

Міністерство освіти і науки України  
ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО  
Факультет мистецтв і художньо-освітніх технологій  
Кафедра музичного та перформативного мистецтва



XI Регіональна науково-практична конференція  
**«Перформативне та музичне  
мистецтво у контексті викликів  
сучасності»**

УДК 37.015.31:78(06)

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 10 від 13.05.2026)*

**Редакційна колегія:**

**Наталія Мозгальова**, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського (голова), **Тетяна Зузяк**, кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, **Олена Верещагіна-Білявська**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, **Віктор Соловей**, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, **Тетяна Грінченко**, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, **Тетяна Белінська**, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, **Людмила Василевська-Скупа**, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, **Оксана Марущак**, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, **Назарій Науменко**, доктор філософії, старший викладач, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського.

**А-43** «Перформативне та музичне мистецтво у контексті викликів сучасності» : Мозгальова Н.Г. (голова) Вінниця : ТОВ «Друк», 2026. 95 с.

Науковий альманах мистецтва та освіти: збірник наукових праць XI Регіональної науково-практичної конференції «Перформативне та музичне мистецтво у контексті викликів сучасності» (22 квітня 2026 р., м. Вінниця) / Н.Г.Мозгальова (голова) та ін. [Електронний ресурс]. Вінниця: ВДПУ ім. М.Коцюбинського, 2026. 95 с.

У збірнику наукових праць «Перформативне та музичне мистецтво у контексті викликів сучасності» висвітлена широка палітра проблем музичної педагогіки й музикознавства в різних аспектах.

Для педагогічних працівників закладів вищої освіти, здобувачів.

Верстка збірника здійснена з готових оригінал-макетів, наданих авторами в електронному вигляді. Відповідальність за зміст несуть автори статей.

Автори, 2026

## ЗМІСТ

<i>Бушина А.І.</i> .....	4
<i>Василик В.М.</i> .....	7
<i>Верещагіна-Білявська О.Є., Бурська О.П.</i> .....	10
<i>Грінченко Т.Д., Грач В.Ю.</i> .....	13
<i>Гун Ханьшуан, Гуральник Наталія</i> .....	17
<i>Зварич О.М.</i> .....	21
<i>Замишляєв Д.В., Селезньов С.М.</i> .....	26
<i>Йовжин В.С.</i> .....	29
<i>Кравчук А.В.</i> .....	33
<i>Криворучський С.М.</i> .....	36
<i>Кушнір А.В.</i> .....	39
<i>Мельничук А.С.</i> .....	41
<i>Мороз О.М., Фрицюк В.А.</i> .....	44
<i>Москвічова Ю.О.</i> .....	48
<i>Науменко Н.О., Голиборода В.В.</i> .....	52
<i>Новосадова А.А.</i> .....	56
<i>Новосадов Я.Г., Ванюшин Г.О.</i> .....	59
<i>Поворознюк О.В.</i> .....	63
<i>Пугач О.І., Фрицюк В.М.</i> .....	66
<i>Притула В.М., Фрицюк В.А.</i> .....	70
<i>Слободянюк А.О.</i> .....	74
<i>Слободянюк С.О.</i> .....	76
<i>Слюсар М.Р.</i> .....	78
<i>Фрицюк В.М.</i> .....	81
<i>Фрицюк В.А.</i> .....	84
<i>Чжан Лінші</i> .....	88
<i>Янковський С.І., Фрицюк В.М.</i> .....	91

*А.І. Бушина, м. Вінниця*

*здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*[pakholchak.evgenia@vspu.edu.ua](mailto:pakholchak.evgenia@vspu.edu.ua)*

## СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНИХ СТУДІЙ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ВІННИЧЧИНИ

**Анотація.** Вінниччина – регіон із міцною танцювальною традицією, і хореографічні студії тут давно стали чимось більшим, ніж просто місцем для занять. Ця робота про те, як вони взагалі виникли і чому набули саме такого вигляду. Часові рамки – від початку ХХ століття до сьогодні; у фокусі – конкретні колективи: «Грація», «Радість», «Мавка», Sharm S та інші. Кожен із них пройшов власний шлях, і разом вони показують, як регіональна хореографія вчиться утримувати баланс між пам'яттю про традицію і бажанням рухатися далі.

**Ключові слова:** хореографічна студія, Вінниччина, культурний простір, народний танець, сучасна хореографія, мистецька освіта, Поділля, аматорське мистецтво.

**Abstract.** Vinnytsia region has a strong dance tradition, and its choreographic studios have long meant more than just a place to take classes. This paper is about how they came to exist and why they took the shape they did. The timeframe runs from the early 20th century to the present; the focus is on specific ensembles – "Hratsia", "Radist", "Mavka", Sharm S and others. Each followed its own trajectory, and together they illustrate how regional choreography has learned to balance the memory of tradition against the pull of moving forward.

**Keywords:** choreographic studio, Vinnytsia region, cultural space, folk dance, contemporary choreography, artistic education, Podillia, amateur art.

**Постановка наукової проблеми.** Хореографічна студія – це давно не просто «гурток танців». Принаймні на Вінниччині, де традиція подільського народного танцю укорінена досить глибоко, студія виконує куди ширшу функцію: вона є місцем, де спадщина не просто зберігається в архіві, а реально живе – у рухах, постановках, у тому, як педагог передає щось учневі. І от парадокс: попри очевидну роль цих студій у культурному житті регіону, їхня історія як окремої інституційної форми досі залишається мало дослідженою.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питаннями хореографічної освіти та студійного руху в Україні займалися Є. Філімонова-Златогурська, Є. Пахольчак, Л. Цветкова та інші. Зокрема, Філімонова-Златогурська детально простежила, як фольклорна спадщина продовжує жити в танцювальних традиціях Вінниччини – і це справді важливий контекст для розуміння того, що відбувалося на теренах Поділля. Але ось конкретний шлях: від перших гуртків у будинках культури до сучасних приватних студій із власними сайтами та соціальними мережами – цей шлях у наукових працях прописаний фрагментарно. Тут і є прогалина, яку варто заповнити.

**Мета:** Відстежити, як розвивалися хореографічні студії Вінниччини: виокремити етапи, зрозуміти, що змінювало їхні художні пріоритети й організаційні форми, і чому саме так, а не інакше.

**Виклад основного матеріалу.** Почнімо з очевидного: студійний рух на Вінниччині виріс із радянської самодіяльності. При будинках культури, школах, підприємствах діяли танцювальні гуртки – масово, повсюдно, часом з ентузіазмом, часом із примусу. Вони були першим і єдиним форматом. І хоч ідеологічний контроль суттєво обмежував, що і як можна танцювати, саме ці гуртки стали тим підґрунтям, без якого пізніший розвиток був би неможливий.

Після 1991 року все почало зміщуватися. Держава поступово відпускала культуру з рук – фінансування скорочувалося, зате з'являлася свобода. І люди нею скористалися. У Вінниці й інших містах регіону почали виникати студії в сучасному розумінні слова: зі своїми програмами, своєю методикою, своїм характером. Не просто «ми танцюємо», а «ми знаємо, як і навіщо».

Студія при філармонійному ансамблі «Поділля» відкрилася у 1996-му, але насправді її коріння глибше. Все почалося з «Веселки», яку Анатолій Кондюк зібрав ще у 1977 році як аматорський колектив. Між тими двома точками – майже двадцять років, розпад радянського союзу, зміна всього. Студія стала наступним кроком: не самодіяльність заради самодіяльності, а вже щось серйозніше. До 150–200 дітей навчалося тут у різні роки. Викладачами хореографічної студії протягом багатьох років віддано працювали найкращі артисти балетної групи ансамблю: Людмила Кондюк, Жанна Мартиненко, Олександр Веселовський, Оксана Гришина. Кожен із них продовжив свою педагогічну діяльність у різних хореографічних колективах і навчальних закладах Вінниці та Вінницької області» [2, с. 62].

У палаці дітей та юнацтва – два зовсім різні колективи під одним дахом. «Грація» – бальний танець. «Радість» – народна хореографія, і вже з 1988 року. Віктор Бойко будував цей колектив довго, і результат видно: понад сорок номерів у репертуарі, і не лише класичні, а й сюжетні постановки, є концертне життя. Коротко: це не гурток, де дітей «чимось зайняти». Це колектив із власною логікою існування.

«Грація» – окрема історія. Олександр Мацюк заснував її у 1995 році, і з часом студія стала, по суті, родинною справою: поруч працюють Аліна Мацюк, Павло Мацюк, Денис Гладкий. Комуś це може здатися старомодним, але насправді саме така наступність дає стабільність – художню і педагогічну. Студія десятиліттями тримає одну лінію, і це відчувається.

«Мавка» при університеті Коцюбинського – це трохи інша конструкція. Студія існує всередині вишу, і це накладає відбиток: тут навчання і творчість не розведені по різних кімнатах. Студенти не «проходять практику» в якомусь абстрактному сенсі – вони реально працюють у колективі, готують номери, виступають. Анастасія Мала вибудувала з цього не формальну структуру, а середовище. Різниця відчутна.

З двотисячних у Вінниці почало з'являтися щось нове – приватні студії, орієнтовані на сучасний танець. Сучасна хореографічна діяльність, ввібравши в себе все найкраще, завойовує ще більше уваги дітей та молоді. Вінничани

почали знайомитись з новими стилями такими як: Contemporary, Modern, Jazz Modern, Jazz Funk, Hip Hop, High Heels, Twerk, Stretching, Break Dance, Dancehall, Choreo. У зв'язку з розширенням танцювальних напрямків, почалась масова хвиля відкриттів приватних хореографічних студій як вузького так і широкого напрямання [1, с. 158]. Зараз їх близько двадцяти: Sharm S, Soul Dance Centre, Justine Dance Studio, Alpha Dance, Art Fusion, My Dance Club, Dance for Life – і це далеко не повний список. Логіка тут інша, ніж у державних колективах: гнучкі програми, стилів багато, вікові групи різні. І ще й постійний обмін із зовнішнім світом через майстер-класи й тренінги. Місцева традиція і глобальний контекст тут перемішані.

Сучасна культура Вінниччини багата на хореографічні таланти. Щороку відкриваються хореографічні студії, які навчають дітей захоплюючому мистецтву танцю [3, с. 59]. Якщо дивитися на весь цей шлях цілісно – від радянського гуртка до сучасної приватної студії з власним брендом, то видно не просто «розвиток», а справжню трансформацію. Змінився фінансовий принцип (з державного на приватний), змінився художній пріоритет (з майже виключно народного танцю до широкого стильового розмаїття), змінився сам статус студії в культурному просторі.

**Висновки.** Хореографічні студії Вінниччини пережили кілька зовсім різних епох і при цьому не розчинилися. Радянська самодіяльність, незалежність із усіма її наслідками, комерціалізація, прихід інтернету й міжнародних стилів – усе це проходило через них, і щоразу вони якимось адаптувалися. Народний танець і сучасні форми тут не ворогують: одне існує поруч з іншим, іноді перетинається, іноді йде паралельно. Цей досвід – не абстрактна «регіональна спадщина», а цілком конкретна модель, яку можна вивчати і на яку можна спиратися.

### Список використаних джерел:

1. Пахольчак Є. С. Етапи розвитку хореографічної діяльності від аматорства до сучасних приватних танцювальних студій Вінниччини. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2024. Вип. 31. С. 154–160.
2. Філімонова-Златогурська Є. Творець народного хореографічного мистецтва Вінниччини Анатолій Кондюк. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021 № 3 (39). vol. 2. С. 61– 66.
3. Філімонова-Златогурська Є. Хореографічні колективи Вінницької області – скарбниця народно-сценічного хореографічного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2022. Вип. 56. Том. 3. С. 58–62.

*В.М. Василик, м. Вінниця**здобувач ступеня вищої освіти «магістр»**pakholchak.evgenia@vspu.edu.ua*

## ПЕРФОРМАТИВНЕ МИСТЕЦТВО В ДІАЛОЗІ З СУЧАСНІСТЮ

**Анотація.** У тезах розглянуто перформативне мистецтво як динамічну форму художнього вираження в умовах сучасного соціокультурного простору. Проаналізовано основні тенденції розвитку перформансу в контексті глобалізаційних процесів та цифровізації культури, окреслено специфіку взаємодії митця й аудиторії. Особливу увагу приділено ролі перформативних практик у відображенні актуальних суспільних проблем, а також їхньому впливу на формування нових моделей комунікації. Зроблено висновки щодо значення перформативного мистецтва як інструменту діалогу з сучасністю та засобу осмислення культурних трансформацій.

**Ключові слова:** перформативне мистецтво, сучасна культура, перформанс, соціокультурні процеси, комунікація

**Abstract.** The theses consider performative art as a dynamic form of artistic expression in the conditions of the modern sociocultural space. The main trends in the development of performance are analyzed in the context of globalization processes and the digitalization of culture, and the specifics of the interaction between the artist and the audience are outlined. Particular attention is paid to the role of performative practices in reflecting current social problems, as well as to their influence on the formation of new models of communication. Conclusions are made regarding the significance of performative art as an instrument of dialogue with modernity and as a means of comprehending cultural transformations.

**Keywords:** performative art, contemporary culture, performance, sociocultural processes, communication.

**Постановка наукової проблеми.** У сучасних умовах розвитку культури та мистецтва виникає потреба у переосмисленні ролі перформативного мистецтва як засобу художнього вираження та соціальної комунікації. В умовах глобалізації, цифровізації та трансформації культурного простору змінюються підходи до створення і сприйняття мистецьких практик, що зумовлює необхідність аналізу нових форм взаємодії між митцем і аудиторією. Перформативне мистецтво дедалі більше реагує на актуальні соціальні, культурні та політичні виклики, виступаючи інструментом осмислення сучасної реальності та формування нових моделей комунікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед наукових праць, присвячених перформативному мистецтву, варто відзначити дослідження Р. Шехнера, Е. Фішер-Ліхте та М. Голдберг, у яких розглядаються основні особливості перформансу та його роль у сучасній культурі. Дослідники звертають увагу на взаємодію митця й аудиторії, а також на комунікативні можливості перформативних практик.

Водночас питання значення перформативного мистецтва як способу осмислення сучасних соціокультурних змін залишається недостатньо дослідженим, що зумовлює актуальність подальших наукових досліджень у цьому напрямі.

**Мета:** Проаналізувати особливості розвитку перформативного мистецтва в умовах сучасного соціокультурного простору; визначити його роль як форми художнього вираження та інструменту комунікації між митцем і аудиторією; з'ясувати значення перформативних практик у відображенні актуальних суспільних процесів і формуванні нових культурних смислів.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасному соціокультурному просторі перформативне мистецтво набуває особливого значення як форма художнього вираження, що відображає динамічні зміни в суспільстві. Його розвиток відбувається в умовах глобалізації, цифровізації та трансформації культурних практик, що зумовлює переосмислення ролі мистецтва в сучасному світі. Перформативність проявляється через процесуальність, взаємодію та орієнтацію на безпосередній досвід глядача.

Особливе місце в системі перформативного мистецтва посідає хореографія, яка поєднує тілесність, емоційність і комунікативність. Саме через рух і пластичну виразність хореографія стає ефективним засобом передачі художнього змісту та емоційного впливу на аудиторію. Вплив мистецтва на формування духовної культури молоді зумовлений самою природою мистецтва, сутність якого виводиться із цілісного і обов'язкового художнього відображення світу і залежить від тих новоутворень, які зв'язані з особливостями художнього сприймання оточуючого середовища. Усі види мистецтва втілюють художньо-естетичне бачення світу, розвинену уяву і фантазію, образне мислення, без яких неможлива будь-яка творчість. [1, с. 239]. У цьому контексті підготовка майбутніх фахівців-хореографів відіграє важливу роль у розвитку сучасного мистецького простору, оскільки формує здатність до творчого мислення та самовираження.

Сучасні тенденції розвитку хореографічної освіти свідчать про її орієнтацію на формування не лише технічних навичок, а й креативного потенціалу особистості. Зокрема, розвиток музикальності, емоційної чутливості та здатності до імпровізації є важливими складовими підготовки хореографів. Одне з найбільш важливих і складних завдань на заняттях з хореографії – розвиток чуття ритму. Важливо, щоб музичний ритм сприймався свідомо, як виразно-емоційний, художньо-змістовний компонент танцю. [2, с. 172]. Це безпосередньо пов'язано з перформативною природою сучасного мистецтва, де значну роль відіграє не лише результат, а й сам процес творчості.

Важливим аспектом розвитку перформативного мистецтва є його здатність реагувати на актуальні соціокультурні виклики. Адже адаптація до сучасних умов навчання вважається однією із основних умов успішної реалізації завдань, які ставляться перед освітою під час війни. [4, с. 224]. У сучасних умовах мистецтво все частіше стає платформою для осмислення суспільних процесів, формування ціннісних орієнтирів та розвитку критичного мислення. Зокрема, в умовах воєнного стану змінюються підходи

до організації освітнього процесу у сфері хореографії, що впливає на зміст і форми мистецької підготовки. Перформативне мистецтво також активно інтегрує сучасні технології, що розширює його можливості та змінює способи взаємодії з аудиторією. Використання цифрових платформ, мультимедійних засобів і соціальних мереж сприяє формуванню нових форматів перформансу та залученню ширшої аудиторії до мистецьких процесів.

