яке ґрунтується на основі вивчення студентами мистецьких дисциплін [5, с. 367].

Важливу роль у забезпеченні ефективності педагогічного супроводу підготовки майбутніх вихователів до музичного виховання дошкільників відіграє опанування теорії та методики музичного виховання, що закладено в освітній програмі.

Освітній компонент «Теорія і методика музичного виховання дітей дошкільного віку» належить до освітньої програми професійної підготовки здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності А-2 Дошкільна освіта. Цей освітній компонент є обов'язковою (нормативною) дисципліною циклу професійної підготовки педагогів дошкільної освіти й спрямований на забезпечення сформованості мистецько-творчої компетентності у дітей дошкільного віку.

Метою зазначеної навчальної дисципліни є формування у студентів основ професійної діяльності в галузі музичного виховання дітей, оволодіння системою знань з теорії та методики музичного виховання, практичними вміннями та навичками організації і проведення активних форм роботи музичної освіти в ЗДО [2, с. 146].

Програма навчальної дисципліни «Теорія та методика музичного виховання» побудована за такими розділами: Розділ 1 «Теоретичні основи методики музичного виховання дітей дошкільного віку» включає вивчення тем: «Теоретичні основи музичного виховання дітей», «Психологічні основи музичного виховання дітей», «Національне підґрунтя музичного виховання дошкільників». Розділ 2 «Види музичної діяльності дітей» характеризує специфіку кожного із видів музичної діяльності (слухання музики, співи, музична ритміка та дитяче інструментування), методичні основи проведення роботи за видами діяльності, коротку характеристику музичного репертуару. Розділ 3 «Форми організації музичної діяльності дітей» характеризує низку форм музично-вихованої роботи з дітьми. Розділ 4 «Музика в закладі дошкільної освіти» містить матеріали щодо організації та керівництва системою музичного виховання у ЗДО; специфіки діяльності педагогічного колективу закладу дошкільної освіти з музичного виховання дітей [5].

Говорячи про організацію педагогічного супроводу фахової підготовки майбутніх вихователів до проведення музично-виховної роботи з дітьми, не можна не вказати на роль самостійної роботи, яку закладено при вивченні будь-якої навчальної дисципліни. Відповідно до Положення «Про організацію навчального процесу у закладах вищої освіти» самостійна роботи є головним механізмом опанування навчальним матеріалом у час, що є для студента вільним від занять.

Ефективність самостійної роботи напряму залежить від методики її організації. Вона має бути органічним продовженням аудиторної роботи, поглиблювати теоретичні знання, сприяти набуттю здобувачем освіти знань з методики проведення окремих елементів музично-виховної роботи, яка може здійснюватися музичним керівником і вихователем спільно (наприклад, розучування таночків на заняттях), а також тільки вихователем у самостійній

музичній діяльності дітей (наприклад, гра на саморобних музичних інструментах, закріплення вивченої пісні тощо).

Головною умовою забезпечення якості та продуктивності самостійної роботи студента є зрозуміла й чітка постановка завдань, які визначає викладач. При цьому зазначимо, що опанування навичок виконання завдань самостійної роботи викладач має проводити на аудиторних заняттях, пояснюючи логіку та послідовність виконання. По-друге, викладач має звертати увагу студентів на те, що виконання кожного практико орієнтованого завдання самостійної роботи потребує від студента вияву творчості, самостійної розробки конспектів занять і заходів з урахуванням новацій у музичній педагогіці та у дошкільній освіті.

Таким чином, у даній статті коротко розкрито особливості організації педагогічного супроводу підготовки майбутніх вихователів до музичного виховання дошкільників з огляду на вимоги дошкільної освіти та з урахуванням новацій у практиці вищої школи.

Список використаних джерел

1. Про затвердження Базового компонента дошкільної освіти в Україні. Наказ МОН від 12.01.2021 р. № 33. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/doshkilna-osvita/bazovij-komponentdoshkilnoyi-osviti-v-ukrayini>

2. Березовська Л. Технології викладання фахових методик дошкільної освіти : навч. посіб. Івано-Франківськ : НАІР, 2022. 264 с.

3. Коростіянець Т. П. Педагогічний супровід професійної підготовки студентів. *Розвиток інтелектуальних умінь і творчих здібностей учнів та студентів у процесі навчання дисциплін природничо-математичного циклу «ІТМ*плюс – 2017»*: матеріали II Міжнародної дистанційної науково-методичної конференції (березень 2017 р., м. Суми): у 2 ч. Ч. 2 / упорядн. Чашечникова О. С. Суми : ФОП Цьома С. П., 2017. С. 71–73.

4. Листопад О. А. Теоретико-методичні засади формування професійно-творчого потенціалу майбутніх вихователів дошкільних навчальних закладів: дис. ... докт. пед наук. 13.00.04, 13.00.08. Одеса, 2016. 529 с.

5. Матвієнко С. І. Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку : навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 297 с.

6. Мкртічян О. А. Система підготовки вихователів закладів дошкільної освіти до розвитку музичних здібностей дітей 4–7 років. дис. ... докт. пед. наук зі спеціальності 13.00.04. Харків, 2021. 505 с.

7. Танько Т. П. теорія та практика музично-педагогічної підготовки майбутніх вихователів дошкільних закладів у педагогічних університетах: автореф. дис. ... докт. пед наук. 13.00.04. Харків. 2024. 41 с.

РОЗДІЛ III

ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

ПРЕЛЮДІЇ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО І ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ МІНІАТЮРИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Большакова О. А.

Стаття присвячена творчості та педагогічній діяльності Михайла Вериківського і Пилипа Козицького, а також їхньому внеску у розвиток української музичної культури. Особлива увага приділяється прелюдіям композиторів, аналізу їхньої стилістики та ладових експериментів, а також ролі творчості авторів у формуванні жанру фортепіанної мініатюри на початку ХХ століття.

Ключові слова: *Михайло Вериківський, Пилип Козицький, Київська консерваторія, українська музична культура, національна самобутність, музичне новаторство, прелюдії, педагогічна діяльність.*

Видатні українські композитори і музикознавці Михайло Вериківський і Пилип Козицький – майстри світового рівня. Їхня творча, наукова і педагогічна діяльність сприяла значному піднесенню Київської консерваторії, оскільки вони, працюючи тут, виховали плеяду уславлених музикантів і лишили по собі спадщину, значну за обсягом і оригінальну за художнім рівнем, яка збагатила українську і світову музичну культуру.

Їхні молодість і творче становлення припали на буремні, драматичні для України 20-і роки ХХ століття, перша половина якого становить складний і насичений період в історії української культури, коли формувалися визначальні шляхи її розвитку, найсуттєвіші творчі принципи й орієнтири.

Динамізація культурного життя, творчі шукання на тлі унікальних реалій нової історичної доби сприймалися як народження нового, відмінного від усього колишнього, як становлення українства. Незважаючи на матеріальні труднощі і негаразди, ідея національного відродження і самоствердження стає визначальним пріоритетом для української творчої інтелігенції, яка прагнула трансформувати величезний потенціал народної творчості в яскраві новаторські художні явища. Помітно активізувалося концертне життя, утворювались виконавські колективи, зокрема хорові, симфонічні оркестри, які потребували нового репертуару.

На гребені потужної хвилі національного культуро творення постануть творчі здобутки Леся Курбаса, Григорія Косинки, Миколи Леонтовича, Бориса Лятошинського, Миколи Грінченка, Болеслава Яворського, Миколи Зерова та інших видатних діячів української культури, багатьох з яких чекала трагічна доля страдницького розстріляного відродження.

В умовах таких безперервних соціальних потрясінь відбувалося особистісне і творче становлення мистецької молоді. У Києві уперше серед музикантів поширилось зацікавлення «Теорією ладового ритму» Болеслава Леопольдовича Яворського – видатного вченого, педагога, дослідника історії культури, людини енциклопедичних знань у сфері світової музики, обдарованої здатністю неординарного наукового проникнення в сутність мистецьких явищ і їх передбачення. Багато студентів стали послідовниками нової музично-теоретичної концепції, адже життєвий ритм у ті буремні 20-і роки спонукав творчу молодь до постійних інтенсивних пошуків. Серед багатьох можливостей і явищ її увагу привертав жанр прелюдії, багатогранний щодо проявів бажаних відтворень. З одного боку, це була своєрідна творча лабораторія, адже особливості цього жанру – ліричність, камерність, зосередження на внутрішніх переживаннях, психології дають змогу урізноманітнити форми музичного висловлювання. Прелюдії можуть бути і прегарними п'єсами, і відтворенням формату яскравої динамічної «плакатності», і пейзажними замальовками, і ліричним одкровенням, і сповіддю.

За влучним спостереженням В. Клима, М. Вериківський з його прелюдіями для фортепіано був «піонером» цікавої новаторської течії – ладово-конструктивної. Творча спадщина композитора вражає жанровою різноманітністю, художньою своєрідністю і вагомістю – це зокрема перший український балет «Пан Каньовський», ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», опера «Наймичка», музична комедія «Вій», кантати, романси, твори для оркестру, величні хори, фортепіанні опуси.

Справжнім дарунком долі для М. Вериківського у студентські роки стало спілкування з таким велетнем музики, як Б. Яворський. Досконало знаючи її, досліджуючи життєвий і творчий шлях композиторів, він дотримувався наукового підходу до висвітлення глибинних пластів історичного розвитку музики, до розкриття їх значення для розвитку світової культури. У цей час значний вплив на творчість молодого композитора справила теорія ладового ритму Б. Яворського. Свої перші дві прелюдії М. Вериківський написав у 20-ті роки, присвятивши їх своєму Вчителю.

Спонукаючи своїх учнів до застосування ладової різноманітності, розкриваючи і порівнюючи природу і можливості дисонансів, Б. Яворський постійно закликав їх ґрунтовно вивчати українську народну творчість, прищеплював їм любов до української народної пісні, навчав проникати в її глибинний зміст, розуміти її невичерпне багатство.

У перших двох прелюдіях М. Вериківський сміливо вдається до творчих шукань у сфері розкриття ладових особливостей, виявляє приховані в них можливості, не зупиняється перед складними дисонансними поєднаннями, альтернативним оновленням ладового мислення, якщо цього потребує створення

поетичного образу прелюдії. Можливо, в них відтворені чарівність природи рідного Кременецька, водночас, вони містять і широкі узагальнення явищ навколишнього світу, точні замальовки найрізноманітнішого емоційного стану, внутрішнього світу людини. Композитор вдається до нових творчих засобів виразності – змінної метрики, своєрідної вишуканої «зламаності» мелодичної лінії, цікавих тритонів, зменшених і збільшених інтервалів у межах виваженої й урівноваженої форми. Усе це надає цим двом прелюдіям новаторських ознак, незаперечної оригінальності. Творча розробка нових ладових сполучень, про які йшлося в теоретичних концепціях Б. Яворського, безсумнівно, становить особливу художню цінність цих творів. Власне, композитор уперше практично втілює їх у своїй фортепіанній музиці.

Прелюдії написані без ключових знаків, однак вони не належать до традиційних *до мажору* чи *до мінору*, бо домінують ознаку композиторського мислення становить не тональна ознака, а організація певних структур звукоряду, ладова якість. Головним задумом молодого майстра, художнім і науковим орієнтиром було створення нових виражальних можливостей новостворених ладів і ладових сполучень, що сприяло збагаченню і виразній багатобарвності музичної мови.

Стилістична еволюція жанру властива й циклам прелюдій, написаним уже в 40–50-і роки. Кристалізацію провідної ідеї, втілюваної у творчості 40-х років М. Вериківський визначив так: «... 49-ступеневим діатонічним звукорядом є об'єднання семи семиступеневих ладів: іонійського, дорійського, фрігійського, лідійського, міксолідійського та гіпофрігійського в один лад, причому, кожен звук к 49-ступеневому мажорі повторюється сім разів, але кожен раз з іншою ладовою функцією»¹.

У творах 50-х років, композитор продовжує художньо втілювати теорію ладового ритму Б. Яворського. Ці його одинадцять прелюдій вражають витонченістю й чарівністю, яких автор досягає завдяки красі й насиченості звучань. Виконавці легко долають проблемні фактурні моменти – незручні акордові стрибки, насичену альтерованість, виклад мелодії інтервальними чи акордовими послідовностями, багатобарвність інтонаційних новосполучень. Як зазначає О. Вериківська, музика прелюдії – це мозаїка, складена з барвистих, емоційно пронизливих звучань, які переходили одне в одне органічно, бо мали спільне коріння – гармонічні сплави. Водночас, В. Клин вважає, що з цими творами в українську фортепіанну музику увійшов новий звуковий образ «інтонуючого» фортепіано. За своєю художньою природою прелюдії М. Вериківського глибоко національні, адже їхні інтонації своїми витокami сягають народного мелосу.

¹ Цит. за: Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка 1980. С. 182.

Михайло Вериківський і Пилип Козицький – учні Б. Яворського, природно, що у їх творчому становленні багато спільного, вони були колегами і друзями. Їх споріднювало й те, що перші музичні враження вони одержали в родинному колі. П. Козицький – від матері Галини Григорівни, яка добре знала класичну фортепіанну музику, крім того, він захоплювався народними піснями, які співала сільська молодь, – усе це виховувало в нього любов до рідного краю, розвивало й збагачувало творчу уяву. Для юнака фортепіано стало справжнім другом, він створював свої перші п'єси і супровід для улюблених народних пісень.

1926 року молодий автор написав цикл «Сім прелюдій для фортепіано». Його творчій манері властиві вишуканість мелодизму, оригінальні гармонічні барви, відчуття краси, висока натхненність. Витончені за формою і зручні в піаністичному вирішенні, ці прелюдії надають можливість музиканту виявити свої кращі виконавські здібності, творчий потенціал, зокрема поліфонічну майстерність, гнучке, вільне *rubato*, чутливу педалізацію, культуру звуку, а також оволодіти відтворенням поліладової фактури, що сприяє повному розкриттю художнього задуму.

Високий рівень виконання прелюдій демонстрував відомий український піаніст, професор Київської консерваторії В. В. Сечкін.

Фортепіанний стиль П. Козицького, безсумнівно, зумовлений характерними ознаками його творчості загалом, у якій національна самобутність поєднана із сміливим новаторством. В основі кожної його прелюдії лежить невеликий мотив, який послідовно проводиться крізь весь твір, збагачуючись новими й новими мелодійними підголосками і насичуючи фактуру твору.

Гармонічно й інтонаційно фактура деяких прелюдій (четвертої, шостої), можливо, дещо перевантажена, однак вони не втрачають своїх мелодійної вишуканості, поліритмічної різнобарвності, а деякі модерністські «розпливчасті» й гармонічні поєднання – незмінного шарму. Винахідливо і водночас тонко «поламана» мелодика формує світ надзвичайних, фантастичних образів, складних психологічних станів, витончених, чарівних звукосплетінь.

Дещо осторонь стоїть масивна урочиста акордова хода (сьома), яка справляє враження безперервного, наполегливого руху, надаючи музиці піднесеності, сильного динамічного ствердження. Майстерність викладу і «гострі» гармонії, в основі яких – несподіване зіставлення далеких функцій, розвиток тематизму відбувається за допомогою суто колористичних прийомів, без особливих мелодичних змін, кожне проведення основної музичної думки здійснюється в новому гармонічному й смислово оформленні.

Пилип Омелянович Козицький – невтомний і самовідданий трудівник на ниві українського музичного мистецтва. Його творча спадщина жанрово різноманітна й багатогранна: пісні, солоспіви, симфонічні твори, опери, і хоч

найбільшої уваги він надавав хоровій музиці, фортепіанні твори композитора гідні подиву і вдячності. Студенти, які навчаються на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано – хормейстери, диригенти, композитори, історики і теоретики музики, – завжди сприймають їх зацікавлено.

Написана століття тому молодими музикантами, які з часом стали справжніми титанами української музичної культури, і сьогодні вражають майстерністю і становлять справжню художню цінність, як часто трапляється в царині її величності Музики, відкриваючи нові, незбагненні донині грані світовідчуття і краси.

Список використаних джерел

1. Гордійчук М. П. О. Козицький. Київ. 1959.
2. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка. 1980.
3. Шурова Н. М. Михайло Вериківський. Київ : Музична Україна. 1972.

ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ В МУЗИЧНИХ КОНЦЕРТАХ

Бубіна А. В., Солдатенко О. І.

У статті досліджується використання сучасних технологій у музичних концертах, їх вплив на розвиток музичної індустрії та взаємодію між артистами і глядачами. Розглядаються ключові технології, такі як 3D-мапінг, LED-екрани, віртуальна (VR) та доповнена реальність (AR), а також інтерактивні ефекти, що роблять виступи більш видовищними та інтерактивними. Аналізується роль онлайн-концертів у сучасному культурному просторі та їхнє співіснування з традиційними живими виступами. Робиться висновок про те, що впровадження новітніх технологій сприяє підвищенню емоційного впливу концертів та розширенню доступності музичних шоу для глобальної аудиторії.

Ключові слова: музичні концерти, сучасні технології, 3D-мапінг, LED-екрани, віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), інтерактивні ефекти, онлайн-концерти, концертна індустрія, візуальні ефекти.

У сучасному культурно-освітньому просторі, як в Україні так і за кордоном, велике значення мають музичні концерти, шоу та інші мистецькі заходи, що охоплюють велику кількість глядачів і сприяють розширенню їх світогляду, розкриттю патріотичних почуттів, тим самим зумовлюючи все більший запит на інновації у музичному мистецтві.

На сьогоднішній день за допомогою сучасних технологій музичні концерти зі звичайних перетворюються на грандіозні сценічні шоу, котрі поєднують у собі звук, світло, графіку та інші інтерактивні технології. Однією з таких ключових технологій, що значно змінили концертну індустрію, є 3D-мапінг та LED-екрани, котрі відкрили нові можливості для візуальних ефектів та зробили виступи більш видовищними.

3D-мапінг – це технологія, яка використовується для відтворення проєкцій візуальних ефектів на реальні об'ємні поверхні. У концертах ця технологія використовується для видозмінення сцени та глядацького простору. За допомогою 3D-мапінгу сцена під час виступу може змінювати свою форму, «руйнуватися» чи перетворюватися на футуристичний ландшафт [1].

Таким чином, 3D-мапінг додає концерту особливу атмосферу, перетворюючи його на справжнє шоу. Завдяки чому сцена стає інтерактивною та змінюється залежно від теми пісень, дозволяючи сприймати не просто музику, а цілу історію, яка розгортається перед глядачами.

В свою чергу, LED-екрани вже давно стали невід'ємною частиною великих концертів. Вони відіграють важливу роль у сучасних концертних постановках та шоу-програмах, створюючи вражаючі візуальні ефекти та динамічне освітлення. Їхня перевага полягає не тільки в високій яскравості та контрастності зображення, але й у гнучкості, яку вони надають. Концерти більше не обмежуються однією сценою, оскільки LED-екрани можуть бути розміщені по всьому концертному майданчику. Такі сучасні LED-конструкції можуть охоплювати не тільки задній план сцени, а й підлогу, стелю та використовуватися як частина костюмів артистів [2].

Крім того, LED-екрани дозволяють створювати фонові сцени, які можуть змінюватися від м'якого світла до складних цифрових пейзажів, зливаючись з об'єктами на сцені. Така технологія надає змогу більш вільно експериментувати з простором, а також дає артистам можливість працювати в інтерактивному середовищі, що сприяє кращому сприйняттю шоу глядачами та підвищує рівень занурення у концерт.

Окрім вже наведених технологій, існують ще VR, AR та інтерактивні ефекти, котрі не менш впливають на живі виступи артистів. Їх використання під час концертів впливає не лише на візуальну складову шоу, а й на спосіб, у який глядачі взаємодіють з музикою та артистами.

Так технологія віртуальної реальності (VR) може дозволити пережити концерт у форматі 360° без фізичної присутності на концерті, що відкриває нові можливості як для артистів, так і їх фанатів. До прикладу, артисти можуть виступати у віртуальному просторі, де глядачі спостерігатимуть за допомогою VR-гарнітур. Подібним способом у VR-форматі можуть транслюватися і реальні концерти, що сприятиме зануренню в атмосферу з будь-якої точки світу.

Говорячи саме про використання на концертах доповненої реальності (AR), можна сказати, що така технологія дозволяє створювати ефекти, котрі інтегрують віртуальні об'єкти на реальну сцену.

Дана інновація може використовуватись під час концертів, де самі артисти можуть взаємодіяти з віртуальними об'єктами. Наприклад, глядачі можуть використовувати власні смартфони, аби через AR-додатки побачити додаткові візуальні ефекти. Одним з артистів, що надавали подібний концерт у доповненій реальності є віртуальний гурт Gorillaz [3, с. 211].

Новітні технології дають можливість не лише створювати віртуальних персонажів, а й використовувати голографічні AR-ефекти, що дають змогу «оживляти» померлих артистів. Першим, кого відтворили за допомогою голографічних технологій, був легендарний американський репер Тупак Шакур. Реалістична голограма виконавця була представлена на фестивалі Coachella у 2012 році [3].

Ще однією концертною технологією є інтерактивні ефекти, тобто спеціальні візуальні чи звукові ефекти, які допомагають створити вражаючу атмосферу та підсилити емоційну реакцію глядачів на подію. Вони дозволяють безпосередньо впливати на шоу та робити його більш динамічним та унікальним для кожної аудиторії. Це можуть бути різноманітні інтерактивні світлові ефекти, коли учасники концерту можуть отримувати браслети, що синхронізуються з музикою, створюючи єдине світлове шоу, як це було на концерті Coldplay. Іншим прикладом може стати сама сцена, що буде реагувати на рухи артистів або глядачів.

Таким чином, можна зробити висновок, що VR, AR та інтерактивні ефекти перетворюють концерти на справжні шоу, які не просто доповнюють музику, а стають її невід'ємною частиною. Такі технології змінюють сам формат виступів, роблячи його більш цікавим, захопливими та доступними для глобальної аудиторії.

Наразі все більш популярним стає використання різноманітних сучасних технологій під час організації та проведення концертів, проте онлайн концерти або концерти, що проводяться у VR чи AR форматах, якими б цікавими та технологічними вони не були, все одно не зможуть замінити традиційні живі виступи та емоції які можна отримати під час них. Оскільки ту атмосферу, що створюється у великій концертній залі, передається від виконавців до глядачів та сприяє повному зануренню у виступ, досить складно передати через екран, навіть якщо онлайн-концерт і буде пропонувати високоякісне відео або звук.

Ще однією перевагою живого концерту є безпосередня взаємодія між артистами та публікою, що дозволяє отримати миттєву реакцію і тим самим додати щось унікальне у кожен концерт. Безперечно онлайн-концерти також можуть використовувати інтерактивні елементи, проте деякі аспекти живого виступу все одно неможливо передати через екран у повній мірі.

Однак, онлайн концерти мають і свої переваги, такі як можливість відвідати концерт не виходячи з дому та відчутти себе глядачем з будь-якої точки планети. Так

наприклад, деякі виконавці можуть записувати власні концерти та пізніше транслювати їх на екранах кінотеатрів, тим самим надаючи доступ до своєї творчості на більш широку аудиторію. Таким чином, онлайн концерти могли б скоріш слугувати як доповнення до звичайних живих концертів, ніж повною їх заміною.

Загалом можна зробити висновок, що розвиток концертних технологій не може не позначитися на індустрії розваг, оскільки артисти прагнуть створити щось нове та цікаве, та подарувати вражаючі емоції. Так віртуальна або доповнена реальність можуть перемістити глядача з реального світу у вигаданий з метою здивувати чи повноцінно розкрити ідею шоу. Крім того, такі технології дають змогу багатьом людям, котрі не мають можливості відвідати живі виступи, отримати позитивні емоції від онлайн-концертів або віртуальних шоу артистів.

Список використаних джерел

1. Iudova-Romanova K. Цифрові 3D меппінг технології у творах сценічного мистецтва в Україні. Танцювальні студії. 2020. Т. 3, № 2. С. 163–178. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-7646.3.2.2020.220538>
2. Все про LED екранах: Технології, переваги та застосування. Cheline |. URL: <https://cheline.com.ua/news/society/vse-pro-led-ekranah-tehnologiyi-perevagi-ta-zastosuvannya-432734>
3. Кириченко А. О. Використання технологій віртуальної реальності в сучасних концертних шоу. Питання культурології. 2020. № 36. С. 206–218. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221068>

ВЗАЄМОДІЯ СОЛІСТА-ВОКАЛІСТА ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В РЕПЕТИЦІЙНІЙ РОБОТІ

Гарбуз А. Ю.

*Науковий керівник: Костенко Л. В.,
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя*

У роботі досліджено специфіку взаємодії між солістом-вокалістом та концертмейстером у процесі репетиційної підготовки вокального твору. Звертається увага на те, що ефективна співпраця цих двох виконавців є запорукою художньо цілісного та емоційно насиченого виконання. Проаналізовано особливості професійного спілкування, у якому кожен учасник не лише виконує власну музичну партію, а й адаптується до стилю партнера, враховуючи його інтерпретаційні, технічні й емоційні особливості.

Увагу приділено етапам репетиційної роботи: від первинного ознайомлення з партитурою до узгодження динамічних, темпоритмічних та артикуляційних рішень. Розглянуто психологічний аспект взаємодії, важливість взаємної довіри, відкритості до діалогу, спільного творчого мислення. Визначено роль концертмейстера не лише як акомпаніатора, а як повноцінного співтворця, здатного впливати на виразність вокального виконання. Наголошується, що успішна репетиційна взаємодія базується на глибокому музичному взаєморозумінні, що розвивається шляхом систематичної спільної роботи, рефлексії та вдосконалення інтерпретаційної стратегії.

Ключові слова: *соліст-вокаліст, концертмейстер, репетиційний процес, художньо-інтерпретація, музичне партнерство, співтворчість, емпатія, психологічна взаємодія виконавців.*

У вокально-інструментальному виконавстві репетиційна взаємодія між солістом-вокалістом і концертмейстером є ключовою складовою процесу підготовки до публічного виступу. Цей процес виходить за межі технічного відпрацювання партій і набуває характеру творчого співтворення. Від рівня злагодженості, взаєморозуміння та професійної взаємоповаги між учасниками залежить не лише чистота інтонування чи ансамблева точність, а й цілісність художнього образу, передача емоційного змісту твору та глибина інтерпретації.

Концертний виступ вокаліста, як правило, не є сольним у буквальному значенні – він майже завжди відбувається у співпраці з концертмейстером, який не тільки супроводжує, але й активно формує музичну тканину твору. Успішне виконання вокального твору можливе лише за умов, коли обидва музиканти мають спільне бачення художнього результату, синхронно реагують на зміни динаміки, темпу, агогіки та фразування, а також розуміють драматургію й емоційні акценти твору.

Репетиційна взаємодія дозволяє налагодити ансамблеву єдність, виробити інтерпретаційні рішення та сформувати стабільну виконавську платформу. Це також процес, у якому обидва музиканти можуть вільно висловлювати свої ідеї, пропонувати зміни та уточнення, шукаючи найпереконливішу форму виразності. Така співпраця вимагає високого рівня професіоналізму, уважності, гнучкості мислення та відкритості до діалогу.

Значення репетиційної взаємодії між вокалістом і концертмейстером виходить за рамки технічної підготовки воно полягає в досягненні глибокого творчого союзу, що є основою для яскравого, виразного й змістовного виконання вокального твору. Отже, практична синергія творчості піаніста-концертмейстера та соліста-вокаліста є надзвичайно важливою у виконавсько-творчому аспекті та актуальна в науково-методичному обґрунтуванні [6].

Виклад основного матеріалу. У процесі підготовки й виконання вокального твору кожен учасник музичного дуету соліст-вокаліст і концертмейстер, виконує низку важливих функцій, що мають як індивідуальне, так і взаємозалежне значення. Їхня взаємодія не є односпрямованою чи односторонньою: це діалог рівноправних виконавців, кожен з яких робить суттєвий внесок у формування цілісного художнього результату [2].

Соліст-вокаліст є носієм словесного змісту та основної емоційної драматургії твору. Саме він безпосередньо передає слухачеві текст, інтонації, настрої і смислові акценти. Його завдання полягає у точному відтворенні вокальної партії, виразному фразуванні, чистому інтонуванні, володінні динамічними та тембровими відтінками голосу, а також у створенні цілісного сценічного образу. Вокаліст несе відповідальність за логіко-сміслову наповненість твору, органічне поєднання музики і поетичного слова.

Концертмейстер, у свою чергу, виконує багатогранну функцію. Традиційно він сприймається як акомпаніатор, тобто музикант, що супроводжує соліста. Проте сучасна концертна та педагогічна практика все більше підкреслює статус концертмейстера як повноцінного інтерпретатора, творчого партнера, здатного не лише підтримувати вокаліста, а й активно формувати образну сферу твору. Концертмейстер відповідає за гармонійне й ритмічне тло, стилістичну точність, агогічну гнучкість та ансамблеву злагодженість. Більше того, фортепіанна партія часто містить не лише супровідні елементи, а й рівноцінні за виразністю й складністю пасажі, які вимагають високого рівня виконавської майстерності та глибокого художнього осмислення.

Концертмейстер також виконує важливу координуючу функцію в ансамблі: він часто ініціює зміни темпу, підкреслює динамічні кульмінації, коригує ритмічні відхилення. Його гра має бути не лише технічно досконалою, а й чутливою до найменших нюансів вокальної лінії. Крім того, концертмейстер має враховувати індивідуальні особливості голосу, тембру, артикуляції та манери виконання конкретного вокаліста, що передбачає вміння адаптувати власну інтерпретацію до партнера.

Функції соліста-вокаліста й концертмейстера є взаємодоповнювальними, але не ієрархічними. Вони створюють єдиний ансамблевий організм, у якому кожен учасник виявляє власну виконавську індивідуальність, водночас зберігаючи художню цілісність і синергію дуету. Концертмейстер у такому тандемі виступає не як фон або акомпаніатор у класичному розумінні, а як повноправний співтворець музичного образу – інтерпретатор і музичний партнер.

Репетиційна діяльність вокаліста та концертмейстера є складним і багаторівневим процесом, що передбачає послідовне проходження кількох ключових етапів. Кожен із них має своє значення для формування високоякісного художнього результату, забезпечення ансамблевої злагодженості та глибини інтерпретації [5].

Першим етапом є ознайомлення з партитурою. Обидва музиканти вивчають музичний текст, аналізують його форму, гармонічну структуру, ритмічну організацію та стилістичні особливості. Вокаліст опрацьовує текстову основу твору, визначає логіко-сміслові акценти, емоційні стани, що мають бути передані через вокальну лінію. Концертмейстер у свою чергу аналізує фортепіанну партію не лише з технічної, а й з художньої точки зору, визначаючи образні елементи, гармонічні напруження та динамічні кульмінації. Важливим аспектом цього етапу є попереднє обговорення художнього задуму, що дозволяє створити підґрунтя для подальшої спільної роботи.

Другим етапом є робота над технікою виконання та ансамблевим звучанням. На цьому рівні увага зосереджується на точності інтонування, синхронності вступів, ритмічній чіткості, агогічних узгодженнях і динамічному балансі між голосом і фортепіано. Репетиції зосереджуються на деталях виконання, що дозволяє досягти гармонійного злиття двох партій в єдину музичну тканину. Особливу увагу слід приділяти артикуляційним нюансам, тембровим відтінкам, диханню та фразуванню, які мають бути скоординовані між виконавцями. Технічна досконалість на цьому етапі не є самоціллю, а засобом досягнення глибшої виразності [8].

Заключним і найвідповідальнішим етапом репетиційної роботи є вироблення єдиної інтерпретаційної концепції. Це спільний пошук художньо переконливого рішення, що відповідає стилю твору, авторському задуму та індивідуальним особливостям виконавців. У процесі взаємодії формується цілісне бачення драматургії твору, визначаються ключові емоційні моменти, контрасти, інтонаційні смисли та сценічне втілення образів. Успішність цього етапу залежить від рівня творчої співпраці, взаємної довіри, відкритості до ідей партнера і здатності до компромісу.

Робота соліста вокаліста і концертмейстера являє собою музичне партнерство, співтворчість, що охоплює аналітичну, технічну й інтерпретаційну складові. Її успішне здійснення забезпечує не лише технічну бездоганність, але й емоційно насичене, глибоко осмислене сценічне виконання.

Ефективна співпраця соліста-вокаліста та концертмейстера неможлива без емпатії, психологічної взаємодії виконавців, які безпосередньо впливають на якість репетиційного процесу та художній результат. Взаємна довіра, здатність слухати і чути одне одного, відкритість до конструктивного діалогу формують атмосферу творчої взаємодії, в якій обидва виконавці можуть вільно реалізувати власні інтерпретаційні задуми.

Особливе значення має гнучкість, вміння адаптуватися до музичних рішень партнера, коригувати власну виконавську модель відповідно до змін у фразуванні, динаміці чи темпі. Така гнучкість є проявом високого рівня ансамблевої культури й передбачає не тільки технічну, а й психологічну готовність до співтворчості [1].