Водночас розвиток перформативного мистецтва тісно пов'язаний із процесами становлення та трансформації хореографічної освіти, зокрема на регіональному рівні. Сучасні приватні хореографічні студії є відображенням розвитку суспільства. Вони досить ефективні, оскільки базуються на нових технологіях. [3, с. 159]. Дослідження етапів розвитку хореографічної діяльності свідчить про перехід від аматорських форм до сучасних студій і професійних структур, що відповідають потребам сучасного суспільства.

**Висновки.** Таким чином, перформативне мистецтво в діалозі з сучасністю постає як багатовимірне явище, що поєднує традиції та інновації, індивідуальне самовираження та соціальну комунікацію. Воно не лише відображає зміни, що відбуваються в суспільстві, але й активно впливає на їх осмислення, формуючи нові культурні смисли та художні практики.

#### Список використаних джерел:

1. Михайлишен О. В., Лученко О. В., Пахольчак Є. С. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2022. Вип. 207. С. 238–242.
2. Онофрійчук Л. М., Пахольчак Є. С., Онофрійчук С. О. Розвиток музикальності школярів на заняттях з хореографії. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. 2023. № 29. С. 169–176
3. Пахольчак Є. С. Етапи розвитку хореографічної діяльності від аматорства до сучасних приватних танцювальних студій Вінниччини. Науковий часопис УДУ імені М. П. Драгоманова. 2024. Вип. 31. С. 154–160
4. Пахольчак Є. С., Кулик Д. О. Особливості освітнього процесу студентів-хореографів в умовах воєнного стану. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2023. Вип. 3. С. 223–226.

*О.Є. Верещагіна-Білявська, м. Вінниця*  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка  
*beverlena@gmail.com*

*О.П. Бурська, м. Вінниця*  
кандидат педагогічних наук, доцент  
*lburska1967@gmail.com*

## ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА: МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

**Анотація.** На основі аналізу змісту праць М. Шелера, К. Ясперса, Е. Фромма, К. Гірца та Е. Кассіра, визначено ключові положення філософсько-антропологічного, культурологічного, аксіологічного, педагогічного та компетентнісного підходів, що покладені в основу методологічної бази сучасної фахової музичної освіти.

**Ключові слова:** фахова музична освіта, філософсько-антропологічний підхід, культурологічний підхід, аксіологічний підхід, педагогічний підхід, компетентнісний підхід.

**Abstract.** Based on the analysis of the content of the works of M. Scheler, K. Jaspers, E. Fromm, C. Geertz and E. Cassirer, the key provisions of the philosophical-anthropological, cultural-axiological, pedagogical and competence-based approaches that form the basis of the methodological base of modern professional music education.

**Keywords:** professional music education, philosophical-anthropological approach, cultural-axiological approach, axiological approach, pedagogical approach, competence-based approach.

**Постановка наукової проблеми:** У сучасній мистецькій освіті актуальною є проблема вдосконалення професійної підготовки педагога-музиканта на основі інтеграції антропологічних, культурологічних, аксіологічних і компетентнісних підходів. Попри наявність значної кількості досліджень, недостатньо розкритим залишається питання цілісного методологічного обґрунтування цього процесу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Методологічні засади підготовки педагога-музиканта розкрито у працях Макс Шелер, Карл Ясперс, Еріх Фромм, Ернст Кассіра та Кліффорд Гірц, які обґрунтували антропологічний, культурологічний, аксіологічний і компетентнісний підходи. Водночас питання їх інтеграції у сучасну підготовку педагога-музиканта потребує подальшого дослідження.

**Мета:** Теоретичне обґрунтування впливу філософсько-антропологічних, культурологічних, аксіологічних, педагогічних і компетентнісних підходів на формування сучасної концепції професійної підготовки педагога-музиканта, а також визначення їх ролі у розвитку професійної компетентності та творчого потенціалу майбутніх фахівців.

**Виклад основного матеріалу:** Професійна підготовка педагога-музиканта визначається не лише освітніми стандартами та методиками, а й антропологічними та педагогічними детермінантами, що впливають на формування їх професійної компетентності та творчого потенціалу. Для забезпечення гармонійного розвитку педагогічних і музичних компетентностей необхідним постає розуміння особливостей психофізіологічного розвитку, індивідуальних здібностей, мотиваційних і ціннісних орієнтацій здобувачів. Сучасна наука володіє значним масивом педагогічних підходів і методів навчання і доводить, що врахування цих детермінантів стимулює активну взаємодію здобувачів із навчальним матеріалом, сприяє розвитку креативності та професійної ідентичності, а також підвищує здатність до адаптації в умовах різних освітніх середовищ. Методологічна база сучасної фахової музичної освіти формувалася впродовж ХХ ст. не лише у педагогічних, але й філософсько-антропологічних працях, адже професійна підготовка педагога-музиканта завжди вимагала врахування як педагогічних, так і антропологічних детермінант освітнього процесу.

Спираючись на аналіз змісту праць М. Шелера, К. Ясперса, Е. Фромма, К. Гірца та Е. Кассірера, авторки поставили за мету розкрити вплив поглядів вказаних науковців на сучасну концепцію фахової підготовки педагога-музиканта.

В основу методологічних підходів сучасної підготовки фахівців у галузі гуманітарного знання покладено наукові концепції філософії, культурології та педагогіки, що невпинно розвивалися впродовж ХХ – початку ХХІ ст. У другій половині ХХ ст. було остаточно сформовано філософсько-антропологічний підхід, що набув концептуальної ваги як основа гуманістичної моделі людини. Так, Макс Шелер, формулюючи концепт людини, розглядає її не лише як істоту біологічну, а як духовно-ціннісну сутність [5]. Саме духовно-ціннісний аспект вказує на здатність людини до морального вибору, емпатії та творчого самоперетворення. Відштовхуючись від ідей німецького антрополога, сучасні дослідники пов'язують підготовку педагогів і педагогічну діяльність загалом із етичними категоріями смислу, гідності та самопізнання, що стало методологічним підґрунтям сучасних освітніх моделей, орієнтованих на розвиток особистості у сучасному культурному контексті.

Спираючись на ідеї М. Шелера, сучасні педагогічні концепції трактують освітній процес як форму духовного зростання особистості, а не як формальну передачу знань. Філософсько-антропологічний підхід, поданий в інтерпретації німецького дослідника передбачає модель людини як істоти духовної та моральної, здатної до вільного вибору, самопізнання й творчості. У контексті такого підходу освіта трактується як процес розкриття людської сутності через культуру, цінності та самореалізацію.

У підготовці фахівців мистецького спрямування сформувався компетентнісний підхід, який отримав розвиток у працях Карла Ясперса [4]. Німецький культуролог, філософ і лікар-психіатр розширив розуміння освіти як простору комунікації між «Я» і «Ти», в якому формується внутрішня відповідальність особистості. Він підкреслював важливість «екзистенційного

діалогу» у становленні професійної компетентності не просто сукупності навичок, а інтегрованої єдності знань, етичних орієнтацій і здатності до критичного мислення. На цій основі у педагогічній практиці почали запроваджуватися моделі навчання, де акцент робився на розвитку самостійності, усвідомленості дій та рефлексії здобувачів, зокрема через дослідницькі семінари, міждисциплінарні курси та індивідуальні освітні траєкторії. У фаховій підготовці музиканта такі види освітньої діяльності є особливо актуальними, адже він повинен володіти значними міждисциплінарними знаннями у галузі суміжних мистецтв і культури загалом, мати гарно розвинені навички самостійного інтерпретаційного мислення, вміти робити обґрунтований вибір тощо.

Педагогічний підхід, орієнтований на гуманістичну психологію та розкриття внутрішнього потенціалу особистості, розробляв і представник «Франкфуртської школи», соціальний психолог, філософ, психоаналітик Еріх Фромм [2]. Дослідник стверджував, що освітній процес повинен сприяти гармонії між свободою і соціальною відповідальністю, а головним завданням педагога є створення середовища, в якому особистість вчиться не лише мислити, але й відчувати. Практичне застосування цього підходу проявилось у розробленні моделей емоційно-орієнтованого навчання, інтеграції мистецьких і творчих практик у структуру професійної музичної освіти, що формувало емпатійність і соціальну чутливість майбутніх педагогів-музикантів.

Ернстом Кассіером було запропоновано культурологічний підхід, в основу якого покладено розуміння символічної природи культури. Людина, згідно положенням цієї концепції, саме в культурі пізнає світ через мову, мистецтво, релігію й науку [1]. Освіта в цьому контексті постає процесом оволодіння системою культурних кодів і форм, що дозволяє особистості розуміти інші культури й створювати нові смисли. У педагогічній практиці це призвело до активного впровадження міжкультурних і мистецьких проєктів, що володіють значним потенціалом. Виконуючи мистецькі проєкти, здобувачі залучаються до інтерпретації культурних текстів, участі у театральних постановках, музичних перформансах чи арт-резиденціях, сприяючи розвитку їхньої культурної ідентичності.

У працях американського антрополога та соціолога Кліфорда Гірца запропоновано модель аксіологічного підходу [3]. Він акцентував увагу на тому, що освіта є процесом осмислення цінностей і створення колективних значень. К. Гірц маркує, що культура є не лише системою знань, а й моральною структурою, у межах якої особистість набуває здатності до оцінювання власних дій і соціальних явищ. Тому аксіологічна орієнтація сучасної освіти передбачає інтеграцію моральних, естетичних і громадянських цінностей у зміст навчальних програм, що проявлялося у впровадженні курсів із етики професійної діяльності, культурологічної антропології та естетичного виховання.

В останній третині ХХ – першій чверті ХХІ ст., зі зміною соціокультурного контексту, зазначені підходи вступили у взаємодію, утворюючи синтетичні моделі педагогічного мислення. Філософсько-антропологічні ідеї доповнили аксіологічні концепти ціннісного виховання, тоді як культурологічні та

компетентнісні підходи забезпечили практичні механізми для їх реалізації. Зокрема, у сучасній мистецькій освіті набули поширення інтегровані курси, де здобувачі не лише опановують фахові вміння, а й рефлексують над культурними й моральними вимірами власної діяльності, формуючи професійну ідентичність через творчу практику та ціннісно орієнтоване навчання.

**Висновки:** Загалом, еволюція ідей філософсько-антропологічного (М. Шелер), культурологічного (Е. Кассіер), аксіологічного (К. Гірц ), педагогічного (Е. Фромм) та компетентнісного (К. Ясперс) підходів демонструє послідовне ускладнення методологічних уявлень від розуміння внутрішнього світу людини та її духовної унікальності у середині ХХ століття, через врахування культурного та ціннісного контексту у 1940–1970-х роках, до інтеграції знань, умінь та цінностей у сучасній компетентнісній парадигмі, що забезпечує комплексне формування творчо активного і професійно компетентного педагога-музиканта.

### Список використаних джерел:

1. Cassirer E. An essay on man: An introduction to a philosophy of human culture. New Haven : Yale University Press, 1944. URL: <https://dokumen.pub/an-essay-on-man-an-introduction-to-a-philosophy-of-human-culture-9780300258189.html>
2. Fromm E. Man for himself: An inquiry into the psychology of ethics. New York : Rinehart, 1947. URL: [https://books.google.com.ua/books/about/Man\\_for\\_Himself.html?id=MUuKGtEnWaAC](https://books.google.com.ua/books/about/Man_for_Himself.html?id=MUuKGtEnWaAC)
3. Geertz C. The interpretation of cultures: Selected essays. New York : Basic Books, 1973. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/geertz.pdf>
4. Jaspers K. Philosophy of existence. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1951. URL: <https://www.pennpress.org/9780812210101/philosophy-of-existence/>
5. Scheler M. On the eternal in man. New York : Harper & Row, 1966. URL: [https://books.google.com.ua/books/about/On\\_the\\_Eternal\\_in\\_Man.html?id=WqOAFQlnS5EC](https://books.google.com.ua/books/about/On_the_Eternal_in_Man.html?id=WqOAFQlnS5EC)

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.04>

*Т.Д. Грінченко, м. Вінниця*  
канд. пед. наук, доцент  
*tatyana\_grinchenko@ukr.net*

*В.Ю. Грач, м.Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
*veronikahrac@gmail.com*

### ШЕДЕВРИ ЕРІКА САТІ: ТВОРЧІСТЬ НА МЕЖІ ПСИХІАТРІЇ

**Анотація:** Простота й мінімалізм «меблевої музики» Е. Саті зробили її широкоживаною серед багатьох сучасних галузей в бізнесі та економіці, кінохітах режисерів Луї Маля, Гая Річі, у Мартіна Скорсезе і у Гаспара Ноє.

Формування цього жанру вважається загадковим, оскільки нова концепція бачення музики як простору належить композитору, який мав зв'язок з представниками езотеричних братств. Своєю творчістю Е. Саті довів, що символічний і реальний світ не протидіють, а доповнюють один одного. Автор статті (Грач В.) глибоко досліджує питання: чи річ дійсно тільки у таланті композитора, чи його професіоналізм це прояв захворювання головного мозку, на яке в той час ніхто не звертав уваги.

**Ключові слова:** Ерік Саті, меблева музика, «Gnossiennes», додекафонія, психіатрія, музичний модернізм, сприйняття музики.

**Abstract:** The simplicity and minimalism of Erik Satie's "furniture music" have made it widely used across many modern fields of business and economics, as well as in blockbuster films by directors such as Louis Malle, Guy Ritchie, Martin Scorsese, and Gaspar Noe. The origin of this genre is considered enigmatic, since the new idea of music as a form of space belonged to a composer connected to members of esoteric brotherhoods. Through his work, Satie demonstrated that the symbolic and the real worlds do not oppose each other but instead complement one another. Accordingly, the author of the article (V. Hrach) explores the following question: is it really just a matter of the composer's talent, or could his professionalism be a sign of a brain disorder that no one paid attention to at the time?

**Keywords:** Erik Satie, furniture music, «Gnossiennes», dodecaphony, psychiatry, musical modernism, music perception.

**Постановка проблеми.** У цій статті постає дві проблеми. Перша- це потрібно зрозуміти, як саме виконувати твори Еріка Саті, а вже далі знайти пояснення усім дивним його назвам до творів, поведінці в суспільстві. Він відкинув романтичність у своїх образах, натомість започаткував передвісне звучання жанру ambient, суть якого полягає в створенні такого собі фону, атмосфери без ритму та мелодії. Для цього необхідно провести широкий аналіз його біографії та соціокультури на період початку ХХст. з точки зору психології та нейрофізіології.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Ерік Саті висвітлено у працях Д. Альберге, А. Капралова, А. Чобан та А. Шарапанівська, які розглядають біографію композитора, його новаторський стиль і вплив на розвиток музики. Водночас міждисциплінарний аналіз його творчості залишається недостатньо розкритим.

**Мета:** Метою даної статті є спроба розкриття та аналізу особливостей творчості композитора на межі двох галузей: музикознавства та медицини, шляхом співставлення методичного розбору циклу «Гносієн» до опису способу життя, хвороб і висловлювань його сучасників, які чітко окреслюють картину світу Еріка Саті.

**Виклад основного матеріалу.** Ерік Саті – відомий французький композитор, педагог, виконавець – піаніст кінця доби романтизму і початку становлення імпресіонізму. Він народився в 1866 р. в родині англійки і шотланця. З дитинства батьки заохочували хлопчика до занять музикою. Першим його вчителем був органіст місцевої школи. Впродовж життя Е. Саті намагався відобразити в своїй музиці французькі риси, створювати такі твори,

які б не викликали у слухача емоційної віддачі, а лише створювали фізичну присутність звуку. Таке прагнення підштовхнуло його до ідеї написання так званої «меблевої музики» – своєрідного музичного інтер'єру, під час слухання якої, парижани не відволікались би від буденних справ [1].

Ерік Саті був відрахований з Паризької консерваторії з другого курсу. Після відрахування він спробував себе в якості військового. Постійно нехтував власним здоров'ям, внаслідок чого, часті хвороби призвели до звільнення з військової служби [1].

Повернувшись до цивільного життя, композитор оселився в Парижі в Монмартрі – районі, де збиралися найяскравіші представники мистецьких спільнот. Під враженням від готичної архітектури Нотр-Даму, Саті створює цикл фортепіанних п'єс під назвою «Оживи» (у перекладі – «готична арка»). Наступного року з'являються його знамениті «Гімнопедії» (*Гімнопедія* - урочистий танець спартанців). Композитор зумів наповнити це слово новим змістом, перетворити його на символ спокою, меланхолії та внутрішнього роздуму [3].

В біографії композитора досить багато містики: інтернет-джерела повідомляють про факт його участі (разом з К. Дебюсі) в «Кабалістичному ордені Троянди і Хреста», відомому як таємне товариство розенкройцерів. Саме в цей час розпочався «богемний період» життя Е. Саті. Його композиторські експерименти стали основою для розвитку таких напрямів, як ембієнт, джаз, неокласицизм, імпресіонізм, авангард, мінімалізм і примітивізм. Дослідники припускають, що під час створення своїх творів Ерік Саті користувався математичними розрахунками та нумерологічними схемами, оскільки він був членом течії гностицизму [5].

В рукописах Е. Саті міститься вокальний, інструментальний репертуар для театральних постановок, кіно, естетичного задоволення. «Двадцять сім його творів, що тривалий час залишалися невідомими, написані в різних жанрах – від легких мелодій кабаре до стриманих, майже аскетичних ноктюрнів». Усі ці композиції були дбайливо відновлені з численних коротких нотаток, які Саті робив у паризьких кафе в Монмартрі, де він заробляв на життя музикуванням для відвідувачів. Знайти ці твори вдалося в архівах Національної бібліотеки Франції, завдяки наполегливій праці композиторів Джеймса Ная та Сато Мацуї. Після того, як відбулася знахідка, відомий виконавець Александр Тарау зіграв і записав їх, створивши альбом «Satie: Discoveries» [4].

Найвідомішим фортепіанним циклом Еріка Саті вважаються «Гносієни» (*Gnossiennes*) – твори, що стали важливим етапом у формуванні його неповторного стилю. Ці п'єси були написані наприкінці 1880-х – на початку 1890-х років, у період, коли композитор перебував під впливом символізму, містицизму й античної культури. Перші три «Гносієни» з'явилися в 1890 році. Вони не мали звичної для нас ритмічної структури – в знайдених нотах відсутні тактові риси. Особливістю «Gnossiennes» є витончена динаміка і глибоке відчуття плинності часу. Тут не може бути механічного виконання – кожна нота потребує уваги, дихання, тиші між звуками. Уртекст Саті містить незвичні вказівки, наприклад: «з великою серйозністю», «всередині себе», «на межі

втомі» тощо. «Gnossiennes» передають емоційний настрій і філософію композитора [1].

Слово «Гносієна» походить від грецької мови *gnosis*, що в перекладі означає «пізнання, внутрішнє знання». Образний світ «Гносієн» – це поєднання спокою, задумливості й легкої містики. Бажання Саті створювати «чисту» музику, звільнену від емоційного пафосу, пояснюється його філософією – він бачив у мистецтві не драму, а спокій, порядок, роздум. Створення гармонічної додекафонії у всіх творах робить музику атональною. Всі дванадцять тонів не мають тяжіння один до одного, мелодія побудована по напівтонах в межах октави.

Неабияку роль для митця зіграла творча дружба з Клодом Дебюссі. Він першим висловив ідею, що музика може відображати дійсність, подібно до того, як це робили художники-імпресіоністи у живописі. Пізніше Дебюссі наголошував: «Чому б не скористатися прийомами, якими користуються Моне, Сезанн, Тулуз-Лотрек? Чому б не передати їхні засоби в музиці? Це було б чудовою відправною точкою для нових експериментів» [5].

Фактично, Ерік Саті став неординарною особистістю, яка сприяла виникненню нової течії в музичному мистецтві. Як лікар-невролог (Грач В.) можу припустити, що композитор насправді працював не зі своєю ідеєю зробити великий внесок у розвиток «нового музичного інтер'єру», а з наслідками психіатричного захворювання [1]. Цитати з різноманітних статей яскраво демонструють образ пацієнта з когнітивними дефектами. Наприклад: «Я відчув смак до мізантропії, я став іпохондриком, я перетворився на жахливого меланхоліка, мені стало гидко дивитися навіть через пенсне з чистого золота. ... І все це сталося зі мною через музику»[3]. Ми чітко бачимо ознаки функціонального неврологічного стану у вигляді депресивного синдрому, який проявляється в фразях: «я став іпохондриком, перетворився на меланхоліка», якому стало не цікаво спостерігати за світом. З точки зору патофізіології, офіційною версією причини смерті композитора вважається цироз печінки, який притаманний для хворих з алкоголізмом, оскільки цими напоями вони прагнуть сховати свої відчуття, забути причину негараздів, від того страждає соматика.

Подивимось на назви його праць: «Мрійлива риба», «Сушені ембріони», «М'яві прелюдії для собаки», цикл «Три п'єси у формі груш» [1]. Саме так буде описувати їх людина з патологічним мисленням через призму «свого світу». На перший погляд такі словосполучення не несуть в собі явних відхилень, можна скидатись на фантазію чи ілюзії. Однак це спотворені, викривлені думки, в яких відсутня нормальна логіка. Для того, щоб написати атональну музику, необхідна «інша робота мозку», без розслаблення, потрібно працювати з максимумом віддачі, що для здорової людини не характерно.

Сам про себе Саті казав: «я найдивніший музикант з усіх, я прийшов занадто юним у світ занадто старий.....» [4]. Нотний текст «Gnossiennes» написаний без тактових рисок, що також є ознакою неконтрольованого плину думок, які інколи виникають самостійно, можливо під супровідом галюцинацій. Меланхолійний характер, створення «меблевої музики» з метою не заважати нікому, вказують на усамітненість, зниження вольової сфери.

Зовнішній вигляд Еріка Саті нагадував безхатка з довгою бородою. Через постійні життєві проблеми у нього час від часу виникали проблеми з грошима, доводилось позичати. Цікавий факт: Саті був схильний до збирання великої кількості речей. Після смерті в його помешканні було знайдено 100 парасольок. Іншими словами симптом силогоманії (симптом Плюшкіна) важко не помітити. А смакові вподобання чоловіка взагалі зводились до абсурду – він вживав виключно білі продукти [4].

**Висновки:** Працювати і слухати музику на фоні- головна мета, яка змусила Еріка Satie створити основи додекафонії і по тому жанр ембієнт. Наполегливо шукаючи нову фактуру для звуків, композитор взяв принципи математичного розрахунку, цікавився архітектурою та був членом багатьох товариств. Фактично став настільки неординарною особистістю, що зміг випередити своїх сучасників.

### Список використаних джерел:

1. Альберге Д. Невідомі твори Еріка Саті: прем'єра через сто років після його смерті. 2025. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20250702-nevidomi-tvory-erika-sati-prem-yera-cherez-sto-rokiv-pislja-joho-smerti>
2. Ерік Саті. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%80%D1%96%D0%BA\\_%D0%A1%D0%B0%D1%82%D1%96](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%80%D1%96%D0%BA_%D0%A1%D0%B0%D1%82%D1%96)
3. Капралова А. Фантазер і мізантроп: музична революція Еріка Саті. 2024. URL: <https://plomin.club/erik-satie/>
4. Чобан А. Що таке ембієнт? 2024. URL: <https://pustunchik.ua/ua/online-school/music/embient-muzyka-erika-sati>
5. Шарапанівська А. Нововведення Еріка Саті. Я журналіст. Київ, 2023..

УДК 378.3:37.091.12

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.05>

*Гун Ханьшунан, м. Київ  
здобувачка ступеня вищої освіти  
«доктор філософії»,  
Наталія Гуральник, м. Київ  
доктор педагогічних наук, професор  
huralnyk@gmail.com*

## ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ПЕРФОРМЕНСНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ В НАВЧАННІ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА-ВОКАЛІСТА

**Анотація.** У статті розкрито ідею нерозривного зв'язку традиційного та інноваційного у професійному навчанні майбутніх викладачів-вокалістів. Інноваційна складова вокального навчання представлена застосуванням перформенсної складової, що розкриває контент навчальних досягнень співака

та доповнює набуття ним перформенсної компетентності майбутнього фахівця для подальшої творчо-виконавської самореалізації.

**Ключові слова:** традиція, перформенс, вокальне навчання, майбутній викладач-вокаліст.

**The article** reveals the idea of the inseparable connection of tradition and innovation in the professional training of future vocal teachers. The innovative component of professional training is represented by the use of a performance component, which reveals the content of the singer's educational achievements and complements the acquisition of performance competence by the future specialist for further creative and performing self-realization.

**Keywords:** tradition, performance, vocal training, future vocal teachers.

**Постановка проблеми.** У сучасних умовах професійного навчання стає особливо актуальною ідея застосування інноваційних технологій в усіх сферах мистецької освіти. Ігнорування цієї проблеми не має сенсу, оскільки це не розв'яже проблеми та не вирішить суперечності між швидким зростанням технічного прогресу, що безпосередньо впливає на зміни форм і методів навчання, у мистецькій галузі в тому числі, та необхідністю збереження традиційних методів навчання у вокальній педагогіці; між традицією навчання співу, який створюється та відтворюється таким «інструментом», як людський голос, з незмінною фізіологічною будовою голосового апарата вокаліста; між демонстрацією унікального звучання голосу кожного співака з відповідними прийомами його удосконалення та виконання шедеврів музичного мистецтва та вокальних творів традиційних форм (пісні, романси, опери, ін.) і сучасними прийомами подачі, іноді у трансформованому вигляді задля їх сприйняття широкою слухацькою аудиторією, навіть за відсутності її поглибленої музичної освіти.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На традиції та сучасні підходи щодо навчання майбутніх викладачів мистецтва вказувала Н. Гуральник, розкриваючи їх освітній професійно-виконавський та виховний потенціал. Ці висновки стосуються і викладачів-вокалістів, на що вказують у своїх дослідженнях різні науковці. Так, Л. Воевідко наголошує на сенсі традиційної складової у навчанні молоді, особливо у мистецькій освіті. Л. Тоцька розкриває широкий спектр методик традиційного навчання вокалістів, ураховуючи українські національні співацькі традиції, та акцентує на високому рівні академічного навчання, характерному вокальній школі в Україні, поряд з інноваційними методами сучасних педагогів вокалу. Глибокі науково-теоретичні висновки стосовно перформенсного мистецтва робить О. Комаровська, звертаючи увагу на творчий характер діяльності виконавців перед слухацькою та глядацькою аудиторією. Інтерпретацію перформенсного мистецтва молодих виконавців підліткового віку, набуття ними основ сценічної культури в процесі виконання народної української музики представляє у своєму дослідженні О. Лисич.

Різні погляди та теоретичні висновки, потреба у вирішенні указаних суперечностей зумовили вибір теми дослідження та зосередження особливої

уваги на перспективі збереження традиційних методик навчання викладачів-вокалістів, їх осучаснення з урахуванням відповідних науково-теоретичних висновків та створення умов задля набуття перформенної компетентності майбутніми фахівцями.

**Мета** – зосередити увагу на професійній необхідності збереження традиційних методів навчання майбутніх викладачів-вокалістів в умовах широкого застосування перформенної форми представлення виконуваних творів слухацькій аудиторії.

**Виклад основного матеріалу.** Деталізуючи указані науково-педагогічні висновки зауважимо, що традиція як науково-педагогічна категорія детально розглядається Л. Воевідко, яка називає низку функцій мистецької освіти, що забезпечуються традицією. Серед них: комунікативна, пізнавальна, дидактична, світоглядна, оцінно-нормативна, інтегративна та регулятивно-креативна [1, с. 12]. Уважне осмислення цих функцій доводить, що традиційний погляд особливо на академізм навчального матеріалу з музичної класики стосується безпосередньо вокально-виконавської традиції. Особливо – виконання класичних арій як художнього зразку вокальної творчості співаків.

гравідповідної підготовки. Так, проблема удосконалення вокальної підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва розкривається з урахуванням історичних передумов становлення і розвитку вокального навчання в Україні; конкретизується сутність та зміст його структурних компонентів [12]. Такий підхід до вивчення вокальної школи надає можливість усвідомити принциповий підхід до визначення змісту вокального навчання. Він полягає у даному випадку в ретельному вивченні історичного підґрунтя як базисного матеріалу розуміння шляхів розвитку вокального мистецтва.

Зауважимо, що такий підхід авторки щодо організації змісту вокального навчання щільно наближає до розкриття та застосування педагогічного принципу історизму. Особлива увага, яку Л. Тоцька надає розгляду вокально-виконавського стилю «Bel Canto» та подає його з історичних позицій, переконує у необхідності його серйозного вивчення та використання як частини загально-змістового контенту теоретичної та практичної підготовки майбутніх фахівців вокалу. Цей педагогічний принцип спирається на всесвітньо визнаний вокально-виконавський стиль та спрямований на поглиблення вокальної культури співака за рахунок вивчення та глибокого аналізу змісту та стилістичних особливостей італійської вокальної школи [11]. У вокальній академічній традиції, що характерна оперному співу, виконанню арій різного виду, зберігається весь спектр традиційних функцій, про які, як ми зазначили, зауважує і Л. Воевідко.

Так, системне значення в узагальненому сенсі традиції у творчій музичній практиці, якою є виконавська діяльність співаків, а також викладачів-вокалістів, розкриття ціннісних унікальних рис класичної музики як основи академізму, створюють аксіологічно-освітнє уявлення про виконавське представлення шедеврів музичної творчості співаками, які збагачують їх сучасний репертуар у тому числі.

Розкриваючи особливі здібності людини, які, на наш погляд, мають безпосереднє відношення до перформенної компетентності викладача-

вокаліста, О. Комаровська виокремлює в художній обдарованості людини такі, що спрямовані на «*безпосереднє донесення* вже знайденого інтерпретаційного рішення до публіки, що забезпечують успішність багатоаспектної сценічної репрезентації твору виконавцем – музикантом або артистом (драматичним, оперним, балетним тощо)» [2, с. 7]. Ці здібності вона визначає перформенсними (від англ. *performance* – виконання, представлення) [там само]. Так, поділяючи висновки науковиці, ми розуміємо художню обдарованість інтегральним поняттям, яке узгоджується з різними видами мистецтва. З огляду на нашу мету, йдеться про на музичне мистецтво (композиторське, вокальне, ін.), сценічне (акторське, режисерське, балетмейстерське в різних видах театру) [2, с. 7]. Тож, «перформенсні здібності – це не окремий різновид художньої обдарованості, а органічна складова різновидів, що пов'язані з так званою вторинною (опосередкованою) творчістю» [2, с. 7]. Внутрішня складова перформенсної складової діяльності викладача-вокаліста проявляється у підвищенні рівня його виконавсько-педагогічної діяльності, відповідної компетентності. Зовнішня складова полягає у передачі за допомогою набутих перформенсних умінь викладачами-вокалістами мистецьких цінностей у міжнародний простір.

О. Лисич, як керівник сучасного творчого підліткового колективу народної музики «Первоцвіт», зауважує що перформенсна платформа забезпечує «унікальність презентації всіх пісенно-сценічних та пісенно-хореографічних елементів народного дійства, розкриття неповторних творчих досягнень» указанного колективу [4, с. 1405].

Тож, ми вважаємо, що перформенсна компетентність у навчанні майбутнього викладача-вокаліста є набута професійна якість, що не може існувати без забезпечення традиційних методичних та виконавських основ, закладених будь-якою вокальною школою. Натомість навіть високі показники професійного вокально-виконавського мистецтва вже не забезпечуватимуть сучасного попиту з боку слухацької та глядацької аудиторії мистецької музичної продукції, яка потребує нових змістових орієнтирів, творчих знахідок, виконавського представлення її виконавцями.

**Висновки.** Тож, досягнення поставленої мети забезпечується шляхом усвідомлення професійної необхідності збереження традиційних методів навчання майбутніх викладачів-вокалістів в умовах широкого застосування сучасної перформенсної форми представлення виконуваних творів слухацькій аудиторії, неприйдешнього значення для розвитку мистецької освіти традиції та перформенсу.

У запропонованому матеріалі представлено концепцію нерозривного зв'язку традиційного та інноваційного у професійному навчанні майбутніх викладачів-вокалістів. Запропонована інноваційна складова вокального навчання представлена застосуванням перформенсу, що розкриває контент навчальних досягнень співака та доповнює набуття ним перформенсної компетентності як майбутнього фахівця для подальшої творчо-виконавської самореалізації.

## Список використаних джерел

1. Воєвідко Л.М. Українські музично-виконавські традиції: навч. посібник. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я.І. 2013. 148 с.
2. Комаровська О. А. Здібності до сценічного виступу в структурі художньої обдарованості особистості: Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти, 2012. Вип. 13. С. 6-11.
3. Лисич О., Гуральник Н. Специфіка та педагогічні принципи творчо-сценічної діяльності підлітків в ансамблі української народної музики. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти, 2025. Вип. 33. С. 160-167.
4. Лисич О.О. Основи сценічної діяльності в контексті музично-педагогічної та перфоменсної роботи з молоддю в ансамблі народної музики «Первоцвіт»: Вісник науки та освіти. 2025. № 7(37). С. 1405-1417.
5. Тоцька Л.О. Вокально-виконавський стиль «Bel Canto»: історико-теоретичний аспект: Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. МП Драгоманова]. Серія: Педагогічні та історичні науки. К. : Вид-во НПУ ім. МП Драгоманова. 2012. С. 208-217.
6. Тоцька Л.О. Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики: дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2010. 271 с.