Важливою складовою комунікації під час репетицій є невербальне спілкування. Жести, погляди, міміка, інтонаційні сигнали стають дієвими засобами координації під час виконання. Невербальні засоби особливо важливі в сценічних умовах, де словесна комунікація неможлива, а миттєва реакція на музичну ініціативу партнера має вирішальне значення.

Взаємодія між вокалістом і концертмейстером є не менш важливою, ніж технічна підготовка, адже саме вона забезпечує єдність інтерпретаційного бачення, комфорт у спільному музикуванні та емоційну глибину сценічного втілення твору.

У репетиційній практиці вокаліста та концертмейстера нерідко виникають типові труднощі, що пов'язані з несинхронністю вступів, порушенням ритмічної чіткості, а також із розбіжностями у стилістичному трактуванні музичного матеріалу. Такі проблеми можуть бути наслідком різного рівня технічної підготовки, недостатнього взаємного слухання або відмінностей у виконавському підході.

Для подолання цих труднощів важливо систематично працювати над ансамблевою злагодженістю, досконало володіти власною партією й водночас бути уважним до партії партнера. Спільний аналіз твору, обговорення його драматургії, емоційного змісту та стилістичних особливостей сприяють формуванню єдиного інтерпретаційного бачення [4].

До шляхів гармонізації партнерства належить також розвиток гнучкості, взаємоповаги, готовності до компромісу. Важливу роль відіграє стабільність емоційного клімату на репетиціях, що забезпечує комфортну атмосферу для творчого пошуку. Успішне подолання труднощів можливе лише за умов конструктивної комунікації, прагнення обох виконавців до співтворчості в досягненні єдності художнього результату.

Висновки. Репетиційна взаємодія соліста-вокаліста та концертмейстера є багатовимірним процесом, що охоплює технічну, художню, психологічну та комунікативну складові. Від злагодженості цієї співпраці значною мірою залежить якість музичного виконання, його стилістична точність, емоційна глибина та сценічна виразність.

Кожен учасник творчого дуету виконує важливу роль: вокаліст передає словесно-музичний зміст твору, а концертмейстер підтримує, доповнює та збагачує інтерпретацію, виступаючи як повноцінний музичний партнер. Репетиційний процес проходить кілька етапів від аналітичної роботи з партитурою до формування єдиної концепції виконання, що вимагає високої професійної підготовки, взаємної довіри та чутливості до музичного жесту іншого.

Попри можливі труднощі, зокрема несинхронність або стилістичні розбіжності, завдяки системній роботі, відкритості до діалогу та гнучкості в прийнятті рішень дует може досягти ансамблевої єдності й високого рівня художнього результату. Отже, ефективна взаємодія у вокально-фортепіанному ансамблі постає не лише як технічне узгодження, а як глибока форма музичної співтворчості.

Список використаних джерел

1. Антипова Г. В. Психологія музичного виконавства. Київ: Наукова думка, 2017. 256 с.
2. Годлевська О. О. Взаємодія концертмейстера і вокаліста у процесі інтерпретації вокального твору. *Вісник Харківського національного університету мистецтв*. 2020. № 45. С. 112–117.
3. Дубова Л. В. Співпраця концертмейстера з вокалістом: творчий та педагогічний аспекти. *Мистецтво та освіта*. 2021. № 2. С. 65–69.
4. Мірошниченко І. В. Камерно-вокальний ансамбль: виконавські проблеми та шляхи їх вирішення. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 46. С. 93–98.
5. Немкович І. А. Методика репетиційної роботи вокаліста з концертмейстером: навчальний посібник. Київ: Ліра - К, 2022. 140 с.
6. Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток : зб. наук. статей / Гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025. 228 с.
7. Тищенко Л. П. Психологічні аспекти ансамблевої взаємодії у вокальному дуєті. *Актуальні питання мистецтвознавства*. 2019. № 15. С. 78–82.
8. Юрченко М. В. Вокально-фортепіанний ансамбль як форма музичної співтворчості. *Молодий вчений*. 2021. № 9. С. 210–214.

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРІВ У МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОМУ КОНТЕКСТІ

Гливацький В. В.

У статті розглянуто специфіку інтерпретації вокально-хорових творів у музично-театральному контексті. Автор акцентує увагу на синтетичній природі сучасного музично-театрального мистецтва, де хор виступає не лише як музичний, а й як драматургічний, емоційно-психологічний та пластично-просторовий чинник сценічної дії. Визначено основні функції театрального хору – оповідну, емоційно-психологічну, символічну та просторово-пластичну, а також розкрито їхню роль у формуванні художнього образу. Наголошено, що інтерпретація хорових сцен вимагає від диригента та виконавців акторських навичок, володіння тілом, мімікою, пластикою і здатності до художнього перевтілення. Уточнено, що театралізація хорового виконання є виявом синтетичного мислення сучасного музиканта, який поєднує музичну, сценічну, драматургічну та просторову компоненти у єдину систему виразності.

Ключові слова: вокально-хорове мистецтво, музично-театральний контекст, інтерпретація, театралізація, диригент, хор, сценічна дія.

Постановка проблеми. Вокально-хорове мистецтво у музично-театральному контексті виступає однією з найскладніших форм синтезу музики, слова, руху й сценічної дії. Інтерпретація хорових творів у театрі потребує глибокого усвідомлення драматургічної функції музики, взаємодії звукового образу з візуальним і психологічним рядом. Проблема полягає у визначенні специфічних підходів до інтерпретації хорових партій, коли хор стає не лише музичним елементом, а повноцінним носієм сценічного змісту.

Аналіз досліджень. До проблеми поєднання музики та театру зверталися у своїх працях видатні науковці та теоретики, серед яких Л. Венедиктова, Л. Качуринець, С. Ваврищук, М. Копиця, О. Козаренко, В. Рожок та ін. У працях цих дослідників розкривається взаємозв'язок музичного й сценічного чинників, однак питання інтерпретаційних особливостей саме хорової складової в музично-театральних жанрах залишається недостатньо дослідженим.

Актуальність теми. Синтетичний характер сучасного музично-театрального мистецтва вимагає переосмислення ролі хору як активного учасника сценічної дії. В умовах зростання інтересу до української опери, хорового театру, перформативних форм і кросжанрових експериментів, важливо визначити принципи інтерпретації, які сприятимуть створенню цілісного художнього образу.

Метою є визначення специфіки інтерпретації вокально-хорових творів у музично-театральному контексті.

Завданням статті є розкриття ролі хору як драматургічного чинника у музично-театральному творі, проаналізувати взаємодію хорового звучання зі сценічною дією та визначити виконавські засади, що забезпечують гармонію між музичною та візуальною складовою.

Виклад основного матеріалу. У музично-театральних жанрах вокально-хорові твори набувають нового змісту, оскільки їхня інтерпретація виходить за межі суто звукової організації. Хор у театрі є не лише музичним, а й сценічним елементом, здатним впливати на розвиток сюжету, структуру вистави та формування емоційного простору. Дослідники вважають, що основою театралізації вокально-хорового виконання є оволодіння співаками акторською майстерністю. До неї належать уміння володіти тілом і пластикою, швидко реагувати на сценічні ситуації, імпровізувати, взаємодіяти з партнерами, використовувати грим і костюм відповідно до художнього задуму. Важливими також є навички хореографічної узгодженості рухів, емоційної декламації, виразного передавання почуттів і здатність до художнього перевтілення, що розкриває зміст і ідею твору [2].

У цьому полягає головна відмінність театрального хору від концертного: якщо останній функціонує переважно у сфері звукової драматургії, то

театральний хор «в такого типу музичних опусах виконує функцію одного з учасників, що має свою роль у загальній картині» [4. с. 152].

Хор у музично-театральному контексті може виконувати різноманітні функції, зокрема може виступати як оповідач або коментатор подій, подібно до античного хору в трагедіях Есхіла чи Софокла. У цій ролі він: розповідає про події, які відбуваються за межами сцени або між діями; пояснює внутрішні мотиви персонажів; підсумовує чи узагальнює ситуацію, надаючи їй філософського або морального забарвлення.

Прикладом може бути хор у операх Верді, який підсилює драматургічний коментар до подій («Va, pensiero» з *«Набукко»* – це не лише пісня полонених, а узагальнення національної долі). У сучасному хоровому театрі ця функція може виявлятися через вербальний текст, вокалізацію чи навіть шумові ефекти, які створюють ілюзію внутрішнього голосу оповіди.

Не менш важливою функцією є емоційно-психологічна. Ця функція полягає у **вираженні колективних або індивідуальних почуттів**. Хор може відображати: емоційний стан народу, громади чи спільноти; співчуття, тривогу, піднесення або катарсис; підсилювати або контрастувати до переживань головних героїв. У такому випадку хор виступає як **резонатор емоційної атмосфери** твору – він не просто співає, а «дихає» разом із драматичною дією. Наприклад, у *«Карміна Бурана»* Карла Орфа хор відтворює глибинні емоції людства – від радості життя до фатального відчаю. У театралізованих хорових виступах емоційно-психологічна функція може передаватися не лише звуком, а й **пластикою руху, зміною динаміки та мімікою**.

У багатьох творах хор має **узагальнено-символічне значення**. Він може уособлювати **народ або спільноту** – як у народних драмах чи операх, де хор стає голосом нації або висвітлювати **моральну або духовну силу** – наприклад, як носій правди, віри, совісті та навіть зображати **абстрактні ідеї** – долю, час, історичну пам'ять. У такому контексті хор часто виступає не конкретним персонажем, а **мета-форою** – голосом вічності, совісті чи безсмертя. Прикладом є фінальні хори у творах Баха чи Бетховена, де колективний спів підноситься до символу духовного єднання людини з вищими силами. У сучасних постановках символічність може підкреслюватися та підсилюватися інтеграцією із **візуальними засобами** – освітленням, кольором костюмів, статичними позами для досягнення необхідного значення.

Специфічна функція, яку також виконує хор – просторово-пластична. Ця функція виходить за межі звукового сприйняття і пов'язана з **візуальною організацією сценічного простору**. Хор стає **частиною сценографії**, що:

- формує архітектоніку сцени через розташування груп;
- створює динамічні візуальні образи через рух, хореографію, зміну формацій;

- підтримує або контрастує до основної дії, збагачуючи театральну мову.

У сучасному музичному театрі хор часто виконує **пластично-виразні завдання** – рухається, взаємодіє з реквізитом, формує символічні образи через пози чи групові композиції. Так, наприклад, у постановках хору «Київ» у творах Г. Гаврилець хор може діяти як **живий образ**, який поєднує звук і рух, формуючи цілісну сценічну енергію.

Кожна з цих функцій вимагає окремих підходів до інтерпретації. Наприклад, у творах Дж. Верді або Б. Бріттена хор нерідко виступає як «збірний герой», який реагує на події сценічної дії, тоді як у сучасних українських постановках (твори Г. Гаврилець, Є. Станковича, Л. Дичко) хор часто стає пластичною масою звуку, що органічно зливається з акторською дією, сценографією, світлом та відеопроекцією.

Інтерпретація вокально-хорового матеріалу у театрі залежить від драматургічної структури твору. «Сутність поняття інтерпретація постає як фундаментальна операція мислення, надання сенсу будь-яким проявам творчовиконавської діяльності людини, що визначається у слуховій і чуттєво-наочній формі» [1, с. 44], де кожен епізод визначається не лише музичною логікою, а й сценічним завданням: передати напруження, підкреслити контраст, створити атмосферу або емоційний фон. Тому робота диригента з хором у театрі має включати глибоке розуміння психологічної мотивації персонажів, темпу сценічної дії та динаміки розвитку конфлікту.

Виконавець повинен усвідомлювати, як музичний жест співвідноситься із фізичним рухом, а звукова кульмінація – з кульмінацією сценічною. Сучасна диригентська практика дедалі більше тяжіє до інтеграції пластики, міміки, світлових і просторових акцентів у процесі роботи над хоровими сценами.

Особливої уваги заслуговує питання просторової організації хору. Розташування виконавців на сцені впливає не лише на акустику, а й на драматургічне сприйняття дії. У класичних постановках хор традиційно розміщувався симетрично, позаду головних дійових осіб, проте у сучасному театрі він часто інтегрується в мізансцену – рухається, взаємодіє з акторами, розподіляється у різних планах сцени або навіть серед глядачів. Такий прийом створює ефект занурення, коли хор стає голосом простору або сумлінням героя.

Наприклад, у сучасних оперних інсценізаціях творів Г. Гаврилець хор виступає як носій архетипної енергії, де поєднуються пластика та звукова експресія. Це вимагає від диригента особливої уваги до інтонаційної точності, ансамблевої злагодженості та виразності тембрового балансу, адже динаміка сцени може порушувати звичну акустичну рівновагу.

Не менш важливим аспектом є інтонаційно-сміслова робота. У театральному контексті інтонація перестає бути лише технічною категорією, адже, «інтонація, з якою ми вимовляємо слово або сполучення слів, так само як і

інтонація музична, перш за все реалізуються комунікативна та естетична функції» [3, с. 22], тобто вона набуває значно глибшої психологічної семантики та семіотики. Через інтонаційні акценти хор здатний передати найтонші відтінки емоцій – страх, надію, гнів, скорботу. Водночас диригент має стежити, щоб кожна фраза відповідала не лише музичному стилю, а й сценічному підтексту. Таким чином, інтерпретація перетворюється на акторський процес, де кожен хорист мислить не просто як музикант, а як виконавець ролі.

Завершальним елементом інтерпретаційного процесу є поєднання хорového звучання з іншими компонентами вистави – оркестром, сольними голосами, шумовими та візуальними ефектами. В умовах сучасного театру дедалі частіше використовуються синтез різних видів звуку, такі як електронні засоби, записи, сценічні мікрофони, що змінює принципи звучання хору. Це вимагає від диригента розуміння акустичних можливостей відповідного сценічного простору.

Висновки. У музично-театральному контексті вокально-хоровий твір виходить за межі традиційного класичного концертного виконання, перетворюючись на багатовимірний художній феномен, у якому звук, слово, рух і простір зливаються в єдину сценічну дію. Хор у театрі набуває функцій не лише музичного, а й драматургічного, психологічного та візуально-пластичного елементу, який активно впливає на розвиток сюжету, створення емоційного поля та формування ідейного змісту вистави. Театралізація хорového виконання передбачає опанування співаками акторських навичок – володіння тілом, пластикою, мімікою, здатності до імпровізації й художнього перевтілення. У цьому полягає принципова відмінність театрального хору від концертного: він не лише «звучить», а й «діє» як колективний персонаж, здатний уособлювати народ, долю, ідею чи внутрішній голос драми.

Кожна з функцій хору формує окрему площину інтерпретації, у якій диригент виступає не тільки як музичний керівник, а як режисер звуково-сценічної дії. Його завдання полягає у створенні гармонійної взаємодії між інтонаційною виразністю, сценічною пластикою, драматургією та акустичним простором.

Таким чином, сучасне трактування хору в музичному театрі є виявом синтетичного мистецтва, де інтонація перестає бути лише технічною категорією, а стає носієм психологічного, філософського й естетичного змісту. Саме завдяки цьому хор постає не просто виконавцем, а повноцінним учасником сценічного процесу – живим інструментом художнього узагальнення, емоційного впливу й духовного одкровення.

Список використаних джерел

1. Дзюба О. Інтерпретація вокального твору у концертно-виконавській парадигмі. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: збірник наукових праць. 2024. Т. 1, № 2 (109). С. 40–49.

2. Качуринець Л. Теоретичні основи театралізації вокально-хорового мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 48, т. 1. С. 87–92.

3. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013.

4. Шевченко В. Оперний хор та його роль в контексті музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 64, т. 2. С. 150–153.

УДК 78 (477) (092)

ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ СВЯЩЕНИКА АНТОНІ ХЛОНДОВСЬКОГО

Гуральна С. С.

У статті досліджено творчість римо-католицького священника Антоні Хлондовського в контексті розвитку духовної творчості галицьких композиторів кінця XIX – початку XX століття. Відзначено, що передумовою його діяльності стала інтенсивність реформування духовної музики цециліянсько-регенсбургського руху, сприяючи активізації концертів духовної музики, оновленню духовного репертуару та появі творів високої художньої цінності. Подано біографічні відомості про Антоні Хлондовського, відзначено засновану ним відому салезіянську органістську школу в Перемишлі. Описано спадщину композитора-священника у сфері церковно-релігійної музики. Подано характеристику його духовних пісень та проаналізовано меси.

Ключові слова: композитор, Галичина, меса, духовна пісня, творчість.

Україна – незламна країна, яка впродовж історії перебувала під впливом різних політичних систем та ідеологій. Низка автохтонних земель часто переходила до складу інших країн, що в свою чергу зумовило полікультурний та поліментальний розвиток суспільства в регіональному та національному контекстах.

Серед культурно-мистецьких осередків в Україні особливу нішу займає Галичина, яка ще з XIX ст. перебувала на духовному маргінесі представників багатьох національностей. Завдяки освітнім реформам, просвітницьким заходам, а також внутрішній політиці Австро-Угорщини, а з 1918 року Польщі, духовна музика краю вільно розвивалася в межах цілого регіону. У суспільстві, згідно

статистичних даних, переважало конфесійне греко-католицьке та римо-католицьке християнське віросповідання, а літургійна музика відігравала особливе значення в культурному середовищі.

Вивченням духовної спадщини композиторів греко-католицької конфесії займалися С. Гуральна [1], Ж. Зваричук, І. Матійчин, Л. Кияновська та інші. Вивченням духовної музики римо-католиків займалися українські (С. Гуральна, О. Зосім, С. Каліберда, П. Чирик, Ш. Шрайнер) та зарубіжні науковці (В. Лияк, М. Бабніс, А. Гладиш, Р. Турала [2], М. Славецький). Проте, регіональна малодослідженість з точки зору мистецтвознавства та теорії розвитку культури зумовила детальне вивчення представників духовної творчості Галичини.

Мета статті – дослідити творчість римо-католицького священника Антоні Хлондовського в контексті розвитку духовної творчості галицьких композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Римо-католицьке духовенство завдяки постійним духовним реколекціям, практикам, зустрічам, як правило, ініціювало забезпечення безперервної богослужбової освітньої, видавничої, а поряд і з ними, виконавської практики. Священики як носії церковно-співочих традицій часто створювали хори і писали літургійні та паралітургійні твори, які могли відразу практикувати у своїх парафіях. Цьому сприяла також низка західноєвропейських факторів і музично-стильових тенденцій, передусім інтенсивність реформування духовної музики цециліянсько-регенсбургського руху, що сприяло активізації концертів духовної музики, оновленню духовного репертуару та появі творів високої художньої цінності.

Одним із визначних композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століття Галичини був римо-католицький священник, композитор, педагог Антоні-Віктор Г[Х]лонд (музичний псевдонім Хлондовський (Chlondowski)).

Народився 1884 р. у релігійно-патріотичній багатодітній сім'ї залізничника у Костови. У 1890 році Антоній-Віктор почав ходити до школи в Заводзе біля Катовіц. 1891–1896 рр. продовжив освіту в Бжезінці біля Мисловіце. Будучи учнем початкової школи, дуже захоплювався музикою, вчив гами та добре записував ноти, інколи, навіть, керував шкільним хором. Потім поступив до гімназії в Мисловіцах. Продовжив навчання в Італії, куди до Першої світової пускали без документів та контролю. Там він з 1896 по 1899 рр. навчався у гімназії-інтернаті для кандидатів у священники при Салезіянському Інституті в Ломбріаско, де вивчав релігію, латинську, польську, італійську мови, історію, арифметику, географію, а у вищих класах – грецьку мову. Перебування в Ломбріаско було важливим періодом у житті композитора – тут він не тільки здобув середню освіту, оволодів різними мовами, співав у хорі, виступав, а й навчився грати на кларнеті та органі.

Із гімназії Антоні-Віктор пішов у салезіянський новіціат у Фогліццо (1899–1900), де вивчав такі предмети як латина, грецька мова, літургія, філософія, костельні обряди. Вечорами брав участь у репетиціях оркестру та вчився співати. У 16 років, завдяки привілею, отриманому від св. Івана Боска, салезіянський послушник відразу після завершення новіціату прийняв вічний обіт.

1900 року Антоні Хлондовський розпочав навчання на філософському факультеті **Папського Григоріанського університету в Римі**, де вивчав логіку, метафізику, етику, природне право, математику, фізику, механіку, хімію, астрономію. Він залюбки працював в недільному ораторіумі, готуючи до прем'єр театральні вистави, грав на кларнеті, а також опановував гармонію, композицію під керівництвом о. Рафала Антолесея, гру на органі та фісгармонії [2, S. 109]. Отцю Рафалу він допомагав керувати хором у Базиліці Святого Серця Ісуса. Результатом трирічного навчання стали опубліковані ранні твори композитора, що з'явилися у музичних видавництвах 1904 року в Римі, в Буенос-Айресі, а згодом в Турині, Любліні та Дюссельдорфі. До таких творів відносимо: «In medio Ecclesiale» op.1, «Tantum ergo» op.1b [5, S. 33-34].

1903 року Антоні Хлондовський отримав ступінь доктора філософії в Папському Григоріанському університеті в Римі. Після успішного захисту йому одягнули на палець докторський перстень та ковпак на голову.

Наприкінці 1903 року, після 7 річної відсутності, він повернувся до **Польщі** в Освенцим доктором, монахом, що склав обітницю, передовим музикантом і композитором. Він радів, що нарешті побачив своїх сестер і братів². Щоб працювати у салезіянському домі педагогом латини, алгебри, геометрії та капельмейстером струнного оркестру, Антоні Хлондовський за тиждень навчився грати на скрипці, віолончелі та контрабасі. Він створив хор на чотири голоси, а учні систематично раз в тиждень ходили на репетиції та вивчали костельні пісні, григоріанські меси, латинські вечірні тощо.

Під час педагогічної діяльності в Освенцимі (1903–1907), отець Хлонд писав мелодрами, оркестрові п'єси, меси та польські пісні для латинських богослужінь в костелах.

Після дворічної асистентської роботи 1905 року Антоні Глонд почав вивчати теологію під керівництвом о. Емануеля Манассеро та о. Домініка Карессе [5, S. 39]. У цей період життя він аранжував музику до містерії «Різдво і три кораблі» на текст о. Емануела Манассеро та о. Станіслава Пилачика. Також були написані костельні твори з латинськими текстами та органним супроводом.

Щоб не проходити військову службу, і не припиняти богословське навчання та викладацьку роботу, Антоні Хлондовський змушений був прийняти піддияконство (субдияконство) у **Львові**.

² З братів Глондів троє ще були салезіянцями: Август, Антоній, Ігнатій і Климент, які приєдналися до Конгрегації в Турині.

1907 році **поїхав до Словенії**, щоб завершити навчання, яке розпочав два роки тому назад. Теологічні студії в місті Радні тривали впродовж 1907–1909 років. Вивчаючи богослов'я, клірик Хлонд викладав філософію молодшим колегам, співи, керував хором, організовував музичні академії та вистави. На основі конспектів лекцій для своїх студентів, розробив підручник «Принципи гармонії для початківців», який двічі виходив у Радні³. Збереглася його друга редакція 1909 року, яка потім перевидавалася у покращеній та розширеній версії.

Впродовж 1909–1910 рр. працював як катехит у Люблянах в Словенії. Опанував словенську мову, якою теж писав твори цього періоду. Під його керівництвом катедральний хор в Люблянах виконував його авторські твори. 1910 р. Антоні Хлондовський створив гімн «*Cantiam di Don Bosco, fratelli, le glorie*», який був визнаний найкращим на конкурсі гімнів Салезіянської Конгрегації [5, S. 45].

1910 року стараннями о. Емануела Манассеро, о. Антоні Хлонд **поїхав до Регенсбурга на шестимісячний курс навчання до школи церковної музики**, заснованої 1874 року Францішекком Ксавері Габерлом. У вищій школі церковної музики у Регенсбурзі додатково займався по контрапункту у о. Грізбахера. Тут він розширив свої знання, детально ознайомився із історією церковної музики та численними творами найвидатніших її представників. Проте, його твори й надалі відповідали вимогам цециліанства до костельної музики. Найскладнішим твором, написаним у цей період став гімн «*Tantum ergo*» для восьмиголосого змішаного хору (1911).

1911–1914 рр. – о. Антоні Хлонд працює керівником гімназії в Освенцимі. Протягом року педагогічної діяльності як вчитель музики він готував музичні номери з нагоди свят та проводив індивідуальні заняття з фортепіано. Впродовж 1912–1914 рр. працював також в філософському Студентаті в Радні, де читав лекції з філософії (латиною) та музику. 1914–1916 рр. працював на посаді директора освенцизького найбільшого в Польщі салезіянського освітнього осередку, що складався з гімназії, ремісничої школи, інтернату, теологічного Студентату та костелу. Служитель римо-католицької церкви, навіть, в часи бойових дій Першої світової війни забезпечував солдатів всім життєво необхідним, намагався запускати навчальний процес, а свої твори писав вночі.

1916 року о. А. Хлондовський заснував відому салезіянську органістську школу в Перемишлі і був її першим директором до 1924 року [4]. Тут він активно займався творчістю: складав п'єси для випадкових свят, створював музику до театральних вистав, писав релігійні пісні.

1919 р. його призначили провінціалом салезіянської австро-угорсько-німецької провінції у Відні. Відтак, о. Антоні Глонд зайняв місце у провінційній

³ Збереглася його друга редакція 1909 року, яка потім перевидавалася у покращеній та розширеній версії.

радї, до якої належав аж до 1956 року, за винятком 1925-1930 рр., коли він був інспектором. Як радник, він кілька разів на рік брав участь у засіданнях Ради, під час яких приймалися важливі рішення щодо Салезіянського товариства в Польщі.

1924 року о. Хлонд **переїхав до Варшави** і зайняв посаду директора Салезіянського інституту імені отця Яна Сімца (1924–1925). Усі умови функціонування та матеріально-технічного забезпечення сприяли виникненню першої друкарської школи в Польщі. Окрім цього, у закладі організовувалися конференції, діяв чоловічий хор під керівництвом о. Павла Голи та оркестр під керівництвом Едварда Веймана. Для них А. Хлонд 1925 року написав «Месу Реквієм» тв. 24 на триголосий чоловічий хор і орган.

Впродовж 1930–1931 рр. працював директором філософського Студентату **в Кракові**. За цей короткий час керівної, викладацької та душпастирської діяльності написав багато хорових творів та свій найвідоміший твір – музику до «Страстей» о. Францішека Гаразіма. Усі вони призначалися для хору та оркестру місцевого Студентату [5, S. 75].

1931–1940 рр. – керівник парафії Найсвятішого серця Ісуса у Варшаві та директор базиліки. Організував видання місячника «Базиліка» (з 1931 р.), будівництво 12-голосого органу та провадив духовні мистецькі акції. Окрім цього, 1931 року відкрив ораторіум, в якому опікувалися хлопцями, які жили під апсидою базиліки. Сам навчав їх співу, керував театральними виставами за їх участю. У цей період написав багато пісень до Діви Марії та месу «Dominicalis 1» тв. 66. Його праця як пароха базиліки користувалася загальною повагою та визнанням. У 1937 році президент Польщі на знак визнання його соціальної роботи нагородив Антоні Хлонда Золотим Хрестом Заслуг.

Під час Другої світової війни священик займався благодійною діяльністю. Перебуваючи під загрозою арешту та переслідування німецьких окупантів, він залишив Польщу і помандрував на захід через Словаччину та Угорщину. Там він змінив ім'я і прізвище (Йозеф Міхальський), займався душпастирською діяльністю (провадив меси, щовечора читав вервицю перед Дівою Марією). Для того, щоб отримати німецький сертифікат, як захист від поїздки в Німеччину, о. Антоні Хлонд вимушено працював лісовим робітником у Вульці Печерській (1941–1943). Окрім цього, працював на польське підпілля, складав патріотичні твори і цікавився пресою.

Після війни за волею настоятелів залишився у Вульці Печерській біля Груйця як капелан місцевих сестер. А коли розкрив своє справжнє ім'я, то його почали відвідувати побратими, колеги-музиканти та учні з Перемишльської школи. Це був плідний період у його творчості, в якому він писав твори, давав уроки гармонії та основ композиції для музично обдарованих хлопців. Також

Антоні Хлондовський став ініціатором, засновником і головою Асоціації священиків-музикантів, що існувала в 1947–1949 роках в Польщі.

1950 р. Хлонд був призначений настоятелем новоствореної філії парафії Язгаржев при каплиці Товариства Сестер Милосердя в Печерах. Окрім священничих обов'язків, підготував до друку збірник «225 легких прелюдій для органу чи фісгармонії», який вийшов у грудні 1960 року [5, S. 106].

У 1950-х роках він брав участь у різних мистецьких, духовно-просвітницьких заходах. Зокрема, 1957 року о. Антоні Глонд поїхав до **Перемишля** на святкування 50-річчя місцевого салезіянського інституту, заснованого його братом Августом ще 1907 року [1].

1962 року поїхав до монастиря в Червінськ, де знаходився новіціат Салезіянської Конгрегації, де перебував до кінця життя. Через ускладнення хвороби помер 1963 року у Червінську і був похований у могилі священиків-салезіян.

А. Хлондовський був одним із найбільших діячів цециліянського руху, породженого Цециліянсько-Регенсбургською реформою, та одним із найплідніших композиторів релігійної музики міжвоєнного періоду.

З дитинства формувався в атмосфері церковної музики. Тому у його спадщині найбільше церковно-релігійної музики для забезпечення репертуарних потреб РКЦ та незначна частка світських творів.

Особливо о. Антоні Хлондовського цікавили нотні потреби органістів, церковних музикантів, що діяли в малих містах і селах, віддалених від культурних центрів. Саме тому він створював мистецькоцінні та водночас доступні для виконавства твори, відмовившись від складних технічних засобів та приділяючи значну увагу мелодизму, простішій гармонії, фактурі та формі своїх творів.

Він опублікував понад тисячу творів та близько чотирьох тисяч праць, серед яких навіть підручник з гармонії. Його релігійні твори налічують близько 40 латинських, польських і заупокійних мес, кілька сотень різноманітних пісень, мотетів, гімнів і псалмів для хору та органу. Відома збірка «225 органних прелюдій». Він є автором 5-актної містерії «Страсті» для солуючих голосів, чоловічого хору і малого оркестру, «Яселки» та музики до драматичних п'єс «Святий Антоній Падуанський», «Свята Цецилія» і «Блудний син». Надзвичайно цінними стали його літургійні піснеспіви на цілий рік (3 зошити), а його пісні охоче співають і сьогодні («Господь зійшов з неба», «Маріє, є щось на небі», «Маріє, я твоя дитина»).

Спадщина вокальної музики є найбагатшою частиною його творчості. Загалом вона включає 1444 оригінальних твори композитора та обробки пісень інших авторів, у тому числі 915 з релігійними текстами та 529 зі світськими.

Зокрема, серед релігійних пісень о. А. Хлондовського налічується 496 оригінальних творів і 419 обробок творів інших композиторів. Це пісні до всіх періодів і свят літургійного року, а також до різних релігійних урочистостей.

Духовні пісні о. Антоні Хлондовського виконуються у супроводі різних інструментів, серед яких найбільше одностайних у супроводі органу. Характер мелодії та акомпанементу зумовлюють їх сольне виконання чи унісонний виклад. У багатьох піснях використовуються обробки для дво-, трьох- і п'ятиголосих хорових колективів (жіночих, дитячих, чоловічих або змішаних) а *capella* або в супроводі органа, фортепіано чи оркестру, іноді й сольного голосу. Деякі пісні композитор створював, навіть, у восьми варіантах.

Характерною особливістю багатьох аранжувань, які використовує о. Антоні Хлондовський, є можливість скорочення або заміни окремих голосів чи інструментів залежно від виконавських можливостей.

У композиторській спадщині налічується вісім **адвентових пісень**, не опублікованих за життя священика. До них увійшли дві авторські пісні (одна на польський текст і одна на латинський), а також шість обробок пісень на польський текст. До таких творів належать дві хорові пісні із благородною мелодією та різноманітною гармонією: «Пора нам прокидатися від сну» для голосу та органу та «*Psalle, plaudere mens devota*», написаних у двох різних аранжуваннях для 4-голосного мішаного хору.

Присутні у творчості композитора і **колядки**, зокрема 19 авторських колядок (11 на польський текст, 6 на латинський, 2 на словенський) та 38 колядок обробок, серед яких 27 польських, 10 латинських, одна з італійським текстом і польським перекладом.

Серед оригінальних колядок із польським текстом опубліковано лише колядки з опусу 79 у 1948 році, призначені для чотириголосного мішаного хору а *capella*.

Композитор черпав мелодії та слова польських колядок для своїх обробок з «Церковного Пісенника» о. Міхала Марціна Міодушевського, збірки «Пісні з нотами» Яна Кашицького, колядок подібного характеру Адольфа Ржепка, Кароля Студзінського та о. Маснего. Найпоширенішими є обробки для 3- і 4-голосого мішаного або чоловічого хору і для двоголосого жіночого хору в супроводі органу. Дві збірки польських колядок були опубліковані в 1926 році. Перша включала 13 колядок (Op. 46a) для чотириголосого чоловічого хору, друга — 15 колядок (Op. 46b) для чотириголосого мішаного хору.

Цікавою колядкою о. А. Хлондовського є «*Ah si canti*» святого Йоана Боско, виконана як з оригінальним італійським текстом, так і з польським перекладом Марії Фрідріх-Бжозовської. Це більш обширна духовна пісня зі структурою А В А₁, з типово італійською мелодією, яка характеризується дитячою простотою та щирістю. Коляда доступна в п'яти версіях. При чому усі індивідуальні обробки автора вирізняються вмілим використанням особливостей звучання окремих хорових ансамблів, а також чудово написаним органним супроводом.

Загалом його колядам властива строфічна будова, гомофонна фактура, з фрагментами, побудованими на поліфонічній техніці. Натомість латинські колядки, як оригінальні, так і згармонізовані о. А. Хлондовським, характеризуються досить суворими гармонічними функціями, побудованими на діатонічному матеріалі, урізноманітненому подекуди відхиленнями та модуляціями. Дещо багатша гармонія із використанням альтерованих звуків зустрічається у хоровій різдвяній пісні «Ессе тандем» з фламандською мелодією XVIII ст..

Автор створив 40 **великопісних піснеспівів** з польськими та латинськими текстами, серед яких дев'ять оригінальних творів і 31 аранжування для різних хорових колективів. Чимало піснеспівів композитор підготував у кількох варіантах (інколи до шести-семи). Духовні твори, призначені для співу вірних («Вірний Хрест», «Святий Хрест», «Жертва хреста здійснилася», «Плачте, плачте, хто живий», «Дозволь мені оспівувати Твої страждання», «Зітхай, серце», «Висячий на хресті», «Радуйся, правице Христа», «Плач створіння») були аранжовані з супроводом органу. Незмінним принципом інструментального акомпанементу було суворе збереження мелодії партії правої руки та чотириголосна фактура за зразком аранжування мішаного хору. Фактура цих піснеспівів досить проста, але водночас урізноманітнена зменшенням голосів у деяких фрагментах і перенесенням мелодії в нижчий регістр. На жаль, жодна з великопісних піснеспівів не була опублікована за життя композитора.

О. А. Хлондовський склав або аранжував в загальному близько 30 **великодніх піснеспівів** на польські та латинські тексти. Найчисельнішими і водночас найціннішими з мистецького погляду є пісні для чотириголосного мішаного хору. Деякі з них були опубліковані за життя або після смерті композитора. Перша збірка великодніх піснеспівів була опублікована як опус 19, ймовірно, у 1930 році. До неї увійшли аранжування п'яти старовинних церковних піснеспівів («Сьогодні у нас день щасливий», «Утри сльози», «Господь Христос воскрес», «Положи свої турботи», «Переможець смерті»), одна авторська пісня («Алілуя! Господь живий!») і два мотети «*Naec dies*», «*Surrexit Pastor bonus*». Згадані вище пісні мають чітку та просту текстуру. Їм притаманна майстерність композиторської техніки, передусім зрозуміла гармонія, використання інверсії акордів, плавне голосоведення хорових партій, що сприяло їх доступності для виконання навіть непрофесійними церковними хоровими колективами.

У композиторській спадщині о. А. Хлондовський міститься лише три духовні **пісні присвячені Вознесінню Ісуса Христа**. Єдиним оригінальним твором серед них є тристрофна пісня «*Oramus Domine*», яка виконується як процесійна пісня. Перший вірш кожної з трьох строф співається священиком з григоріанською мелодією. Наступні рядки – це чотиритактні відповіді (речення), які написані універсальним чотириголоссям або з органним супроводом, що дублює хоровий виклад.

Пісні на честь Пресвятих Дарів становлять велику і дуже цінну частину духовної творчості о. А. Хлондовського. Це близько 60 оригінальних творів і 40 обробок з польськими, латинськими, словенськими та португальськими текстами. Більшість із них представлені в кількох, часто семи, а інколи навіть восьми-дев'яти варіантах. Майже 40 із цих пісень увійшли до збірок, виданих за життя або після смерті композитора.

Євхаристійні пісні о. А. Хлондовський творив з юності до останніх років життя. Однією з перших є «Причасна пісня» («О мій Ісусе, подивись слуга Твій») на слова о. Казімежа Ольшевського, створена у 1910 році в Любляні.

У 1913 р., через чотири роки після висвячення, кількість євхаристійних пісень композитора була настільки великою, що частину з них він опублікував у своїй першій збірці того ж року в друкарні Юзефа Еберле у Відні. Збірка містила обробку григоріанського гімну «Adoro te, devote» для голосу та органу, а також 11 оригінальних пісень, аранжованих на 1 або 2 голоси із супроводом органу. Ці духовні пісні вражають насамперед багатством мелодичної винахідливості та досконалістю композиторської майстерності. Для них характерний спокійний, молитовний настрій.

Про пісні з опусу 31, опублікованого в 1913 р., репортер часопису «Muzyka i Śpiew» писав: «Євхаристійні пісні не є студентським експериментом чи продуктом дилетантизму; вони є витвором мистецтва в повному розумінні цього слова. [...] Такий збірник справді приносить честь композитору» [5].

Серед пісень о. А. Хлондовського **на честь Найсвятішого Серця Ісуса**, є близько 20 оригінальних творів і 35 обробок з польськими, латинськими або словенськими текстами. Ці пісні призначені для голосу та органу, або для дво-, три- та чотириголосих хорових колективів (жіночих, чоловічих, мішаних), а *cappella* чи з супроводом органу із сольючими партіями.

У композиторській спадщині о. А. Хлондовського, одним із найпоширенішим жанром є **меса**. Він став автором 21 оригінальної та 9 модифікованих латинських мес, 19 оригінальних та 4 модифікованих польських мес, 14 окремих частин «Ordinarium Missae» та понад 80 частин «Proprium Missae» (з латинськими або польськими текстами), а також 8 пісень для Оферторію зі словенськими текстами. Циклічні духовні твори написані під впливом цециліянського руху, що розвивався в другій половині XIX століття і на початку XX століття.

Найстарішим твором, що зберігся повністю, є «**Missa brevis et facilis in honorem s. Stanislai Kostkae**», **op. 13** для соло сопрано та альту, чотириголосого мішаного хору та органу чи фісгармонії, присвячена О. Гуголіну Заттнеру, композитору, опікуну монастиря о. Францисканців в Любляні. Вона була написана влітку 1909 року, у 25-річному віці, незабаром після того, як композитор був висвячений на священника.

У циклічному творі заслуговує на увагу багата мелодична винахідливість композитора, співочість усіх голосів, а також компактна й логічна структура окремих партій. Фактура твору урізноманітнена численними імітаціями та фрагментів, що нагадують експозиції фуґи. У розлоге «Credo», щоб уникнути одноманітності, композитор увів григоріанські куплети, співані хором в унісон, взяті з Третього хорового «Credo».

Основу гармонії «Missa brevis et facilis» складають тризвуки. Композитор досягає різноманітності тембрового звучання за допомогою затримання, перехідних звуків і численних відхилень і модуляцій, які він природно комбінує із справжньою майстерністю. Також автор вдається до колористичних ефектів поєднання соло і тутті хору.

«Missa brevis et facilis» викликала інтерес у цециліянців. Схвальні рецензії зумовили включення твору до каталогу церковної музики «Allgemeiner Sächsischer Kirchenmusikverein», що було найбільшою честю для молодого композитора.

Меса «Te Deum» оп. 29 написана трохи пізніше й опублікована на початку 1910 р.. Твір приніс композитору славу в багатьох країнах Європи, відкривши двері до Вищої школи церковної музики в Регенсбурзі.

Для молодших школярів та навчальних закладів о. А. Хлондовський створив чотири латинські меси для двоголосного мішаного хору та органу: «Missa Auxilium Christianorum» Op. 38, «Missa Sancti Joseph» op. 39, «Missa Sancti Antonii Paduani» op. 40 і «Missa SS. Angelorum Custodum» op. 41, а також «Missa SS. Cordis Jesu» op. 43 для триголосного мішаного хору та органу. Спочатку вони були опубліковані в Перемишлі, а потім не пізніше 1929 року у Салезіянському видавництві у Варшаві.

Для латинських мес, призначених для молоді о. А. Хлондовського характерні пісенний характер мелодичної лінії із використанням григоріанської монодії або аналогічні до григоріанського співу, та проста фактура, що робить їх легкими у виконанні та доступними навіть для хористів-початківців. Ці духовні цикли високо оцінив о. Францішек Вальчинський, який сказав: «Меси прекрасні, сповнені духом Церкви і дуже доступні для наших органістів і хорів» [5].

У 1936 р. Салезіянське видавництво видало одну з найцінніших мес композитора «**Missa dominicalis**» (I) (**Недільна меса**) **оп. 66** для чотириголосного мішаного хору та органу. Ця меса урочистого характеру і складається з шести розширених постійних частин. Усі її 6 частин «Kyrie», «Gloria», «Credo», «Sanctus», «Benedictus», «Agnus Dei» поміщені у збірнику «Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії з кінця ХІХ-першої половини ХХ століть» С. Гуральної.

У циклі о. А. Хлондовський використав технічні засоби, яких не було в його ранніх циклах. Докорінні зміни відбулися насамперед в органному акомпанементі,

в якому, крім три- і чотириголосої фактури, з'явилося розташування з більшою кількістю голосів, що в окремих випадках досягає семи звуків.

Композитор також використав педаль, яку нотував на нижньому нотоносіці разом із партією лівої руки. Нове ставлення до партій акомпанементу та бажання досягти насиченішого звучання, безумовно, були пов'язані з будівництвом органу в базиліці Найсвятішого Серця Ісуса, де о. парохом у той час був сам композитор. Цикл вирізняється більш широким діапазоном гармонічних засобів із використанням неакордових звуків, акордів зі пониженою квінтою тощо та простими, пройнятими хоралом мелодіями.

У 1958 році «*Missa dominicalis*» (I) прозвучала в Познаньському соборі з нагоди святкування на честь покровительки музики св. Цецилії. У його виконанні взяли участь понад чотириста співаків місцевих церковних хорів.

Латинська меса о. А. Хлондовського «***Missa in honorem s. Andreae Bobola***» **op. 73** написана 1938 року на вшанування польського святого Анджея Боболі, канонізованого 17 квітня того ж року, на свято Воскресіння Господнього. Того ж року вона була опублікована в четвертому номері квартальника «*Śpiewy Liturgiczne*». Це літургійний цикл з простою чотириголосою фактурою, доступний для виконання непрофесійним мішаним чотири- або триголосим хором (без тенора), двоголосо чи навіть одним голосом. У цій обробці органний супровід, який може виконуватися і на фісгармонії, включає всю вокальну партію і інструментальне доповнення, записане дрібними нотами.

У повоєнний час о. А. Хлондовський також написав ще чотири латинські меси: «*Missa puerorum*» **op. 80**, «*Missa dominicalis*» II **op. 81**, «*Missa in honorem Sancti Dominici Savio*» і «*Missa Sancti Casimiri Confessoris*». Перші два вийшли друком у 1948 р. у Салезіянських видавництвах. Зокрема, «*Missa dominicalis*» II **op. 81** призначена для чотириголосого мішаного або двоголосого жіночого хору та органу. У ній помітне прагнення до спрощення гармонії, усунення хроматизму, характерного для творчості композитора повоєнного часу.

Остання латинська меса о. А. Хлондовського «***Missa Sancti Casimiri Confessoris***», створена у двох аранжуваннях: для триголосого чоловічого хору та органу та для чотириголосого мішаного хору з органом. Цей твір вважають модифікацією «*Missa facilis*» II (ACh-XIV-22), ймовірно, написаної в період перебування композитора в Перемишлі.

Багатогранна творчість римо-католицького священника містить також обробки мес інших авторів, низку мес із польським текстом. Серед останніх виділяється «**Польська меса**» **op. 58** для голосу та органу із літургійним текстом Антонія Юліана Нововейського, видана в Перемишлі 1930 року Салезіянською школою органістів. Циклу властива політна мелодія та чотириголоса фактура. Він цілком доступний для виконання шкільним хором, а тому отримав схвальні відгуки. Друге видання твору відбулося 1947 року.

О. А. Хлондовський став також автором 87 антифонів, понад 132 гімнів та інших духовних творів, які також здобули популярність та досі виконуються.

Загалом, духовна творчість композитора вражає масштабом втілення жанрів сакральної музики, демонструє глибину таланту священика, потребує належної оцінки в історії музики та ініціаторів практичної реалізації художнього змісту творів як у костелах, так і на концертних сценах.

Список використаних джерел

1. Гуральна С. С. Духовні твори галицьких композиторів римо-католицької конфесії кінця XIX – першої половини XX століть: наукове нотне видання хорових творів / упор. С. С. Гуральна. Львів–Варшава: Галицька Видавнича Спілка, 2022. 148 с.

2. Ks. Robert Turała. *Certsiliański ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku*. Kraków: wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, 2010. 471 s. [in Polish].

3. Kwaśnik S. Nowe wydawnictwa Ks. Antoni Chlondowski «Missa dominicalis». *Muzyka Kościelna*. Poznań, 1936. R. XI, nr. 11-12 (PG XIV, 102). s. 175.

4. Przybylski T. Szkoła organistowska w Przemyślu w latach 1916-1963. W: *Organy i Muzyka organowa III. Prace specjalne PWSM w Gdańsku nr.20*. Gdańsk. 1960. S. 285–311. [in Polish].

5. Wacholc Maria (1996). Ks. Antoni Hlond (Chlondowski). *Życie, działalność, twórczość kompozytorska*. Warszawa: Wydawnictwo Salezjańskie. Tom 1. 455 s. + zdjencia. [in Polish].

СТВОРЕННЯ КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ВОКАЛІСТА: ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ

Луценко В. Ю.

*Науковий керівник: Костенко Л. В.,
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя*

У статті розглянуто процес створення концертного репертуару вокаліста крізь призму художньо-естетичних засад. Обґрунтовано актуальність теми в умовах сучасної музичної культури, яка вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, а й естетичної глибини у формуванні сценічного

образу. Метою дослідження є аналіз добору репертуару як способу комунікації з аудиторією, що сприяє емоційному впливу та професійному позиціонуванню виконавця. Проведено аналіз методів формування концертної програми, враховуючи жанрову різноманітність, стильові особливості, індивідуальні характеристики вокаліста та естетичні очікування слухачів. Висвітлено основні художньо-естетичні принципи добору репертуару: художню цінність творів, естетичну насиченість програми, врахування особливостей сприйняття музики аудиторією, індивідуальність виконавця та стильовий баланс. Підкреслено практичну цінність результатів дослідження для вокалістів і педагогів у сфері музичного мистецтва. У висновках сформульовано ключові підходи до створення репертуару, що здатен сформувати унікальний професійний образ вокаліста та забезпечити емоційний успіх концертної діяльності.

Ключові слова: концертний репертуар, сценічний образ, індивідуальність виконавця, художньо-естетичні принципи.

Формування концертного репертуару є одним із ключових аспектів професійної діяльності вокаліста й водночас предметом пильної уваги в музикознавчій, педагогічній та виконавській практиці. Репертуар – це не просто набір музичних творів, які виконавець готує до виконання; це своєрідне художнє кредо артиста, його естетична декларація перед публікою, спосіб вибудовування творчого діалогу зі слухачем. Як слушно зауважував Б. Гнидь, «музичний стиль є не лише формою, а й носієм естетичної ідеї» [1, с. 153]. Репертуарна політика, таким чином, є не другорядним, а системоутворювальним елементом виконавської кар'єри.

В умовах сучасного культурного середовища, яке характеризується інтенсивними глобалізаційними процесами, зміною аудиторних уподобань і високою конкуренцією на сцені, формування репертуару постає як стратегічне завдання. Це завдання не зводиться до механічного відбору творів за технічними критеріями чи жанровими обмеженнями. Воно вимагає глибокого естетичного осмислення, врахування стилістичних, жанрових, культурних і навіть соціальних факторів, інтеграції особистісних якостей виконавця з очікуваннями аудиторії та художньо-комунікативними завданнями концерту.

Особливої актуальності ця проблема набуває у сфері вокального мистецтва, де роль інтерпретатора поєднується з роллю комунікатора, художника слова й звуку, режисера власного сценічного образу. Успішно сформований репертуар дозволяє вокалісту не лише продемонструвати технічну майстерність, а й створити впізнаваний художній образ, який залишатиме стійке враження в культурній пам'яті слухачів.

Репертуарна політика виконавця – це багатоаспектне явище, яке включає комплекс художньо-естетичних, педагогічних, психологічних і соціокультурних чинників. Кожен із цих чинників впливає на відбір творів, їх послідовність у програмі, сценічну драматургію та загальний емоційний ефект концерту.

У науковій літературі ця проблематика активно досліджується. Так, В. Антонюк акцентував увагу на етнокультурологічних аспектах українського вокального мистецтва, підкреслюючи значення автентичної манери виконання, локальних діалектів і культурних традицій у формуванні репертуару. Б. Гнидь розглядав історію українського академічного вокалу як феномен динамічної культурної еволюції, у якій добір репертуару є важливим маркером історичних змін естетичних пріоритетів [2]. І. Литвиненко приділяла значну увагу естетичному вихованню засобами вокального мистецтва, трактуючи репертуар як інструмент формування художнього смаку особистості [6].

Дослідження Т. Мельник було присвячене формуванню репертуару як чиннику художньо-естетичного розвитку виконавця, а Л. Михайлова ґрунтовно проаналізувала стилістичні аспекти відбору творів в академічному вокалі [7]. Такі дослідження формують теоретичне підґрунтя для сучасного вокального виконавця, який має працювати не тільки як технічно досконалий інтерпретатор, а й як естетично мислячий митець.

Серед проблем, що стоять перед вокалістом у процесі формування концертного репертуару, можна виділити такі ключові: визначення художньої цінності творів; стилістична й жанрова різноманітність; відповідність віковим і технічним можливостям виконавця; врахування національних традицій; побудова сценічної драматургії програми.

Художня цінність твору є фундаментальним критерієм. Репертуар не має бути зібраним за принципом «зручності» чи «популярності», а повинен відповідати високим естетичним стандартам. Це передбачає глибоке змістовне наповнення, стилістичну витриманість, емоційну силу, здатність до багатозначного тлумачення. Уключення до програми творів різних епох – від бароко до сучасності – сприяє формуванню широкого художнього кругозору виконавця та демонструє його професійну гнучкість.

Вокальний репертуар охоплює великий спектр жанрів: академічний спів (опера, ораторія, арії, романси), народний, естрадний, джазовий, рок-вокал, вокально-інструментальні ансамблі, хорове виконання. Кожен жанр вимагає специфічної техніки, манери, інтонаційності та сценічної поведінки. Як зазначає Михайлова Л. О., «репертуарна політика виконавця залежить від вибраного жанру, оскільки кожен із них має специфічну стилістику, тематику та інтонаційність» [8, с. 22].

Важливим художньо-естетичним принципом є врахування психології слухача. Концертна програма повинна мати емоційну динаміку: чергування

ліричних і драматичних творів, зміна настрою й темпоритму, що тримають увагу публіки. Візуальна складова (костюм, міміка, сценічна пластика) також стає невід'ємним елементом цілісного естетичного образу.

Індивідуальність виконавця є ще одним критерієм добору. Програма має максимально розкривати голосові й артистичні особливості співака, відповідати його внутрішньому світові, підкреслювати щирість і глибину інтерпретації.

Для ілюстрації можна навести приклади конкретних програм:

Приклад 1. Академічна програма для сольного концерту в малому залі консерваторії може включати арію Генделя, Н. Вахнянин «Арія Одарки з опери «Купало», неоавангардну композицію сучасного українського автора, фольклорну обробку Лисенка. Такий підбір демонструє стильову гнучкість, високий рівень техніки, чуття історичної стилістики та національної традиції.

Приклад 2. Програма сучасного естрадного концерту у великій залі філармонії може поєднувати українські поп-хіти, авторські балади, кавери на світові хіти та джазові стандарти. Продумана драматургія чергує драйвові номери з ліричними, створюючи емоційну «арку», а візуальна складова (сценографія, світло) підсилює образність концерту.

Приклад 3. Виступ у будинку культури на державне свято може включати народні пісні в сучасних обробках, патріотичні композиції українських композиторів, тематичні поетичні вставки. Така програма враховує контекст події, віковий і соціальний склад аудиторії, формує колективну емоційну атмосферу.

Приклад 4. Камерний концерт у рамках міжнародного фестивалю може містити цикл французьких мелодій, твори сучасних українських композиторів, переклади світової лірики українською мовою. Це демонструє культурну відкритість, інтелектуальний репертуар і здатність до міжкультурного діалогу.

Такий багатий спектр підходів потребує від вокаліста не тільки технічної вправності, а й аналітичного мислення, сценічної інтуїції, знання традицій і відкритості до нових форм комунікації зі слухачем.

Практична цінність дослідження полягає в тому, що запропоновані принципи можуть бути використані як методичні рекомендації для виконавців і педагогів. Такий системний підхід дозволяє уникати випадковості у виборі творів, забезпечує естетичну єдність програми та формує виразний художній образ артиста. Виконавець, який грамотно формує свій репертуар, стає не просто носієм техніки, а повноцінним митцем, який веде зі слухачем змістовний діалог.

Висновки. Отже, формування концертного репертуару вокаліста є складним і багаторівневим процесом, що інтегрує технічні, художні, педагогічні та соціокультурні аспекти. Основними художньо-естетичними засадами є: висока художня цінність творів, стилістична й жанрова збалансованість програми, відповідність індивідуальним особливостям виконавця, врахування психології

слухача та контексту події. Репертуар не лише дозволяє вокалісту продемонструвати техніку, а й формує його художній імідж, сценічну виразність і стильову ідентичність. Він стає засобом професійного самовираження та ефективної комунікації з публікою. Як підкреслює І. Литвиненко, «естетичне виховання засобами вокального мистецтва передбачає гармонійне поєднання змісту, форми та ціннісного навантаження кожного виконуваного твору» [5, с. 47].

Таким чином, дослідження теми має як теоретичне, так і прикладне значення для розвитку сучасного вокального мистецтва, сприяє підвищенню професійного рівня виконавців і збагаченню культурного середовища.

Список використаних джерел

1. Гнидь Б. П. «Історія вокального мистецтва». Київ: НМАУ, 1997, 319 с.
2. Гуменюк О. Репертуарна політика у вокальному мистецтві: виклики сьогодення. *Українська музична газета*. 2022. № 1. С. 21–24.
3. Злотник О. Й. Музичний стиль як естетична категорія. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник*. 2018. Вип. 26, Кн. 2. С. 152–159. Одеса: Астропринт. URL: https://mmk.od.ua/archive/26_2/152-159.pdf (дата звернення: 10.06.2025).
4. Коновалова О. П. Педагогіка вокалу: репертуар як інструмент виховання виконавця. Харків: ХДАК, 2017. 78 с. URL: <https://hdak.edu.ua/konovalova/vocal-pedagogy-2017> (дата звернення: 22.06.2025).
5. Литвиненко І. П. Естетичне виховання засобами вокального мистецтва// *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. 2021. № 39. С. 45-51. URL: <http://journals.uran.ua/apmp/2021/39/45-55> (дата звернення 20.06.2025).
6. Литвиненко І. П. Естетичне виховання засобами вокального мистецтва. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. 2021. № 39. С. 45–51. URL: <http://journals.uran.ua/apmp/2021/39/45-51> (дата звернення: 20.06.2025).
7. Мельник Т. В. Формування вокального репертуару як чинник художньо-естетичного розвитку особистості. *Науковий вісник НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. 2020. Вип. 28. С. 129–133. URL: https://aphn-journal.in.ua/archive/84_2025/part_2/43.pdf (дата звернення: 18.06.2025).
8. Михайлова Л. М. Стилiстичнi аспекти пiдбору репертуару в академiчному вокалi. *Мистецтвознавчi записки*. 2019. № 35. С. 53–57. URL: <https://artnotes.ua/2019/35/53-57> (дата звернення: 21.06.2025).
9. Овчаренко Н. А. Основи вокальної методики: навч.-метод. посiб. Кривий Рiг, 2006. URL: <http://vocal-methods.kr.ua/ovcharenko/2006> (дата звернення: 12.06.2025).
10. Тоцька Л. О. Методичнi засади удосконалення вокальної пiдготовки майбутнiх учителiв музики. *Методичний вiсник*. 2019. № 4. URL: <http://library.kr.ua/totska/2019-methods> (дата звернення: 15.06.2025).

ОБРОБКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «МЕЛЬНИК» Т. ПОЛІЩУК: КОМПАРАТИВНИЙ ОГЛЯД ТРАНСФОРМАЦІЙ

Ніколаєнко Є. В.

Стаття присвячена компаративному аналізу трансформації автентичного фольклорного джерела в авторській обробці української народної пісні «Мельник» Т. Поліщук. Розкрито особливості трансформації мелодичного, ритмічного, ладового та текстового компонентів фольклорного першоджерела; визначено композиторські прийоми, що забезпечують органічне поєднання народнопісенної традиції із сучасною музичною мовою; проаналізовано виконавські інтерпретації обробки в контексті відтворення автентичності та авторського задуму.

Ключові слова: українська народна пісня, «Мельник», обробка народної пісні, Т. Поліщук, фольклорна автентичність, композиторська інтерпретація, компаративний аналіз, трансформація фольклорного джерела, вокальне виконавство.

Обробка народної пісні залишається однією з найцікавіших форм поєднання традиційного та сучасного у вокальній музиці. Вона дає можливість не просто зберігати етнокультурну спадщину, а й переосмислювати її в нових виконавських умовах. Цей процес показує, як форма і зміст народної пісні можуть водночас зберігатися та оновлюватися через використання сучасної музичної мови.

Особливий інтерес для нашого дослідження становить обробка української народної пісні «Мельник» у версії Тетяни Поліщук, викладачки хору й естрадного сольного співу Черкаської дитячої школи мистецтв. Вибір саме цієї композиції пояснюється кількома чинниками. По-перше, пісня має яскраву образність і широко побутує в народній традиції. По-друге, її обробка дає можливість провести компаративний аналіз: з одного боку – розглянути збереження автентичного мелосу, з іншого – простежити творчу адаптацію до сучасного виконавського середовища. Версія Т. Поліщук поєднує елементи народного інтонування з гармонічним і фактурним збагаченням, що характерне для академічної та естрадної традицій.

Пісня «Мельник» має широку варіативну традицію в фольклорі Центральної України. Її сюжет, пов'язаний з побутовим гумором, дозволяє легко адаптувати матеріал до різних стилістичних рішень. Обробка Тетяни Поліщук увійшла до «Збірки хорових, вокальних та фортепіанних творів для початкової мистецької освіти» [4], яка є практично орієнтованим посібником для молодих виконавців та педагогів. Її версія також представлена у відеоінтерпретації на платформі YouTube [3], що дає змогу здійснити повноцінний аналіз вокально-стилістичних особливостей у контексті реального виконання.

Обробка «Мельник» Тетяни Поліщук вирізняється гармонічною ясністю та фактурною прозорістю. Вона розрахована на учнівське виконавське середовище, проте не спрощує музичний матеріал до елементарного рівня. Навпаки, у фортепіанному супроводі відчувається авторський стиль, який поєднує діатонічну основу з модальними варіаціями, легкі джазові інтонації з народною метроритмікою. Зміна акцентів, варіативність фактурних шарів та використання ледь помітних дисонансів створюють напруження, що працює на драматургію твору. Вокальна партія, хоч і зберігає інтонаційну простоту, вимагає від виконавця точності у фразуванні, дикції, динаміці, а головне, емоційного контрасту між жартівливістю та іронічністю образу.

Візуально-слухова версія обробки, доступна онлайн, виконана ансамблем у складі солістки та фортепіано. Така камерна структура дає можливість розкрити індивідуальність виконавиці: акцентовано подані текстові нюанси, чітко окреслена міміка, використання артистичних пауз та тембрових змін підсилюють емоційний спектр образу. Порівнюючи цю інтерпретацію з іншими відомими варіантами пісні «Мельник», зокрема у фольклорному виконанні жіночого хору, можна помітити зсув акцентів. Якщо автентичні зразки тяжіють до ритмічної стабільності й енергетичного фольклорного драйву, то версія Т. Поліщук більше спрямована на емоційне нюансування, сценічну грайливість та педагогічну виразність.

Цікаво, що саме педагогічна спрямованість обробки не стає обмеженням для художньої виразності. Радше навпаки, вона визначає особливий баланс між доступністю матеріалу та його художньою цінністю. Це дозволяє молодим виконавцям не просто відтворювати текст, а вчитися працювати з образом, розуміти логіку драматургічного розвитку, відчувати стилістичні межі між фольклорною основою та авторським переосмисленням.

Обробка Т. Поліщук вимагає від виконавця не лише чистого інтонування, а й чіткої дикції та володіння нюансами мови народного співу. Як зазначає Т. Поліщук у своїй збірці, пісенний репертуар для початкової мистецької освіти повинен поєднувати педагогічну доступність з художньою виразністю [4]. Саме тому артикуляція тут постає не лише як засіб чіткого відтворення тексту, а й як виразний інтерпретаційний компонент. Жарти, іронія, «усмішка в голосі» – усе це транслюється завдяки специфічному вокальному жесту, включаючи варіативні атаки звука, легкі ковзання між нотами, що моделюють природне народне інтонування.

З технічного боку пісня передбачає роботу над рівномірним диханням, опорою звука, стеженням за мікродинамікою у межах фрази, як у класичному співі, так і в стилі з елементами естрадної подачі. Це відповідає сучасним тенденціям мультижанрової підготовки вокаліста [1], коли народна пісня виконується в обрамленні, що враховує як академічні, так і естрадні манери.

Інтерпретація пісні «Мельник» у версії Тетяни Поліщук вирізняється тонкою роботою над тембровим малюнком: вокаліст переходить від м'якого, розмовного

звучання у куплетах до більш яскравих, відкритих звуків у кульмінаційних моментах. Така темброва гра відповідає драматургії пісні, що розгортається як сценічна мініатюра з поступовим нагнітанням комічної напруги.

Особливу роль відіграє й міміко-жестовий супровід: мікроакценти у бровах, погляді, позиції плечей та рук посилюють жартівливу атмосферу, наближаючи інтерпретацію до стилістики сучасного музичного театру. Це відповідає виконавському підходу, який вимагає від соліста не лише вокальної майстерності, а й акторських здібностей, сценічного мислення, емоційної реактивності. Як зазначає Т. Поліщук, педагогічна практика, зокрема в естрадному сольному співі, має формувати у дітей саме сценічну свободу, засновану на вокально-артикуляційному контролі [4].

Говорячи про трансформацію фольклорного джерела, варто звернути увагу на те, як саме відбувається переосмислення автентичного матеріалу. Якщо в традиційному виконанні пісня «Мельник» зберігає характерну для народної пісні повторюваність мелодичних формул, монотембровість звучання та колективний характер подачі, то в обробці Т. Поліщук акцент зміщується на індивідуалізацію образу. Вокальна партія набуває рис сольного номера з виразною драматургічною лінією, де кожна фраза має свій емоційний відтінок, свою функцію в загальній композиції.

Це не означає втрати фольклорної основи. Радше йдеться про її актуалізацію через призму сучасної виконавської культури. Мелодична лінія залишається впізнаваною, зберігає діатонічну природу, характерні інтонаційні звороти. Водночас гармонічний супровід, ритмічна організація, фактурне рішення вносять нові смислові відтінки, розширюють виразові можливості твору.

У контексті трансформації фольклорного джерела аналіз обробки «Мельник» демонструє, як форма стає інструментом вираження змісту. Сучасне аранжування, темброва стилістика, сценічна модель працюють на розкриття характеру, психологічного образу, комічної ситуації. Взаємодія цих елементів створює естетичний ефект, що балансує між народною архаїкою та педагогічною новизною, водночас зберігаючи цілісність фольклорного першоджерела.

Цікаво, що саме через такий баланс народна пісня не втрачає своєї ідентичності, а набуває нових виразових можливостей. Обробка Т. Поліщук показує, що трансформація фольклорного матеріалу не обов'язково означає його спрощення чи деформацію. Навпаки, вона може бути способом актуалізації, який дозволяє народній пісні звучати природно в сучасному виконавському контексті, зберігаючи при цьому свою етнокультурну цінність.