УДК 78.036(73)

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.06>

*О.М. Зварич, м. Вінниця*

*здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*[okzvarich@gmail.com](mailto:okzvarich@gmail.com)*

## СУЧАСНИЙ БЛЮЗ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** У статті досліджуються особливості виникнення, становлення та трансформації блюзу як музичного жанру. Визначаються історичні передумови зародження блюзу в афроамериканському середовищі США. Аналізуються структурно-типологічні характеристики жанру (12-тактова форма, блюзова гармонія, специфічне інтонування). Розглядається питання взаємовпливу блюзу та джазу. Простежується еволюція блюзу від локальної фольклорної традиції до глобального культурного феномену, а також його вплив на формування суміжних музичних жанрів (ритм-енд-блюз, рок-н-рол, рок-музика).

**Ключові слова:** блюз, джаз, афроамериканська музика, музичний жанр, блюзова гармонія, блюзові тони, сучасний блюз.

**Abstract.** The article examines the features of the origin, formation and transformation of blues as a musical genre. The historical prerequisites for the emergence of blues in the African-American environment of the USA are identified.

The structural and typological characteristics of the genre (in particular, the 12-bar form, blues harmony, specific intonation) are analyzed. Debatable issues of the mutual influence of blues and jazz are discussed. The evolution of blues from a local folk tradition to a global cultural phenomenon, as well as its contribution to the formation of related musical genres (rhythm and blues, rock and roll, rock music) is traced.

**Keywords:** blues, jazz, African-American music, musical genre, blues harmony, blue notes, modern blues.

**Постановка наукової проблеми.** Культурні процеси кінця XIX – початку XXI століття окреслили новий етап розвитку, пов'язаний із масштабною переоцінкою ціннісних орієнтирів. У межах цієї динаміки виразно простежуються дві тенденції. Перша з них стосується інноваційного переосмислення феномену культури як відкритої системи, що постійно змінюється відповідно до історичних умов і формує нові підходи до інтерпретації мистецтва. Друга тенденція пов'язана з актуалізацією традицій, тобто зверненням до її витоків і базових ознак. У цьому контексті особливої ваги набуває стійкий інтерес до фольклору як фундаментального джерела світового мистецтва. Цілком обґрунтованим є твердження, що різні фольклорні традиції, передусім афроамериканські, стали підґрунтям формування таких музичних напрямів, як блюз і джаз у сучасному культурному просторі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Важливого значення для дослідження має фундаментальна праця Дж. Л. Колліера «Становлення джазу», що детально описує еволюцію джазу від витоків до середини XX століття. А. Шевченко в статті «Специфіка вокально-джазової культури виконавців» пише про спорідненість блюзу і джазу в аспекті виконавських прийомів. Під час дослідження використовувались наукові праці О. Коверзи, І. Коляди і Ю. Конончук, В. Симоненко.

**Мета:** Метою статті є визначення особливостей виникнення, становлення та трансформації блюзу як музичного жанру, а також дослідження його ролі в розвитку світової музичної культури XX – початку XXI століття.

**Виклад основного матеріалу.** Блюз постає як один із провідних різновидів афроамериканської музики, що досяг найвищого розквіту у XX столітті, тісно взаємодіючи з історією становлення джазу. Первісно він існував як сольна народна пісня ліричного характеру, поширена серед афроамериканського населення Північної Америки, зокрема в регіонах уздовж річки Міссісіпі. Сам термін «блюз» походить від англійського слова *blue*, що означає стан смутку чи меланхолії.

Формування блюзового стилю відбулося на перетині різних культурних традицій – британської, африканської, а також частково іспанської та французької. Його виникнення зазвичай пов'язують із періодом після скасування рабства у США в 1865 році, коли суспільство вступило в епоху расової сегрегації. Афроамериканське населення було змушене проживати в окремих міських районах із низьким рівнем благоустрою, що сприяло формуванню автономного культурного середовища. У таких умовах музична культура афроамериканців розвивалася відносно ізольовано, але водночас зазнавала впливу європейських музичних традицій. На думку дослідників, витоки блюзу пов'язані з поколінням

афроамериканців, які вже пройшли процес культурної асиміляції з європейцями та корінними народами Америки, що зрештою сприяло виникненню оригінальної афроамериканської субкультури.

За однією із версій, найперший блюз був записаний на звуковий носій 15 липня 1914 року. Це була інструментальна версія «Memphis Blues» Вільяма Хенді у виконанні одного з перших джазових бендів – «Victor Military Band» під керівництвом Волтера Роджерса [2, с. 260].

Найбільш типова форма блюзу – 12-тактовий період з трьох фраз по чотири такти в кожній (ААВ): перші 4 такти – на тонічній гармонії, по 2 – на субдомінантовій і тонічній і по 2 – на домінанті і тоніці. Однак зустрічаються також і інші форми. Розмір блюзу – 4/4, темп довільний, частіше повільний. Власне блюзові мелодії найчастіше будувалися на звукорядах негритянської народної музики. Після кожної строфи, що дорівнює двом тактам мелодії, слідує двотактний інструментальний програш [4]. Характерною особливістю блюзу є так blue notes («блюзові тони») – знижені III і VII ступені в натуральному мажорному звукоряді. Це не стільки стабільне зниження звуку, скільки коливання між натуральною та зниженою ступенями, у зв'язку з чим неможливе точне інтонування або яка-небудь фіксація [4]. Мелізматичні прикраси, так звані згладжування, затримка, «протягування» нот, використовуються для додавання емоційності в блюзовій вокальній та інструментальній музиці.

У сучасному джазі до III і VII знижених додається V знижений ступінь, характерний для сучасного мінорного блюзу. Утворений з її допомогою інтервал – зменшена квінта – типовий для бібоп і Кула і відіграв певну роль у появі альтерованих акордів у сучасному джазі, які вплинули на подальший розвиток джазової гармонії. Септакорди зі зменшеною квінтою увійшли в піаністичну практику. У сучасному джазі зустрічається також II знижена ступінь у мажорному і мінорному звукорядах [4]. Використання синкоп, поліритмії і змін ритмічних акцентів додає блюзу його характерну ритмічну свободу і рухливість.

Дослідники історії розвитку джазу розглядають блюз як музичний жанр з двох позицій:

- блюз є попередником, який зростив джаз та вплинув на особливості його розвитку (період формування блюзу – остання чверть XIX – перше десятиліття XX ст., а джазу – 10-20 рр. XX ст.);

- блюз розглядається як примітивний попередник джазового стилю, особливістю якого є близькість до первісних звучань та мотивів африканської музичної культури.

Лише починаючи з 1950 р. відбулося переосмислення існуючого підходу, коли блюз став визнаватися як самобутній музичний жанр, походження й розвиток якого є самостійним і незалежним від розвитку самого джазу. Вивчення історії та переосмислення оцінок блюзу, як музичного жанру, стало можливим лише через 20 років після появи вивчення історії та критичного осмислення джазу. Тому й нині дослідження особливостей розвитку блюзу та джазу є досить суперечливими й неоднозначними у своїх підходах та оцінках.

У перших дослідженнях джазу блюз розглядають як одну з початкових форм джазової музики. Згодом стало очевидним, що блюз – явище більш

значиме, ніж здавалося і швидше джаз варто розглядати як найбільш розвинений жанр блюзової музики.

Якщо вокальний блюз виник у сільській місцевості, якщо спірічуелси співали як у сільських, так і в міських церквах, то джаз – музика оркестрова – міг виникнути лише у великому місті. Колискою джазу стало місто Новий Орлеан [2, с. 261]. У кінці XIX – протягом першої половини XX ст. сформувалося два культові музичні жанри у культурі США: блюз та джаз.

Наприкінці XIX століття блюз зазнає першої суттєвої трансформації, поступово оформлюючись як самобутній і впізнаваний музичний стиль. Водночас соціальний статус його виконавців залишався вкрай низьким: їхня діяльність майже не оплачувалася, обмежуючись оплесками, частуванням чи символічною винагородою. Після виступів музиканти поверталися до повсякденної, часто виснажливої праці. Доступ до концертних залів і навіть до клубів у сучасному розумінні для них був фактично закритий. Саме тому основними місцями виконання блюзу ставали так звані джук-джойнти – напівлегальні заклади, що поєднували дешеві бари й танцювальні майданчики та нерідко відзначалися атмосферою соціальної напруги й небезпеки.

Новий етап у розвитку блюзу розпочався на початку XX століття, коли він привернув увагу звукозаписних компаній. Остаточне формування стильових ознак відбулося у 1920-х роках – у період його першого широкого визнання в американському культурному просторі. Грамплатівки, зокрема у виконанні жінок-блюзових співачок, здобули значну популярність і сприяли популяризації жанру. У цей час визначальними постатями блюзової сцени стали Mamie Smith, Ma Rainey, Jimmy Rushing та Bessie Smith.

У середині 1940-х років блюз утверджується як важлива складова актуального музичного життя США. Замість джук-джойнтів поступово з'являються клуби, орієнтовані на більш вибагливу й респектабельну аудиторію, серед якої формується коло справжніх шанувальників жанру. Саме в цей період на сцену виходять визначні постаті, зокрема Chuck Berry, Muddy Waters, B. B. King, Bo Diddley та інші. Паралельно відбувається закономірна еволюція самого жанру: від початкового сольного акапельного виконання блюз переходить до супроводу гітари й губної гармоніки, а згодом – до розгорнутих ансамблевих форм із залученням професійних музикантів.

Блюз і джаз відіграли визначальну роль у формуванні світової музичної культури, ставши підґрунтям для виникнення низки нових напрямів, серед яких ритм-енд-блюз, поп-музика, рок і джаз-фанк. Їхній вплив простежується у творчості багатьох видатних виконавців: Louis Armstrong, Billie Holiday, Charlie Parker, Art Tatum, Jimmy Rushing, Nina Simone, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Wynton Marsalis.

Значний вплив блюзу відчутний і в рок-музиці: серед її представників – Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Little Richard, а також гурти The Rolling Stones і The Beatles. Водночас у розвитку кантрі та блюграсу важливу роль відіграли Jimmie Rodgers, The Carter Family, Bill Monroe та Hank Williams.

До ключових постатей соул-музики належать Sam Cooke, Aretha Franklin, Otis Redding, James Brown, Wilson Pickett. Серед рок-виконавців, на яких блюз

справив особливо відчутний вплив, варто назвати Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jeff Beck, Rory Gallagher.

Блюз і сьогодні залишається невід'ємним елементом музичного й культурного простору. Його вплив є настільки глибоким, що без нього неможливо уявити творчість таких гуртів, як Led Zeppelin, The Animals, The Doors, а також мистецьку спадщину Jimi Hendrix.

Сучасний блюз і надалі динамічно розвивається, зберігаючи водночас свої базові ознаки – 12-тактову структуру, характерні «блюзові» тони та глибоку емоційну виразність. У новітньому культурному просторі він активно взаємодіє з іншими музичними напрямками, інтегруючись у них і збагачуючи їхню художню мову.

Блюз залишається важливою складовою світового музичного життя, про що свідчить широка географія фестивального руху. Традиції жанру продовжують і переосмислюють сучасні виконавці, зокрема Buddy Guy, Bobby Rush та Shemekia Copeland, поєднуючи класичні засади блюзу з актуальними стильовими елементами.

Сьогоднішній український блюз представлено низкою гуртів та окремих постатей. Одним з важливих елементів становлення і розвитку української джазової культури вважаємо організацію та проведення фестивалів у великих культурних осередках України. З кінця 90-х років ХХ сторіччя фестивалі в Києві, Львові, Одесі, Коктебелі, Харкові, Донецьку, Вінниці інших містах України стали місцями виступів зірок світового рівня. В 1996 р. у Вінниці було започатковано джазовий фестиваль «VINNYTSIA JAZZFEST». За роки існування фестиваль «виріс» до міжнародної широкомасштабної культурологічної акції і щорічно презентує слухачам кращі зразки світового джазового мистецтва [3, с. 62].

**Висновки.** Джаз як і блюз завжди викликали й продовжують викликати зацікавлення музикантів і слухачів у всьому світі. Блюз є одним із найбільш впливових музичних жанрів ХХ століття, який пройшов шлях від локальної афроамериканської фольклорної традиції до глобального культурного феномену. Блюз відіграв фундаментальну роль у становленні джазу, ритм-енд-блюзу, рок-н-ролу та багатьох інших напрямів популярної музики. Сучасний блюз зберігає свою актуальність, продовжуючи еволюціонувати та інтегруватися в нові музичні форми, залишаючись при цьому впізнаваним жанром.

### Список використаних джерел:

1. Коверза О.А. Характерні особливості розвитку джазового мистецтва «традиційного» періоду. *Науковий вісник НМАУ: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ : НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 273–289.
2. Коляда І.А., Конончук Ю.В. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів. *Молодий вчений*, № 12.1 (40), 2016. С. 259–263.
3. Москвічова Ю.О. Джазовий фестиваль “VINNYTSIA JAZZFEST” у культурному житті Вінниччини кінця ХХ – початку ХХІ ст.: динаміка розвитку. *Наукові*

записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство / [за ред. О.С. Смоляка]. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 2 (вип. 35). С. 60–69.

4. Симоненко В. Лексикон джазу. Київ : Музична Україна, 1981. 111 с.
5. Шевченко А.С. Специфіка вокально-джазової культури виконавців. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. Суми, 2017. № 2 (10). С. 175–183.
6. Berendt J., Huesman G. *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. USA : Lawrence Hill Books, 2009. 816 p.
7. Crawford R., Hamberlin L. *An Introduction to America's Music*. New York : W. W. Norton & Company, 2013. 624 p.

УДК 378.637.016:78

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.07>

*Д.В. Замишляєв, м.Вінниця*

*Викладач*

*dimazamyshlyayev@gmail.com*

*С.М. Селезньов, м.Вінниця*

*Викладач*

*irina.sergey.seleznyova@gmail.com*

## **ЦИФРОВІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Анотація.** У роботі розглянуто особливості цифровізації мистецької освіти. Проаналізовано особливості теоретичних та практичних аспектів підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Визначено нові можливості професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва за допомогою впровадження цифрових інструментів.

**Ключові слова:** мистецька освіта, цифровізація, бакалаври музичного мистецтва.

**Abstract.** The paper examines the features of digitalization of art education. The features of theoretical and practical aspects of training future bachelors of musical art are analyzed. New opportunities for professional training of future bachelors of musical art through the introduction of digital tools are identified.

**Keywords:** art education, digitalization, bachelors of music.

**Постановка наукової проблеми.** Розвиток сучасної мистецької освіти характеризується впровадженням цифрових інструментів у процес підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Цифрові інструменти змінюють традиційні підходи до освітнього процесу, відкривають нові можливості формування їх професійних компетенцій. Виклики, що постають перед мистецькою освітою сьогодні потребують технічного оновлення освітнього процесу, пошуку нових методів та форм. Зокрема, інтеграція цифрових

платформ, мультимедійних засобів сприяє розширенню можливостей освітнього процесу. Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексного аналізу цифровізації мистецької освіти, необхідністю вивчення її теоретичних та практичних аспектів у контексті професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика формування цифрової компетентності майбутніх бакалаврів, використання цифрових інструментів в освітньому процесі перебуває у пильній науковій увазі. Зокрема, у роботах В. Бикова, Р. Гуревича, В. Кобисі, В. Олійник, Т. Сорочан та ін. розглянуто названі проблеми. Проблема цифровізації мистецької освіти присвячені роботи М. Майданічі, З. Озер, Й. Парка, В. Саєнко та ін.. У дослідженні Н. Лаврентьевої, О. Спольської та О. Король розкрито європейський досвід впровадження електронних освітніх середовищ в мистецьку освіту. Аналіз наукової літератури дозволяє зробити висновок про актуальність проблеми цифровізації мистецької освіти.

**Мета статті:** Аналіз процесу цифровізації мистецької освіти, висвітлення теоретичних та практичних аспектів впровадження цифрових інструментів у процес професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Цифровізація мистецької освіти – це складний та багаторівневий процес, що передбачає трансформацію форм, методів навчання, оновлення змісту освітнього процесу. У контексті професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва цифровізація передбачає впровадження у теоретичну та виконавську діяльність цифрових інструментів. Даний процес повністю відповідає сучасним запитам мистецької освіти та підготовки професіоналів. «Пандемія коронавірусної хвороби відкрила масовий доступ до інформаційних технологій та показала, як можна поєднати методи та прийоми навчання, набуті роками, з новими, сучасними інформаційними технологіями. Це було нелегко, але тим не менш, усі були зацікавлені у вирішенні питання, як продовжувати навчання онлайн. Розвиток Інтернету, пристроїв (смартфонів, планшетів, ноутбуків) зробив можливим навчання з будь-якої точки світу» [4, с. 134].