Застосування таких творів є важливим для формування національно орієнтованої, але сучасно мислячої особистості співака. Як справедливо зазначає Мартинюк М. [2], саме через фольклор, адаптований до вимог сьогодення, можливе формування нового покоління виконавців, які пов'язують традицію та інновацію у музичному мистецтві. Досвід роботи з такими обробками формує у вокалістів

розуміння того, що народна пісня може бути одночасно автентичною за духом і сучасною за формою подачі.

Отже, компаративний аналіз трансформації фольклорного джерела в обробці української народної пісні «Мельник» Т. Поліщук дозволяє визначити специфіку сучасного підходу до роботи з народнопісенним матеріалом. Дослідження виявило кілька важливих аспектів цієї трансформації.

По-перше, обробка Т. Поліщук демонструє гармонійне поєднання традиційного фольклорного матеріалу з елементами сучасної композиторської стилістики. Мелодична лінія зберігає діатонічну природу та характерні інтонаційні звороти народної пісні, водночас гармонічний супровід збагачується модальними варіаціями, легкими джазовими інтонаціями, що створює нове звукове середовище без руйнування фольклорної основи.

По-друге, трансформація торкається не лише музичної тканини, а й виконавської моделі. Якщо автентичне виконання тяжіє до колективності, ритмічної стабільності та монотембровості, то обробка Т. Поліщук орієнтована на сольне виконання з виразною драматургічною лінією, тембровою грою, емоційним нюансуванням. Це вимагає від виконавця поєднання народної манери інтонування з технікою академічного та естрадного співу.

По-третє, педагогічна спрямованість обробки не стає обмеженням для художньої виразності, а навпаки, визначає особливий баланс між доступністю матеріалу та його художньою цінністю. Такий підхід дозволяє молодим виконавцям не просто відтворювати текст, а вчитися працювати з образом, розуміти логіку драматургічного розвитку, відчувати стилістичні межі між фольклорною основою та авторським переосмисленням.

Вокально-виконавська модель обробки відкриває широкі можливості для сценічної інтерпретації, розвитку вокальної техніки, художнього мислення та національної ідентичності виконавця. Камерна структура виконання (соліст і фортепіано) сприяє індивідуалізації образу, дозволяє акцентувати текстові нюанси, використовувати міміко-жестовий супровід, що наближає інтерпретацію до стилістики сучасного музичного театру.

Такий синтез естетичних, технічних і змістовних складників є яскравою ілюстрацією принципів, на яких може ґрунтуватися сучасне українське вокальне мистецтво: збереження етнокультурної ідентичності через творче переосмислення фольклорної спадщини. Обробка «Мельник» Т. Поліщук підтверджує, що трансформація фольклорного джерела може бути органічним процесом, який не руйнує автентичність, а актуалізує її, роблячи народну пісню частиною сучасного виконавського репертуару.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у компаративному аналізі інших обробок української народної пісні, виявленні типових моделей трансформації фольклорного матеріалу, а також у вивченні виконавських стратегій, що забезпечують баланс між збереженням народної традиції та сучасною інтерпретацією.

Список використаних джерел

1. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2008. 16 с.
2. Мартинюк М. В. Жіночі вокальні ансамблі в українському музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століття: від фольклору до академічних традицій: дис....доктор філософії. Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Міністерство освіти і науки України, Івано-Франківськ, 2025. 322 с.
3. Мельник. Обр. Т. Поліщук. URL: <https://surl.lt/qndsve>.
4. Поліщук Т. В. Збірка хорових, вокальних та фортепіанних творів для початкової мистецької освіти. Київ, 2020. 30 с.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ ВАЛТОРНІСТА

Носенко Н. О.

У статті розглянуто теоретико-практичні засади формування виконавського апарату валторніста як комплексної системи, що забезпечує технічну майстерність, інтонаційну стабільність та художньо-виражальні можливості виконавця. Проаналізовано структурні компоненти виконавського апарату, зокрема дихальний механізм, амбушюр, артикуляцію, координацію рухів, регістрову організацію та специфіку тембрової роботи. На основі узагальнення досліджень уточнено чинники, що впливають на ефективність становлення виконавського апарату валторніста. Результати дослідження дозволяють глибше осмислити взаємозв'язок між фізіологічними передумовами, технічною підготовкою та інтерпретаційною свободою валторніста.
Ключові слова: *духове інструментальне мистецтво, духові мідні інструменти, валторна, виконавський апарат валторніста*

Формування виконавського апарату валторніста є однією з ключових передумов професійної майстерності музиканта-духовика, адже саме фізіологічна організація процесу звуковидобування забезпечує технічну стабільність, контроль тембру та інтонаційну точність.

Валторна – інструмент, що поєднує складний механізм звукового формування з високими вимогами до м'язової координації та збалансованої взаємодії між диханням, амбушюром і артикуляційними механізмами. У процесі оволодіння навичками гри на валторні важливо забезпечити природність фізіологічних рухів,

стабільність звуковидобування та оптимальну організацію рухових навичок, які стають базою для подальшої художньої інтерпретації.

Актуальність статті зумовлена тим, що сучасне академічне виконавство на валторні активно трансформується: зростають технічні можливості інструмента, розширюється репертуар, ускладнюються вимоги до інтонаційної чистоти, тембрової мобільності та динамічної варіативності. У зв'язку з цим формування виконавського апарату потребує переосмислення та узагальнення нових підходів, здатних забезпечити ефективний розвиток музикантів-духовиків. Саме тому дослідження особливостей формування виконавського апарату валторніста є не лише методично важливим, але й практично значущим для підготовки музикантів різного рівня.

Питання розвитку виконавського апарату валторніста представлено у працях низки українських і закордонних дослідників. Серед українських дослідників значний внесок зробили Є. Чуриков, В. Гура, О. Губський, О. Устименко-Косоріч, які вивчали історію, методику та теоретичні засади виконавства на валторні. Серед зарубіжних дослідників ключовими є роботи Г. Шулера, Д. Гілла, Р. Гарднера, Т. Герберта, які розкривають анатоμο-фізіологічні основи звукоутворення, акустичні закономірності та методи розвитку технічних прийомів гри. Попри значну кількість праць, питання комплексного формування виконавського апарату валторніста потребує подальшого узагальнення.

Мета статті – комплексно проаналізувати особливості формування виконавського апарату валторніста, виявити його ключові компоненти, що забезпечують ефективність інструментальної підготовки музиканта-духовика.

Питання формування виконавського апарату валторніста залишається предметом постійного вивчення та вдосконалення в рамках теорії духового виконавства. Як зазначають дослідники, виконавська майстерність гри на валторні сформувалася в результаті тривалого історичного розвитку, вбираючи в себе творчий і педагогічний потенціал численних поколінь духовиків. Її становлення, як зазначає Чуриков Є., відбувалося в тісній взаємозалежності з соціокультурним контекстом, трансформацією суспільних норм та динамікою естетичних пріоритетів у різні епохи [4, с. 361]. Паралельно, як підкреслює Чжан Є, еволюція мистецтва гри на валторні була безпосередньо зумовлена технічним вдосконаленням самого інструмента. Такі фактори, як модифікація механізму, вдосконалення мундштука та зміна органологічних параметрів, створили передумови для розширення технічного арсеналу виконавців та розкриття нових тембрових можливостей валторни [5, с. 105].

Виконавський апарат валторніста традиційно розглядають як цілісну систему, що включає дихальний апарат, м'язи губ, положення ротової порожнини, артикуляційні механізми, координацію рук та корпусу. Від ефективності взаємодії цих елементів залежить стабільність звуку, темброва виразність і здатність виконувати технічно складні фрагменти.

Є. Чуріков вказує на те, що виконавський апарат валторніста є сукупністю органів і частин тіла виконавця, системно організованих для виконання анатомо-фізіологічних і психофізіологічних дій у процесі музичного виконання на інструменті. Усі структурні компоненти виконавського апарату музиканта-інструменталіста інтегровані в єдину систему завдяки складній організації центральної нервової системи, що забезпечує необхідний рівень їх функціональної взаємодії [3, с. 315].

Виконавське дихання духовика, будучи спеціалізованою формою дихальної функції, має принципові відмінності від дихання фізіологічного. Ключові диференційні ознаки полягають у наступному:

1. За характером регуляції: фізіологічний процес є довільним, тоді як виконавська діяльність вимагає цілеспрямованого контролю та повного усвідомлення.

2. За обсягом легеневої вентиляції: виконавське дихання характеризується значно більшою ємністю. Музикант активує практично весь резерв легеневої тканини, на відміну від звичайного вдиху, що становить лише приблизно третину від їх потенційного об'єму.

3. За ритмічною організацією: на противагу стереотипному фізіологічному циклу, дихання виконавця підпорядковується артикуляційно-фразувальній структурі музики. Це зумовлює асиметричність та варіативність тривалості його фаз – вдиху та видиху.

4. За механікою видиху: якщо фізіологічний видих відбувається пасивно, то виконавський реалізується активно за рахунок дихальної опори. Цей контрольований процес вимагає значних зусиль дихальних м'язів.

Отже, на противагу фізіологічному процесу, виконавське дихання потребує значних фізичних зусиль, що обумовлює необхідність високої дихальної техніки як обов'язкової умови досягнення виконавської майстерності.

Як демонструють дослідження В. Апатського, фізіологічна основа звукоутворення на духових інструментах відрізняється значною складністю: лише в роботі губного апарату задіяно понад 22 лицевих м'язи. Ця анатомічна особливість обумовлює вирішальну роль техніки губ (артикуляційної моторики) у виконавському процесі на валторні. Науковець деталізує функціональну спеціалізацію ключових м'язів, до яких належать: круговий м'яз рота, що формує основу губ; щоківий м'яз, що забезпечує тонус щік; щелепові, м'язи сміху, квадратні та трикутний м'язи, які координовано відповідають за динаміку розтягування, відтягування та опускання губ і кутів рота. Окрім цієї групи, автор акцентує на ролі чотирьох пар жувальних м'язів, рухливість яких забезпечує необхідну свободу та гнучкість рухів нижньої щелепи під час гри [1, с. 60–61].

Наступним важливим компонентом є амбушюр – конфігурація м'язів ротової порожнини, губ, щелеп і підборіддя, які визначають характер вібрації. У валторніста амбушюр має бути гнучким, стійким і стабільним, що забезпечує точність атаки й можливість реалізовувати широкі динамічні шкали. Неправильний

амбушюр призводить до нестійкості тону, втоми м'язів і неможливості виконувати технічно складні пасажі.

Формування амбушюру потребує систематичної роботи з використанням спеціальних вправ, спрямованих на укріплення кругового м'яза рота та стабілізацію вертикального положення губ. Важливо забезпечити природність ущільнення губ і уникати надмірного натиску мундштука, оскільки це може обмежити свободу вібрації та знизити якість тембру.

Артикуляція на валторні здійснюється за допомогою кінчика язика, що визначає характер атаки (легато, стакато, тенуто), а також формує стилістичну виразність. Правильна робота язика сприяє точності виконання швидких пасажів і рівності ритмічних структур.

Опанування артикуляційних прийомів передбачає поступову роботу над переходом від м'якої атаки до твердої, вироблення рівномірного ритмічного контролю та вміння варіювати характер звука залежно від стилю твору. Артикуляційна техніка безпосередньо впливає на художнє інтонування та характер виконання.

Суттєву роль відіграє координація дихання, амбушюру та артикуляції, адже від її рівня залежить цілісність виконавської техніки. Порушення координації призводить до нерівності звучання, втрати точності атак і дисбалансу між регістрами. Тому у процесі формування виконавського апарату валторніста важливо застосовувати методики, що сприяють комплексному розвитку рухових навичок.

Роль рухового компонента в виконавському апараті валторніста виконують руки, які не лише забезпечують статичну фіксацію інструмента, але й здійснюють динамічну корекцію його позиції відповідно до вимог мистецького контексту. Ця ергономічна адаптація відбувається в реальному часі як відповідь на зміни у динаміці, темпі, агогіці та інших виражальних засобах музичної мови.

Положення правої руки у розтрубі валторни істотно впливає на акустику: легке прикриття корегує висоту звуку, змінює тембр і дозволяє досягти рівніших інтонаційних переходів. Ліва рука забезпечує стабільність інструмента і точність роботи клапанів. Неправильне положення призводить до зайвого перенапруження плечового поясу, що в подальшому впливає на дихання та загальну фізіологічну свободу виконавця.

Стабільність корпусу є ще одним чинником технічної рівноваги. Положення тіла повинно забезпечувати вільний рух повітряного потоку та уникати локальної напруги. Порушення постави впливає на загальну резонансну систему та ускладнює формування стійкого тембру.

Психофізіологічний аспект виконавства також відіграє вагомий роль. Валторна відома чутливістю до найменших змін м'язового стану, тому рівень психологічної стабільності, концентрація уваги та контроль внутрішньої моторики безпосередньо впливають на якість звуковидобування.

Формування виконавського апарату потребує регулярної систематичної роботи, що охоплює поступове нарощування складності вправ і гнучкий розподіл фізичного навантаження. Це дозволяє уникати перевтоми та зберігати стабільність виконавської форми.

Оптимізація використання повітряного потоку та формування навичок свідомого регулювання дихання досягаються шляхом спеціалізованих інструментальних тренувань. Для цього рекомендуються музичні вправи, виконані в середньому регістрі та що мають просту структуру, зокрема, тривалі звуки та легатне ведення звуку по обертонах натурального звукоряду. Виконання довгих звуків, окрім розвитку дихального контролю, одночасно сприяє відпрацюванню тембрової якості, чистоти інтонування та стабілізації темпу. Підвищення ефективності даної вправи забезпечує її виконання як у формі витриманих нот, так і з метрономом.

Як підкреслює Є. Чуриков, виконавська техніка валторніста виконує синтезуючу функцію, інтегруючи професійні вміння, художній досвід та індивідуально-психологічні особливості музиканта. Вона виступає не лише як зовнішній засіб реалізації творчого задуму, але й як внутрішній каталізатор мистецького пошуку, орієнтований на досягнення якісної тембрової виразності. Таким чином, техніка стає ключовим інструментом художньої інтерпретації, що забезпечує розкриття образно-емоційної структури музичного твору [3, с. 316].

Отже, формування виконавського апарату валторніста виступає складним і багатокомпонентним процесом, що вимагає системної організації навчання, науково обґрунтованих методичних підходів і постійної роботи над технікою, інтонацією та художньою виразністю.

Таким чином, формування виконавського апарату валторніста є складним і тривалим процесом, який ґрунтується на взаємодії дихальної системи, амбушура, артикуляційного апарату та загальної фізіологічної координації. Ефективний розвиток цих компонентів можливий лише за умови цілісного педагогічного підходу, що враховує індивідуальні особливості інструменталіста та поетапного розвитку виконавських навичок.

Загальний аналіз дозволяє констатувати, що сучасні методики навчання валторністів спрямовані на інтеграцію технічних, тембрових і художніх компонентів гри. Формування виконавського апарату не лише забезпечує технічну майстерність, але й створює умови для особистісної інтерпретації, розкриття тембрової природи інструмента та реалізації творчого потенціалу музиканта.

Список використаних джерел

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

2. Гура В., Устименко-Косоріч О., Губський О. Валторна: історія, теорія, виконавська практика. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 3 (06). С. 57–61.

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

4. Чуриков 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. Zhang Ye. Natural and chromatic horn in the orchestral music of the 19th century *Актуальні питання гуманітарних наук* : / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Т. 1. С. 105–109.

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПОЯВИ САКСОФОНА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ (XIX–XX СТ.)

Нужна А. О.

В статті розглянуто історію створення саксофону у європейському загальнокультурному контексті. Подано аналіз формування цього унікального музичного інструменту. Висвітлено значущість саксофону у європейській модернізації духових інструментів.

Ключові слова: саксофон, Адольф Сакс, європейська музична культура XIX–XX ст., модернізація духових оркестрів, темброва універсальність саксофона.

Музичне мистецтво XIX століття позначене активними процесами оновлення виконавської культури, пошуками нових шляхів розвитку та розширенням музично-виконавських можливостей. У цей період відбулися значні зміни в інструментальному виробництві, що зумовило появу низки нових духових інструментів, серед яких особливе місце посів саксофон. Його виникнення стало результатом поєднання технічного прогресу та естетичних потреб часу, заклавши підґрунтя для формування нового типу музичного мислення.

У першій половині XIX століття на тлі активного розвитку духових оркестрів у Європі виникла потреба створення нового інструмента, який би поєднав темброві властивості мідних і дерев'яних духових, усунувши розрив між їхніми звучаннями. Поштовхом до цього стала як технічна революція в інструментобудуванні, так і художні пошуки музикантів, які прагнули збагатити

оркестрову палітру. Бельгійський винахідник і музикант Адольф Сакс (1814–1894) першим здійснив цю ідею: у 1842 році він створив прототип саксофона – духовий інструмент із металевим корпусом, конічним розтрубом і одинарною тростиною, подібною до кларнетової [11, с. 45]. Завдяки поєднанню дерев'яного механізму звукоутворення з металевим корпусом Сакс досяг нового звучання, яке не мало аналогів у тогочасній інструментальній системі. 17 травня 1846 року винахідник отримав патент на «систему духових інструментів під назвою саксофони», до якої входило вісім різновидів - від сопраніно до басу [9, с. 22]. Це дозволило йому створити цілу родинну групу інструментів, придатних як для оркестрової, так і для камерної музики.

Серед факторів, що сприяли виникненню саксофона, особливо важливим був загальноєвропейський процес модернізації духових оркестрів. Військові та муніципальні оркестри початку ХІХ століття потребували інструментів із потужнішим, але водночас м'якішим тембром, здатним забезпечити плавний перехід між групами дерев'яних і мідних духових. Винахід Сакса став результатом не лише особистого експерименту, а й відповіді на загальні тенденції часу - прагнення до тембрової рівноваги, поліпшення інтонаційної стабільності та розширення динамічного діапазону [5, с. 81].

Невдовзі після створення саксофон почав входити в музичне життя Парижа. 1844 року інструмент уперше було представлено на Паризькій промисловій виставці, де викликав зацікавлення публіки й музикантів. Уже за рік саксофони ввійшли до складу військових духових оркестрів Франції, чим сприяли оновленню тембрової палітри та поліпшенню балансу звучання в строї оркестру. Особливу роль у популяризації нового інструмента відіграв Гектор Берліоз (1803–1869) - один із найвидатніших французьких композиторів і теоретиків доби романтизму. У своєму трактаті «Мистецтво інструментовки» він дав схвальну характеристику саксофону, відзначивши його темброву м'якість і «людський» характер звучання [1, с. 219]. Берліоз також уперше ввів саксофон до академічної композиції (хорал для голосу і духових), фактично передбачивши його подальший розвиток у симфонічній музиці.

У другій половині ХІХ століття саксофон поступово здобував визнання серед європейських композиторів, хоч і не без опору консервативних музичних кіл. Певною мірою це було пов'язано з тим, що інструмент, попри свою універсальність, не мав сталої виконавської школи, а отже – усталеної академічної традиції. Проте його темброва своєрідність приваблювала композиторів-романтиків. Саксофон з'являється у творах Лео Деліба («Сільвія»), Жюльє Масне («Вертер», «Іродіада»), Каміля Сен-Санса («Генріх VIII») та інших [7, с. 133]. У цей же час відбувається формування ансамблевої культури саксофоністів, а також створення перших сольних п'єс. У 1857–1870 рр. Адольф

Сакс викладав у Паризькій консерваторії, започаткувавши перший клас гри на саксофоні, що мало надзвичайне значення для становлення професійної виконавської школи [14, с. 47].

Після смерті Адольфа Сакса і закриття його класу під час Франко-пруської війни 1870 року розвиток саксофона в Європі на певний час призупинився. Проте інструмент знайшов нове життя на іншому континенті – у Сполучених Штатах Америки, де музичне середовище другої половини ХІХ століття характеризувалося надзвичайною відкритістю до нововведень. Саме тут саксофон швидко здобув популярність у військових і духових оркестрах, які відігравали важливу роль у суспільному житті країни. Американські військові оркестри активно використовували саксофон у строї завдяки його широкому діапазону, потужному, але водночас м'якому тембру та здатності гармонійно поєднуватися як із мідними, так і з дерев'яними духовими інструментами. Уже наприкінці ХІХ століття саксофон став невід'ємною частиною американської оркестрової культури, зокрема у складі муніципальних і шкільних оркестрів, де він також використовувався як навчальний інструмент через відносну простоту звуковидобування.

Особливу роль у розвитку американського саксофонного виконавства відіграла саксофоністка Еліза Холл, яка виступала як солістка з провідними оркестрами та активно замовляла нові твори сучасним композиторам [3, с. 52]. Її діяльність сприяла формуванню перших сольних програм і закріпленню саксофона як концертного інструмента. У цей період інструмент починає активно використовуватися також у популярній музиці – маршах, танцювальних оркестрах і театральних виставах, що розширило сферу його застосування далеко за межі академічного середовища.

На початку ХХ століття саксофон став невід'ємною частиною нової культурної хвилі, що зародилася у Сполучених Штатах, – джазу. Саме в цьому жанрі інструмент виявив свої найхарактерніші якості: гнучкість тембру, багатство динамічної палітри, широкі артикуляційні можливості та здатність передавати найтонші відтінки людських емоцій. Завдяки цим особливостям саксофон став головним засобом імпровізаційного висловлення у новій музичній естетиці. Уже перші джазові ансамблі початку ХХ століття - духові капели Нового Орлеана, оркестри Бадді Болдена, Кіда Орі, а згодом Флетчера Гендерсона і Дюка Еллінгтона – включали саксофони як провідну групу. Їхня здатність до тембрових варіацій і виразної фразовості визначила характер звучання джазу як мистецтва індивідуальної свободи.

У 1910-1920-х роках саксофон став одним із символів американської культури. Поширення джазу, бурхливий розвиток звукозапису та радіомовлення сприяли формуванню справжнього феномена «саксофоманії». У цей час відомі

фабрики – Conn, Buescher, King, Selmer USA – налагодили масове виробництво інструментів, завдяки чому саксофон став доступним для широкого кола музикантів, від аматорів до професіоналів [2, с. 200]. Його популярність виходила далеко за межі музичних кіл: саксофон з'являвся у візуальній культурі, рекламі, навіть у кінематографі, символізуючи модерність, енергію та новий урбаністичний стиль життя. Таким чином, саме американський період початку ХХ століття став вирішальним для перетворення саксофона з технічного винаходу на повноцінне мистецьке явище світового масштабу.

У 1920–1930-х роках саксофон повертається до європейського академічного простору, цього разу – як самодостатній сольний інструмент. Європейські композитори, натхненні новими тембрами, починають використовувати саксофон у симфонічних і камерних творах. Найвідоміші приклади – «Болеро» Моріса Равеля, «Створення світу» Дарюса Мійо, «Кардільяк» Пауля Хіндемита, «Рапсодія» Клода Дебюссі, «Хорал з варіаціями» Венсана д'Енді [15, с. 175]. Поєднання джазових інтонацій із академічними формами зумовило появу нової стилістики саксофонного мистецтва, що збагатило європейську музичну мову ХХ століття.

Після Другої світової війни саксофон зазнає нового, якісно відмінного етапу інституціоналізації та професіоналізації. Відбудова європейського культурного простору вимагала не лише відновлення концертного життя, але й переосмислення виконавських традицій, у яких саксофон зайняв провідне місце як символ модерності й технічного прогресу. У 1940–1950-х роках у провідних консерваторіях Європи – Парижа, Брюсселя, Амстердама, Лондона, Женеви – починають відкриватися спеціалізовані класи гри на саксофоні. Під впливом діяльності визначних педагогів і виконавців – Марселя Мюля, Даніеля Дефайє, Жана-Марі Лонде, Ежена Руссо – формується європейська академічна школа саксофонного мистецтва [8, с. 92]. Вона поєднала високу технічну культуру французької традиції з аналітичним підходом до звукового моделювання, що набув поширення в бельгійській та нідерландській школах.

Марсель Мюль, учень самого Адольфа Сакса за спадковою лінією педагогічної традиції, став ключовою постаттю у становленні академічного саксофонного виконавства. Його інтерпретаційна концепція базувалася на природності звукоутворення, рівновазі дихання і фразування, що створювало передумови для художньої виразності та інтонаційної чистоти. Учні Мюля – Даніель Дефайє, Жан-Марі Лонде, П'єр Делафонт, Клод Дельангль – поширили ці принципи по всій Європі, започаткувавши педагогічну систему, орієнтовану на поєднання технічної точності, тембрової гнучкості й артистизму. Саме в цей період саксофон остаточно закріплюється у консерваторських навчальних програмах і стає повноправним академічним інструментом поряд із флейтою, кларнетом і гобоєм.

Важливою особливістю післявоєнного етапу стала взаємодія академічного та джазового напрямів розвитку саксофонного мистецтва. Паралельно зі становленням консерваторської системи в Європі, у Сполучених Штатах тривав розквіт джазу, який набув статусу провідного національного музичного напрямку. У 1940–1950-х роках на американській сцені з'являються яскраві виконавці – Чарлі Паркер, Лестер Янг, Колман Гокінс, Стен Гетц, Сонні Стітт, чия творчість формує нове бачення ролі саксофона як інструмента глибокого інтелектуального й емоційного висловлення. У музиці цього часу закріплюється уявлення про саксофон як інструмент, що поєднує технічну віртуозність і духовну експресію.

Американський джазовий досвід вплинув і на європейських музикантів. Багато випускників консерваторій почали звертатися до джазових форм імпровізації, переймаючи ритмічну свободу, синкопованість і специфіку звукоутворення, притаманну афроамериканській традиції. Це взаємне проникнення жанрів поступово створило новий тип виконавця - універсального саксофоніста, здатного однаково природно працювати як у межах академічного репертуару, так і в імпровізаційних стилях.

Післявоєнна доба принесла також значне розширення репертуару для саксофона. Європейські композитори – Андре Жоліве, Жак Ібер, Поль Дюка, Дарюс Мійо – створюють низку концертів, сонат і камерних творів, у яких саксофон виступає не лише як інструмент оркестрового колориту, а як повноцінний носій інтонаційного змісту. Цей процес сприяв подальшому утвердженню саксофона в системі академічного музикування та педагогіки.

Друга половина ХХ століття стала періодом розквіту академічного саксофонного мистецтва. Європейські композитори – П. Дюка, І. Стравінський, А. Онеггер, П. Моруа, Л. Беріо, К. Пендерецький – активно використовують саксофон як засіб експресії в камерних і симфонічних творах. З'являються численні сольні концерти, сонати, ансамблеві композиції, у яких саксофон демонструє багатство артикуляційних і тембрових можливостей. Водночас інструмент зберігає провідну роль у джазі, що в цей період переживає безпрецедентне піднесення: творчість Ч. Паркера, С. Гетца, Д. Колтрейна, Г. Роллінза стає своєрідним еталоном інтерпретаційної свободи та тембрової досконалості [12, с. 38].

У 1970–1990-х роках саксофон входить у сферу експериментальної та авангардної музики, стаючи одним із центральних інструментів модерного звукового мислення. Завдяки розвитку нових композиторських технік – алеаторики, сонористики, мінімалізму, спектралізму – він починає сприйматися не лише як носій мелодичної лінії, а як універсальний медіум між звуком і шумом, класикою й імпровізацією. У цей період з'являється тенденція до дослідження внутрішньої акустичної природи саксофона, до пошуку нових тембрових і артикуляційних ефектів: використання фруллато, субтонів, подвійного і потрійного стакато, багатозвучних прийомів

(мультифоніки), а також елементів мікротональності. Розширення меж звуковидобування сприяло зближенню саксофона з експериментальними жанрами сучасної академічної музики, зокрема електроакустиком та перформативними формами.

Великий вплив на цей процес мали твори таких композиторів, як Карлгайнц Штокгаузен, Лучано Беріо, Джон Кейдж, Моріс Оана, Джакомо Манцоні, у яких саксофон часто постає не як сольний інструмент у традиційному розумінні, а як акустичний об'єкт, здатний моделювати просторовий і динамічний рух звуку [13, с. 111]. Паралельно розвивається нове покоління виконавців – саксофоністів-новаторів, серед яких Д. Девієн, Ж. Ів Фурме, Ж. Дельзан, К. Мюллер, що започатковують нову педагогічну й концертну традицію, спрямовану на синтез академічної техніки та експериментальної імпровізації.

Водночас у Сполучених Штатах Америки триває бурхливий розвиток джазового виконавства, у межах якого саксофон зберігає статус провідного інструмента імпровізаційного мислення. Після «бі-боп» та «хард-боп» епохи 1950-1960-х років виникають нові напрями – фрі-джаз, ф'южн, модальний і авангардний джаз, у яких саксофон стає засобом вираження емоційної та духовної свободи. Виконавці, такі як Джон Колтрейн, Орнетт Коулмен, Вейн Шортер, Сонні Роллінз, Декстер Гордон, створюють цілі школи інтерпретації, що вплинули не лише на джазову, а й на академічну виконавську культуру. Їхні пошуки привели до поєднання імпровізаційної техніки з елементами східних ладових систем, поліфонічного мислення й духовної медитативності, що визначило естетику пізнього ХХ століття.

Наприкінці 1980–1990-х років відбувається поступове зближення джазового та академічного напрямів саксофонного виконавства. Композитори й виконавці прагнуть до універсалізації стилю, у якому вільна імпровізація співіснує з академічною структурованістю. Саксофон стає своєрідним символом міжжанрового діалогу: він однаково природно звучить у камерних ансамблях, симфонічних оркестрах, джазових колективах і сольних перформансах. У результаті цього процесу сформувалася нова естетика гри, що поєднує технічну віртуозність, темброву пластичність і філософію вільного звуку.

До кінця ХХ століття саксофон став одним із найпоширеніших духових інструментів у світі. Його застосування охоплює академічну, джазову, естрадну, кіномузику, народно-оркестрову й педагогічну практику. У музичній культурі Європи він утвердився як символ тембрової свободи, технічної мобільності та синтетичного мислення. За визначенням О. Коханик, саксофон «став інструментом, що поєднав у собі духовну глибину класичної традиції та динамізм сучасного звучання» [10, с. 88]. Така універсальність забезпечила саксофону провідне місце в європейській музичній культурі ХХ століття й створила передумови для формування національних шкіл, зокрема української, що розвивалася вже в другій половині ХХ ст. у взаємодії з європейськими традиціями [6, с. 102].

Темброві якості саксофона стали одним із головних чинників його універсальності. Він поєднує теплоту й м'якість дерев'яних духових із яскравою мідною резонансністю, утворюючи тембр, який не має аналогів у духовій групі. Його динамічні можливості, здатність до нюансування та експресивність відкрили композиторам і виконавцям нові шляхи інтерпретації [4, с. 92]. Саме завдяки цим характеристикам саксофон посів унікальне місце – від камерних ансамблів і симфонічних оркестрів до джазових бендів і популярної музики. Таким чином, винахід Адольфа Сакса став визначним явищем, що вплинуло на розвиток європейської музичної культури XIX-XX століть, і заклав основу для подальшого становлення саксофонного мистецтва як окремого професійного напрямку.

Список використаних джерел

1. Berlioz, H. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Brandus, 1844.
2. Gelly, D. *The Saxophone: The Art and Science of Sound*. – London: Bloomsbury, 2009. 224 p.
3. Hall, E. *Memoirs of an American Saxophonist*. New York: Harper, 1927. 146 p.
4. Harle, J. *Saxophone*. London: Kahn & Averill, 2017. 240 p.
5. Hemke, F. L. *The Early History of the Saxophone*. Northwestern University Press, 1975. 184 p.
6. Ingham, R. (Ed.). *The Cambridge Companion to the Saxophone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 194 p.
7. Myers, A. *History of the Saxophone in 19th Century France*. – Oxford University Press, 2005. 256 p.
8. Rousseau, E. *Saxophone Performance and Pedagogy*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. 210 p.
9. Sax, Adolphe. *Brevet d'invention no. 3226 pour un système d'instruments à vent*. Paris, 1846.
10. Saxophone. // *Grove Music Online*. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com>
11. Бровко О. М. *Історія духових інструментів: Навч. посібник*. Київ: Музична Україна, 2018. 212 с.
12. Войтенко Л. *Саксофон як феномен сучасного музичного виконавства*. Київ: КНМАУ, 2021. 156 с.
13. Коханик О. В. *Саксофон у системі європейської музичної культури*. Львів: ЛНМА, 2020. 168 с.
14. Писарев Д. В. *Методика викладання гри на духових інструментах*. Київ: НМАУ, 2015. 178 с.
15. Полякова І. М. *Саксофон у творчості композиторів XX століття*. Харків: ХДАК, 2019. 134 с.

ЖАНР МАЗУРКИ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

Павленко О. М.

Статтю присвячено аналізу фортепіанної творчості Фридерика Шопена крізь призму національного стилю та новаторських виконавсько-технічних рішень. Особливу увагу зосереджено на мазурках як своєрідному художньому феномені, що поєднує елементи польського фольклору з романтичною індивідуальністю композитора. У статті розглянуто особливості мазурок різних періодів творчості Фридерика Шопена, визначено їх роль у формуванні жанрової специфіки та стильової еволюції композитора. Здійснено узагальнення підходів до класифікації мазурок, окреслено їхню культурно-естетичну значущість. Акцентовано, що мазурки Фридерика Шопена є не лише жанровою інтерпретацією народної традиції, а й унікальною формою художнього висловлення, що відображає психологічну глибину та емоційні переживання композитора.

Ключові слова: Фридерик Шопен, фортепіанне мистецтво, мазурки, стильові особливості, жанрова специфіка, національний стиль, польський музичний фольклор.

Фортепіанна спадщина Ф. Шопена посідає унікальне місце в історії світової музичної культури, вирізняючись надзвичайною емоційною насиченістю та сміливими нововведеннями у сфері піаністичної техніки. Музика композитора суттєво розширила виражальні засоби фортепіано, надавши цьому інструменту виняткової пластичності, гнучкої динамічної палітри та багатоголосого тембрового звучання.

У творчості Ф. Шопена фортепіано розкриває найтонші психологічні стани. Композитор поєднує проникливий ліризм із національно забарвленими інтонаціями, майстерно опрацьовує народні теми, збагачуючи їх сміливими гармонічними рішеннями, витонченою ритмікою та нетрадиційними фактурними прийомами.

Однією з визначальних рис шопенівського стилю є особлива увага до жанру фортепіанної мініатюри. Навіть у невеликих за масштабом творах композитор досягає високого ступеня художньої концентрації, поєднуючи лаконічність форми з глибоким емоційним наповненням. Мініатюри Ф. Шопена відзначаються мелодичною гнучкістю, розмаїттям гармонічних барв і делікатними динамічними переходами, що дозволяють відтворювати найтонші психологічні відтінки у компактній музичній формі.

Серед науковців, які присвятили свої дослідження вивченню спадщини Ф. Шопена, особливе місце посідають праці Б. Деменка, С. Кияновської, Н. Кашкадамової, Л. Лобачевської, І. Подобас, Н. Польскої, М. Томашевського,

Й. Хоміньського та інших дослідників, які всебічно аналізують його композиційний стиль та виконавську специфіку композитора.

Польська музикознавча школа приділила значну увагу жанру мазурок Ф. Шопена. Так, Я. Мікетта здійснив комплексний аналіз гармонічних, мелодичних і формотворчих характеристик мазурок, виокремивши структурні закономірності, притаманні цьому жанру. Мелодичний аспект мазурок знайшов ґрунтовне висвітлення у працях І. Возняка, який зосередився на виявленні інтонаційних моделей та їхньої ролі у стильовому контексті творчості композитора.

Питання інтерпретації та виконавських підходів до творів Ф. Шопена, зокрема мазурок, стали предметом ґрунтовного аналізу Я. Клечинського. Дослідник проаналізував характерні стильові риси цих жанрів, окресливши їхню жанрову специфіку та естетичну своєрідність.

Також у сучасному музикознавстві зростає інтерес до проблеми національної ідентичності в європейській музиці, а мазурки Ф. Шопена є одним із найвиразніших прикладів поєднання фольклорних джерел з індивідуальним авторським стилем. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю більш глибоко осмислити художню природу мазурок як жанру, що став інноваційним феноменом у фортепіанній музиці, а також уточнити роль Ф. Шопена у формуванні нової моделі музичної національної стилістики.

Мета статті – проаналізувати особливості жанру мазурки у творчості Фридерика Шопена, простежити трансформацію народних танцювальних моделей у фортепіанних мініатюрах композитора.

Особливе місце у фортепіанній творчості Ф. Шопена належить жанру мазурки, до якого він звертався протягом усього життя. Мазурка стала для композитора не лише традиційною формою, а й символом національної самоідентифікації, духовного зв'язку з батьківщиною. Цей жанр, глибоко вкорінений у польській народній традиції, набув у його творчості особливого змістового наповнення.

Відомо, що вимушена розлука з Польщею була для Ф. Шопена болісною, і цей мотив туги за рідною землею постійно знаходить відлуння у його музиці. У мазурках композитор немовби створює ліричні образи-спогади про рідні краєвиди, традиційні свята, атмосферу народного побуту. Ці твори можна розглядати як музичний щоденник, що фіксує внутрішні переживання, зміни настроїв і роздуми.

Жанр мазурки, як наголошує Н. Кашкадамова, супроводжував Ф. Шопена від перших навчальних спроб до високохудожніх пізніх композицій. Його мазурки охоплюють широкий спектр образів: від лаконічних емоційних висловлювань, що нагадують інтимні нотатки, до яскравих жанрових сцен, в яких оживають фольклорні мотиви. У цих творах композитор поєднує неповторний

ліризм із глибокою трансформацією народної традиції, створюючи самобутні, індивідуально забарвлені музичні мініатюри [3, с. 182].

У мазурках Ф. Шопен досягає вражаючої єдності між жанровим зображенням і суб'єктивним емоційним висловлюванням. У кульмінаційних моментах танцювальна форма виходить за межі побутового танцю та набуває значення поетичної, інколи медитативної музичної поеми.

На думку О. Лігус, саме в жанрі мазурки композитор досяг вершин майстерності, створивши канон, на який орієнтувалися композитори романтичної доби. Інноваційність його підходу полягає у розширенні образної сфери жанру, що виходить далеко за межі традиційного танцю. Мазурки композитора втілюють різноманітні настрої – від ліричної споглядальності та меланхолійної задумливості до епічної жанровості та драматичної експресії [6, с. 97].

Виняткове значення шопенівських мазурок, як зазначає О. Стрілецька, визначається не лише їх чисельністю, а й художньою масштабністю, глибиною змісту та багатогранністю образів. Польський композитор систематизував основні різновиди мазурки, узагальнивши попередні багатовікові традиції й заклавши основні принципи подальшої еволюції жанру [7, с. 60].

Загалом, композитор створив 58 мазурок, з яких 45 були опубліковані за його життя. У них він поєднав автентику народного танцю з власним індивідуальним стилем, перетворивши танцювальний жанр на психологічно насичену музично-поетичну форму.

Основою шопенівських мазурок стали три народні танці: мазур, куяв'як та оберек, кожен із яких має характерну ритміку та інтонаційні особливості:

- мазур – рухливий, динамічний, енергійний танець із пунктирними ритмами, що став основою концертних мазурок;
- куяв'як – повільний, ліричний танець, який еволюціонував у салонний жанр із виразною поетичною складовою;
- оберек – швидкий, польський народний танець, що надихнув композитора на створення так званих мазурок-картинок із яскравими жанровими епізодами [7, с. 60].

Польські танцювальні жанри сформувалися на синтезі пісенного та танцювального начал, що глибоко вплинуло на їх мелодику і ритміку. Це органічне переплетення також лежить в основі шопенівського музичного мислення: його мазурки поєднують співучу мелодику з динамікою народного танцю.

Дослідники творчості Ф. Шопена відзначають, що вплив фольклору виявляється у творах композитора на кількох рівнях:

1. Ритміка.

Використання пунктирних фігур мазура, акцентування третьої долі, численних синкоп та порушеної метричної структури створює характерну імпровізаційність.

2. Ладовість.

Застосування лідійського, фригійського та інших діатонічних ладів, а також збільшених секунд надає творам фольклорного колориту.

3. Фактура.

Органний пункт імітує звучання волинки, а мелізми – гру народних духових інструментів. Деякі фактурні моделі відтворюють пластику народного танцю.

4. Форма.

Багато мазурок мають відкрити, варіантну структуру, що перегукується з традиціями народної імпровізації.

Таким чином, Шопен не запозичував окремі фольклорні елементи механічно, а інтегрував їх у власну художню систему, створивши новий тип жанру – мазурку-поему.

Варто зазначити, що дослідники виділяють кілька груп мазурок у його творчості:

- мазурки, що передають танцювальний колорит;
- мазурки-настрої, у яких переважає психологічна виразність;
- салонні мазурки, наближені до міського танцю [2, с. 20].

До першої групи належать мазурки, які можна окреслити як жанрово-побутові мініатюри, що відтворюють автентичний народний танцювальний колорит і передають характерні сцени сільського середовища. У цих творах домінує безпосередня емоційність та стихійна енергія народного танцю, що проявляється через характерну ритміку й інтонаційні моделі. Для цієї групи показовими є мажорні тональності (F-dur, G-dur, C-dur), які сприяють відтворенню світлого, життєрадісного характеру. Гармонічна організація відзначається прозорістю та структурною стійкістю; застосовуються органні пункти, що імітують типову для народного музикування опорність та монотонну основу. У межах таких композицій Шопен послідовно інтегрує фольклорні прийоми, що особливо виразно простежується, наприклад, в мазурках № 15 (op. 24 № 2, C-dur), № 34 (op. 56 № 2, C-dur), № 50 (op. 68 № 3, F-dur) та ін.

До другої групи належать так звані «мазурки-настрої», у яких провідним стає не танцювальний елемент, а здатність жанру передавати багатовимірні емоційні стани – від ліричної задумливості до підсиленої меланхолійності. У таких творах танцювальна основа трансформується, втрачаючи домінування та перетворюючись на основу для розгортання внутрішньо зосередженої, майже вокальної мелодики. Ці мазурки нерідко позбавлені традиційної пунктирної ритміки та характерних акцентуацій, що наближає їх до жанру елегійного монологу. Наприклад, мазурки № 13 (op. 17 № 4, a-moll), № 47 (op. 67 № 4, a-moll) та № 49 (op. 68 № 2, a-moll) та ін. сповнені глибокого емоційного надриву, інтонаційної тужливості й відчуття

ностальгії. Їхній образний зміст охоплює спектр переживань – від стриманих елегійних настроїв до майже драматичних внутрішніх сповідей, що вирізняють їх у контексті пізнього творчого періоду композитора.

Мазурки міського бального стилю становлять окрему групу у творчості Ф. Шопена, демонструючи трансформацію народного танцю в опановану та стилістично витончену салонну музику. На відміну від мазурок, що відтворюють фольклорну аутентичність, ці твори позбавлені прямої опори на народний мелос і вирізняються більшою елегантністю й аристократичною стриманістю. Вони характеризуються гармонічною вишуканістю, плавним розвитком мелодичної лінії, чітко врегульованою ритмічною організацією, що робить їх органічними для світського середовища салонного музикування. У їхній структурі виразно відчувається вплив вальсової пластики та полонезної величності, що надає мазуркам цієї групи витонченого, майже аристократичного звучання та знімає з них елемент безпосередності. Наприклад, мазурки № 23 (op. 33 № 2, D-dur), № 30 (op. 50 № 1, G-dur), № 34 (op. 56 № 2, C-dur) та ін.

Варто зазначити, що у ранньому періоді творчості Ф. Шопен віднаходить у мазурці ефективний засіб відтворення народного побуту та національного колориту, надаючи цьому жанрові виразної танцювальності й інтонаційної близькості до польського фольклору.

Однак, починаючи з середини 1830-х років відбувається суттєва зміна художньої концепції мазурок: вони поступово еволюціонують від побутово-танцювальних картин до психологічно поглиблених ліричних мініатюр. Зовнішня танцювальна форма зберігається, однак внутрішній зміст зазнає трансформації – мазурки перетворюються на своєрідні ліричні або навіть трагічні поеми, у яких переважають індивідуалізовані переживання, складна гармонічна мова та мелодика, що за своїм характером тяжіє до декламаційності. Саме ці ознаки становлять принципову відмінність пізніх мазурок Ф. Шопена від традиційних фольклорних прототипів, засвідчуючи новаторський характер його трактування жанру.

Таким чином, жанр мазурки у творчості Фридерика Шопена є унікальним явищем, що поєднує національні танцювальні традиції та високий художній стиль. Композитор підніс жанр від народного танцю до рівня глибокої психологічної мініатюри, у якій особистісні переживання органічно переплітаються з фольклорною інтонацією. Мазурки демонструють виняткове різноманіття образних рішень, структурних моделей і гармонічних інновацій, що визначило їхній вплив на подальший розвиток європейської музики. Саме у цьому жанрі найяскравіше розкрито поетику композитора, його внутрішній світ і новаторське бачення фортепіанної мови.

Список використаних джерел

1. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики епохи Романтизму (в умовах дистанційного навчання) : навч.-метод. посіб. Миколаїв, 2021. 170 с.

2. Зарубіжна музична література : навч. посібник для здобувачів освіти кваліфікаційного рівня молодший бакалавр / укладачі : О. О. Александрова, О. М. Цимбал; Харківський педагогічний фаховий коледж Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 2021. Ч. 2. 123 с.

3. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: Астон, 2006. 608 с.

4. Кашкадамова Н. Б. Фортепіанне мистецтво Шопена : наук.-метод. нарис / Вищий держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка. Тернопіль : Астон, 1999. 80 с.

5. Кожевнікова Л. Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена : музично-виконавський аспект. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2014. Вип. 16 (1). С. 200–203.

6. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2020. 224 с.

7. Стрілецька О. Жанр мазурки крізь призму індивідуальності: від Фридерика Шопена до Романа Мацеєвського. *Українська музика*. 2018. № 2 (28). С. 59–66.

8. Tomaszewski Mieczysław. Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. Poznań, 1998. 848 s.

СКРИПКА ЯК МУЗИЧНИЙ ТА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

Старостенко А. М.

У статті розглянуто історичний шлях формування скрипки як одного з провідних інструментів світової музичної культури. Проаналізовано її походження від ранніх струнно-смичкових інструментів, роль у народному середовищі та подальше входження до академічної традиції. Особливу увагу приділено внеску майстрів Кремонської школи – Андреа та Ніколо Амати, Антоніо Страдиварі й Джузеппе Гварнері – у становлення сучасної форми та акустичного ідеалу скрипки. Показано, як інструмент став носієм емоційних, культурних і духовних цінностей різних епох, зберігши універсальність та виразність до сьогодні.

Ключові слова: скрипка; струнно-смичкові інструменти; історія музики; Кремонська школа; Амати; Страдиварі; Гварнері; еволюція музичних інструментів.

Скрипка – це не лише інструмент із тривалою історією, а й живий організм музичної культури, який відображає духовну еволюцію людства.

«Скрипка в музиці є настільки ж необхідним інструментом, як у людському житті хліб насущний» – говорили про неї музиканти ще в XVII столітті [8]. Цей інструмент змінювався разом із людиною, із її відчуттями, вірою, естетичними ідеалами. Поява скрипки стала символом гармонії між ремеслом і мистецтвом. Майстри, створюючи її форму, керувалися не лише акустичними закономірностями, а й уявленнями про красу, пропорцію, духовну досконалість. Недарма форма скрипки нагадує людське тіло – з його плавними лініями, симетрією, теплом матеріалу. Її корпус ніби дихає разом із виконавцем, перетворюючи механічний рух смичка на живу мову почуттів.

Зародившись у середовищі народного музикування, скрипка спочатку виконувала функцію емоційного супроводу – вона звучала на вулицях, ярмарках, у сільських святах. Але саме в цій стихії вона навчилася говорити мовою народу, увібрала його інтонації, плач і радість, його танцювальну енергію. З часом, увійшовши в простір придворної та академічної культури, скрипка не втратила цієї первісної емоційності – навпаки, вона піднесла її до рівня витонченої художності [2].

Під впливом розвитку європейської музики XVI–XVIII століть скрипка набула нового призначення – вона стала носієм глибокого змісту, здатним передати не лише настрої, а й філософію звуку. У творчості композиторів-класиків – від Вівальді до Моцарта і Бетховена – вона перетворилася на «співучий голос душі», що розкриває внутрішній світ людини. Саме тому скрипку називають інструментом, який «найближчий до людського голосу» – її тембр, динаміка, мікрорухи інтонації здатні передати весь спектр людських почуттів.

У подальшому розвитку – від романтизму до сучасності – скрипка зберегла свою універсальність. Вона може бути трагічною або граційною, камерною або оркестровою, академічною чи джазовою. Її мова зрозуміла будь-якому слухачеві, незалежно від часу та місця. У цьому полягає її феноменальність: скрипка не старіє, бо говорить про вічне – про людські емоції, духовність, пошук гармонії.

Історія її створення та розвитку охоплює багато століть. Відомості про ранній період її формування можна знайти у старовинних рукописах і книжкових ілюстраціях, де показано не лише зовнішній вигляд інструмента, а й особливості гри на ньому та його роль у музичному й суспільному житті.

Найдавніші збережені зображення струнно-смичкових інструментів датуються приблизно IX століттям; одним із найвідоміших свідчень цього раннього періоду є ілюстрації Утрехтського псалтиря (бл. 820–865 pp.).

У слов'янському культурному просторі, зокрема на теренах Київської Русі, збереглися вражаючі свідчення раннього існування струнно-смичкових інструментів, які підкреслюють не лише ремісничий розвиток, а й духовне піднесення того

часу. Однією з таких безцінних пам'яток є фреска XI століття в Софійському соборі Києва, де зображено музиканта з інструментом, що нагадує за своєю конструкцією прототип майбутньої скрипки [3, с. 48].

Київська фреска є не лише мистецькою пам'яткою, а глибоким історичним свідченням: вона втілює діалог між духовністю східного християнства й ремісничою традицією, з якої виникне майбутній «європейський» звук скрипки. У цьому поєднанні можливо зароджувалась естетика, яка згодом вплинула на музичні традиції всієї Європи.

Уже приблизно з X століття в європейській музичній культурі починають поширюватися фіделі – предки сучасних струнно-смичкових інструментів.

Ще одним музичним інструментом струнно-смичкового типу того часу був ребек. У музично-історичних джерелах його часто пов'язують з арабським ребабом, який у VIII столітті занесли в Іспанію маври. Дійсно, між ними існувала помітна спорідненість: арабський ребаб мав дві струни, продовгувато-грушоподібну форму, шкіряне натягнуте «дно» замість верхньої деки, загнуту назад голову та поперечні бокові кілки.

Ребек, що дійшов до Європи, зазвичай мав три струни, а його корпус нагадував мініатюрну мандоліну, плавно переходячи в витончену шийку. У трактаті Ієроніма Моравського XIII століття згадується його квінтовий стрій — g - d1 - a1 [1]. Дослідниця Д. Рітмеєр-Ізерлін, яка вивчала історію розвитку скрипкового мистецтва, класифікує ребеки на дві основні групи, відрізняючи їх за будовою голови та кілків, проте відзначаючи схожість корпусів: перша група мала голову у вигляді плоскої дощечки з прямими кілками, друга – у формі кілкової коробки або завитка з поперечними кілками [7, с. 53].

У XV столітті з'явився новий інструмент «віола», який здобув значну популярність у Західній Європі. Цей інструмент вирізнявся від фіделя не лише формою, а й характером звучання.

Так, ми можемо побачити, як виглядав такий інструмент на картині «Свята Цецилія з янголом» відомого італійського художника епохи бароко Доменікіно. Віола відображала художньо-естетичні смаки епохи, і саме зміни в смаках та музичній культурі аристократів сприяли еволюції музичних інструментів, що, у свою чергу, призвело до появи віоли [4].

У 1449 році у Франції майстер Іоан Керліно створив серію інструментів, які сучасники вже називали «скрипками». Вони вирізнялися меншими розмірами, витонченими обрисами корпусу та м'яким, але виразним звучанням, що нагадувало людський голос.

Майстерні Європи того часу нагадували алхімічні лабораторії звуку: у них народжувалися інструменти найрізноманітніших форм – округлі й стрункі, плоскі й випуклі, з різьбленими головами левів, янголів чи людей замість звичного

завитка. Кожен інструмент ніс у собі відбиток індивідуальності свого творця, його уявлення про гармонію та красу.

В другій половині XVI століття з усіх експериментів і сміливих спроб народжується справжня скрипка. Вона стала втіленням мрії майстрів – інструментом, що зумів поєднати технічну досконалість із душею музики.

Варто згадати Кремонську школу, яка свого часу стала найвідомішою та найвпливовішою у світі скрипки. Її засновником вважають італійського скрипкового майстра Андреа Амати, представника старовинної кремонської родини майстрів. Кожна скрипка Амати дихала майстерністю. Ці скрипки випромінювали чарівну гармонію форми й тону, народжуючи у слухача відчуття, що музика тут не просто звучить, а живе. Виготовлення скрипок стало справжньою родинною традицією Амати, передаючи майстерність від покоління до покоління [6, с. 438–439]. Серед нащадків Андреа Амати особливо виокремлюється Ніколо Амати (3 вересня 1596 – 12 серпня 1684) – син Джироламо, який підняв мистецтво кремонських скрипок на новий рівень. Його інструменти вирізнялися ширшою, гармонійно збалансованою формою, досконалою обробкою та звучанням, що поєднувало м'якість і чистоту з потужністю, здатною наповнити будь-який зал. Син Ніколо – Джироламо II-й – не успадкував такого рівня майстерності й здебільшого займався ремонтом інструментів.

Так майстерність скрипок та геніальність Ніколо Амати залишилося в історії, як – символом золотого часу кремонської школи.

Здійснити подальший розвиток скрипки як музичного інструменту вдалося одному з найвеличніших скрипкових майстрів усіх часів – Антоніо Страдиварі. Він народився в старовинній кремонській родині, де майстерність передавалася від покоління до покоління у 1644 році. Ім'я Антоніо Страдиварі стало символом досконалості, а його скрипки – втіленням мистецтва, яке поєднує в собі красу, силу та магію звуку. Ранні скрипки Антоніо Страдиварі багато в чому нагадували інструменти його вчителя, Ніколо Амати – явище абсолютно природне для молодих майстрів, які ще знаходяться під впливом наставника. Проте вже з 1690 року Страдиварі активно занурюється у власні досліди: він експериментує з формою скрипки, різними пропорціями частин та складом лаку, яким покриває інструменти [5, с. 249–251].

Вражає те, що майстер XVIII століття, коли ще не існувало сучасних точних приладів, а знання фізики та хімії були обмеженими, створював інструменти, які сучасна наука визнає ідеальними за формою та акустичними властивостями. Нажаль з віком здоров'я Антоніо Страдиварі почало підводити його – тривала та кропітка праця давалася дедалі важче, і він не міг годинами працювати над кожним інструментом.

Тому, починаючи з 1730 року, деякі скрипки майстерні Страдиварі втрачали ту досконалу якість, яка раніше була його відмінною рисою. Часто сам майстер виготовляв лише основу інструменту, а решту завершували його учні, серед яких

були й сини. Навіть сьогодні скрипки майстра служать еталоном майстерності та вважаються одними з найкращих скрипок у світі.

За життя Антоніо Страдиварі створив близько тисячі скрипок, і його новаторські рішення залишилися безцінним надбанням для всіх наступних поколінь скрипкових майстрів.

Видатний італійський майстер Джузеппе Гварнері, народився в Кремоні 8 червня 1683 року. Антоніо Страдиварі завжди високо цінував свого учня, адже він відзначався з усіх інших винятковою майстерністю [10, с. 52-65]. Перші свої скрипки Гварнері створював під значним впливом свого вчителя, проте з часом розробив власну, оригінальну форму інструмента. Деки скрипок Гварнері були більш плоскими, а лак наносився тонким, майже прозорим, але міцним шаром. Майстер проводив численні експерименти з лаком, досліджуючи його властивості та вплив на звучання скрипки, прагнучи досягти максимальної акустичної досконалості.

Інструменти цього майстра впізнаються одразу за характерним звучанням, здатним наповнити великий концертний зал. На його скрипках можна грати з сильним натиском смичка, вони дають оксамитовий, іноді «темний» тембр на верхній струні соль та багатий спектр звукових відтінків. Завдяки цьому сучасні музиканти й поціновувачі традиційно віддають перевагу скрипкам Гварнері, цінуючи їхню концертну повноту та неповторне забарвлення.

У своїй монографії про Джузеппе Гварнері американський експерт зі старовинних музичних інструментів Стюарт Полленс, стверджує: «Джузеппе Гварнері створював свої скрипки з неймовірною увагою до деталей, прагнучи досягти досконалого балансу між формою, акустикою та виразними можливостями інструмента. Він не задовольнявся добрим звучанням, постійно удосконалюючи кожен деталь – від форми деки до розташування струн та лаку, щоб кожна скрипка випромінювала свою унікальну силу та характер» [9, с. 265].

Сучасні скрипки, так само як і інструменти майстрів XIX–XX століть, створюють, спираючись на традиції та досягнення великої кремонської школи. Сучасні технології відкрили безпрецедентні можливості: за допомогою точного аналізу деревини, складу лаку та мікроскопічних вимірювань усіх частин інструмента дослідники намагаються відтворити досконалість класичних скрипок. Та навіть найінноваційніші наукові методи не в змозі розкрити всі таємниці двох неперевершених легенд Кремони – майстрів, чия техніка та художнє чуття залишаються загадкою, недосяжною для сучасного світу.

Таким чином, скрипка пройшла тривалий шлях розвитку — від ранніх струнно-смичкових прототипів до досконалих інструментів великих майстрів. У процесі цієї еволюції вона стала носієм музичних традицій різних епох і культур та перетворилася на один із найвиразніших і найуніверсальніших інструментів світової музики.

Список використаних джерел

1. About the viola d'amore. URL: <https://surl.li/qjxer>
2. Italian musical masters took the violin from fiddle to first chair. URL: <https://surl.li/dslzlp>
3. Білоусов А. Українська скрипка: минуле, сучасне, майбутнє (до 1000-ліття української «цариці інструментів»). Світогляд. 2016. № 6(44). С. 48–59.
4. Віола (музичний інструмент). URL: <https://surl.li/kwsody>
5. Ділворт Джон. АнтоніоСтрадіварі: Музичний словник та музиканти Нью-Гроува, т. 24. Лондон: Видавництво Оксфордського університету, 2001. С. 249–251.
6. Ділворт Джон. «Родина Амати»: Музичний словник. Нью-Гроув, Лондон: Видавництво Оксфордського університету, 2001. С. 438–439.
7. Леман А. Книга про скрипку. Лейпціг, 1903. 109 с.
8. Музичний інструмент Скрипка. URL: <https://surl.li/vhnyxk>
9. Стюарт Полленс. «Джузеппе Гварнері: Його життя та творчість». Кембридж: Видавництво Кембриджського університету, 2010. с. 265.
10. Яловець, Карел. Енциклопедія скрипкових майстрів. Прага: Artia, 1965. С. 52–65.

ФОРМИ ВОКАЛЬНОГО КОНЦЕРТУ: ТРАДИЦІЙНІ МОДЕЛІ ТА СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ

Ступак Т. Ю.

Науковий керівник: Костенко Л. В.,
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.

Стаття присвячена дослідженню вокального концерту як форми виконавської діяльності. Розкрито сутність поняття «вокальний концерт», проаналізовано особливості формування традиційних моделей вокального концерту, охарактеризовано методичні підходи до формування репертуарної політики концертів солістів-вокалістів, а також визначено організаційні засади підготовки сучасного сольного вокального концерту. У статті наголошується на актуальності врахування сучасних тенденцій

у концертній практиці та важливості збереження класичних традицій вокального виконавства.

Ключові слова: *вокальний концерт, сольний виступ, репертуарна політика, організація концерту, сучасні тенденції.*

Форма вокального концерту у сучасному музичному мистецтві є багатограним феноменом, що поєднує традиційні канони академічної культури з новітніми сценічними, технологічними та соціокультурними практиками. Дослідження цієї теми є актуальним у контексті трансформацій музичного виконавства, змін аудиторних очікувань і процесів глобалізації, що позначаються на репертуарній політиці, структурі концертних програм і сценічній презентації вокального мистецтва. Вокальний концерт як окремий жанрово-структурний феномен вимагає уважного аналізу як історичних моделей формування, так і сучасних тенденцій, які переосмислюють його змістові й формальні параметри [3].

Традиційна форма вокального концерту сформувалася у європейській культурі ХІХ століття, набуваючи рис програмного поділу на відділи з продуманим контрастом номерів і тематичними єднальними ідеями. В академічній традиції концертна програма зазвичай включала твори одного або кількох стилістичних напрямів (наприклад, романси, оперні арії, народні пісні в художніх обробках), що вибудовувалися у композиційно завершений цикл. Історично склалося декілька стійких моделей побудови концертної програми: тематична (об'єднана однією темою чи образом), авторська (присвячена творчості одного композитора), жанрова (арії, романси, пісні різних авторів), національна (програми, побудовані на музиці певного народу). Такий підхід забезпечував цілісність концертного задуму й відповідав високим естетичним вимогам академічної публіки [1].

У ХХ столітті з появою нових комунікаційних технологій та зміною характеру культурного споживання вокальний концерт переживає поступову еволюцію. Традиційна камерна форма зберігається як академічний стандарт, але поряд із нею розвиваються міжжанрові та міжмедійні форми, що інтегрують театральні, візуальні, електронні елементи. Концертна програма дедалі частіше вибудовується як цілісний перформанс із драматургією, яка виходить за межі суто музичного змісту. Це призводить до формування нових моделей сприйняття вокального мистецтва, орієнтованих на мультисенсорний досвід слухача.

Традиційна модель сольного вокального концерту в академічному форматі передбачає ретельно вибудовану програму з продуманими контрастами й відчуттям стилістичної єдності. Такі концерти можуть бути присвячені одному композитору чи одній темі. Прикладом може слугувати творчий вечір, присвячений вокальним творам Миколи Лисенка або Семена Гулака-Артемівського, де у програмі поєднуються романси, арії з опер, обробки народних пісень. Відомі українські співаки традиційно дотримувалися такої моделі: зокрема, концерти

Дмитра Гнатюка або Євгенії Мірошніченко були прикладами глибокого продуманого репертуарного добору, що поєднував високу художню якість і національну спрямованість [1].

Разом із цим у сучасному українському музичному просторі спостерігається активне оновлення форм вокального концерту. Поширюються тематичні проекти з використанням мультимедійних технологій, концептуальні вечори, що поєднують музику, відеоарт, поезію. Прикладом може бути проект «Шевченко Revolution» від колективу «Nova Opera», де класичний вокал поєднується з електронними ефектами, сценічною дією, проєкціями текстів і відеорядом. У таких концертах розмивається межа між традиційним виконанням і сучасним перформансом, а сама структура концерту набуває рис інтерактивного спектаклю. Це свідчить про прагнення сучасних виконавців до розширення семантичного поля вокального мистецтва і залучення нової аудиторії [9].

Значне місце у розвитку вокального концерту посідають фестивальні формати, що стимулюють експеримент і міжжанрову взаємодію. Наприклад, в Україні фестивалі «ГогольFest», «Porto Franko», «Bouquet Kyiv Stage» дають платформу для презентації інноваційних вокальних проєктів, які поєднують класичний вокал з електронною музикою, інструментальною імпровізацією, перформативним театром. Такий тип концертної діяльності виходить за межі класичних уявлень про концерт як послідовність номерів і постає як цілісна мультимедійна дія. Ця тенденція є відображенням ширших процесів у сучасному мистецтві, де традиційні жанрові межі піддаються переосмисленню.

Водночас академічні концертні інституції продовжують культивувати класичні моделі побудови програм. У Національній філармонії України, Одеській або Львівській філармоніях поширені вечори вокальної музики, у яких зберігається традиційна форма: два відділи, ретельно скомпоновані за контрастом творів і єдністю теми. Програми можуть включати твори епох бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму, ХХ століття, українську камерну музику. Такі концерти зберігають еталон академічного виконавства й водночас поступово оновлюють репертуар, залучаючи сучасних композиторів і нові трактування класики. Прикладом сучасного академічного концерту може бути сольний вечір Андрія Бондаренка, в якому він виконує романси М. Лисенка, арії з опер Моцарта та Верді, доповнюючи програму українськими народними піснями в обробках сучасних авторів. Подібні концерти поєднують традиційну побудову з оновленим репертуаром, демонструючи еволюцію жанру без руйнування його академічної основи. У таких програмах відчутне прагнення зберегти високу вокальну школу, водночас адаптуючи її до сучасних естетичних запитів публіки [4].

Окремою тенденцією є поява камерних проєктів, орієнтованих на малі зали або нетрадиційні простори – музеї, арт-галереї, бібліотеки. Тут концертна форма

набуває більш інтимного характеру, акцент робиться на комунікації з аудиторією, створенні особливої атмосфери. Наприклад, у рамках проєкту «Музика в музеї» звучать сольні вокальні програми українських і зарубіжних авторів, а виконавці часто розповідають про контекст творів, діалогізують із слухачами. Це наближає концертну практику до форматів *lecture-recital*, популярних у західних країнах.

Ще однією знаковою тенденцією сучасності є колаборації академічних вокалістів із популярними жанрами та кросовер-проєкти. Такі концерти поєднують класичну вокальну техніку з джазовими, рок- або поп-елементами, створюючи нові гібридні жанри. Українські приклади – концерти Оксани Крамаревої у супроводі джаз-ансамблів або участь оперних співаків у симфо-рок проєктах. Ці форми спрямовані на розширення слухацької аудиторії, залучення молоді, демонстрацію універсальності вокального мистецтва.