Теоретичний аспект підготовки майбутніх бакалаврів музичного у контексті мистецтва освіти базується на компетентнісному та діяльнісному підходах. Зокрема, здатність ефективно використовувати цифрові ресурси, аналізувати цифрову інформацію, реалізувати творчу діяльність із залученням цифрових технологій набуває важливого значення для професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. На думку В. Танської, Д. Губаревої, І. Андрощук, В. Логай, Л. Пінчук «використання сучасних інноваційних технологій в освіті є однією з ключових умов підвищення якості освіти та забезпечення функціональної грамотності учнів на основі набуття ними компетентного професійного досвіду у сфері навчання» [3, с. 1505]. Зауважимо, що для майбутніх бакалаврів музичного мистецтва велике значення має володіння нотними редакторами, програмами звукопису, обробки аудіо та відео, аранжування.

Теоретичний аспект підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва у контексті мистецтва освіти передбачає активне впровадження цифрових платформ та освітніх середовищ. Зокрема, хмарні сервери, онлайн-курси, інтерактивні завдання розширюють традиційний підхід до освітнього процесу, відкривають необмежений доступ до методичних матеріалів, лекцій, концертів, поглиблюють професійні знання та навички здобувачів освіти. Використання електронних програм, додатків допомагають створити нові композиції, редагувати їх, обробляти звук і т.д.. Вони розширюють можливості професійної реалізації здобувачів освіти, сприяють їх творчій активності, прояву індивідуалізму. Розглядаючи методи та технології гри на ударних інструментах Д. Замишляєв, С. Селезньов та Ю. Кшивак зауважують, що «дним з ключових напрямів модернізації виступає змішане та персоналізоване навчання» [1, с. 103]. Автори зазначають, що поєднання аудиторних уроків (демонстрація техніки, корекція рухових патернів, робота з тембром і динамікою) із самостійними онлайн-модулями (ритмічні тренажери, читання з листа, слухові диктанти, короткі тести) дозволяє винести рутинні завдання в позааудиторний час і зосередити очні зустрічі на елементах моторики та ансамблевій взаємодії» [там само].

Особливою уваги заслуговує дистанційне навчання. У сфері мистецької освіти воно передбачає використання відео-конференцій, онлайн-зустрічей. Безумовним плюсом дистанційного навчання є безперервність освітнього процесу, доступність у будь-який час доби. Серед вимог до викладача – адаптація контенту у відповідності цифровому формату. Варто зауважити, що специфіка діяльності майбутніх бакалаврів музичного мистецтва передбачає «оволодіння навичками гри на інструментах, вокальним мистецтвом, до її основи входить знання з методики, музичної педагогіки та психології» [2, с. 501]. Тож, освітній процес лише у дистанційному форматі передбачає нові виклики та ризики та потребує і очних занять. Окрім цього, недостатній рівень сформованості цифрової компетентності майбутніх бакалаврів музичного мистецтва знижує рівень засвоєння матеріалу, актуалізує потребу і у традиційних освітніх методах та формах.

**Висновки.** Отже, процес цифровізації, що спостерігається у сучасній мистецькій світі відкриває нові можливості професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, сприяє модернізації змісту освіти, забезпеченню потреб сьогодення. Разом з тим, результативність освіти, що передбачає формування професійних особистостей, можливе за умови грамотної інтеграції цифрових інструментів та традиційних освітніх практик. Їх баланс стане запорукою успіху у професійній підготовці майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

#### **Список використаних джерел:**

1. Замишляєв Д., Селезньов С., Кшивак Ю. сучасні методи та технології вивчення гри на ударних інструментах: переваги, обмеження методичні орієнтири. *Сучасні тенденції підготовки майбутніх учителів трудового навчання та*

технологій, педагогів професійної освіти і фахівців образотворчого та декоративного мистецтва: теорія, досвід, проблеми. 2025. С. 103-105.

2. Мозгальова Н., Мартинюк А. Бондарчук О. Дистанційне навчання у формуванні фахової компетентності музикантів. Наукові перспективи. 2022. Вип. 1. С. 498 – 506.
3. Танська В., Губарева Д., Андрощук І., Логай В., Пінчук В. *Інноваційні технології в сучасній системі освіти. Вісник науки та освіти.* 2024. Вип. 4[22]. С. 1494–1508. [https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-4\(22\)-1493-1507](https://doi.org/10.52058/2786-6165-2024-4(22)-1493-1507)
4. Novosadov Y., Mozgalov A., Balan V. Distance education as a means of improving the organization of the educational process. *Baltic Journal of Legal and Social Science.* 2024. No4. P. 133–140. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-4-14>

УДК780.8:780.643.2]:78.071.1Ларсон(485)

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.08>

*В.С. Йовжин, м. Вінниця  
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
jowshynvika@gmail.com*

## **КОНЦЕРТ ДЛЯ САКСОФОНУ З ОРКЕСТРОМ ЛАРСА-ЕРІКА ЛАРСОНА: ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНОГО ЖАНРУ**

**Анотація.** Статтю присвячено становленню саксофона як академічного концертного інструмента та аналізу творчого внеску шведського композитора-неокласика Ларса-Еріка Ларсона. Автор розглядає історичну ретроспективу використання інструмента в творах світових та українських митців. Особлива увага приділяється Концерту для альт-саксофона та струнного оркестру Ларсона, через призму якого розкриваються особливості авторської інтерпретації класичного жанру та поєднання 12-тонової техніки з академічними традиціями.

**Ключові слова:** саксофон, академічна музика, шведська композиторська школа, неокласицизм, інструментальний концерт, композиторський стиль.

**Abstract.** The article is devoted to the formation of the saxophone as an academic concert instrument and the analysis of the creative contribution of the Swedish neoclassical composer Lars-Erik Larson. The author considers a historical retrospective of the use of the instrument in the works of world and Ukrainian artists. Special attention is paid to Larson's Concerto for Alto Saxophone and String Orchestra, through the prism of which the features of the author's interpretation of the classical genre and the combination of 12-tone technique with academic traditions are revealed.

**Keywords:** saxophone, academic music, Swedish composer's school, neoclassicism, instrumental concert, composer's style.

**Постановка наукової проблеми:** У сучасному музикознавстві актуальним є дослідження становлення саксофона як академічного концертного інструмента та особливостей його використання у творчості композиторів ХХ

століття. Водночас потребує уточнення специфіка інтерпретації цього інструмента у неокласичному концерті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблематика становлення саксофона як академічного інструмента та особливості творчості Ларс-Ерік Ларсон висвітлюються у працях сучасних дослідників. Зокрема, Д. Максименко аналізує стиль композитора, підкреслюючи поєднання неокласицизму з сучасними техніками композиції. У наукових розвідках також розглядається внесок таких митців, як Гектор Берліоз, Клод Дебюссі, Жак Ібер та Даріус Мійо у розвиток академічного репертуару саксофона. Водночас питання комплексного аналізу інтерпретації саксофона у неокласичному концерті залишається недостатньо висвітленим.

**Мета:** Метою дослідження є аналіз становлення саксофона як академічного інструмента та розкриття особливостей інтерпретації жанру інструментального концерту у творчості Ларс-Ерік Ларсон.

**Виклад основного матеріалу:** У ХХ ст. саксофон міцно закріпився не лише як провідний інструмент у галузі джазової музики, але й як повноцінний концертний інструмент музики академічної. Ще у ХІХ ст., у прагненні розширити темброві можливості симфонічного оркестру, Гектор Берліоз використав саксофон у «Хоралі для голосу і шести духових інструментів». Згодом Клод Дебюссі створив «Рапсодію для альт-саксофона з оркестром». Започатковану традицію продовжили Жак Ібер («Concertino da camera»), Даріус Мійо (сюїта «Скарамуш») та ін. Ален Крепен, Ерланд фон Кох, Вернер Вольф Глейзер послідовно використовували інструмент у класичних жанрах. У репертуарі українських саксофоністів міцно закріпилися твори Володимира Рунчака, Юрія Іщенка, Мирослава Скорика, Ганни Гаврилець, Жанни Колодуб та ін. вітчизняних митців.

У розвиток академічної саксофонної музики ХХ ст. вагомий внесок зробив шведський композитор Ларс-Ерік Ларсон (1908-1986), який був одним з найяскравіших представників музичного неокласицизму. Спираючись на комплексний аналіз його Концерту для альт-саксофона та струнного оркестру, автор ставить за мети розкрити особливості інтерпретації композитором жанру класичного інструментального концерту.

Л.-Е. Ларсон отримав ґрунтовну класичну музичну освіту. Спочатку він навчався у Королівській музичній академії у Стокгольмі, а згодом у Відні та Лейпцигу. В Австрії його викладачем по класу композиції був Альбан Берг, а у Німеччині – Ф. Ройтер. Навчання у класі А. Берга, відомого представника нововіденської школи та послідовника серійної техніки, позначилося і на творчості Л.-Е. Ларсона: у 1932 р. ним було створено цикл «Десять п'єса для фортепіано, ор. 8, 1932, в якому композитор першим серед шведських митців використав 12-тоновий метод композиції, хоча у своїй творчості він не поривав з класичними традиціями.

У віці 16-ти років Л.-Е. Ларсон склав іспит на органіста, а після повернення з навчання на батьківщину працював хормейстером у Шведській королівській опері, музичним критиком, професором композиції Королівської вищої музичної школи в Стокгольмі. Композитор залишив по собі значний доробок, адже писав

у жанрах опери, балету, симфонії, концертної увертюри, а також камерної інструментальної музики. Його стилю притаманні жорсткі гармонії, синтез інтонацій скандинавського фольклору з модерністськими пошуками, прозора оркестровка у поєднанні зі стрункою формою [2].

Одним з улюблених жанрів композитор був інструментальний концерт. Л.-Е. Ларсон створив понад півтора десятка концертів і концертино для фортепіано, віолончелі, скрипки, флейти, гобоя, кларнета, фагота, труби, тромбона та ін. інструментів з оркестром. Композитор був добре обізнаним з виражальними можливостями духових інструментів.

Для відомого саксофоніста саксофоніста Сігурда Рашера у 1934 році Л.-Е. Ларсон написав Концерт для альт-саксофона та струнного оркестру (ор. 14), що став одним із найвідоміших творів у репертуарі класичного саксофона. Сігурд Манфред Рашер (1907 – 2001) був і першим виконавцем твору, інспірувавши подальшу появу багатьох творів для цього інструменту. С. Рашер переїхав з Німеччини до Скандинавії у 1933 р., втікаючи від нацистської влади, а у 1938 р. емігрував у США, де отримав світове визнання.

Вже при створенні Концерту Л.-Е. Ларсон переконався у значному потенціалі використання саксофона в академічному симфонічному жанрі. Композитор сприймає саксофон нарівні з академічними струнними та духовими інструментами, що традиційно виконували соло з оркестром. Зауважимо, що саме цей твір сприяв і значній популярності саксофона у музикантів скандинавських країн, зокрема й у Швеції.

Композитор обирає традиційну для сольного інструментального концерту тричастинну форму за принципом «швидко – повільно – швидко»: *Allegro molto moderato – Adagio – Allegro scherzando*. Партія соліста дозволяє йому з усією майстерністю використати усі темброві і технічні ресурси саксофона. Відмітимо, що композитор використовує у Концерті не симфонічний, а камерний оркестр струнних інструментів. У цьому вбачаємо риси прояву неокласицизму Л.-Е. Ларсона, який прагне відродити малі інструментальні групи докласичного періоду. Проявом неокласицизму стало й широке використання в усіх частинах Концерту принципів поліфонічного мислення, яке поєднується з надзвичайно напруженим інтонуванням.

Тенденції неокласичного стилю доповнюються у концерті окремими проявами атонального мислення, адже композитор свідомо орієнтується на хроматизацію тональності. Л.-Е. Ларсон постійно уникає відчуття тоніки як опорного звуку, завдяки чому в Концерті панує закон рівнозначності всіх тональних центрів без домінування якогось конкретного звуку

Неокласицизм відчутний і в орієнтації першої частини на гайднівський тип сонатного *allegro*, в якому головна і побічна партії тяжіють до пісенної мелодики з елементами декламації, а заключна – до танцювальності. Проте, на противагу віденському класику, який часто використовував у пізніх симфоніях самостійний вступ та гармонічні перетворення тем у розробці, Л.-Е. Ларсон відмовляється від драматичних моментів, акцентуючи в усіх партіях ліричне начало.

Головна партія першої частини постає дванадцятитоновною серією, що у виконанні соліста має виразне інтонування. Лірична тема побічної партії

базується на тональному мисленні. Звучання саксофона нагадує тут флейту, адже часто підіймається до звуків четвертої октави. Майстерно вирішена каденція соліста, яка демонструє великі технічні та художні можливості саксофона.

Друга частина концерту викликає безпосередні асоціації з музикою романтичною, контрастуючи з попередньою частиною образно, тонально і жанрово. Головні образи пов'язані зі сферою інтимної лірики, споглядання, внутрішнього спокою. Тема саксофона тут є діатонічною і викладена у вигляді дуету з альтом.

Фінал циклу повертає до принципів музики докласичної. Композитор використав старовинну концертну форму з двома темами. Елегантність танцювальних образів викликає асоціації з музикою В.А. Моцарта. Водночас дослідники вказують на стилістичну спорідненість тем фіналу зі шведською народно-інструментальною музикою.

На основі аналізу тематичного матеріалу Концерту та інших творів композитора Д. Максименко зазначає, що «загальною рисою композиторського стилю Ларсона є поміркованість і навіть певний академізм при вільному володінні різними композиторськими техніками. Його способу мислення не притаманні крайнощі авангардизму чи аскетизм неокласицизму. Глибоке знання музики докласичних епох допомагає композитору знайти в інструментальній музиці свої оригінальні рішення» [1, с. 120].

Впродовж майже ста років з часу створення, Концерт для саксофона-альта Л.-Е. Ларсона продовжує займати почесне місце у репертуарі видатних академічних саксофоністів, зокрема голландця Арно Борнкампа, француза Клода Деянга, японця Нобуа Сугава, грека Теодора Керкезос, учня Сігурда Рашера Джона-Едварда Келлі.

**Висновок:** Саксофон утвердився як повноцінний академічний інструмент у музиці ХХ століття, а творчість Ларс-Ерік Ларсон відіграла важливу роль у цьому процесі. Його концерт для альт-саксофона демонструє поєднання неокласичних традицій із сучасними композиторськими техніками, розкриваючи широкі виражальні можливості інструмента.

### Список використаних джерел:

1. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів : Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2018.
2. Brown T. S. A study of Lars-Erik Larsson and his contributions to trombone repertoire : doctoral dissertation. Cincinnati : University of Cincinnati, 2007.

*А.В. Кравчук, м. Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
*angelinakracuk@gmail.com*

## **РОЛЬ ТВОРІВ ЕДУАРДА БРИЛІНА У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК МУЗИКАНТІВ-ПОЧАТКІВЦІВ**

**Анотація.** У статті розглядається роль творів українського композитора Едуарда Бриліна у процесі формування виконавських навичок музикантів-початківців. Проаналізовано особливості його педагогічного репертуару та визначено основні напрями його впливу на розвиток технічних і художніх умінь учнів. Обґрунтовано доцільність використання творів композитора у сучасній музичній освіті.

**Ключові слова:** Едуард Брилін, музична освіта, початкове навчання, виконавські навички, педагогічний репертуар, фортепіанна педагогіка.

**Abstract.** The article examines the role of works by Ukrainian composer Eduard Brylin in the process of forming performance skills of beginner musicians. The features of his pedagogical repertoire are analyzed, and its influence on the development of technical and artistic skills is determined. The expediency of using these works in modern music education is substantiated.

**Keywords:** Eduard Brylin, music education, beginner training, performance skills, pedagogical repertoire, piano pedagogy.

**Постановка наукової проблеми.** Одним із ефективних напрямів підвищення якості підготовки фахівців з музичного мистецтва на сучасному етапі є створення у вищому навчальному закладі культуротворчого середовища, забезпечити яке може розуміння мистецтва як чинника розширення пізнавальних можливостей особистості, розвитку її світоглядних установок, активізації внутрішнього емоційного життя [2, с. 30]. Одним із важливих завдань музичної освіти в сучасних умовах постає пошук ефективних методів навчання музикантів-початківців. Початковий етап навчання є визначальним для подальшого професійного становлення учня, адже саме в цей період закладаються основи виконавської техніки, музичного мислення та естетичного сприйняття.

Особливу роль у цьому процесі відіграє правильно підібраний педагогічний репертуар, який має відповідати віковим та індивідуальним особливостям учнів. Він повинен бути доступним для виконання, цікавим за змістом і водночас сприяти розвитку технічних і художніх навичок.

У цьому контексті особливого значення набуває звернення до творчості сучасних українських композиторів, зокрема Е. Бриліна, твори якого вирізняються педагогічною спрямованістю та доступністю для початківців.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблема підбору педагогічного репертуару широко висвітлюється у працях з музичної педагогіки. Питання забезпечення якості мистецької освіти розглядається в працях А. Козир,

Н. Мозгальнової, Ю. Москвічової, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Щолокової та ін. Науковці наголошують на необхідності поєднання технічної доступності та художньої цінності музичних творів. Зокрема, дослідження присвячені питанням формування виконавських навичок, розвитку музичного слуху, ритмічного відчуття та емоційної виразності.