Не менш важливою рисою сучасних вокальних концертів є переосмислення ролі візуальної складової. Використання світлового дизайну, проєкцій, сценографії набуває значення не лише як доповнення, а як рівноправна частина мистецького задуму. У таких програмах сценічна дія виходить на передній план поряд із вокальною майстерністю. Це особливо помітно у виступах молодих колективів і сольних проєктах, де технологічні засоби стають важливим засобом художньої виразності.

Усе це свідчить про багатогранність сучасних форм вокального концерту та складність їх класифікації. З одного боку, зберігаються академічні канони, що вимагають високої професійності, чистоти стилю й логічності побудови програми. З іншого боку, активно розвиваються експериментальні моделі, орієнтовані на міждисциплінарність і технологічні інновації. Ці процеси відбивають загальносвітові тенденції, у яких музичне мистецтво інтегрується в ширший культурний контекст постмодерну [7].

Отже, можна констатувати, що форма вокального концерту перебуває у стані динамічного розвитку, що поєднує спадкоємність академічних традицій і відкритість до нових засобів виразності. Для сучасного виконавця важливо володіти не лише вокальною технікою високого рівня, а й здатністю працювати з концепцією програми, враховувати контекст її презентації, вміти комунікувати з публікою через різні канали сприйняття, що вокальний концерт ХХІ століття – це не лише послідовність номерів, а цілісна художня подія, що віддзеркалює культурні процеси сьогодення й визначає шляхи розвитку музичного виконавства.

Список використаної літератури

1. Бережна І. М. Репертуарна політика сольного концерту: класика, традиція, сучасність. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.* 2020. Вип. 43. С. 75–81.

2. Гребенюк І. Вокальна педагогіка: навч. посібник. Київ: Ліра-К, 2016. 220 с.
3. Гуменюк В. І. Сольний вокальний концерт: структура, репертуарна політика, організаційні аспекти. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 25. С. 122–130.
4. Завалій О. І. Вокальне мистецтво: історія, теорія, методика: навч. посібник. Київ: КНУКіМ, 2018. 184 с.
5. Колесникова І. М. Сучасна вокальна педагогіка: тенденції, виклики, перспективи. *Вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. 2019. № 31. С. 54–60.
6. Костюк Л. В. Сольний концерт як форма публічного музичного виконавства. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2019. Вип. 60. С. 112–118.
7. Котляревський М. Мистецтво сучасного вокального концерту: між традицією і новаторством. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 67–72.
8. Мартинюк Л. Музично-виконавські особливості сольного вокального концерту в сучасних умовах. *Українська музична газета*. 2021. № 4. С. 18–21.
9. Славинська О. В. Організаційно-методичні основи підготовки сольного вокального концерту. *Актуальні питання мистецької освіти*. 2020. Вип. 2 (16). С. 114–119.
10. Чижик В. М. Методика підготовки вокального концерту у системі фахової підготовки музиканта-вокаліста. *Молодий вчений*. 2018. № 7 (59). С. 450–454.

СЦЕНІЧНА КУЛЬТУРА ЯК СКЛАДОВА ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СПІВАКА

Сукачова С. І., Дорохіна Л. О.

Стаття присвячена аналізу сценічної культури як ключової складової виконавської майстерності співака. Розкрито зміст, структуру та функції сценічної культури, що інтегрує технічні, художньо-естетичні, емоційно-психологічні й творчі аспекти професійної діяльності вокаліста. Обґрунтовано значення концертної практики, інтерпретаційного мислення та психології сценічного перевтілення у формуванні індивідуального виконавського стилю. На основі аналізу наукових праць окреслено методичні підходи до розвитку сценічної та вокально-виконавської культури майбутніх співаків. Робота підкреслює необхідність цілісної професійної підготовки, спрямованої на гармонійне поєднання технічної майстерності, артистизму та духовно-естетичного зростання виконавця.

***Ключові слова:** сценічна культура, виконавська майстерність, вокально-виконавська діяльність, інтерпретація, артистизм, сценічне перевтілення, музична педагогіка, творча індивідуальність, концертна практика.*

Сценічна культура є важливим компонентом виконавської майстерності співака. Вона поєднує комплекс професійних компетенцій, творчих здібностей та художньо-естетичних якостей, що забезпечує високий рівень концертно-виконавської діяльності. Цей феномен відповідає не лише технічним вокальним показникам, а й прояву естетичних, етичних та духовних рис особистості, які реалізуються через сценічне перевтілення, артистизм та внутрішню культуру виконавця. Сценічна культура сприяє формуванню цілеспрямованого образу співака, розкриває його вміння відчувати, інтелектуально і художньо презентувати музичний твір, створюючи багатогранну систему комунікації з аудиторією.

Концертна практика є важливою складовою творчої діяльності музиканта-виконавця та підсумком репетиційної й навчальної роботи. Виконавець у музиці постає як художник-інтерпретатор, здатний креативно переосмислити авторський задум і втілити його у власній виконавській інтерпретації. Аналіз особливостей концертної діяльності як відображення рівня виконавської майстерності займає важливе місце серед комплексу складних питань, вирішення яких потребує різнопланових наукових методів і співпраці фахівців з естетики, психології, музичної педагогіки та музикознавства.

Наукові дослідження свідчать про те, що сценічна культура включає в себе такі компоненти, як мотиваційний, когнітивний і творчий аспекти, які є загальною основою для професійного самовдосконалення виконавця та його артистичної інтерпретації. Вона є результатом інтеграції знань про мистецькі традиції, педагогічні підходи та індивідуальні психологічні характеристики, що забезпечують ефективне управління вокально-сценічною діяльністю. Особлива увага приділяється і психологічним аспектам сценічного перетворення, які є успішними для реалізації творчого потенціалу співака.

Таким чином, дослідження сценічної культури в контексті виконавської майстерності співака є актуальним завданням сучасної музичної педагогіки та мистецтвознавства. Воно дозволяє розкрити сутність професійної майстерності вокаліста як комплексного явища, що об'єднує технічну досконалість, артистизм і глибоке художнє усвідомлення, спрямовані на створення цілісного сценічного образу та емоційного впливу на слухача.

Теоретичні засади вивчення сценічної культури у контексті виконавської майстерності співака ґрунтуються на напрацюваннях у галузі концертного

музичного виконавства та методології мистецької освіти. Проблематика підготовки музиканта-виконавця тривалий час перебуває у центрі уваги музикознавців, педагогів і практиків (Падалка Г., Рудницька О., Олексюк О., Щолокова О. та ін.), які досліджують методологічні засади розвитку творчої особистості, формування духовного потенціалу та значення мистецтва у професійному становленні виконавця.

Історичні аспекти та традиції концертного виконавства відображені у працях Волощука Ю., Корній Л., Ражнікова В., Сумарокової В. та ін. Питання стилю й художньої інтерпретації розглядаються у дослідженнях Ляшенко О., Москаленка В., Муляра П., Ципіна Г., а психологічні особливості виконавської інтерпретації під час сценічного виступу розглядають Бенюмова М., Бочкарьова Л., Йоркіна О. та ін.

Вагомий внесок у дослідження вокальної підготовки студентів, зокрема майбутніх учителів музичного мистецтва, зробили науковці Гребенюк Н., Гуральник Н., Ніколаї Г., Овчаренко Н., Олесюк О., Рудницька О., Ткач М. та ін. У їхніх роботах висвітлено методологічні та теоретичні засади професійної підготовки, зміст і структуру професійних компетентностей, педагогічні умови й методичні підходи до їх формування.

Методики розвитку різних складових професійної культури виконавця – вокальної, сценічно-виконавської, сценічно-образної, вокально-педагогічної, а також формування вокально-сценічної майстерності, художньо-образного мислення та інтерпретаційних умінь досліджували Валькевич Р., Василенко Л., Косінська Н., Стасько Г., Ткачук Г., Шуляр О. та ін.

Аналіз наукових праць свідчить, що питання комплексної професійної підготовки майбутніх співаків до виконання різних видів вокально-виконавської діяльності – музично-педагогічної, музично-просвітницької, шкільної та сценічної – з дотриманням високого рівня культурно-виконавської та сценічної виразності потребує подальшого системного вивчення. Особливо це стосується уточнення та наукового обґрунтування сутнісних характеристик феномену «сценічна культура» як невід’ємної складової виконавської майстерності співака.

Мета статті – визначити сутність, зміст та компонентну структуру виконавської культури майбутніх артистів-вокалістів.

Культура – сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії, виконавство – творче виконання музичного, літературного та іншого твору, певної ролі у театральній виставі, кінофільмі та ін. [2].

У соціологічному словнику культура визначається як система символів, що створюються і закріплюються в суспільстві, а потім передаються з покоління в покоління через виховання. Це поняття включає в себе цінності, соціальні норми та моделі життя (нормативна культура), вірування, погляди, ідеали та соціальну

пам'ять (когнітивна культура), а також уявлення про красу й естетичний досвід (художня культура) [10, с 228].

Як зазначає сучасний науковець Тамара Ткачук, «тільки висока культура має силу формувати благородних і доброзичливих людей незважаючи на світоглядні, релігійні чи політичні відмінності» [13, с. 290].

Як стверджує Корзун В., «виконавська культура включає у себе мистецтво інтерпретації – особистісного прочитання музичного твору, індивідуально-образного тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування» [6, с. 74].

На думку Андрейко О., виконавська культура як інтегративно-динамічне особистісне утворення, що відображає здатність до пізнавальної, оцінно-інтерпретаційної, творчої та комунікативної діяльності. Вона охоплює комплекс індивідуально-особистісних якостей і художньо-технологічних умінь, спрямованих на створення індивідуалізованого, але водночас соціально обґрунтованого тлумачення художніх образів та їх представлення у суспільстві [1, с. 5]. Ознакою сформованої виконавської культури виступає здатність майбутніх співаків ефективно реалізовувати себе у професійній концертній діяльності.

Волошин П. розглядає поняття «вокально-виконавська культура» як інтегральне поєднання різноманітних складових професійного співу, що визначає рівень майстерності талановитого співака та музиканта. На його думку, високий рівень цієї культури виявляється у наявності міцної технічної бази, виразної виконавської майстерності та гармонійного поєднання всіх музичних елементів і якостей в єдину художню цілісність. Дослідник підкреслює, що головним результатом навчання у сфері вокального мистецтва та педагогіки має стати формування у студентів високої вокально-виконавської культури.

Під час занять із сольного співу розвиваються голосові можливості, вокальний слух, відчуття музичної фрази та її гнучке ведення, виразне інтонування і емоційне донесення слова. Окрім того, формуються ключові виконавські якості: відчуття стилю, знання жанрових особливостей, глибоке розуміння авторського задуму. Важливою умовою розвитку індивідуальності студента автор вважає розкриття його внутрішніх особистісних рис, образного мислення, темпераменту та характеру [3, с. 132].

Варто підкреслити, що у процесі розгляду методичних підходів до формування сценічної культури вокалістів особливо важливу роль відіграє культурна спрямованість професійної підготовки. Вона забезпечує комплексний вплив на становлення ціннісно-сміслових орієнтацій виконавців, розвиток їх емоційно-естетичного мислення, креативності та творчої уяви під час створення сценічних образів.

Серед важливих показників виконавської майстерності співака особливе місце посідає сценічна культура. Дослідники, визначаючи її сутність, наголошують на багатовимірності цієї категорії, яка проявляється не лише у вокальних уміннях, а й у втіленні естетичних, етичних і духовних якостей майбутніх фахівців в процесі їхньої музично-виконавської та педагогічної діяльності.

Як вважає Ткаченко Т., «вокально-сценічна культура студентів мистецьких факультетів є інтегрованим особистісним утворенням, яке включає в себе сукупність процесів та явищ духовно практичної діяльності по створенню, засвоєнню, розповсюдженню творів вокально-сценічного мистецтва та має вияв у професійно-педагогічній діяльності» [11, с. 61].

Формування художньо-образних уявлень у студентів-вокалістів під час опрацювання музичних творів варто розглядати як цілеспрямовану педагогічну діяльність, що має на меті навчити майбутніх співаків основам творчого процесу зі створення повноцінного й виразного художнього образу у виконанні, із застосуванням спеціальних психолого-педагогічних засобів підтримки та впливу. При цьому першочергове значення мають інтелектуальний та емоційний аспекти, які становлять дві взаємопов'язані сторони єдиного процесу пізнання художнього образу.

Раціонально організований процес осягнення виконавцем музичних образів вокальних творів створює підґрунтя для всебічного й гармонійного розвитку як інтелектуальної, так і емоційної сфер студентів. Це, у свою чергу, сприяє формуванню їхнього особистого творчого досвіду, який стає базою для подальшого розвитку художньо-розумових процесів і навичок – уміння порівнювати, аналізувати, класифікувати, синтезувати тощо.

Розвиток творчої індивідуальності співака-актора передбачає формування в нього низки особистісних якостей, які з часом удосконалюються та набувають професійного характеру: емоційності, інтуїції, проникливості, уяви, спостережливості, здатності до імпровізації тощо.

Як вказує Іригіна С., «попередня до виконання твору робота передбачає проведення інтерпретаційного аналізу його ідеї, смислу, сутнісної характеристики художнього образу, створення моделі сценічного образу, продумування засобів вокально-виконавської і сценічної виразності та добору найбільш доцільних з них. Для втілення заздалегідь задуманої та наміченої інтерпретації виконавцю необхідно буде інтегрувати всі свої здібності, природні й набуті вокальні дані, притаманні йому індивідуальні психологічні особливості та особистісні якості» [5, с. 95].

Формування сценічного образу вокального твору зумовлюється як зовнішніми, так і внутрішніми чинниками. На початкових етапах провідну роль відіграють зовнішні фактори – нотний текст, прослуховування твору та інші

джерела інформації. З часом перевага переходить до внутрішніх аспектів: індивідуальних психічних характеристик, особливостей емоційно-естетичного сприйняття, специфіки художнього мислення виконавця. У першому випадку домінують репродуктивні процеси, тоді як у другому – продуктивні.

Розвиток сценічної майстерності неможливий без урахування психологічних чинників. Зокрема, психологія творчості та сценічного перевтілення відіграють значну роль у розкритті потенціалу вокаліста, сприяючи формуванню артистизму, сценічної впевненості та уміння імпровізувати.

Важливим критерієм емоційно-естетичного сприйняття вокалістом музичного твору в умовах сценічно-виконавської діяльності є здатність до співпереживання, а також уміння визначати характерні засоби виразності, використані для втілення та передачі авторського задуму. Очевидно, що рівень цілісного розуміння та естетичної оцінки художньо-образного змісту безпосередньо залежить від сформованості виконавської культури. Тому одним із ключових завдань є розвиток емоційно-естетичного сприйняття, формування готовності до творчої взаємодії на сцені, що проявляється у «включеності» – налаштованості та відкритості до співтворчості.

Отже, сценічна культура є невід’ємною складовою професійної виконавської майстерності співака, що поєднує в собі не лише технічні вокальні навички, але й духовні, естетичні та особистісні якості виконавця. Формування цієї культури вимагає цілісного підходу, що охоплює розвиток інтелектуального, емоційного та творчого потенціалу вокалістів. Особливу роль у цьому процесі відіграє культуровідповідна спрямованість професійної підготовки, яка забезпечує зв’язок особистості з національними традиціями та духовними цінностями. Врахування психологічних аспектів творчості та сценічного перевтілення сприяє розкриттю індивідуальності виконавця, формуванню артистизму, впевненості та здатності до імпровізації. Отже, розвиток сценічної культури є ключовим чинником підвищення якості вокально-виконавської діяльності і становлення майстерності майбутніх співаків та педагогів музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Андрейко О. Теорія та методика формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. ... док. пед. наук : спец. 13.00.02. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. 46 с.
2. Білодід І. Словник української мови. Академічний тлумачний словник: URL: <https://sum.in.ua/s/%20kuljtura>
3. Волошин П. Вокально-виконавська манера, як творчий чинник сучасного вокального мистецтва. *Věda a perspektivy*. 2022. № 2(9). <https://surl.lt/qhqmee>

4. Ген Цзинхен. Формування сценічної культури у майбутніх естрадних співаків. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2013. № 8, ч. 1. С. 239–245.
5. Іригіна С. Сценічна культура студента-вокаліста як феномен фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2021. Вип. 197. УДК [вка УДК 378. 147. 091:784 DOI: 10.36550/2415-7988-2021-1-197-91-96]. URL: <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/930/861>
6. Корзун В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки*, 2014. Вип. 120. С. 74–79.
7. Олексюк О., Ткач М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посібник. Київ: Знання України, 2004.
8. Пасько К. Світоглядно-філософські основи формування педагогічної майстерності в системі професійної підготовки вчителя: автореф. ...дис. канд. філософ. наук: 09.00.10. Київ. 2008. 20 с.
9. Сухолова М. Куцин Е., Габель О. Методичні підходи до формування сценічної культури вокаліста. *Альтернативна педагогіка та історія педагогіки. Теорія і методика професійної освіти*. 2022. № 47. С. 223–229.
10. Татарко К. Сутність, зміст та компонентна структура виконавської культури майбутніх артистів-вокалістів. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2023. Вип. 3. С. 227–233.
11. Ткаченко Т. Формування вокально-сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів: монографія. Харків: ХНПУ. 2016. 316 с.
12. Sztompka P. (Słownik socjologiczny. 1000 pojęć. Okładka: Twarda. 2020. Kod ISBN: 9788324078325.
13. Tkaczuk T. Music inspirations in Prawda starowieku (Truth of the old days), part one of the tetralogy by S. Vincenz [article@muzyczneinspiracje w prawdzie starowieku – pierwszej części tetralogii stanisława vincenza] (2022) *Poradnik Językowy*, 2022 (1), pp. 289–299.

РОЗДІЛ IV

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРНО- ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЗЛА ТА МІСТИКИ: ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВІДЬМИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Дегтяренко К. О.

У даній статті розглядаються візуальні втілення образу відьми в українському мистецтві. Завдяки різноманітним художньо-виражальним засобам, зображеним крізь призму кінематографу, театру, музику та образотворчого мистецтва.

Ключові слова: містика, відьма, «Конотопська відьма», Квітка-Основ'яненко, кіно, театр.

У контексті кваліфікаційної роботи «Реальне і фантастичне у повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма»: хореографічне бачення» ми зробили спробу розглянути еволюцію образу відьми в українському мистецтві саме для того, щоб знайти пластично-рухливу мову для власної хореографічної постановки.

Містика в українському кінематографі є однією з найхарактерніших проявів художньої творчості, яка поєднує елементи народного бачення, міфологічного мислення та психологічної аргументації. Вона має не лише естетичну мету, але й є способом мислення про національну свідомість, через яку потойбічне служить метафорою для пояснення внутрішнього досвіду окремої особи та спільного життя.

Загалом українська до «дивного», як це втілено в творах М. Гоголя, Л. Українки, І. Котляревського та багато інших. Такий своєрідний погляд на життя, відображений у літературі, природно перейшов у кінематографічну мову, ставши підґрунтям формування оригінальної мастичної школи.

Надприродне в українському кіно можна простежити ще з перших десятиліть ХХ століття. Тоді режисери часто використовували демонів, духів і всяку нечисту силу, щоб показати вічну боротьбу добра і зла. Але справжній прорив стався у 1960-х роках, коли відбулося культурне відродження, у кіномистецтві виникла нова хвиля містичної романтики.

Фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова 1964 року буквально відкрив нову епоху, де з'являється постать чарівника, який є божеством у цьому світі і порушником порядку. Через цю постать Параджанов показує, як глибоко люди вірили у те, що природа жива, що вона дихає, циклічно вмирає й відроджується, і що людина – лише маленька частина цього великого, таємничого кола [1].

У творчості Ю. Іллєнка у кінострічках «Вечір на передодні Івана Купала» (1968) і «Лісова пісня. Мавка» (1983) народна демонологія органічно поєднується з поетичною естетикою українського кіно. Тут надприродне не означає страх,

а натомість виступає художнім способом осмислення морального вибору, внутрішніх суперечностей і прагнення до гармонії, що лишається недосяжною. Образи злих сил, духів, відьом і лісовиків відображають внутрішній світ людини, так як обрядові ритуали набувають глибшого філософського змісту.

Перша телевізійна екранізація повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» була зроблена студією «Укртелефільм» в 1987 року. Режисерами виступили Ігор Афанасьєв та В'ячеслав Бунь. Ця постановка стала першою, що поєднала елементи театральної вистави з телевізійним форматом. Поява адаптованого сценарію наприкінці 1980-х років відповідала загальній тенденції до поєднання театру та екранного мистецтва, що набувало популярності в цей період.

Комедійно-сатирична традиція також присутня в телефільмі, зберігаючи у стилі близьку вірність до оригіналу автора. Режисери фільму зосередили увагу на побутових і сімейних конфліктах, поданих з елементами перебільшення та фантазії. Вони не робили відьму надто страшною, а радше наголосили на соціальних проблемах і висміяли людські вади, як це робив сам Квітка-Основ'яненко [6]

Постановка 1987 року виконувала кілька важливих культурних функцій. По-перше, вона стала інструментом популяризації творчої спадщини Г. Квітки-Основ'яненка, забезпечивши широке охоплення глядацької аудиторії завдяки телебаченню. По-друге, фільм відображав риси пізньорадянської культури, для якої були характерні зростання інтересу до національної класики, української мови та народної автентики. По-третє, фільм утвердив нове бачення образу відьми – не як демонологічної постаті, а як культурного символу, через який можливо осмислювати соціальні проблеми та моральні суперечності епохи.

Сучасна екранізація повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма», створена у 2024 році, оголошена як перша повнометражна версія цього твору в історії українського кіно. Режисером фільму є Андрій Колесник. У сюжеті збережено основні мотиви первісного твору, проте відбулися значні зміни в драматургії та характері персонажів.

Успіх кіноверсії «Конотопської відьми» підштовхнув митців до її музично-сценічного втілення. Твір Квітки-Основ'яненка завдяки поєднанню сміху, драми, народного колориту та динаміки сюжету створює ідеальні передумови для танцювальних і музичних постановок.

Такий перехід від кіно до театру відображає ширшу тенденцію сучасної української культури. У цьому контексті особливу увагу привертає мюзикл Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного, який став першою масштабною спробою музично-театральної адаптації класичної повісті у новітній культурній парадигмі.

Першою масштабною сучасною сценічною адаптацією повісті Григорія Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма» у форматі музичного театру став однойменний мюзикл, поставлений у 2018 році на сцені Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного.

Сценічний твір реалізував Георгій Ковтун – режисер, відомий своїми експериментальними підходами до сценічного мистецтва, які поєднують традиційну українську естетику з елементами сучасного шоу. Музику до вистави написав Олексій Петухов, а лібрето створила Ольга Сєдова, зберігши структуру оригінального твору й водночас надавши йому більшої динаміки та сучасного звучання [4].

Новий етап сценічного осмислення повісті Григорія Квітки-Основ'яненка відбувся у 2023 році, коли Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка представив виставу «Конотопська відьма» у постановці Івана Уривського. Ця режисерська інтерпретація поєднала традиційні принципи драматургії з новітніми сценічними технологіями – використанням мультимедійних ефектів, музичних вставок та динамічного світлового дизайну.

Наступним кроком у музично-театральному втіленні твору стала прем'єра мюзиклу Київського Сучасного театру (2024), створеного за мотивами «Конотопської відьми». Ця постановка стала спробою поєднати автентичні українські фольклорні мотиви із сучасними сценічними засобами – електронною музикою, інтерактивними візуальними ефектами та елементами перформативного мистецтва. Мюзикл вирізнявся гастрольною активністю – його демонстрували не лише на українських сценах, а й у кількох європейських країнах, де постановка отримала позитивні відгуки як серед української діаспори, так і серед місцевої публіки [3].

У сучасному культурному просторі образ відьми набуває нових інтерпретацій, розгортаючись у музичних, аудіовізуальних і цифрових форматах, що підкреслює його адаптивність і багатогранність як архетипу. Яскравим прикладом такого оновлення є музичний проєкт «Конотопська Відьма», який у 2020-х роках представив альбом «Магія ночі».

Композиції, зокрема «На крилах сну до таємничих країв», «Зілля», «На болотах», створюють містичний звуковий простір, натхненний фольклорним уявленням про магію, природу й ніч як сферу потойбічного. У цьому музичному контексті образ відьми стає символом таємничої жіночої сили та зв'язку з давньою культурною пам'яттю.

Не менш показовою є музична інтерпретація у вигляді саундтреку «Пташка» у виконанні Злати Огнєвіч для кінофільму «Конотопська відьма» (2024). У цьому творі образ відьми постає не лише як втілення магічного чи демонологічного начала, а як метафора жіночої стійкості, духовної сили та відродження. Поєднання етнічних мотивів із сучасними музичним аранжуванням створює синтез традиційного й сучасного, що відображає сучасну тенденцію до переосмислення народних архетипів у межах новітнього українського мистецтва [2].

Еволюція від музичних до візуальних інтерпретацій «Конотопської відьми» відображає розширення її культурного потенціалу в сучасному мистецтві. Якщо музичні та аудіовізуальні форми підкреслюють емоційно-звукову й символічну сторону образу, то живопис і графіка фокусуються на його пластичному та композиційному втіленні.

Обидві форми мистецького відтворення взаємодіють між собою, утворюючи спільний культурний простір, у якому фольклорний архетип перетворюється в універсальний художній символ. Такий синтез дозволяє не лише зберігати народні уявлення про відьму, а й осучаснювати їх, відображаючи актуальні соціальні, психологічні та естетичні тенденції українського мистецтва XXI століття.

У сучасному українському образотворчому мистецтві постать Конотопської відьми переосмислюється крізь призму сучасної естетики, набуваючи нових значень і символічних відтінків. Художники поєднують елементи фольклору з сучасними техніками, надаючи образу відьми якості гармонії, внутрішньої сили й духовної незалежності. У таких інтерпретаціях відьма постає не як уособлення зла, а як метафора жіночої природи, її інтуїції та зв'язку з природним і духовним світом.

Показовим прикладом сучасного мистецького трактування є картина Валерії Макаренко «Конотопська відьма», виконана у техніці розмальовки по номерах. Центральна фігура жінки, оточена природними символами – болотом, травами, нічним небом. Вона уособлює гармонію з природою та прадавніми знаннями. Такий підхід перегукується з традиційним народним уявленням відьми як посередниці між світом людей і надприродним.

Різні митці звертаються до цього образу у своїй творчості, інтерпретуючи його в різних стилях – від реалістичних до абстрактних. Використання етнографічної символіки (віночки, зілля, півмісяць, вода) сприяє відтворенню глибинних культурних смислів і збереженню зв'язків із народною традицією. У такому контексті відьма виступає не просто демонологічним персонажем, а складним культурним знаком, який об'єднує минуле і сучасне [5].

Проведений аналіз численних інтерпретацій повісті Г. Квітки-Основ'яненка підтвердив унікальну природу образу відьми. Саме тому ми обрали хореографію як органічну форму сучасного втілення цього архетипу.

Список використаних джерел

1. Detector Media. Містика і війна: Film.ua знімає стрічку про помсту росіянам «Конотопської відьми». 2023. URL: <https://surl.li/dvcjsc> (дата звернення: 10.04.2025).
2. Злата Огнєвіч. «Пташка» офіційний саундтрек до «Конотопської відьми». Офіційний канал Злати Огнєвіч на YouTube, 2024. URL: <https://surl.cc/erafby> (дата звернення: 08.08.2025)

3. Київський сучасний театр. *The Konotop Witch: Musical adaptation 2024*. 2024. URL: <https://kyivmodern.com/konotop-witch-musical-2024>. (дата звернення: 26.07.2025)
4. Конотопська відьма. Одеський театр музичної комедії, 2018. URL: <https://ukrteatr.odessa.ua/news/konotopska-vidma.html> (дата звернення: 27.08.2025).
5. Ткаченко А. Символіка жіночих архетипів у сучасному українському мистецтві. Одеса: ОНУ, 2023. URL: <https://surl.li/lbwaw>. (дата звернення: 12.04.2025)
6. Українське кіно між минулим і майбутнім: традиції збереження й популяризація. *ResearchGate*, 2024. URL: <https://surl.lt/kzyfue> (дата звернення: 04.05.2025)

АНДРІЇВСЬКІ ВЕЧОРНИЦІ: ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ОБРЯДУ ЧЕРЕЗ МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ, КІНЕМАТОГРАФ, ТЕАТР

Камінський М. Ю.

У даній статті розглядається популяризація Андріївських вечорниць, що здійснюється через мистецтво танцю, кінематограф і театр. Завдяки різноманітним художньо-виразальним засобам ці види мистецтва сприяють відродженню, осучасненню та широкому поширенню української обрядової спадщини, надаючи традиційним практикам нового змісту та актуальності.

Ключові слова: українські обряди, хореографія, балетмейстер.

Хореографія є одним із найпотужніших засобів передачі культурного спадку. В Україні традиційні танці, що супроводжують Андріївські вечорниці, є важливим елементом народної культури. Хореографи активно використовують елементи цього обряду у своїх постановках, що дозволяє поєднувати фольклор з сучасними танцювальними стилями.

Зокрема, народні ансамблі включають сцени, які відтворюють елементи ворожіння, ігри та інші обряди, характерні для Андріївських вечорниць. Такі танці, як гопак, козачок або аркан, збагачуються театральними елементами, що відтворюють атмосферу свята. Завдяки цьому глядачі можуть не лише насолоджуватися красою українських танців, але й зануритися в обрядовий світ, який відкриває традиційні українські вірування та звичаї [2, с. 31].

Видатні хореографічні колективи, зокрема Національний ансамбль танцю України імені Павла Вірського, активно популяризують Андріївські вечорниці,

виступаючи як в Україні, так і за кордоном. Їхні вистави передають багатство української культури, поєднуючи традиційні танці з елементами театралізації [1, с. 142].

Українські балетмейстери та хореографи дійсно відіграли ключову роль у популяризації Андріївських вечорниць через свої постановки. Використовуючи мову танцю, вони не лише зберегли традиційні мотиви, а й надали їм нового звучання, що відгукується в серцях сучасних глядачів.

Одним із найважливіших аспектів у постановках, присвячених Андріївським вечорницям, є передача глибокого символізму цього обряду. Танцювальні номери часто наповнені елементами ворожіння, народних ігор та звичаїв, що створює атмосферу магії та містики. Через складні хореографічні композиції балетмейстери втілюють у життя сцени загадкових вечорів, де молодь збиралася для гадання на долю та кохання [1, с. 143].

Естетична краса, притаманна українському народному танцю, дозволяє передати чарівність і унікальність Андріївських вечорниць. Кольорові костюми, автентичні музичні супроводи та майстерність виконання роблять такі постановки незабутнім видовищем.

Завдяки цьому вечорниці стали популярними не лише серед українців, але й отримали визнання за кордоном. Численні гастролі українських танцювальних ансамблів, які включали тематичні номери про Андріївські вечорниці, сприяли тому, що світова аудиторія відкрила для себе багатство української культури [2, с. 33].

Павло Вірський – один із найвідоміших українських балетмейстерів, який очолював Державний ансамбль танцю України. Його творчість відзначається глибоким розумінням народних традицій та майстерним поєднанням фольклорних елементів з класичною хореографією.

Вірський звертався до тематики Андріївських вечорниць, створюючи яскраві танцювальні композиції, які відтворювали атмосферу цього обряду. У його постановках використовувались характерні обрядові елементи: народні танці, ігри та ворожіння, що дозволяло глядачам відчувати дух стародавнього українського свята [1, с. 144].

Своїми роботами балетмейстер сприяв популяризації Андріївських вечорниць за межами України, представляючи їх у різних країнах світу. Його ансамбль став важливим культурним послом України, а постановки на основі народних обрядів – ефективним засобом для збереження та поширення національної культури [1, 144].

Мирослав Вантух, послідовник Павла Вірського та нинішній керівник Національного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, продовжує традиції свого наставника, розвиваючи тему Андріївських вечорниць у сучасному

хореографічному мистецтві. Його постановки зберігають автентичність народних танців, водночас адаптуючи їх до вимог сучасної сцени.

Вантух активно працює над відновленням і популяризацією традиційних обрядів через танцювальні вистави, що приваблюють як українську, так і міжнародну аудиторію. Зокрема, його постановки, що включають елементи Андріївських вечорниць, зберігають обрядовий зміст, додаючи яскраві хореографічні рішення і сценографію [6, с. 23].

Анатолій Шекера – ще один видатний український балетмейстер, який активно працював з народними темами. Його творчість також зверталася до обрядових сюжетів, включаючи Андріївські вечорниці. Шекера розробляв складні хореографічні композиції, які були засновані на глибокому дослідженні фольклорних традицій.