У працях вітчизняних і зарубіжних педагогів підкреслюється, що ефективність навчання значною мірою залежить від якості навчального матеріалу, його відповідності рівню підготовки учнів та поступовості ускладнення. Водночас творчість сучасних українських композиторів, зокрема Е. Бриліна, ще недостатньо досліджена в контексті початкової музичної освіти. Серед наукових розвідок, які вивчають творчість Е. Бриліна – публікації Т. Грінченко [1], О. Якимчук [3]. Це зумовлює актуальність більш детального аналізу його творів як педагогічного матеріалу.

**Мета:** Метою статті є визначення ролі та методичного потенціалу творів Е. Бриліна у процесі формування виконавських навичок музикантів-початківців.

**Виклад основного матеріалу.** Е. Брилін відомий як автор творів різних жанрів, серед яких два концерти для фортепіано з оркестром, симфонічна поема «Данко», дитяча опера-казка «Пригоди Барвінка і Ромашки» на слова Б. Чалого, а також численні зразки камерно-інструментальної та вокальної музики. Вагоме місце серед його композиторської спадщини належить музиці для дітей – це велика кількість п'єс і пісень. Творчість Е. Бриліна характеризується чіткою орієнтацією на потреби початкового етапу навчання. Його твори вирізняються доступною фактурою, логічною побудовою музичного матеріалу та виразною мелодикою, що робить їх зрозумілими та привабливими для учнів. Саме викладацька робота на кафедрі мистецької освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського спонукала митця до створення перших збірок. Як зазначає О. Якимчук, усвідомлюючи необхідність високохудожнього й цікавого педагогічного репертуару, Е. Брилін починає писати п'єси та пісні для дітей, які вирізняються художньою образністю назв, сприяють активізації творчих уявлень юних музикантів («Гаївка», «Відлуння», «Заклички», «Замріяна берізка», «Повітряна кулька», «Коліща», «Верболози», «Передзвони», «Старовинний годинник», «Сум», «Журавлиний спів», «Сопілкарі», «Вечоріє», «Бузок») [3, с. 87]. Широко відомий серед викладачів мистецьких шкіл навчально-репертуарний посібник «Сходінки до майстерності» (2017 р.), розрахований на учнів дошкільного та молодшого шкільного віку. Збірник складається з наступних розділів: п'єси, ансамблі, вправи. Як зазначає Т. Грінченко, композитору притаманне тяжіння до мелодичності викладення музичної думки та пріоритетність художньо-образного виховання маленьких музикантів [1, с. 61].

Однією з ключових особливостей є поступове ускладнення технічних елементів. Такий підхід дозволяє забезпечити системність у формуванні виконавських навичок, уникнути перевантаження учнів і створити умови для стабільного розвитку. Кожна з п'єс, пропонованих для вивчення юним піаністам, активізує їхнє художньо-образне мислення, а також спонукає вчителя до пояснення учням елементів музичної мови. Ансамблі зі збірника «Сходінки до майстерності» можуть виконуватися як учнем у супроводі викладача, так і

самими учнями, що є мотиваційним аспектом. У розділі Вправи містяться п'єси на розвиток різних видів техніки, зауважимо, що кожна з цих вправ – це невелика художня п'єса, що містить секвенційний рух, виразну мелодичну лінію тощо.

Використання творів композитора сприяє формуванню важливих компонентів виконавської майстерності, зокрема:

- розвитку ритмічного відчуття та метроритмічної точності;
- удосконаленню координації рухів і моторики;
- формуванню музичного слуху та інтонаційної культури;
- розвитку динамічної та артикуляційної виразності;
- засвоєнню основ музичної фрази та структури твору.

Особливу увагу слід звернути на поєднання технічної та художньої складових у творах композитора. Учні не лише опановують базові технічні прийоми, але й вчаться передавати характер музики, відчувати її емоційне наповнення, що є важливим етапом формування музичного мислення. Крім того, твори Е. Бриліна мають доступний і водночас художньо цінний зміст. Вони часто побудовані на яскравих образах і зрозумілих музичних інтонаціях, що сприяє розвитку уяви та емоційного сприйняття учнів.

Художній зміст пісень Е. Бриліна націлений на естетичне виховання, формування культури поведінки учнів у школі, за її межами, вдома. У піснях для дітей молодшого й середнього шкільного віку яскрава художня образність і сюжетна різноманітність поетичних текстів віддзеркалюють гумористичні, веселі, жартівливі, ліричні настрої («Мамина усмішка», «Невдалий виступ», «Чия це справа?», «Критик», «Правила для школярчаток») [3, с. 87].

Важливим фактором є також підвищення мотивації до навчання. Доступність і виразність музичного матеріалу дозволяє учням швидше досягати позитивного результату, що стимулює інтерес до занять і бажання вдосконалювати свої навички.

**Висновки.** Таким чином, педагогічний репертуар композитора може ефективно використовуватись як засіб комплексного розвитку музиканта-початківця, поєднуючи технічну підготовку та художнє виховання. Твори Е. Бриліна сьогодні широковідомі серед виконавців, учнів, студентів, викладачів мистецьких закладів освіти. У виконанні дітей та юнацтва пісні Е. Бриліна звучать на конкурсах «Крок до зірок» (Київ), «Музична парасолька» (Вінниця) та ін. Твори Е. Бриліна мають значний методичний потенціал і відіграють важливу роль у процесі формування виконавських навичок музикантів-початківців.

Вони забезпечують:

- доступність навчального матеріалу;
- поступовий розвиток технічних умінь;
- формування музичного мислення;
- розвиток емоційної виразності виконання.

Поєднання технічної доступності та художньої цінності робить ці твори ефективним інструментом у сучасній музичній педагогіці. Їх використання сприяє гармонійному розвитку учнів і формуванню стійкого інтересу до музичного мистецтва.

## Список використаних джерел:

1. Грінченко Т. До питання оновлення педагогічного репертуару учнів музичних шкіл: «Сходінками до майстерності» Едуарда Бриліна. Філософія культурно-мистецької освіти: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 2022, 60–64.
2. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г., Москвічова Ю.О. Теоретичні засади забезпечення якості підготовки вчителів музичного мистецтва. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Серія 14. Випуск 27, 2019. С. 27–31. doi: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/27682>.
3. Якимчук О. Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2024. 7 (1), 79–94. DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303772 URL: <https://musical-art.knukim.edu.ua/article/download/303772/296266>

УДК 78.071.1(477)"18/19"

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.10>

*Криворучий Святослав, м.Вінниця*  
*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*  
*mozgaliovan@gmail.com*

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХІХ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** В статті розкрито особливості розвитку української фортепіанної музики кінця ХІХ початку ХХ століття. Проаналізовано фортепіанну творчість Миколи Лисенка та Кирила Стеценка. Відзначено композиторську техніку, художньо-образний зміст, жанрово-стильову спрямованість фортепіанної музики цього періоду.

**Ключові слова:** жанр, композитори, національні традиції, фортепіанна музика, .

**Abstract.** The article reveals the importance of the personal and professional maturity of a master's student for his future professional activity. The essence and algorithm of the principle of performing mobility, its importance for the formation of the specified quality in the process of vocal training of master's students are analyzed.

**Keywords:** performing mobility, vocal training. personal and professional maturity, professional activity.

**Постановка проблеми.** В історії української музичної культури повоєнне півстоліття становить якісно новий період. За ці роки українська музика збагатилася великою кількістю нових творів, досягла високого професійного рівня, стала складовою частиною величній українській культурі. Тісно пов'язане з життям народу, українське фортепіанне мистецтво поповнилося сучасними образами, новим колом емоцій, що зумовило виникнення й розвиток нового інтонаційного словника, нових засобів виразності.

Поряд із великою кількістю творів, що стали широко відомі і справедливо вважаються українською фортепіанною класикою, в ній є такі твори, що з часом були незаслужено забуті, випали з поля зору піаністів і нині становлять бібліографічну рідкість, хоч за своїми художніми якостями мають право бути виконаними на концертній естраді.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Аналіз наукових праць засвідчив, що у перші післяреволюційні роки українська фортепіанна музика була представлена творами малої форми. В їх музичній мові, фактурі і композиційній будові поряд із творчим наслідуванням реалістичних традицій російської та української музичної класики відчуваються пошуки нових засобів виразності; вплив народних музичних джерел тут ще досить слабкий.

**Мета статті** – розкрити особливості розвитку української фортепіанної музики кінця ХІХ – початку ХХ століття.

**Виклад основного матеріалу.** Хоча історія фортепіанної музики на Україні починається з кінця ХVІІІ ст., перші професійні твори суто концертного репертуару з'явилися в другій половині ХІХ ст. і належать класикові української музики Миколі Лисенку.

З активізацією концертного і музично-освітнього життя в країні потреба у фортепіанній творчості зростає, умови для її розвитку стають більш сприятливими. З середини 20-х років композитори все частіше починають звертатися до великої форми, зокрема до сонати. Це зв'язано із розвитком симфонічного жанру в українській музиці, з прагненням композиторів глибше, по-філософському осмислити життєві явища, вирішити більш масштабні творчі завдання.

Величезний вплив на розвиток української фортепіанної музики зробив невтомний художник, патріот, фундатор українського професійного музичного мистецтва, першопрохідник багатьох жанрів української музики, блискучий піаніст і педагог М. Лисенко, який залишив нам близько 70 фортепіанних творів. Серед кращих з них, типових для його творчого напрямку, слід назвати сюїту, дві рапсодії, пісні без слів, елегію та інші, що органічно поєднали в собі багатство української музичної народної мови із здобутками й досягненнями передового західноєвропейського і російського піанізму, і великою мірою визначили шляхи розвитку цього жанру на початку ХХ століття.

Слід відзначити, що популяризація української фортепіанної творчості наприкінці минулого сторіччя була майже зовсім занедбана через відсутність національних виконавців. Відірваність від широкої концертної аудиторії позбавляла її життєдайного ґрунту, конче потрібного для перевірки творчих позицій композитора, рівня майстерності твору [2].

М. Лисенко, талановитий піаніст, був першим виконавцем своїх фортепіанних творів. Демократизм його музичної мови, близький широким колам слухачів, емоційно-образний зміст його композицій і, нарешті, блискуча інтерпретація були тими чинниками, які у важких умовах допомогли вивести українську фортепіанну музику з вузького кола домашнього музикування на широку концертну естраду, переконали в життєвості цього жанру, привернули до нього увагу вітчизняних композиторів.

Щодо цього наведемо цікавий вислів М. Колесси відносно творчості М. Лисенка: «Переїнявши духом української народної музики та спираючи свою творчість на народну пісню, Лисенко дав найвірніший і найсильніший вислів психіці й почуванням українського народу і його розумінню краси в музичній сфері: він увібрав у музичну форму те, що відчувають мільйони, а висловити уміють тільки одиниці. Оце духовне споріднення, оцей невлотимий контакт з українською аудиторією впливає спонтанно із Лисенкової музичної творчості навіть незалежно від народних мотивів» [Цит. по 1, с. 67]

На початку ХХ століття в жанрі фортепіанної мініатюри активно працює композитор Я. Степовий. Його своєрідні, реалістичні за змістом, близькі до пісенно-танцювальних жанрів музичного українського фольклору твори зазнали на собі впливу пізнього романтизму і наче проклали місток від творчості М. Лисенка до післяреволюційної творчості українських композиторів [3].

Отже, фортепіанна творчість М. Лисенка і Я. Степового свідчить про формування в українській фортепіанній музиці рис національного стилю, які проявилися в національному характері тематизму, у використанні близьких до фольклору засобів його розвитку, вокалізації фактури, в інтересі до жанрової програмності ті ін..

Велику роль у формуванні української композиторської фортепіанної школи на початку ХХ століття відіграла творча педагогічна діяльність Р. Глієра, який певний час працював у Київській консерваторії і підготував видатного українського композитора Б. Лятошинський та ін.

Майстерно розвиваючи музичний матеріал народних пісень згідно зі своїм творчим задумом, композитори (В. Косенко, А. Штогаренко, С. Людкевич) збагачують емоційний зміст фортепіанних творів, розвивають народнопісенні традиції у професійній музиці.

Аналіз творчості композиторів О. Козаренко, Л. Дичко, Л. Колодуб, Є. Станковича дозволяє відзначити характерні риси сучасного українського музичного мистецтва, зокрема це «синтез жанрів, – симфонії і концерту, введення елементів хореографії в жанр симфонії, звернення до різних стильових напрямків, включаючи музичні моделі бароко, нью-фолк-вейву та джазові інтонації» [Мозгальова, &Новосадова, с. 56].

**Висновки.** За весь період свого існування українська фортепіанна музика пройшла славний шлях становлення, збагативши скарбницю світового музичного мистецтва цікавими музичними творами. Твори багатьох композиторів є переконливим свідченням реалістичних тенденцій в українській фортепіанній музиці. Їх використання в практиці підготовки вчителів музичного мистецтва, значно активізує їх інтерпретаційну діяльність, «тісно пов'язану зі створенням художнього образу, з проявом власного ставлення до пізнаваного» [Щолокова, Мозгальова, &Барановська, с. 153]. При цьому осягнення української фортепіанної музики стає актом творчої роботи по перетворенню художньої інформації, власних переживань і роздумів, особистого виконавського досвіду.

### Список використаних джерел:

1. Гордійчук, М. М. (1989). *Історія української музики*. 1 том. Київ: Наукова Думка.
2. Іванов, В. Ф. (1968). *Спеціальна освіта і музикознавство*, 1, 199-230.
3. Йовенко, З. (1968). Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-ті роки). *Українське музикознавство*, 3, 199–210.
4. Мозгальова, Н. & Новосадова, А. (2022). Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 4, 56-63.

УДК 780.614.11.071.2(477.6)

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.11>

*А.В. Кушнір, м.Вінниця*

*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

*[anila.k.love25@gmail.com](mailto:anila.k.love25@gmail.com)*

## РОЗВИТОК ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ГІТАРІ

**Анотація.** У статті розглянуто проблему розвитку творчого мислення учнів у процесі навчання гри на гітарі. Проаналізовано сучасні підходи музичної педагогіки до формування творчої особистості виконавця. Визначено роль імпровізації, інтерпретації та слухового аналізу у розвитку музичного мислення. Обґрунтовано доцільність застосування комплексу педагогічних методів, спрямованих на активізацію творчого потенціалу учнів. Ключові слова: творче мислення, гітара, музична педагогіка, імпровізація, інтерпретація, музичний розвиток.

**Ключові слова:** творче мислення, гітара, музична педагогіка, імпровізація, інтерпретація, музичний розвиток.

**Abstract.** The article considers the problem of developing students' creative thinking in the process of learning to play the guitar. Modern approaches of music pedagogy to the formation of a creative performer's personality are analyzed. The role of improvisation, interpretation, and auditory analysis in the development of musical thinking is defined. The expediency of applying a complex of pedagogical methods aimed at activating students' creative potential is substantiated. Keywords: creative thinking, guitar, music pedagogy, improvisation, interpretation, musical development.

**Keywords:** creative thinking, guitar, music pedagogy, improvisation, interpretation, musical development.

**Постановка наукової проблеми:** Сучасна музична педагогіка орієнтується на виховання творчої особистості, здатної до самостійного художнього мислення та інтерпретації музичного матеріалу. У процесі навчання гри на гітарі часто домінує техніко-виконавський компонент, що може обмежувати розвиток творчого потенціалу учнів. У зв'язку з цим актуальним є питання пошуку ефективних педагогічних підходів, спрямованих на формування творчого мислення.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій:** Проблема розвитку музичного мислення активно розробляється у сучасній педагогічній науці. У працях О.Ростовського наголошується на важливості формування інтонаційно-слухових уявлень учнів. Л.Масол підкреслює значення інтегративного підходу в мистецькій освіті, а

Н.Гродзенська звертає увагу на розвиток музичного слуху як основи творчого навчання [1; 3; 5]. Водночас недостатньо досліджено специфіку розвитку творчого мислення саме в умовах інструментального (гітарного) навчання.

**Мета:** Теоретичне обґрунтування шляхів розвитку творчого мислення учнів у процесі навчання гри на гітарі.

**Завдання дослідження:** розкрити сутність творчого мислення у музичній педагогіці; визначити педагогічні умови його розвитку; охарактеризувати роль основних методів формування творчості; окреслити практичні підходи до роботи у гітарному класі.

**Виклад основного матеріалу:** Розвиток творчого мислення учнів у процесі навчання гри на гітарі передбачає цілісне поєднання технічного, інтелектуального та художнього компонентів навчання. Важливо, щоб учень не лише опановував техніку гри, але й набував здатності до самостійного музичного мислення.

Одним із найефективніших засобів розвитку творчості є імпровізація. Вона сприяє формуванню свободи музичного висловлювання, розвитку уяви та слухової реакції. На початковому етапі навчання імпровізаційні завдання можуть бути максимально простими: варіювання ритму, зміна динаміки, створення коротких мелодичних фраз на основі заданої гармонії.

Важливу роль відіграє інтерпретація музичних творів. Учень має навчитися не лише відтворювати нотний текст, але й розуміти художній зміст твору, його емоційне навантаження та стильові особливості. Саме через інтерпретацію формується індивідуальне виконавське мислення.

Не менш значущим компонентом є розвиток музичного слуху. Систематична робота над слуховим аналізом інтервалів, акордів та гармонічних послідовностей формує внутрішній слух, що є основою творчої діяльності музиканта.

Окрему групу методів становлять творчі педагогічні завдання. До них належать створення власних музичних фрагментів, підбір акомпанементу до мелодій, варіювання відомих тем, а також колективне музикування. Такі завдання стимулюють активність учнів і сприяють розвитку самостійності.

Важливим є також використання проблемного навчання, коли учневі пропонується самостійно знайти варіант музичного вирішення певного завдання. Це формує критичне мислення, здатність до аналізу та творчого пошуку.

Таким чином, розвиток творчого мислення у гітарному класі досягається через системне поєднання імпровізації, інтерпретації, слухового аналізу та творчих завдань, які взаємно доповнюють одне одного.

**Висновки.** Розвиток творчого мислення учнів у процесі навчання гри на гітарі є одним із ключових завдань сучасної музичної педагогіки. Його ефективна реалізація можлива за умови цілеспрямованого використання

імпровізації, інтерпретації, слухового аналізу та творчих методів навчання. Перспективним напрямом подальших досліджень є розробка індивідуалізованих методик розвитку творчості учнів музичних шкіл та мистецьких закладів.

### Список використаних джерел

1. Гродзенська Н. Музичне виховання школярів. Київ : Освіта, 2010. 256 с.
2. Масол Л. М. Мистецька освіта: теорія і практика. Київ : Педагогічна думка, 2015. 320 с.
3. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти. Київ : Навчальна книга, 2012. 384 с.
4. Рудницька О. П. Педагогіка мистецтва. Київ : Либідь, 2005. 256 с.
5. Шульгіна В. Д. Основи музичної педагогіки. Київ : Освіта України, 2011. 288 с.

УДК 78.071.1(477):78.01

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.12>

*А.С. Мельничук, м. Вінниця*

*здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*[anna.melnychuk.music@gmail.com](mailto:anna.melnychuk.music@gmail.com)*

### СИНТЕЗ ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВА У ТВОРЧОСТІ МАРІЇ ЯРЕМАК

**Анотація.** У тезах розглянуто особливості музичної мови сучасної української композиторки Марії Яремак у контексті поєднання традиційних і новаторських підходів. Проаналізовано основні риси її індивідуального стилю, зокрема увагу до тембрової організації звуку, трансформації музичної форми. Висвітлено роль творчості композиторки у популяризації української музичної культури у світовому мистецькому просторі. Обґрунтовано значення її доробку в контексті розвитку сучасної музики.

**Ключові слова:** Марія Яремак, сучасна українська музика, композиторська творчість, музична мова, традиція і новаторство.

**Abstract.** The thesis examines the distinctive features of the musical language of contemporary Ukrainian composer Maria Yaremak in the context of the traditional and innovative approaches fusion. The key traits of her signature style are analyzed, including her focus on the timbral organization of sound and the transformation of musical form. The role of the composer's work in popularizing Ukrainian musical culture in the global artistic sphere is discussed. The significance of her contributions in terms of the development of contemporary music is evaluated.

**Keywords:** Maria Yaremak, contemporary Ukrainian music, compositional work, musical language, tradition and innovation.

**Постановка наукової проблеми.** У сучасному мистецькому просторі особливої актуальності набуває проблема взаємодії традиції та новаторства, оскільки це основний фактор розвитку академічної музики у XXI столітті. Зі

зміною культурних аспектів молоде покоління композиторів переосмислюють минулі досягнення та розглядають їх у новому мистецькому контексті, водночас створюючи свій власний унікальний особистий стиль.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблеми розвитку сучасної української музики та поєднання традиції й новаторства висвітлюються у працях Олена Зінкевич та Любов Кияновська, які аналізують еволюцію музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть. Питання трансформації фольклорної спадщини досліджує Юлія Москвічова. Водночас у сучасних джерелах і творчих матеріалах Марія Яремак висвітлюються особливості її індивідуального стилю та творчих підходів. Проте комплексний аналіз синтезу традиції та новаторства у її творчості потребує подальшого дослідження.

**Мета:** Метою дослідження є виявлення специфіки музичної мови Марії Яремак крізь призму взаємодії традиційних композиційних засад і новітніх художніх практик, а також визначення основних рис її індивідуального стилю в контексті розвитку сучасного українського академічного музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Музична мова Марії Яремак, сучасної української композиторки, вирізняється органічним поєднанням традиційних академічних засад композиції з новітніми підходами до музичного мислення. Народжена на Долинщині у 1997 році, вона здобула фахову освіту у Львівському державному музичному ліцеї імені Соломії Крушельницької та Львівській національній музичній академії імені М. Лисенка (теоретико-композиторський факультет, клас Богдани Фроляк).

У період навчання композиторка сформувала ґрунтовну базу теоретичних і практичних знань, що стало основою для становлення її індивідуального стилю. Важливу роль у цьому процесі відіграли ознайомлення з актуальними європейськими композиторськими тенденціями, а також активна участь у мистецьких проєктах, фестивалях і творчих лабораторіях.

Сьогодні Марія Яремак – українська композиторка, творчість якої набула міжнародного визнання. Її твори звучали на престижних мистецьких подіях, зокрема у Лондоні (Королівський гала-вечір), у межах Євробачення, фестивалю Atlas Weekend, а також на заходах, пов'язаних із діяльністю ООН і культурними інституціями США. Після початку повномасштабного вторгнення РФ композиторка перебуває у Великій Британії, де продовжує активну творчу та благодійну діяльність, спрямовану на підтримку України. За її участі та організації відбулося понад 40 благодійних концертів у різних країнах світу. Вона була номінована на премію «Жінка року в музиці» від ООН в Україні та зараз навчається в одній із провідних кіношкіл світу (NFTS), спеціалізуючись на кіно-композиції.

Твори Марії Яремак широко представлені у концертному просторі та цифровому середовищі, набуваючи значного резонансу серед слухацької аудиторії. Композиторка працює у сфері академічної, театральної та кіномузики, створюючи музику для фільмів, вистав і перформативних проєктів. Важливим аспектом її діяльності є популяризація української музичної культури у світовому контексті, зокрема через осмислення та художню інтерпретацію

традиційного мелосу, який інтегрується у сучасні стильові моделі (зокрема з елементами фентезійної естетики). В 2025 році Марія Яремак презентувала альбом «Українське фентезі» – проєкт, що презентує давні українські народні мелодії переосмислені крізь призму сучасного фентезі. Як зазначає сама композиторка, це кінематографічна музика. До альбому увійшли 20 аранжувань в саундтрековому стилі – як знайомі з дитинства пісні («Іванку», «Котику сіренький», «Щедрик», «У вишневому садку», «Подоляночка», «Пливе кача» та ін.), так і нові авторські твори («Легенда», «Політ у хмарах», «Колискова про дітей»). Ці композиції звучали в Лондоні на Королівському вечорі та в інших концертних залах світу.

Показовим є також її залучення до міжнародних культурних ініціатив: у 2023 році композиторка стала однією з амбасадорок мистецької організації FUSE International – Creative Youth, що підтримує розвиток молодих митців.

Марія Яремак репрезентує покоління українських композиторів, творчість яких формується в умовах оновлення академічної музичної мови та переосмислення естетичних засад сучасного мистецтва. Її професійне становлення ґрунтується на глибокому опануванні класичних композиційних принципів, що стають основою для індивідуальних пошуків у сфері новітніх засобів музичної виразності.

Характерною рисою її творчості є розуміння звуку як самостійної художньої категорії. У цьому контексті особливого значення набувають темброві, фактурні та динамічні параметри, що формують багатовимірний акустичний простір твору. Зазначене свідчить про тяжіння композиторки до сонористичного мислення, у межах якого звук постає не лише як носій мелодико-гармонічної функції, а як самодостатній виразовий елемент.

Робота з формою в її композиціях характеризується поєднанням традиційних структур із тенденцією до їх трансформації та відкритості. Унаслідок цього виникає ефект «рухомої форми», що активізує процес слухацького сприйняття та інтерпретації музичного матеріалу.

У камерно-інструментальних творах простежується переосмислення жанрових моделей через варіювання щільності фактури, контрасти звукових масивів і використання пауз як структуротворчого елемента. Така драматургія забезпечує внутрішню динаміку розвитку навіть за відсутності традиційно окресленої тематичної контрастності.

Вокальна творчість композиторки демонструє синтез традиційного розуміння голосу як носія тексту з експериментальними підходами до звукоутворення. Розширення тембрових можливостей вокалу, поєднане з увагою до семантики тексту, сприяє поглибленню емоційно-сміслового рівня композицій.

**Висновки.** Отже, творчість Марії Яремак є показовим прикладом органічного поєднання традицій і новаторства у сучасному українському музичному мистецтві. Її музична мова засвідчує, що звернення до класичної спадщини не суперечить інноваційним пошукам, а, навпаки, стає підґрунтям для формування індивідуального стилю.

Діяльність композиторки відображає загальні тенденції розвитку сучасної музичної культури, у якій діалог між традицією та сучасністю виступає визначальним чинником творчого процесу та відкриває перспективи подальшого розвитку українського композиторського мистецтва.

### Список використаних джерел:

1. Зінькевич О. Сучасна українська музика: тенденції розвитку. *Наукові записки*. Київ, 2015. Вип. 6. С. 45–52.
2. Кияновська Л. О. Історія української музики XX–XXI століть : навч. посіб. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2012. 464 с.
3. Москвічова Ю. О. Культурна пам'ять і мистецтво: трансформації фольклорної спадщини в добу глобалізації. *Культура і мистецтво як засоби формування національної ідентичності* : матеріали Міжнар. конф. (4–5 березня 2026 р., Рига). Рига, 2026.
4. Національна спілка композиторів України [Електронний ресурс]. URL: <https://composersukraine.org>
5. Яремак М. Творчі матеріали композиторки [Електронний ресурс]. URL: <https://www.facebook.com/share/1AyfNGUfpk/>
6. Яремак М. Інтерв'ю та публічні виступи [Електронний ресурс]. URL: <http://www.youtube.com/@mariia.yaremak>
7. Яремак М. Як створюється музика до фентезі світів? [Електронний ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1XIaBdZoGJI>

УДК 373.21.017.92:78

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.13>

**О.М. Мороз, м. Вінниця**

*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

*[valentyna.frytsiuk@vspu.edu.ua](mailto:valentyna.frytsiuk@vspu.edu.ua)*

**В.А. Фрицюк, м. Вінниця**

*доктор педагогічних наук, професор*

*[valentyna.frytsiuk@vspu.edu.ua](mailto:valentyna.frytsiuk@vspu.edu.ua)*

## РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОГО СВІТОГЛЯДУ ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

**Анотація.** У статті розглядається проблема розвитку професійного світогляду педагога-музиканта в умовах трансформації сучасного освітнього простору. Автор аналізує світогляд як складну динамічну систему уявлень, цінностей і смислів, що визначає ставлення особистості до світу та орієнтує її професійну діяльність. Особливу увагу приділено мистецькому (художньому) світогляду, який ґрунтується на образному та естетичному сприйнятті дійсності. У дослідженні розкрито структуру професійного світогляду педагога-музиканта, що включає аксіологічний, технологічний та творчий компоненти. Обґрунтовано системний підхід до формування світоглядної свідомості майбутніх фахівців у закладах вищої освіти. Визначено ключові умови цього процесу: інтеграція

змісту освіти, залучення студентів до активної художньо-творчої та квазіпрофесійної діяльності, впровадження рефлексивних методів навчання та використання сучасних цифрових технологій

**Ключові слова:** професійний світогляд, педагог-музикант, мистецька освіта, ціннісні орієнтації, мистецький світогляд, професійна підготовка.

**Abstract.** The article examines the problem of developing the professional worldview of a music teacher within the context of the modern educational space transformation. The author analyzes the worldview as a complex dynamic system of perceptions, values, and meanings that determines an individual's attitude toward the world and guides their professional activity. Particular attention is paid to the artistic worldview, which is based on figurative and aesthetic perception of reality.

The study reveals the structure of a music teacher's professional worldview, including axiological, technological, and creative components. A systematic approach to forming the worldview consciousness of future specialists in higher education institutions is substantiated. The key conditions of this process are identified: integration of educational content, involvement of students in active artistic, creative, and quasi-professional activities, implementation of reflexive teaching methods, and the use of modern digital technologies.

**Keywords:** professional worldview, music teacher, arts education, value orientations, artistic worldview, professional training.

**Постановка наукової проблеми.** Актуальність проблеми розвитку професійного світогляду педагога-музиканта зумовлена сучасними трансформаціями освітнього простору, зокрема переходом до компетентнісної, особистісно орієнтованої та культурологічної парадигм навчання. У цих умовах педагог-музикант постає не лише як носій спеціальних знань і виконавських умінь, а як суб'єкт творчої, інтерпретаційної та ціннісно-сміслової діяльності, здатний формувати в учнів цілісне художнє бачення світу.

Особливої ваги набуває розвиток професійного світогляду в контексті інтеграції мистецької освіти, цифровізації навчання та впливу глобалізаційних процесів, які вимагають від педагога-музиканта гнучкості мислення, відкритості до інновацій і здатності до міжкультурного діалогу. Крім того, сучасна мистецька освіта потребує фахівця, який поєднує професійну майстерність із високим рівнем духовної культури, естетичних цінностей і педагогічної рефлексії. Саме тому розвиток професійного світогляду педагога-музиканта є необхідною умовою його самореалізації, творчого зростання та ефективного впливу на формування особистості здобувачів освіти.

Отже, актуальність означеної проблеми визначається потребою у підготовці педагога-музиканта нового типу, здатного до осмислення мистецтва як цілісного культурного феномена та до впровадження інноваційних підходів у музично-педагогічній діяльності.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблема формування професійного світогляду педагога-музиканта висвітлюється у працях сучасних науковців. Зокрема, О. Горожанкіна обґрунтовує педагогічні умови його формування, визначаючи структуру та основні компоненти. Філософські аспекти

світогляду розкрито у працях В. Діденко та В. Табачковський. Питання професійного розвитку та мотивації майбутніх фахівців досліджують В. Фрицюк та ін. Водночас проблема системного розвитку професійного світогляду педагога-музиканта в сучасних умовах потребує подальшого дослідження.

**Мета:** Проаналізувати особливості розвитку професійного світогляду педагога-музиканта в закладі вищої освіти.

**Виклад основного матеріалу.** Феномен світогляду здавна є предметом уваги різних наук – філософії, педагогіки, психології, соціології та культурології, оскільки він відображає уявлення людини про світ і своє місце в ньому. Його зміст змінюється залежно від історичної епохи та домінуючої парадигми пізнання, тому універсального визначення світогляду не існує.

Варто зазначити, що в процесі розвитку людства сформувалися різні світоглядні системи: теоцентрична (з домінуванням віри в надприродне), космоцентрична (орієнтована на пошук єдності світу) та антропоцентрична (зосереджена на людині як центрі буття). Світогляд є складним, багатокомпонентним утворенням, у межах якого виокремлюють основні типи: міфологічний, релігійний, філософський, науковий і мистецький.

Кожен із них має свої особливості: міфологічний спирається на віру та символічне осмислення дійсності; релігійний – на поділ світу на природний і надприродний; філософський – на раціональне осмислення буття і пошук смислу; науковий – на об'єктивні, доказові знання; мистецький – на образне, естетичне сприйняття світу через мистецтво. Мистецький (художній) світогляд ґрунтується на художніх образах та творах мистецтва, матеріальних та духовних цінностей, задовольняючих естетичні потреби людини і суспільства відповідно до смаків, переконань, ідеалів [1; 3].

Отже, світогляд постає як динамічна система уявлень, цінностей і смислів, що визначає ставлення людини до світу та орієнтує її діяльність. Світогляд є не просто елементом свідомості чи пізнавальної діяльності, а важливою духовно-ціннісною основою особистості. Він відображає складну взаємодію людини зі світом і виконує орієнтаційну функцію, сприяючи формуванню системи цінностей, у центрі якої перебуває людина.

Науковець О. Горожанкіна, узагальнюючи різні наукові підходи, визначає ключовою характеристикою світоглядної свідомості педагога-музиканта її діалогічну спрямованість, основою якої є толерантність. Вона трактується як здатність приймати іншу позицію, поважати відмінні погляди, переконання та цінності, що є необхідною умовою ефективної взаємодії й взаєморозуміння між учителем і учнем.