Шекера створював постановки, що відображали дух Андріївських вечорниць через ретельно відпрацьовані танцювальні елементи, в яких відчувалася гармонія між традиційним та сучасним. Його роботи мали великий вплив на розвиток українського балетного мистецтва і допомагали зберегти унікальність національних обрядів [6, с. 124].

Григорій Чапкіс, відомий український хореограф, також зробив вагомий внесок у популяризацію українських обрядів, зокрема Андріївських вечорниць. Його постановки були спрямовані на відтворення святкової атмосфери, характерної для цього обряду, і привертати увагу до багатства української культури. Балетмейстер використовував у своїх роботах елементи обрядових ігор, танців і пісень, які є невід'ємною частиною Андріївських вечорниць. Це дозволяло глядачам відчувати автентичність святкування і зрозуміти його глибоке значення [6, с. 126].

Відповідно, хореографічне мистецтво виступає потужним засобом для популяризації Андріївських вечорниць, оскільки воно дозволяє передати не лише обрядові дії, а й емоційну складову свята. Танцювальні постановки, натхненні цим обрядом, можуть стати частиною як традиційних, так і сучасних культурних заходів. Популяризація Андріївських вечорниць через хореографію може включати організацію фестивалів, де основною темою є народні обряди, що дозволяє представити Андріївські вечорниці широкій аудиторії.

Сьогодні різноманітні освітні та мультимедійні проєкти, засновані на обрядових темах, активно використовують сучасні технології для створення відео та онлайн-контенту. Це дозволяє популяризувати народні обряди у епоху цифрових технологій. Участь українських хореографічних колективів у міжнародних заходах також сприятиме активному поширенню знань про Андріївські вечорниці за межами України [3, с. 98].

Тож, Андріївські вечорниці – це унікальний культурний феномен, який має значний потенціал для популяризації через хореографічне мистецтво. Завдяки

творчості видатних українських балетмейстерів і хореографів цей обряд знаходить своє продовження на сценах театрів, допомагаючи зберегти і передати його майбутнім поколінням. Використання хореографії як засобу популяризації національних традицій сприяє збереженню культурної спадщини і забезпечує її місце в сучасному світі [3, с. 100].

Не менш важливу роль у популяризації українських обрядів відіграє кінематограф, допомагаючи зберігати та поширювати національну спадщину через мистецтво. Фільми, що зображують Андріївські вечорниці, не лише підтримують культурну пам'ять, але й відкривають її для ширшої аудиторії, включаючи молодь і глядачів з інших країн. Відомі українські режисери звертаються до цієї теми, використовуючи обрядові сцени як символ автентичності, що підкреслює унікальність української національної ідентичності [4, с. 95].

Сцени ворожіння, народні танці та святкові зібрання, що часто зустрічаються у фільмах, створюють особливу атмосферу, яка допомагає глядачам зануритися в культурний контекст України. Відомий фільм «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова є яскравим прикладом того, як обрядові елементи, навіть якщо вони не стосуються Андріївських вечорниць безпосередньо, можуть передавати глибоку етнографічну атмосферу та дух української культури. Ці сцени є візуальним мостом між глядачем та традиційним життям українського народу [5].

Сучасний кінематограф активно переосмислює народні обряди, надаючи їм сучасного звучання і роблячи їх більш актуальними для сучасного глядача. Такі фільми можуть містити елементи фентезі або драматичного мистецтва, що дозволяє поєднати старовинні обряди з новими художніми формами. Це не лише привертає увагу молоді аудиторії, але й сприяє обговоренню та переосмисленню національних традицій у контексті сучасного світу [5].

Крім того, кінематографічні проекти, присвячені народним обрядам, часто супроводжуються документальними фільмами або додатковими матеріалами, які пояснюють історичне значення і сучасну актуальність цих традицій. Завдяки цьому глядачі отримують не тільки естетичне задоволення від перегляду, але й глибше розуміння культурної спадщини України.

Сучасні українські режисери активно інтегрують обрядові елементи в свої роботи, створюючи фільми, які можуть змагатися на міжнародних кінофестивалях, представляючи українську культуру на світовій арені. Такі стрічки не лише сприяють популяризації обрядів, але й допомагають будувати культурний діалог між Україною та іншими країнами, демонструючи унікальність і багатство національних традицій [5].

Таким чином, кінематограф стає важливим засобом збереження і популяризації Андріївських вечорниць, роблячи їх частиною сучасного культурного ландшафту і забезпечуючи їхню живучість у прийдешні часи.

Важливим інструментом для збереження та популяризації народних обрядів, зокрема Андріївських вечорниць, є український театр. Постановки, що відтворюють ці традиційні святкування, дозволяють глядачам зануритися в багатий світ українського обрядового життя.

Вони не лише відображають давні звичаї, але й пропонують нові інтерпретації, збагачуючи їх сучасними художніми засобами. Музичні та драматичні театри активно використовують мотиви Андріївських вечорниць у своїх виставах, додаючи сучасні елементи, які роблять їх більш зрозумілими та цікавими для міської аудиторії [5].

Такі театральні проекти часто поєднують у собі традиційні та сучасні підходи, використовуючи інтерактивні формати, мультимедійні ефекти та сучасну музику, щоб привернути увагу молоді. Водночас, в цих виставах зберігається ключова символіка Андріївських вечорниць: ворожіння, танці, пісні, які є важливою частиною українського культурного спадку.

Популярні театральні постановки часто включають сцени ворожінь, танців і співів, що є характерними для Андріївських вечорниць. Наприклад, вистава «Ніч перед Різдвом» за мотивами повісті Миколи Гоголя демонструє, як українські театри відтворюють і переосмислюють народні традиції. У таких постановках використовуються автентичні народні пісні, колоритні костюми та оригінальні декорації, що підсилює відчуття занурення у святкову атмосферу [5].

Багато театрів також організовують тематичні вечори, де глядачі можуть стати безпосередніми учасниками дійства, вчитися народним танцям і навіть брати участь у ворожіннях. Це створює інтерактивний зв'язок між традиціями минулого і сучасним суспільством, дозволяючи аудиторії відчувати себе частиною національної спадщини.

Таким чином, театр також безпосередньо відіграє ключову роль у популяризації та збереженні українського обряду Андріївські вечорниці, роблячи їх доступними та привабливими для сучасного глядача, і водночас забезпечуючи безперервність народних традицій.

Тож, хореографія, кінематограф і театр є потужними засобами для відображення символізму та естетики українських обрядів. Завдяки творчості видатних балетмейстерів, режисерів і художників, Андріївські вечорниці знаходять нове звучання, залишаючись актуальними як в Україні, так і за її межами.

Список використаних джерел

1. Бігус О. О. Традиції і новаторство у Національному заслуженому академічному ансамблі танцю України ім. Павла Вірського. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Вип. 18. 2017. С. 142–147.

2. Павлюк С. В. Національна хореографія як засіб трансляції українських обрядових кодів у світі. *Етнокультура і сучасність*. № 1. 2024. С. 31–36.
3. Тимченко С. П. Символіка народного танцю в обрядах зимового циклу. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Вип. 19. 2017. С. 98–103.
4. Тимченко С. П. Кінематограф як інструмент популяризації українських обрядів: сучасні практики і перспективи/*Культура і сучасність*. № 2. 2025. С. 93–98.
5. Чмелик Р. Т. Українські звичаї та обряди: культурологічний аспект. Львів : Світ, 2017. 280 с.
6. Яременко О. М. Традиції і новації у балетмейстерській інтерпретації обрядових свят. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Вип. 23. 2023. С. 122–126.

ВТІЛЕННЯ СВЯТА ІВАНА КУПАЛА У ТВОРАХ ВИДАТНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ: АНАЛІЗ ПЕРШОДЖЕРЕЛА БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПОСТАНОВКИ

Пампура Ю. М.

У даній статті розглядається використання джерел фольклору у літературі. Розглянуто особливості трансформації фольклорних образів, мотивів і символів у літературних текстах різних жанрів. Проаналізовано, яким чином народно-поетична спадщина впливає на формування стильових ознак твору, його композиційну побудову та ідейно-художнє наповнення. Показано, що звернення до фольклору сприяє збереженню національної культурної пам'яті, поглибленню змісту літературного твору та розширенню спектра художньо-виражальних засобів.

Ключові слова: українська література, народний фольклор, свято Івана Купала, хореографічне мистецтво.

Таємниче і загадкове свято Івана Купала, одне із найвідоміших українських стародавніх обрядів, містить у собі і містику, і кохання, і єднання з природою. Видатні майстри слова, руху, музичного мистецтва не могли його оминати у своїй творчості. Кожен з них, вірогідно, був зачарований тим, скільки всього в собі таїть це свято, і захотів передати хоч краплину того, що дізнався, поділитися цим із світом.

Багато українських письменників неодноразово зверталися до свята Івана Купала, його чарівності, магії та історії, а саме: Микола Гоголь («Вечір

напередодні Івана Купала»), Михайло Коцюбинський («На камені»), Григорій Квітка-Основ'яненко («Конотопська відьма»), Олександр Олесь (поезії, зокрема вірші «Купала на Івана»), Тарас Шевченко («Русалка»), Ольга Кобилянська («У неділю рано зілля копала»), Іван Нечуй-Левицький («На кучугурах»), Степан Васильченко («Купальська ніч»).

Видатний український письменник **Микола Гоголь** згадує свято Івана Купала у повісті *«Вечір напередодні Івана Купала»* із циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки». Цей твір поєднує у собі народні вірування, містичні мотиви та традиційні купальські обряди.

Повість розповідає про юнака Петра, який закоханий у красуню Панночку. Але її батько, багатий козак, не хоче віддавати дочку за бідного хлопця. Петро зустрічає загадкового незнайомця (насправді – чорта), який пропонує йому багатство в обмін на гріховний вчинок. Петро погоджується і, виконавши диявольську умову, отримує золото. Однак угода з нечистою силою призводить до трагічного фіналу.

Гоголь майстерно змальовує атмосферу містичної ночі на Івана Купала, коли пробуджуються магічні сили. Ось один із фрагментів: *«Ніч Івана Купала!.. Ніч чарівна! Вона осяяна тихим світлом місяця, пересипана тисячами зірок, напоєна пахощами степових трав. Це ніч, коли розпускається чар-зілля, коли нечиста сила блукає по землі...»* [1].

Також письменник згадує купальське багаття та пошуки квітки папороті, яка, за легендою, цвіте лише цієї ночі й дарує тому, хто її знайде, велике багатство та надприродні здібності: *«Коли зійде на небо північний місяць, розквітне серед гущавини лісу вогняна квітка. Але хто її зірве, того чекає страшна доля...»* [1].

Повість М. Гоголя «Вечір напередодні Івана Купала» – це не просто страшна історія, а спроба передати дух української народної міфології. Митець використовує українські фольклорні мотиви, поєднуючи язичницькі вірування із християнськими уявленнями про гріх і покарання. Твір показує, що бажання легкого багатства та зв'язок із нечистою силою неминуче веде до трагедії. Ця повість є яскравим прикладом романтизму та містичного реалізму Гоголя, де народні традиції оживають і стають основою для захопливого сюжету.

Новела **Михайла Коцюбинського** *«На камені»* (1902) описує життя мешканців кримського містечка та передає їхній внутрішній світ через пейзажі й атмосферу. У центрі твору – історія кохання юнака Алі та дівчини Фатьми, які прагнуть бути разом, але їхні долі розходяться через суспільні обставини та традиції.

Події відбуваються біля моря, а одним із ключових моментів є купальська ніч, що стає символом пристрасті, свободи та неминучих змін. Свято Івана Купала відіграє роль тла, на якому розгортається драма героїв. Купальська ніч у

Коцюбинського – це час, коли люди відкривають свої справжні почуття, забуваючи про повсякденні заборони. Вогнище, пісні, стрибки через вогонь – усе це створює магічну атмосферу, що захоплює й Алі: *«Високий вогонь танцює серед ночі, кидаючи гарячі відблиски на темні обличчя. Люди співають, сміються, стрибають через полум'я – і море віддзеркалює їхній шалений запал»* [3].

Алі бачить, як Фатьма, захоплена чарами свята, кружляє у танці, і в ньому наростає почуття, яке він не може більше стримувати. Він наважується зробити крок назустріч своїм почуттям, адже в цей момент здається, що все можливе: *«Ніч світає... Загорілись гори, море і небо... Задзвеніли іскрами пісні та згуки музики. Хлопці перескакують через огнище, а дівчата кидають у воду вінки...»* [3]. Проте після цієї магічної ночі реальність повертається. Алі та Фатьма змушені прийняти свою долю, і ніч на Івана Купала залишається лише спогадом – таким же яскравим і швидкоплинним, як полум'я святкового багаття.

М. Коцюбинський використовує купальську ніч не лише для зображення народних традицій, а й як символ пристрасті, змін і неминучості долі. Вогонь – це мить палкої любові, яка може спалахнути, але не завжди може горіти довго. Так само, як свято завершується, залишаючи по собі лише тліючі жарини, так і почуття героїв не можуть існувати у реальному житті через традиції та обставини. Новела «На камені» – це розповідь про нездійсненні мрії, швидкоплинність щастя та приреченість людини, що намагається втекти від своєї долі.

Повість Григорія Квітка-Основ'яненка *«Конотопська відьма»* (1833) – це сатирично-містичний твір, який висміює забобони, нецтво та свавілля козацької старшини. Головний герой, сотник Микита Забр'юха, отримує наказ від полковника знайти причину неврожаю та невдач у місті Конотоп. Разом із писарем Прокопом Пістряком він вирішує, що винні відьми.

Щоб їх виявити, у місті влаштовують ритуал топлення відьом – жінок кидають у воду: якщо потоне, значить, невинна, а якщо випливе – відьма. Так знаходять Явдоху Зубиху, яку змушують накликати дощ. Водночас сотник дбає про власні справи – хоче одружитися з красунею Оленою, яка його зневажає.

Купальська ніч у повісті зображена як час, коли чаклунки набувають особливої сили. Вірування в те, що в цю ніч можна побачити відьом, використовуються для розгортання сатиричного сюжету. Ось як автор передає народні уявлення про купальську ніч: *«А то ще до Івана Купала було: сказано, день чарівний. Усі відьми тоді силу мають, що хочеш нароблять...»* [2].

Саме в цю ніч відьми літають на мітлах, крадуть зорі з неба, чаклюють. Сотник Забр'юха, будучи людиною недалекою, на повному серйозі вірить у цю магію: – *«На Івана Купала, кажуть, всяка нечисть по землі ходить, відьми літають, русалки на береги виходять...»* [2].

Купальська ніч у творі – це не лише традиційне свято, а символ віри в надприродне, яка може стати зброєю в руках хитрих і підступних людей. Квітка-

Основ'яненко майстерно висміює темряву та забобонність, показуючи, що люди самі створюють своїх «відьом» і карають невинних. Повість підкреслює, що замість того, щоб вирішувати реальні проблеми, суспільство шукає винних у надприродному, що робить твір актуальним і в наш час.

У своїй поезії «*Купала*» український поет **Олександр Олесь** передає чарівну атмосферу свята Івана Купала, зосереджуючись на його магічному та романтичному характері. Він змальовує ніч, сповнену таємничості, де природа оживає, а люди занурюються у стародавні обряди.

Це поетична картина купальської ночі, коли молодь стрибає через вогнище, шукає квітку папороті та ворожить на кохання:

*«Горить багаття, грає пісня,
Дівчата з сміхом у вінках,
А понад річкою таємно
Летить відьма на волах...»* [5].

У цьому уривку О. Олесь підкреслює дві сторони свята: радість молоді та містичний страх перед нечистою силою, що, за віруваннями, пробуджується в цю ніч. Поет також згадує про пошуки квітки папороті – традиційний мотив українського фольклору. Квітка символізує недосяжне щастя, яке можна знайти лише цієї ночі:

*«А в лісі там, у хащах темних,
Вже розцвіла квітка чудес...»* [6].

У вірші О. Олесь зображує Купала як свято молодості, свободи, кохання, але водночас нагадує про його містичний підтекст. Він передає віру людей у надприродне, яке особливо сильне цієї ночі.

Свою баладу «*Русалка*» (1837) видатний Кобзар **Тарас Шевченко** написав під впливом народних вірувань про русалок, які особливо активні під час Івана Купала. У творі розповідається трагічна історія дівчини, яка після смерті перетворилася на русалку. Русалка сумує за минулим життям і прагне помсти. Вона манить до себе людей, зокрема хлопця, який колись її покинув.

Вода у баладі – символ загрози та загибелі, а русалка – дух помсти і скорботи:

*«Сидить русалка на скелі,
Виглядає милого,
А з води сміється хвиля,
Грає світло тихого...»* [6].

Цей уривок передає самотність і печаль русалки, яка вже не належить людському світу. Баладу можна пов'язати з купальською ніччю, коли за народними віруваннями русалки виходять із води та спокушають хлопців, заманюючи їх у річку.

Це перегукується з основним мотивом твору – зустріч людини з містичним світом, що закінчується трагедією. Т. Шевченко передає страх і водночас захоплення магією цієї ночі:

*«Купальська ніч чарує світ,
Русалка кличе у політ...» [6].*

Балада відображає фольклорний мотив загубленої душі, що не знайшла спокою після смерті. Русалка символізує нещасливе кохання, помсту, зв'язок між світом живих і мертвих. Твір Шевченка має містичний характер і нагадує, що навіть найпрекрасніша ніч – Купальська – може приховувати небезпеку для тих, хто не боїться зазирнути у світ надприродного.

Повість знаної української письменниці-модерністки **Ольги Кобилянської** *«У неділю рано зілля копала»* (1909) – це психологічно-містична драма, натхненна мотивами українських народних пісень і легенд. У центрі сюжету – історія дівчини Тетяни, яка закохується в красеня-цигана Юрія. Однак, його зрада приводить до трагічних подій: Тетяна у пориві ревності і болю готує отруту зі зілля, яке традиційно збирають на світанку в чарівні дні, зокрема й на Івана Купала.

У повісті згадується давній звичай збирати зілля у чарівний час, щоб воно набуло магічних властивостей. Купальська ніч була особливою для цього ритуалу, оскільки вірили, що тоді рослини мають найбільшу силу:

*«В неділю рано зілля копала,
А у понеділок його викидала...».*

Цей рядок народної пісні, що став назвою повісті, натякає на зв'язок долі героїні з магією трав. Тетяна шукає порятунку у природі, у чарах, однак її дії призводять не до щастя, а до ще більшої трагедії. Купальське зілля у творі – це символ фатальної сили кохання, що може як зцілити, так і знищити.

Ольга Кобилянська використовує образи купальських вірувань, щоб показати, як пристрасть, ревності та магічна віра можуть змінити людське життя. Купальська ніч у повісті – це не просто народне свято, а момент, коли доля робить вибір за людину.

Повість **Івана Нечуя-Левицького** *«На кучугурах»* (1872) розповідає про життя селян, їхні тяжкі будні, а також утиски, які вони переживають через соціальну нерівність. Це твір, у якому зображено різні аспекти українського села та його побут, важливу роль у якому відіграють народні звичаї й традиції, зокрема свято Івана Купала.

Хоча свято Купала не є основним мотивом повісті, Нечуй-Левицький згадує купальську ніч як частину повсякденного життя селян. У цьому контексті свято – є символом радості та обрядів, що допомагають людям розважитись і відчутти себе частиною природи та родини: *«Звечора купальську ніч огорнув ліс і поле, веселоці та співи... Запалюють багаття й сміються молоді».*

Цей уривок підкреслює народний настрій і безтурботність, які охоплюють село в цей час. Купальська ніч – це не лише традиційний обряд, а й момент зв'язку з природою, відродження сили і надії.

Також варто згадати про роман *«Століття Якова»*, автором якого є **Володимир Лис**. В книзі він описує життя одного чоловіка, який пережив дві війни, жив на одному місці, але на територіях трьох держав, паралельно з цим змальовуючи побут селян початка ХХ століття, в якому також є згадка про Івана Купала.

«Гандзю Яків зустрів на перших же вечорницях, котрі після Петрового посту відновилися. Не, на Івана Купайла тожє бачив, али тоді так, очима блимнув на гарнесеньке, хоч і худюще-прехудюще дівчисько, що край галявини стояло, де вони вогонь розіклали, щоб стрибати через нього. Не підходило, дивилося. Він стрибнув тожє, Мотруну за руку взяв...» [4]

В цьому уривку ми можемо бачити, як святкували Купала в селах на Поліссі, орієнтовно в 1920–1925 роках, що дає змогу уявити та побачити, як свято трансформувалось і яка робота була зроблена, аби ці традиції зберегти до наших днів.

Повість *«Купальська ніч»* (1910) **Степана Васильченка** зображує вечір перед святом Івана Купала, коли селяни готуються до традиційних обрядів, сповнених магії та віри в чудеса. Головні герої переживають свої особисті драми та складні стосунки, на фоні яких відбувається святкове дійство.

С. Васильченко акцентує увагу у своєму творі на містичній атмосфері Купальської ночі. Це свято у повісті стає фоном для того, щоб показати людські пристрасті та взаємини: *«Тієї ночі вся природа вивільняється від тяжкої тіні. Навіть вогонь горить не просто, а якомсь дивно, чаклунськи...»*.

Свято Івана Купала у повісті має магичне значення: через вогонь та воду герої намагаються позбутися своїх страхів і невдач, а також віднайти своє кохання. Купальська ніч у Васильченка – це час, коли реальність стикається з надприродним.

У своїй хореографічній постановці ми також прагнули втілити всю містичність та передати головні образи свята: нечисту силу, кохання і природу. Це, безперечно, величезний культурний спадок, до якого ми можемо звернутися і подивитися на свято Купала з багатьох боків. Адже саме синтезуючи між собою все побачене та почуте, можна створити щось нове, передати нащадкам знання із вкрапленням свого бачення.

Список використаних джерел

1. Гоголь М. Українські повісті. Київ: Yakaboo Publishing. 2018. 608 с.
2. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Конотопська відьма. Харків: Vivat. 2023. 368 с.
3. Коцюбинський М. На камені. Київ: Yakaboo Publishing. (2025).
4. Лис В. Століття Якова. 8-ме вид. 2024. 120 с.
5. Олесь О. (2023). Поєми, поезії, п'єси. Київ: Видавництво «Фоліо». 2023. 80 с.
6. Шевченко Т. Русалка URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=15555> (дата звернення: 23.02.2025)

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Пархоменко О. М.

У статті досліджується інтеграція українського танцю в контексті сценічно-виконавської практики студентів-хореографів, а також визначено особливості формування професійної майстерності здобувачів першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів вищої освіти через звернення до національних традицій у хореографічних постановках.

Ключові слова: український танець, сценічно-виконавська практика, фахова підготовка здобувачів

У першій чверті ХХІ століття українське хореографічне мистецтво переживає етап активного оновлення, який характеризується пошуком нових форм виразності, поєднанням традиційних елементів із сучасними жанрами та налагодженням взаємодії з глобальними мистецькими тенденціями.

У системі фахової підготовки студентів-хореографів у вищих закладах мистецької освіти вивчення українського танцю посідає одне з провідних місць, адже оволодіння цим видом мистецтва дає майбутнім фахівцям змогу не лише вдосконалювати виконавську майстерність, а й ставати носіями та популяризаторами національної культурної спадщини.

Як зазначає Л. Щур, українська народна хореографічна культура, що пройшла складний шлях становлення, є показником народної творчості та культурної спадщини. Її унікальна лексика, манера й характер виконання надають українському танцю неповторної ідентичності серед інших традицій [3, с. 30].

Водночас сучасна хореографічна освіта стикається з низкою викликів, які зумовлюють необхідність переосмислення підходів до українського танцю в контексті виконавської практики зі спеціальності 024 «Хореографія» здобувачів першого (бакалаврського) та другого (магістерського) рівнів вищої освіти.

Ґрунтуючись на праці видатних корифеїв (В. Верховинця, К. Василенка, В. Білошкурського, Р. Герасимчука, С. Зубатова, К. Балог, Б. Стаська) та дослідженнях сучасних хореографів у сфері національного хореографічного мистецтва, зокрема В. Гордєєва, А. Підлипської, О. Квецько, С. Мостової, Л. Щур, можна відзначити, що кожен з авторів зробив вагомий внесок у вивчення, збереження та популяризацію українських хореографічних традицій, спираючись на регіональні особливості фольклору, танцювального мистецтва й культури України.

Сучасні дослідники працюють над адаптацією традиційної хореографії до викликів сьогодення, використовуючи міждисциплінарний підхід, що поєднує етнографічний аналіз із творчим переосмисленням. Наукові публікації свідчать про інтеграцію елементів українського народного танцю в сучасні хореографічні форми, що сприяє їхній актуалізації та популяризації.

Аналіз наукових досліджень засвідчує, що аспекти професійної підготовки студентів-хореографів у закладах вищої мистецької освіти розглядалися з різних боків. Водночас питання інтеграції національних традицій та креативних підходів у виконавсько-сценічну практику студентів-хореографів, зокрема в контексті українського танцю, залишається недостатньо висвітленим у науковому дискурсі. Це й зумовило актуальність мети нашої статті, яка полягає в аналізі фахової майстерності студентів-хореографів та ролі національних традицій у формуванні їхньої виконавської практики, з особливим акцентом на український танець у процесі професійної підготовки.

Український народний танець має багатий історико-культурний контекст і є одним з основних елементів національної культурної спадщини України. Для здобувачів спеціальності 024 «Хореографія», які навчаються в мистецьких закладах вищої освіти, оволодіння технікою виконання українського народного танцю є невід'ємною складовою професійного становлення.

Практична робота з народними танцями не лише сприяє формуванню виконавської майстерності, а й відіграє важливу роль у збереженні та актуалізації національних традицій. Відтак цей процес має вирішальне значення для розвитку культурної ідентичності, оскільки дає змогу підтримувати зв'язок із корінням нації, зберігати її культурну спадщину та передавати майбутнім поколінням.

Процес оптимізації вищої хореографічної освіти вимагає приділити особливу увагу курсу виконавської та сценічно-виконавської практики у підготовці майбутніх фахівців зі спеціальності 024 «Хореографія».

У процесі професійної підготовки майбутніх хореографів сценічна діяльність є невід'ємною складовою освітнього процесу. Залежно від освітнього рівня вона набуває різного змістовного й функціонального наповнення.

Виконавська практика на бакалаврському рівні орієнтована на формування базових навичок сценічної діяльності, опанування техніки виконання та засвоєння основ репертуарної палітри. На цьому етапі студенти набувають першого досвіду сценічної реалізації хореографічного твору, розвивають координаційні, ритмічні, пластичні та комунікативні вміння. Під керівництвом викладача майбутні хореографи працюють над ансамблевим виконанням, вивчають характерні риси стилів і форм танцю, що закладає фундамент подальшої професійної спеціалізації. Основною метою виконавської практики є інтеграція набутих теоретичних знань із практичною виконавською діяльністю та підготовка до повноцінної участі у творчих проєктах.

Натомість *сценічно-виконавська практика на магістерському рівні* має значно вищий ступінь складності, самостійності та творчої глибини. Вона передбачає не лише виконання хореографічних номерів, а й активну інтерпретаційну та постановочну участь студента. У межах магістерської підготовки здобувачі освіти залучаються до осмислення сценічного образу, розробки індивідуального стилю виконання, творчої адаптації національної хореографічної спадщини до сучасних художніх умов. Особливе значення надається здатності до аналізу сценічного матеріалу, взаємодії з простором, глядачем, музикою та партнерами.

Таким чином, на бакалаврському рівні сценічна практика має переважно навчально-виконавський характер, спрямований на набуття технічної та сценічної вправності. Натомість магістерська сценічно-виконавська практика акцентує увагу на творчій ініціативі, глибокій інтерпретації, постановочному мисленні та художній самореалізації студента як виконавця і митця.

Виконавська майстерність у хореографічному мистецтві, за визначеннями сучасних дослідників, є інтегральною характеристикою, що охоплює технічну досконалість, художньо-виразові й інтерпретаційні здібності виконавця, які разом забезпечують високохудожнє втілення танцювального твору на сцені. Особливу увагу науковці звертають на розвиток здатності передавати емоційний зміст і драматургію твору, досягати органічної пластики, музичності й гармонійності рухів, а також формувати переконливий і цілісний сценічний образ.

На нашу думку, публічні виступи відіграють ключову роль у розвитку вміння студентів-виконавців тонко сприймати реакцію глядачів і відкривати нові грані власної артистичної виразності, що має вирішальне значення для їхнього професійного становлення. Такі виступи сприяють формуванню комплексу професійних компетентностей, зокрема:

- встановленню продуктивного контакту з аудиторією;
- глибшому осмисленню композиційної будови та ідейно-змістового наповнення хореографічного твору;
- розвитку емоційної наснаги виконавця й підвищенню художньої якості сценічної інтерпретації.

Для майбутніх хореографів сценічний майданчик виступає своєрідною лабораторією, де вдосконалюється індивідуальний стиль виконання, акторська майстерність і художньо-образне мислення. Поєднання систематичної практичної підготовки з активізацією творчого потенціалу формує фахівця, який здатен упевнено й креативно працювати в реальних умовах сцени та швидко змінюваному мистецькому просторі [1, с. 165].

На думку Т. Ткаченко, підготовка здобувачів освіти до концертного виступу охоплює розв'язання таких ключових завдань:

- виховання високої відповідальності за якість сценічного виконання;

- опанування ефективними методами й прийомами подолання сценічного хвилювання;
- підвищення рівня виконавської майстерності через досягнення художньо-емоційних цілей шляхом послідовного вирішення та подолання технічних завдань;
- розвиток артистизму й творчого потенціалу;
- формування стійкої сценічної культури;
- систематичне розширення досвіду концертних виступів.

Це передбачає цілеспрямовану роботу над образно-емоційною драматургією твору та її переконливим і виразним втіленням на сцені [2, с. 81].

У сучасному хореографічному мистецтві сценічно-виконавська практика є невід'ємною складовою професійної підготовки майбутніх хореографів та посідає центральне місце у формуванні їхніх професійних компетентностей. Вона сприяє розвитку виконавської майстерності, сценічної культури й творчого потенціалу здобувачів.

Аналіз освітньо-професійних програм спеціальності 024 «Хореографія» бакалаврського та магістерського рівнів вищих закладів мистецького спрямування України (Київський національний університет культури і мистецтв, Харківська державна академія культури, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника та ін.) свідчить, що сценічно-виконавська практика є обов'язковою і важливою складовою практичної підготовки на обох освітніх рівнях, хоча набуває різного змістового й функціонального наповнення залежно від ступеня підготовки.

Реалізація цієї практики відбувається, зокрема, через активну участь здобувачів у роботі студентських хореографічних колективів народного танцю. Серед найвідоміших:

- Народний аматорський колектив профспілок України студентський ансамбль народного танцю «Забава» Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (керівник – доцент Олександр Пархоменко);
- Ансамбль народного танцю «Київ» Київського національного університету культури і мистецтв (керівник – професор Ірина Гутник);
- Театр танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури (керівник – професор Борис Колногузенко);
- Хореографічний колектив «Либідь» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (керівники – Костянтин Калієвський та заслужена артистка України Віра Синюк);
- Ансамбль танцю «Дивоцвіт» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (керівники – старші викладачі Юрій Скобель і Василь Шеремета).

Репертуарна політика колективів, складається із самобутніх, різножанрових постановок, у яких повною мірою відображаються всі барви українського національного хореографічного мистецтва – від автентичних регіональних танцювальних композицій до сучасних авторських інтерпретацій.

Отже, системне звернення до українського танцю в сценічно-виконавській практиці здобувачів не лише сприяє підвищенню професійного рівня майбутніх хореографів, а й відіграє важливу роль у збереженні та популяризації національної культурної спадщини в умовах глобалізованого мистецького простору ХХІ століття.

Список використаних джерел

1. Пархоменко О. М., Хвостенко І. О. Формування виконавської майстерності майбутніх хореографів у процесі концертно-сценічної діяльності. *Наукові записки. Серія «Психологічно-педагогічні науки»* (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя) / за заг. ред. В. В. Бурназової. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. № 3. 247 с.

2. Ткаченко М. В. Формування готовності майбутніх хореографів до застосування проєктних технологій у професійній діяльності : дис. доктора філософії : 011 Освітні, педагогічні науки / М. В. Ткаченко. Полтава, 2023. 275 с.

3. Щур Л. Б. Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Л. Б. Щур. Тернопіль, 2021. 371 с.

ПОЛІМИСТЕЦЬКІ ВТІЛЕННЯ КОМЕДІЇ ГРИГОРІЯ КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ»

Почерніна В. О.

У статті розглядається комедія Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» як видатний твір української літератури ХІХ століття, що поєднує гумор, соціальну сатиру та фольклорні мотиви. Особлива увага приділяється відтворенню побуту, весільних обрядів та характерів персонажів, а також мистецьким інтерпретаціям п'єси в театрі, кінематографі, музиці, образотворчому мистецтві та хореографії.

Ключові слова: *Сватання на Гончарівці, Григорій Квітка-Основ'яненко, українська комедія, народні традиції, театр, музика, хореографія.*

«Сватання на Гончарівці» Григорія Квітки-Основ'яненка – твір, який став основою для створення нашої балетмейстерської постановки, адже він поєднує яскравий національний колорит і виразні народні традиції. Саме тому важливо

звернутися до різних мистецьких втілень комедії, щоб окреслити її сценічний потенціал і зрозуміти, як вона розкривалася в театрі, кіно, музиці та хореографії.

Комедія «Сватання на Гончарівці» є одним із найвидатніших творів української літератури, який яскраво змалював побут і традиції сільського життя ХІХ століття. Поєднуючи гумор, соціальну сатиру та фольклорні елементи, автор створив п'єсу, що залишається актуальною і сьогодні.

Цей твір отримав широке втілення в різних видах мистецтва, зокрема в театрі, кінематографі, живописі, музиці та хореографії. Саме багатство фольклорних та обрядових мотивів, виразність характерів і динаміка сценічних ситуацій стали основою для створення балетмейстерської роботи, присвяченої хореографічній інтерпретації «Сватання на Гончарівці».

Танцювальні елементи в п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» становлять важливу частину сценічної дії, адже вони підсилюють національне забарвлення твору та допомагають глибше окреслити характери дійових осіб. Залучення традиційних танців і обрядових мотивів надає твору особливої автентичності та переносить глядача до українського села ХІХ століття.

У різних інтерпретаціях комедії пластичне й танцювальне вирішення змінюється залежно від режисерів та балетмейстерів. У постановці Київського національного академічного Молодого театру, оновлена під керівництвом Сергія Швидкого, хореографія надала дійству більшої сучасної виразності й рухливості, водночас зберігши характерні риси традиційного українського танцю [4].

Наприклад, у міському театрі «Сучасник» у Городенці аматорська вистава містила танцювальні номери, які відображали місцеві традиції, надаючи постановці природної автентичності [9].

Театральні постановки зробили його частиною класичного українського репертуару, кіноверсії допомогли заохотити ще більше глядачів, а яскраві образи персонажів надихали художників. Музичне оформлення спектаклів не лише відтворювало атмосферу епохи, а й сприяли популяризації народної культури.

Прем'єра комедії Григорія Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» відбулася в 1836 році на сцені Харківського театру у виконанні трупи Людвіга Млотковського. Ця постановка стала знаковою для розвитку української комедії, продемонструвавши, що драматичні твори рідною мовою можуть мати великий успіх. Поєднання народної музики та хореографії значно підсилювало емоційний вплив вистави на глядачів, роблячи її ще більш виразною та колоритною [8].

У Київському національному академічному Молодому театрі вистава «Сватання на Гончарівці» стала однією з найпопулярніших вистав, що підтверджується понад шістьма показами. Кожне нове покоління із захопленням спостерігає за тим, як Уляна відмовляє незграбному Стецькові, а хитромудрий вояк Скорик допомагає їй возз'єднатися з коханим Олексієм [4].

У 2022 році Івано-Франківський академічний обласний музично-драматичний театр імені Івана Франка представив оновлену версію «Сватання на

Гончарівці», яка відзначається іншим поглядом на класичний сюжет. Вистава наповнена романтичними перипетіями, несподіваними поворотами та веселими сценами, що робить її особливо цікавою для сучасної аудиторії [3].

Рівненський драматичний театр вражає глядачів яскравим музичним оформленням, глибокими та колоритними образами персонажів, а також динамічним розвитком подій. Комедійні ситуації й дотепні діалоги, які вже понад півтора століття викликають захоплення у публіки, отримують нове звучання в цій інтерпретації [7].

П'єсу «Сватання на Гончарівці» в Одеському музично-драматичному театрі імені В. Василька подається у жанрі музичної комедії, де головною темою є українське весілля, що розпочинається з традиційного сватання. Молодий хлопець надсилає до обраниці сватів, які, дотримуючись народних обрядів і звичаїв, ведуть із її батьками хитромудру бесіду [11].

Кожен театр надає твору унікальне бачення, залишаючись вірним його змісту, проте додаючи власні режисерські рішення, що підтверджує невичерпний потенціал «Сватання на Гончарівці» як джерела натхнення для театрального мистецтва.

Значною популярністю користується екранізація «Сватання на Гончарівці» 1958 року режисера Ігоря Земгано. Цей український чорно-білий телевізійний фільм-спектакль був відзнятий на Київській кіностудії імені Олександра Довженка. Весела кінокомедія з музикою Кирила Стеценка, що оживляє однойменну п'єсу Григорія Квітки-Основ'яненка, захоплює глядачів у світ українського театру, з його звичаями та народними піснями, даруючи можливість поринути в атмосферу минулих епох [9].

У творі відтворено окремі весільні обряди, а також використані народні пісні й вокальні елементи, що допомагають передати атмосферу та емоційність традиційного українського весільного ритуалу. Такий підхід не лише робить події більш переконливими, а й підкреслює важливу роль музики й пісні як органічної складової української культурної традиції [2].

Музика, яку створив Кирило Стеценко для цієї п'єси, надає їй глибшої емоційної виразності та виразно окреслює ключові драматичні моменти твору. Оперета «Сватання на Гончарівці», створена на основі п'єси Квітки-Основ'яненка, вирізняється яскравим народним характером, завдяки чому й нині справляє позитивне враження на глядачів [6].

Поєднання вокальних номерів із народними українськими мелодіями у «Сватанні на Гончарівці» не лише відтворює автентичні національні риси, а й робить постановку зрозумілою та цікавою для широкої аудиторії. Хоча художніх втілень твору «Сватання на Гончарівці» небагато, вони зберегли образи українського побуту та традицій.

Українські художники активно працювали над ілюстраціями для друкованих видань, зображуючи традиційні сільські обряди, побут та яскраві народні костюми. Серед них – графік Анатолій Базилевич, який ілюстрував багато українських творів, зокрема «Сватання на Гончарівці». Його роботи вирізняються гумором та глибоким розумінням характерів персонажів [1].

Хоча для «Сватання на Гончарівці» було написано небагато картин, художники ХІХ століття, такі як Костянтин Трутовський, створювали картини із зображенням сцен соціального життя, подібних до тих, що зображені в п'єсі. Його картини передають побут та традиції українського села, які є центральними у творі Квітки-Основ'яненка [5].

Мистецькі втілення «Сватання на Гончарівці» розкривають національні традиції та побут українців через жанровий живопис і книжкову графіку. Ілюстрації передають комічність образів, тоді як картини народного життя ХІХ століття гармонійно доповнюють атмосферу п'єси, підкреслюючи її колорит.

Ці приклади засвідчують, як постановники та сценографи переосмислювали «Сватання на Гончарівці», поєднуючи історичні традиції із новітніми художніми засобами.

Отже, комедія «Сватання на Гончарівці» посіла почесне місце в українському культурному надбанні. Вона неодноразово оживала на сценах театрів, у кінематографі, художніх ілюстраціях, музиці й танці. Безперервні творчі інтерпретації дають змогу цьому творові залишатися сучасним, адже він виразно передає побут, традиції та світосприйняття людей.

Таким чином, створення нами балетмейстерської роботи стало не лише інтерпретацією літературного твору, а й спробою оживити українську культурну традицію засобами хореографії, поєднати народний фольклор із сучасним сценічним мисленням.

Список використаних джерел

1. Бібліотека українського мистецтва. Анатолій Базилевич URL: <https://surl.li/rddtxp> (дата звернення: 01.03.2025).
2. Жанрові особливості української драматургії першої половини ХІХ ст. URL: <https://surl.li/hqqhjk> (дата звернення: 02.03.2025).
3. Івано-Франківський драмтеатр URL: <https://surl.li/ziyigm> (дата звернення 03.02.2024).
4. Київський національний академічний Молодий театр URL: <https://surl.li/bkljgp> (дата звернення: 03.02.2024).
5. Костянтин Трутовський URL: <https://surl.li/qvretu> (дата звернення: 01.03.2025).
6. Matchmaking at Honcharivka Kyrylo Stetsenko URL: <https://surl.li/anwywu> (дата звернення 07.02.2025).

7. Рівненський драматичний театр URL: <https://surl.li/zaalbl> (дата звернення 04.02 2025).
8. Сватання на Гончарівці (п'єса) URL: <https://surl.li/reymyy> (дата звернення 21.01.2025).
9. Сватання на Гончарівці (фільм) URL: <https://surl.gd/garzqs> (дата звернення 21.01.2025).
10. Сватання на Гончарівці вистава м. Городенка URL: <https://surl.li/dpeoiu> (дата звернення 03.03.2025).
11. Театр імені В. Василька URL: <https://surl.li/anwtjl> (дата звернення 04.02.2025).

МИСТЕЦЬКІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАЗКИ ПРО АЛАДДІНА: АНАЛІЗ У КОНТЕКСТІ ЗДІЙСНЕННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПОСТАНОВКИ

Семено С. А.

У даній статті розглядається інтерпретація арабської казки «Аладдін і чарівна лампа» у різних видах мистецтва; аналізуються як класичні, так і сучасні хореографічні постановки, що поєднують елементи традиційного східного танцю з інноваційними підходами, зокрема в контексті культурного діалогу між Сходом і Заходом.

Ключові слова: Аладдін, хореографія, танець, сучасна хореографія, орієнтальні мотиви, інтерпретація.

Однією із найвизначніших пам'яток арабського фольклору та світової літератури є збірка казок «Тисяча і одна ніч». Це збірка казок, легенд, оповідок та повчальних історій, що збиралися та змінювалися впродовж століть різними авторами, перекладачами й ученими багатьох країн Сходу. «Тисяча і одна ніч» є народною книгою без єдиного автора. Це – «нашарування» історій, які передавалися усно, записувалися та редагувалися різними переписувачами та оповідачами протягом століть.

Однією із найвідоміших історій, що увійшли до збірки «Тисяча і одна ніч» є казка «Аладдін і чарівна лампа». Як стверджують деякі дослідники, казка про Аладдіна не була частиною оригінального арабського рукопису «Тисячі і однієї ночі». Її до збірки додав А. Галлан у XVIII столітті, почувши цю оповідь від сирійського оповідача Ханна Діяба [2].

Казка про Аладдіна є однією з найбільш знакових у світовій культурі. Вона походить з фольклору, але впродовж століть була адаптована і трансформована

відповідно до змін у суспільстві. Її сюжет досить універсальний, він містить теми, такі як боротьба між добром і злом, проблема багатства та бідності, свободи та залежності, а також пошук справедливості та любові. Саме ця універсальність робить казку вічно актуальною.

Попри своє східне походження, казка про Аладдіна стала важливою частиною західної культури, де вона трансформувалася у вигляді різних літературних, театральних та кінематографічних інтерпретацій. Це робить казку надзвичайно цікавою для дослідження, особливо в контексті хореографії. У літературі казка про Аладдіна була численно адаптована, що стало основою для численних нових версій, від класичних дитячих книжок до філософських есе [1].

Багато митців звертаються до даної історії, аби знайти натхнення для створення власних творів, у том числі і хореографічних. Музика, що супроводжує ці адаптації, також є важливим елементом. Від класичних оркестрових композицій до сучасних саундтреків для фільмів та мюзиклів, музика до цієї казки втілює магію і емоції, підсилюючи хореографічну складову. Наприклад, музика Алана Менкена для фільму Disney 1992 року, що отримала премії «Оскар» і «Греммі», стала основою для багатьох театральних постановок.

У театральних і кінематографічних постановках казка про Аладдіна особливо вдало поєднується з хореографією, оскільки через танець можна виражати магію, емоції і трансформації персонажів. Кожна нова хореографічна інтерпретація «Аладдіна» є не просто сценічним відтворенням сюжету, але й способом культурної комунікації, де танець стає мостом між різними традиціями та естетиками. Власне, хореографія в цих постановках не лише супроводжує дію, а й є основним інструментом для розкриття психологічної сторони персонажів [4].

Відомі постановки «Аладдіна» в хореографії варіюються від класичних балетів до мюзиклів і кінематографічних адаптацій. Одним з найбільш знакових прикладів є балет Девіда Бінтлі для Birmingham Royal Ballet 2008 року. Дана постановка поєднувала класичні хореографічні елементи з орієнтальними мотивами, створюючи багатшаровий культурний діалог.

Твір є не лише естетичною виставою, в ньому уміло поєднують використання казкових елементів, масштабних декорацій, складної хореографії. Балет став прикладом для багатьох сучасних хореографічних інтерпретацій, зокрема і для нашої роботи, де ми намагалися гармонійно поєднати народну і сучасну хореографію [4].

Ще однією значущою адаптацією став бродвейський мюзикл «Aladdin», прем'єра якого відбулася у 2014 році. Хореографія Кейсі Ніколау в цій постановці поєднувала елементи класичного американського шоу і східних танців, створюючи унікальний стиль, що став візитівкою вистави. Цей мюзикл був створений на основі

класичного мультфільму Disney 1992 року, проте набув своєї інтерпретації, отримавши розширені хореографічні блоки і глибшу акторську гру [3].

В українському мистецтві також звертають увагу на власні інтерпретації відомої казки. Постановки з'являються як у державних театрах, так і в незалежних студіях, що безумовно свідчить про інтерес у публіки до даного сюжету. Однією із українських постановок, є балет «Аладдін» Олександра Родіна та Сергія Кона. У постановці поєднується класична та сучасна хореографія. Дана вистава більш адаптована для дітей, проте вона містить складні хореографічні рішення: східні танці, пантоміму, елементи сучасної пластики, що дозволяє залучати різновікову аудиторію [1].

Не менш значущою є хореографічна інтерпретація твору в ігровому фільмі «Аладдін» 2019 року режисера Гая Річі. Хореограф-постановник Джамал Сімс поєднав голлівудські мотиви з Бродвеем та сучасною хореографією, надаючи своїй роботі у фільмі унікальний, упізнаваний стиль мюзиклу. Варто зазначити, що музичним продюсером виступив Алан Менкен, що надало музичної наступності між екранізованими версіями казки «Аладдін і чарівна лампа».

Тож, чудова східна казка про Аладдіна має унікальну здатність адаптуватися до різних культурних і художніх контекстів, завдяки чому вона залишається актуальною до сьогодні. Візуальні та хореографічні інтерпретації цієї казки дозволяють передавати те, що важко виразити словами – тонкі емоційні нюанси, психологічні складові персонажів і магічний казковий ефект, що живе у колективній уяві.

У нашій хореографічній постановці «Аладдін» у контексті кваліфікаційної роботи «Одна з Тисячі ночей загадкового Сходу» ми прагнули поєднати досвід світових адаптацій арабської казки з оригінальними художніми рішеннями. У балетмейстерській роботі ми органічно сплели сучасну хореографію із орієнтальними мотивами, що дозволило чудовій казці «Аладдін і чарівна лампа» продовжувати своє життя у сучасному мистецтві і в серцях глядачів.

Список використаних джерел

1. Аладдін – нова історія // I-UA.tv. 2018. URL: <https://share.google/gx75SsCIKcoAMliKb> (дата звернення: 20.11.2025)
2. Літературне Місто. Тисяча й одна ніч. Літературна енциклопедія. 2020. URL: <https://litmisto.org.ua/?p=17699> (дата звернення: 11.11.2025)
3. Aladdin on Broadway // Broadway.com. 2024. URL: <https://www.broadway.com/shows/aladdin-broadway/> (дата звернення: 15.11.2025)
4. OperaVision. (2020). David Bintley's Aladdin [Відеоматеріал]. Birmingham Royal Ballet. URL: <https://www.operavision.eu/performance/david-bintleys-aladdin> (дата звернення: 12.11.2025)

ГНУЧКІСТЬ ЯК КЛЮЧОВИЙ КОМПОНЕНТ РОЗВИТКУ ФІЗИЧНИХ ДАНИХ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА

Сірякова Г. В.

У статті розглядається значення гнучкості у процесі формування фізичних даних майбутнього виконавця. Проаналізовано види гнучкості, методи її розвитку та вплив на технічну і художню майстерність танцюриста.

Ключові слова: гнучкість, фізичні дані, хореографія, розвиток, підготовка виконавця

На сучасному етапі розвитку всіх видів діяльності людини все більше значення має професійна підготовка викладачів, які в майбутньому будуть виховувати підрастаюче покоління. Це стосується і спеціалістів в галузі мистецтва, а зокрема хореографії, бо з кожним роком хореографічне мистецтво набуває більшої популярності, стає одним з найдійовіших факторів формування гармонійно розвиненої, духовно багатой особистості, рівень та міра освіченості, вихованості яких залежить від професійної підготовки майбутнього педагога.

У сучасному хореографічному мистецтві зростають вимоги до майстерності виконавців, що потребує нових підходів і методик їх підготовки. Саме тому надзвичайно важливою стає роль розвитку необхідних фізичних даних у системі фахового навчання, які дозволяють в повній мірі оволодіти цілим циклом дисциплін, набути необхідних якостей для вивчення класичного, народного, сучасного та інших видів хореографічного мистецтва.

Розвиток гнучкості, рухливості суглобів, розтягнутості м'язів спини, ніг, плечей є найголовнішим фактором в процесі навчання основних дисциплін хореографічного циклу. Так, у класичному танці завжди надавалося велике значення правильній поставі, виворотності ніг, гнучкості тулуба, легкості стрибка. Навчальний процес починається з розвитку у здобувачів правильної постави, тобто здатності зберігати в танцювальних рухах і позах стійкість – (апломбу) тулуба, а вона формується виворотним положенням ніг, яке є основою класичного екзерсиса. Тому саме від розвитку вищеназваних фізичних даних залежить результат навчання.

Глибоко вивчаючи методику класичного танцю, можна зробити висновок, що опорою тіла є скелет, суглоби та зв'язки, за допомогою яких людина має змогу рухатися. Якщо цей апарат буде недостатньо гнучким, тіло танцівника стане маловиразним, скутим і обмеженим в амплітуді рухів.

Спина, що важко й недостатньо гнеться, не може забезпечити м'якого та пружного перетікання корпусу під час виконання *port-de-bras*, *arabesque*, *renversé* тощо.

Напружені й скуті плечі, лікті, зап'ястя та пальці не надають рухам необхідної виразності й легкості.

Недостатньо розвернуте стегно обмежує рухливість ніг у вільному та виворотному танцювальному кроці. Малорухливість коліна і стопи також заважає виконанню рухів ногами, наприклад під час рліе або стрибків.

Відсутність, а також недостатній розвиток гнучкості суглобо-зв'язкового апарату значно обмежує можливості танцівника, виконання стає надмірно напруженим, нецікавим. Вся рухова діяльність людини зумовлена будовою та властивостями тулуба, багатогранність якого забезпечена різноманітністю рухів при переміщенні тулуба виконавця у просторі.

Гнучкість є властивістю людини, що дозволяє з максимальною амплітудою змінювати форму тулуба та окремих його частин.

Рівень фізичної підготовки свідчить про достатню гнучкість тулуба, що дає змогу легко й технічно виконувати складні вправи класичного танцю, а також забезпечує правильність положення корпусу та амплітудність рухів при виконанні народного, сучасного екзерсисів.

Завдяки належному рівню гнучкості забезпечується здатність утримувати тулуб у просторі протягом необхідного часу, стабілізувати положення корпусу під час руху, а також виконувати танцювальні елементи з оптимальною та біомеханічно правильною амплітудою. Гнучкість сприяє підвищенню точності, плавності та виразності рухів, що є ключовими показниками професійної майстерності виконавця.

Координаційно-рухову особливість кожної людини визначають наявністю таких компонентів як: специфіка будови хребта та суглобно-зв'язкового апарату, стан збудження та розтягування м'язів, міра м'язово-суглобної чутливості.

Виділяють активну та пасивну, статичну та динамічну, загальну та спеціальну гнучкість. Методи розвитку включають вправи на розтягування, махові рухи, пружні вправи та біомеханічний аналіз рухів [2; 3].

Динамічна гнучкість виявляється у довільних рухах самої людини, статична гнучкість властива фіксованим положенням тіла. Активна гнучкість вимагає додаткових зусиль і залежить від сили м'язів і викликана необхідністю долати опір суглобо-зв'язкового апарату, а пасивна гнучкість спрямована на підвищення еластичності суглобо-зв'язкового апарату і виявляється під дією зовнішніх сил. Загальна гнучкість вимагає рухливості в усіх суглобах, що дозволяє виконувати рухи з великою амплітудою.

Спеціальна гнучкість – це гранична рухливість в окремих суглобах, яка безпосередньо впливає на якість і результативність професійної діяльності виконавця.

Отже, гнучкість досить різноманітна і вимагає значного рухового досвіду. Формуючи її, слід звернути увагу на всі її різновиди, специфіку діяльності та

намагатися всебічно розвивати рухливість тулуба. У формуванні правильної постави при виконанні екзерсисів слід особливу увагу звертати на положення окремих частин тулуба по відношенню одна до одної, тобто на постанову тулуба, ніг, рук і голови. Тому при поясненні та формуванні правильної постави викладач повинен урахувати та пояснити анатомічні особливості будови людського тіла, підібрати індивідуальний комплекс спеціальних вправ, які допоможуть максимально розвинути професійні навички кожного здобувача з урахуванням його особливостей.

Для формування у людини здібностей узгоджувати рухи окремих частин тіла велике значення має координація м'язової діяльності, що досягається взаємозв'язаною та послідовною зміною напруження м'язів. Високе збудження і лабільність м'язів підвищує їх розтягнутість. Під час регулярного виконання тренувальних вправ, що сприяє кращому розтягуванню м'язів і виробленню належної гнучкості, відбуваються зміни у м'язах, але лише до певної міри. Тому для досягнення належного рівня гнучкості необхідне оптимальне співвідношення сили м'язів і їх розтягнутості.

Розвиток м'язової гнучкості має індивідуальний характер і залежить від природних можливостей. Знання механізму гнучкості дозволяє розвинути і використовувати увесь арсенал особливостей власного тіла для оволодіння основними дисциплінами хореографічного циклу.

Але варто зазначити, що, попри позитивні аспекти застосування методу змагання, він має й певні застереження. Несвоєчасне використання цього методу або його надмірне посилення може не лише затримувати, а й шкодити розвитку необхідних фізичних якостей. Воно здатне призводити до механічності виконання, що є неприпустимим і суперечить самому поняттю танцю.

Виконавець, який послідовно формує й удосконалює своє виконавське мистецтво, не може не приділяти особливої уваги розвитку належних фізичних даних та опануванню правил і методик виконання вправ, необхідних для їхнього вдосконалення. Водночас він повинен пам'ятати, що техніка руху – це не самоціль, а професійна необхідність, за допомогою якої можна розв'язувати складні творчі завдання. Тому не слід обмежуватися лише практичними питаннями формування техніки руху – коло завдань має бути значно ширшим і пов'язаним із важливими умовами здобуття професії.

Таким чином, сукупність елементів і рухів, їхніх форм та поєднань, які в процесі технічного відпрацювання сприяють розвитку й удосконаленню фізичних даних танцівника, становить основу для засвоєння всіх видів хореографічного мистецтва.

Застосування основних принципів, що забезпечують уміння досконало володіти власним тілом завдяки належному розвитку фізичних якостей,

допоможе вирішити головне завдання нашої професії – виховати фахівців, здатних реалізувати свої творчі можливості в умовах сучасного розвитку хореографічного мистецтва, де вимоги до виконавської майстерності постійно зростають.

Список використаних джерел

1. Волков Л. В. Теорія і методика фізичного виховання. Київ, 2010.
2. Круцевич Т. Ю. Теорія і методика фізичного виховання. Київ, 2015.
3. Лесков В. О. Біомеханіка рухів у хореографії. Київ, 2017.
4. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю: підручник, 4-е вид. Київ : Альтерпрес, 2011. 324 с.: іл.
5. Шабаліна О. М. Пластичність. Мова. Тіло. Київ : ФО-П Поліщук О. В., 2017. 194 с.
6. Шалапа С. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю. Київ : НАКККіМ, 2015. 396 с.

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПОЕТАПНОГО ЗАСВОЄННЯ БАЗОВИХ РУХІВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Хвостенко І. О.

У статті розглянуто поетапну методика засвоєння українського народного танцю як важливого компонента хореографічної освіти. Акцентовано увагу на системності, послідовності та інтеграції традиційних і сучасних педагогічних підходів. Окреслено особливості кожного етапу навчання – від підготовчих вправ до творчої інтерпретації та формування сценічного образу. Показано, що така структура забезпечує комплексний розвиток студентів, сприяючи формуванню технічних, музично-рухових і художньо-образних навичок.

Ключові слова: український народний танець, поетапна методика, хореографічна освіта, техніка виконання, творчий розвиток, педагогіка танцю.

Український народний танець є невід’ємною складовою національної культури та мистецької освіти. Він як носій нематеріальної культурної спадщини відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності та професійній підготовці викладачів хореографії. Опанування техніки танцю потребує системності, послідовності та врахування фізіологічних особливостей студентів. Процес засвоєння рухів має базуватися на принципі доступності, поступовості та

практичної значущості. Саме сучасна методика викладання поєднує традиційну рухову лексику та педагогічні інновації. Тому всі ці питання з розробки методики поетапного засвоєння українського народного танцю є актуальним у сучасній хореографічній педагогіці.

Поетапний підхід – від підготовчих вправ до оволодіння технікою, комбінаціями в центрі зали та етюдами – був закладений ще Василем Верховинцем і досі залишається основою навчання українського народного танцю, хоча й значно доповнений сучасними методичними підходами. Сучасні дослідження та педагогічна практика підкреслюють важливість послідовності навчання, а також інтеграції міждисциплінарних складових, зокрема елементів етнографії, музикознавства та сценічної культури. Важливою є і робота з мультимедійними матеріалами, які забезпечують розширення мистецького світогляду студентів, зворотний зв'язок та можливість самоконтролю. Така інтегрована система сприяє глибшому засвоєнню техніки рухів, кращому розумінню регіональної стилістики та формуванню стійких рухових навичок, притаманних різним українським хореографічним традиціям [2, с. 33–42].

Поетапна методика засвоєння танцювальних рухів:

Перший етап – підготовчий:

Мета підготовчого етапу – сформувати опорно-рухову систему, правильну поставу, координацію рухів, ритмічне чуття. В педагогічній практиці розглядається послідовний перехід від легких (базових) елементів до складних рухів та комбінацій.

На практичному етапі застосовується комплекс загальнорозвивальних вправ, що забезпечують:

- розвиток постави, стійкості корпусу та координації;
- опанування основних позицій ніг і рук;
- формування уявлення про манеру руху та ритмічні закономірності українського народного танцю.

Такий структурований підхід забезпечує глибоке засвоєння базового матеріалу. Цей етап є особливо важливим для розвитку фізичних можливостей студента та підготовки його до складніших технічних елементів.

У контексті українського народного танцю важливим є збереження автентичності рухів, лексики та манери виконання, на чому наголошує у своїх працях К. Василенко.

Другий етап – засвоєння базових рухів і техніки:

Його мета – опанування основних рухів характерних для українського народного танцю:

- основні кроки різних регіонів;
- рухи з синкопованими акцентами;

- «тинок»;
- «припадання»;
- «бігунець»;
- «клин»;
- «плескач»;
- притупи, подвійні/потрійні або комбінації вистукувань;
- елементи гопака.

Методика вивчення цих рухів від повільного темпу (підготовки) до поступового переходу в швидкий темп. Особлива увага приділяється виокремленню ключових аспектів техніки: роботи корпусу, положень рук і стоп. Використання відеоматеріалів і майстер-класів видатних хореографів дає можливість студентам аналізувати техніку виконання, що сприяє відпрацюванню витонченості рухів [2, с. 70–74].

Третій етап спрямований на формування танцювальних комбінацій із засвоєних базових рухів.

Метою цього етапу є поєднання індивідуально освоєних рухів у структуровані зв'язки.

Основні завдання цього етапу включають:

- вироблення вміння синхронізувати рухи з музичним супроводом;
- удосконалення навичок координації рухів та орієнтації в просторі;
- опанування динаміки та характеру українського танцю.

Важливим аспектом поступовості є поетапне ускладнення комбінацій та виконання їх у різних формаціях ансамблю:

- коло;
- лінії;
- парні малюнки;
- соло.

Крім того, проводиться тренування з використанням музичних фраз різного темпу, що сприяє розвитку координації та музичності студентів.

Четвертий етап – художня інтерпретація.

На цьому етапі важливо сформувати у студентів уміння:

- виконувати рухи художньо-виразно;
- передавати сценічну виразність та емоційність;
- усвідомлювати образно-стилістичні особливості танцю.

Практична робота включає творчі завдання, зокрема імпровізацію в характері різних українських регіонів. Це допомагає студентам зрозуміти не лише технічний бік руху, а й культурний контекст танцю – його символіку, регіональну манеру та стилістичні відмінності.

П'ятий етап – «творча майстерня».

Цей етап спрямований на максимально повне розкриття творчого потенціалу студентів. Після опанування попередніх етапів вони готові до:

- творчої імпровізації у стилі певного регіону;
- створення власних комбінацій;
- підготовки індивідуальних міні-етюдів.

На цьому етапі відбувається перехід від технічного виконання до образно-художнього втілення, що сприяє формуванню цілісного сценічного образу та розвитку професійної виконавської майстерності.

Практичний досвід показує, що така структура навчання гарантує стабільний розвиток студентів і сприяє формуванню комплексної системи навичок – від технічних до творчо-артистичних. Послідовна методика дозволяє враховувати індивідуальні особливості кожного студента, адаптувати процес навчання відповідно до їхніх можливостей, рівня підготовки і творчого потенціалу.

Слід зауважити, що якісне засвоєння техніки українського народного танцю неможливе без системності, регулярного тренування та педагогічного аналізу. Особливу роль відіграє інтеграція традиційних підходів народно-сценічної педагогіки з сучасними освітніми методами, зокрема використання цифрових технологій та впровадження компетентнісно-орієнтованих елементів навчання.

Список використаних джерел

1. Зубатов С. Л. Методика викладання українського народного танцю. Київ Видавництво Ліра-К (підручник) ст. 376. С. 11–48; 49–169; 170–356; 357–376.
2. Литвиненко В. А. Відтворення естетики трудового процесу виробництва в мистецтві народно-сценічної хореографії України». *Мистецтвознавчі записки*, Вип. 39, 2021, с. 70–74.

НАШІ АВТОРИ

1. **Алексійчук Олеся Миколаївна**, студентка III курсу педагогічного факультету Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка.
2. **Большакова Оксана Андріївна**, старший викладач кафедри загального і спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
3. **Бубіна Анастасія Володимирівна**, магістрантка факультету дошкільної, початкової освіти і мистецтв Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.
4. **Гарбуз Анастасія Юріївна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
5. **Гливацький Володимир Володимирович**, викладач кафедри вокально-хорової майстерності, хормейстер молодіжного хору «Світич» Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
6. **Горбенко Сергій Семенович**, заслужений працівник культури України, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.
7. **Гуральна Світлана Степанівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії імені Тараса Шевченка.
8. **Дегтяренко Каріна Олександрівна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
9. **Дорохіна Любов Олексіївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
10. **Камінський Максим Юрійович**, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
11. **Луценко Вікторія Юріївна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
12. **Матвієнко Світлана Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри дошкільної освіти Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.
13. **Ніколаєнко Євгенія Володимирівна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

14. **Носенко Назарій Олександрович**, магістрант факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

15. **Нужна Анастасія Олегівна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

16. **Павленко Олексій Миколайович**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

17. **Пампура Юлія Миколаївна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

18. **Пархоменко Олександр Миколайович**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

19. **Персанова Ірина Миколаївна**, заслужена артистка України, старший викладач кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

20. **Почерніна Валентина Олегівна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

21. **Раструба Тетяна Віталіївна**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, доцент кафедри «Мистецтво співу» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського».

22. **Семено Сніжана Анатоліївна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

23. **Сірякова Ганна Вікторівна**, старший викладач кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

24. **Солдатенко Олександр Ігорович**, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка.

25. **Станіславська Катерина Ігорівна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного виховання Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

26. **Старостенко Анастасія Миколаївна**, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

27. *Ступак Тетяна Юрївна*, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

28. *Сукачова Світлана Ігорівна*, магістрантка факультету педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

29. *Хвостенко Ірина Олександрівна*, викладач кафедри музичної педагогіки та хореографії Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Наукове видання

**ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ
ОСВІТИ ТА ВИКОНАВСТВА**

Збірник науково-методичних статей

Випуск 15

Технічний редактор – І. П. Борис
Верстка, макетування – В. М. Косяк

Підписано до друку 11.12.2025 р.
Гарнітура Times New Roman
Замовлення №

Формат 60x84/16
Обл.-вид. арк. 8,52
Ум. друк. арк. 8,56

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.