Важливе місце у формуванні професійного світогляду відводиться глибокому особистісному осмисленню музики. Справжнє розуміння музичного твору ґрунтується не лише на емоційному відгуку, а на цілісному переживанні, яке передбачає проникнення у художній зміст, авторський задум і внутрішній світ іншого. Такий підхід підкреслює єдність емоційного, інтелектуального та духовного аспектів музично-педагогічної діяльності і є основою формування світоглядних переконань педагога [2].

Нам імпонує розгляд О. Горожанкіною професійного світогляду педагога-музиканта як цілісної структури, що складається з кількох взаємопов'язаних компонентів.

*Аксіологічний компонент* відображає систему професійних цінностей педагога-музиканта, його уявлення про значущість музики, педагогічної діяльності, розвитку особистості учня. Саме цей компонент визначає ціннісні орієнтири та гуманістичну спрямованість роботи педагога.

*Технологічний компонент* пов'язаний із практичною стороною діяльності. Він охоплює методи, прийоми, уміння і навички, які забезпечують ефективно навчання музичного мистецтва, а також здатність до професійного спілкування й взаємодії з учнями.

*Творчий компонент* характеризує здатність педагога-музиканта до креативного підходу у професійній діяльності. Він проявляється у самостійності мислення, гнучкості, умінні знаходити нестандартні рішення, передбачати результати педагогічного впливу та реалізовувати власні ідеї в навчальному процесі. У сукупності ці компоненти забезпечують цілісність професійного світогляду педагога-музиканта та визначають його ефективність як фахівця і особистості [2].

Розвиток професійного світогляду майбутніх педагогів-музикантів у педагогічному університеті має здійснюватися системно – через поєднання змісту освіти, форм організації навчання та спеціально створених педагогічних умов. Йдеться не лише про передачу знань, а про формування ціннісних орієнтацій, художнього мислення здобувачів, здатності до інтерпретації мистецтва і педагогічної рефлексії.

Насамперед, важливо забезпечити світоглядно орієнтований зміст підготовки. Це передбачає інтеграцію музично-теоретичних, виконавських і педагогічних дисциплін із курсами культурології, естетики, історії мистецтв. Такий міждисциплінарний підхід сприяє формуванню цілісного бачення музики як частини культури і соціального феномена, а не лише як окремої навчальної дисципліни.

Не менш значущим є залучення студентів до активної художньо-творчої діяльності. Участь у виконавських проєктах, імпровізації, аранжуванні, створенні власних музичних продуктів формує індивідуальну творчу позицію, розвиває здатність до самовираження і глибшого осмислення мистецтва. Важливо, щоб ця діяльність супроводжувалася обговоренням, аналізом і рефлексією.

Ефективним засобом є також використання інтерпретаційних та рефлексивних методів навчання. Аналіз музичних творів, порівняння різних виконавських версій, дискусії щодо художніх смислів сприяють розвитку критичного мислення майбутніх педагогів-музикантів, естетичного смаку та власної професійної позиції здобувачів [4; 5].

Важливу роль відіграє організація квазіпрофесійної діяльності. Це можуть бути моделювання уроків музичного мистецтва, педагогічні майстерні, тренінги, участь у творчих проєктах із реальними освітніми завданнями. Така діяльність

дозволяє студентам інтегрувати знання, цінності та практичний досвід, формуючи власний стиль педагогічної взаємодії.

Окрему увагу варто приділити використанню сучасних технологій і міжкультурного діалогу. Цифрові інструменти, онлайн-платформи, доступ до світового музичного контенту розширюють культурний горизонт студентів, сприяють відкритості до різних мистецьких традицій і формують глобальне професійне мислення.

**Висновки.** Отже, розвиток професійного світогляду майбутніх педагогів-музикантів у педагогічному університеті забезпечується через інтеграцію змісту освіти, активізацію творчої діяльності, впровадження рефлексивних і інтерпретаційних методів, організацію квазіпрофесійної практики та орієнтацію на культурну і ціннісну складову професійної підготовки.

#### Список використаних джерел:

1. Верещагіна-Білявська О., Французан О. Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі: Навчально-методичний посібник. Вінниця. 2025.
2. Горожанкіна О.М. Педагогічні умови формування професійного світогляду педагога-музиканта: дис. ... канд. пед. наук 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. Кіровоград. 2009. 206 с.
3. Діденко В., Табачковський В. Світогляд. *Філософський енциклопедичний словник*. К., 2002. С.269.
4. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 29. 2023. С.77–84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
5. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93–98.

УДК 78.071.1(477)(092)

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.14>

*Ю.О. Москвічова, м. Вінниця  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
julia.moskvichova@gmail.com*

### ТВОРЧИСТЬ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Анотація.** У тезах розглянуто творчість Ганни Гаврилець у контексті стильових процесів української музики кінця ХХ – початку ХХІ століття. Окреслено основні етапи становлення композиторки, визначено провідні жанрово-стильові риси її доробку. Особливу увагу приділено синтезу

фольклорних і сучасних композиторських практик, а також специфіці фортепіанної творчості мисткині.

**Ключові слова:** Ганна Гаврилець, українська музика, композиторська творчість, фольклор, камерно-інструментальна музика, фортепіанна творчість.

**Abstract.** The thesis examines the creative work of Hanna Havrylets in the context of stylistic tendencies in Ukrainian music of the late 20th and early 21st centuries. The main stages of the composer's artistic growth are described, and the leading genre and stylistic features of her works are identified. Particular attention is paid to the synthesis of folk and contemporary compositional practices, as well as to the uniqueness of the artist's piano repertoire.

**Keywords:** Hanna Havrylets, Ukrainian music, compositional works, folklore, chamber music, piano works.

**Постановка проблеми.** Сучасний етап розвитку українського музичного мистецтва характеризується активними процесами стильового синтезу, взаємодії традиції та новаторства, а також переосмисленням ролі фольклору у професійній композиторській творчості. У цьому контексті постає необхідність наукового осмислення індивідуальних стилів провідних митців, зокрема Ганни Гаврилець, чия творчість репрезентує яскравий приклад інтеграції національних і сучасних художніх тенденцій. Незважаючи на наявність окремих досліджень, її доробок потребує подальшого системного аналізу в аспекті жанрово-стильової специфіки та еволюції композиторського мислення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Ганни Гаврилець активно досліджується в сучасному українському музикознавстві з огляду на її жанрово-стильову багатовекторність і значний внесок у розвиток національної музики. У дисертації О. Полетаєвої [4] здійснено комплексний аналіз стильових домінант і еволюції композиторського мислення мисткині. Проблеми індивідуального стилю розкрито у праці І. Коханик [1] на матеріалі циклу «Гравітації», де акцентовано на інтонаційній природі музичної мови. Окремі аспекти техніки письма висвітлено у статті О. Прокопової [5], присвяченій сонористичним засобам у дитячому фортепіанному циклі. Питання хорової творчості та стильової еволюції композиторки порушуються у дослідженнях Т. Сухомлінової [6], тоді як окремі жанрові напрями (естрадно-пісенна та сценічна музика) розглядаються у працях Т. Багрій, О. Берегової, О. Бенч, В. Левка та ін. Попри наявність різноаспектних розвідок, цілісне осмислення індивідуального стилю Ганни Гаврилець залишається актуальним завданням сучасного музикознавства.

**Мета:** Метою дослідження є визначення основних рис індивідуального стилю Ганни Гаврилець у контексті розвитку української музики кінця ХХ – початку ХХІ століття, а також аналіз жанрово-стильових особливостей її творчості з урахуванням синтезу фольклорних і сучасних композиторських практик.

**Виклад основного матеріалу.** На межі ХХ–ХХІ століть українське музичне мистецтво характеризується активним переосмисленням художніх традицій, що виявляється у поєднанні новаторських пошуків із національними

витоками, інтеграції фольклорних елементів у сучасні композиторські практики, а також у своєрідному «діалозі епох». У цьому контексті формується індивідуальний стиль Ганни Гаврилець – однієї з провідних постатей сучасної української музичної культури.

Ганна Гаврилець (у дівочтві Фроляк, 1958–2022) – композиторка, піаністка, педагогиня та громадська діячка, чия творчість посідає вагоме місце в національному мистецькому просторі. Провідним видом творчості мисткині стала композиторська діяльність, що виявилась стимулом для інших видів творчості. Її професійне становлення пов'язане зі Львівською та Київською композиторськими школами: навчання у Львівській консерваторії на композиторському факультеті (клас Володимира Флиса) та асистентура-стажування під керівництвом Мирослава Скорика визначили фундамент її композиторського мислення [4, с. 71].

Ранні твори мисткині були орієнтовані переважно на фортепіанний репертуар, що зумовлювалося її власною виконавською практикою. Початковий етап творчості позначений також зверненням до естрадної музики та театру. Водночас справжній злам у стилістичній еволюції композиторки відбувся наприкінці 1990-х років, зокрема після створення музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо», у якому вперше масштабно реалізовано фольклорну основу мислення.

Подальша творчість Ганни Гаврилець засвідчує послідовне утвердження фольклорної парадигми, що проявляється у хорових композиціях, обробках народних пісень, ораторіях і фольк-концертах, зокрема фольк-концерт «Крокове колесо» (2004), ораторії «Барбівська коляда» (2010) і «Віють вітри» (2015–2016). Значну роль у її доробку відіграє духовна музика, написана на канонічні тексти, що поєднує традиційність із сучасними засобами виразності.

Жанрова палітра творчості композиторки є надзвичайно широкою та охоплює хорові, симфонічні, камерно-інструментальні й камерно-вокальні твори. Вокальна музика вирізняється особливою стилістичною багатовекторністю, поєднуючи риси академічної традиції та естрадної лірики. У її доробку понад 30 пісень естрадного спрямування, написані на вірші українських поетів. Камерні композиції демонструють синтез фольклорної інтонаційності, постромантичних тенденцій і елементів сучасних технік письма.

Фортепіанна творчість Ганни Гаврилець репрезентує окремий важливий пласт її спадщини. У фортепіанному доробку композиторки Концерт для фортепіано з оркестром (1982), Варіації для фортепіано (1979), Соната для фортепіано (1980) та два фортепіанних цикли: «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» (1998) і «Гравітації» (1999). Зокрема, цикл «Гравітації» вирізняється лаконізмом форми та інтонаційною цілісністю, побудованою на варіаційному розвитку інтервальних структур. Особливості гармонічної мови твору пов'язані з поєднанням функціональних і колористичних компонентів, нестійкі, дисонуючі інтервали, що вимагають розв'язання, створюють *тяжіння*, що відповідає закладеній основній ідеї твору, яка полягає у передачі стану нестійкої рівноваги як провідного образного принципу [1, с. 64]. Цикл детально проаналізовано у статті мистецтвознавиці І. Коханик: «...у гармонії циклу

важливе місце посідають акорди змішаної структури, у яких нерідко розрізняється функціональна основа і «колеристичні» нашарування. У «Гравітаціях» існує певна «формула» виникнення співзвуч: основний тон + інтервал септим або нони...» [1, с. 67]. Визначаючи композиторський стиль Г. Гаврилець, дослідниця зазначає, що він формується на перетині неоромантичної, неофольклорної та поставангардної тенденцій у сучасній українській музиці, при цьому стильовою домінантою визнано романтичний тип світовідчуття в поєднанні з глибоко укоріненими особливостями національного світогляду [2, с. 178].

Вагомим напрямом діяльності композиторки є створення музики для дітей, що органічно поєднує педагогічну доцільність із сучасними художніми засобами. У фортепіанних п'єсах для юних виконавців авторка використовує елементи сонорної техніки, адаптуючи їх до дитячого сприйняття та виконавських можливостей. Цикл «Фортепіанні п'єси для юних піаністів» містить три твори: «Відлуння», «Елегія» (на тему української народної пісні «Гаю, гаю, зелен розмаю...») та «Експромт». Композиції написані в різний час, цілком самостійні за змістом, тому їх поєднання в межах циклу досить умовне [5, с. 93]. У музичній мові «Відлуння» композиторка дотримується класико-романтичних традицій, вдаючись до жанру фортепіанної обробки народної пісні; «Елегія» – твір наскрізної будови, у якому розвивається один психо-емоційний стан; «Експромт» – тричастинна токата, у крайніх розділах якої переважає один інтонаційний зворот (низхідна терція «мі-бемоль – до») в рівномірній ритмічній пульсації [5, с. 98].

**Висновки.** Творчість Ганни Гаврилець є вагомим явищем сучасної української музичної культури, у якому органічно поєднуються національні традиції та інноваційні композиторські підходи. Її індивідуальний стиль формується на основі синтезу фольклорної інтонаційності, духовної тематики та різноманітних сучасних технік письма, що зумовлює багатовекторність художнього мислення мисткині. Жанрова широта доробку – від хорової та симфонічної до камерної й дитячої музики – свідчить про універсальність творчого методу композиторки. Водночас особливе значення має її звернення до фольклору як до джерела оновлення музичної мови та засобу збереження національної ідентичності. Таким чином, спадщина Ганни Гаврилець становить важливий об'єкт подальших музикознавчих досліджень і є показовою для розуміння тенденцій розвитку українського музичного мистецтва новітнього часу.

### Список використаних джерел:

1. Коханик І. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле «тяжіння» індивідуального стилю композитора. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 2018. 57, 59–70.
2. Коханик І.М. Про детермінанти індивідуального стилю Анни Гаврилець. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 44

: Музика ХХ століття: погляд із ХХІ : зб. наук. пр., присвячених ювілею проф. Т. Гнатів. Київ, 2006. С. 167–179.

3. Москвічова Ю.О. Універсальна творча особистість як соціокультурний феномен. International scientific conference Current trends in art and culture : Conference Proceedings (April 3–4, 2024. Wloclawek, Republic of Poland). Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. P. 5–8. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-427-6-1>
4. Полетаєва О.В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильві аспекти творчості : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво / Нац. Муз. академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2022. 325 с.
5. Прокопова О.В. Засоби сонористики у циклі Ганни Гаврилець «Фортепіанні п'єси для юних піаністів». *Актуальні питання сучасного музикознавства*, 2019, 1 (42), 89–102. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(42\).2019.160728](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(42).2019.160728)
6. Сухомлінова Т.П. Хорова творчість Ганни Гаврилець як символ соборності України (на прикладі музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо»). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Вип. XVII. Харків, 2019. С. 44–59.

УДК 78:37.013.42

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.15>

**Н.О. Науменко м. Вінниця**

*Доктор філософії, старший викладач  
vasilevskyi94@gmail.com*

**В.В. Голиборода м. Вінниця**

*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
goliborodavika@gmail.com*

## **АРАНЖУВАННЯ ТА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ**

**Анотація.** У статті розглядається розвиток музичного мислення студентів у процесі аранжування та імпровізації. Підкреслюється значення аранжування та імпровізації для формування музичного мислення і творчої самостійності. Обґрунтовується доцільність використання аранжування та імпровізації у професійній підготовці музикантів.

**Ключові слова:** аранжування та імпровізація, музичне мислення, цифрові технології, генеративний штучний інтелект.

**Abstract.** This article examines the development of students' musical thinking through the processes of arrangement and improvisation. It highlights the importance of arrangement and improvisation in fostering musical thinking and creative independence. It also argues for the value of incorporating arrangement and improvisation into the professional training of musicians.

**Keywords.** arrangement and improvisation, musical thinking, digital technologies, generative artificial intelligence

**Постановка наукової проблеми.** У сучасній музичній освіті зростає потреба у підготовці музикантів, здатних не лише відтворювати музичний матеріал, а й творчо його переосмислювати. Водночас у навчальному процесі аранжування та імпровізація часто залишаються другорядними компонентами, хоча саме вони безпосередньо пов'язані з розвитком музичного мислення і творчих здібностей студентів.

Суперечність полягає в тому, що сучасне музичне середовище, зокрема розвиток цифрових технологій і генеративного штучного інтелекту, вимагає від музиканта високого рівня творчої самостійності, тоді як освітня практика не завжди забезпечує достатні умови для її формування.

У зв'язку з цим актуалізується проблема визначення педагогічного потенціалу аранжування та імпровізації як засобу розвитку музичного мислення студентів та його системного впровадження у процес професійної підготовки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У сучасній музичній педагогіці все більше уваги приділяється розвитку творчих здібностей студентів. У працях Л. Масол, Г. Падалки, О. Олексюк, І. Зязюна підкреслюється, що музична освіта не повинна обмежуватися лише відтворенням готового матеріалу, а має сприяти розвитку музичного мислення та творчої активності. Дослідники наголошують на важливості діяльнісного підходу, відповідно до якого здібності формуються у процесі практичної музичної діяльності.

У дослідженнях Н. Г. Мозгальнової розглядається структура музичних здібностей і підкреслюється, що їх розвиток відбувається у процесі навчання, зокрема через виконавську діяльність. Загалом сучасні наукові праці підтверджують необхідність активного залучення студентів до творчих форм роботи. Водночас питання використання аранжування та імпровізації як засобу розвитку музично-творчих здібностей висвітлено недостатньо, що і визначає актуальність даного дослідження.

**Мета:** Метою дослідження є з'ясування можливостей аранжування та імпровізації у розвитку музично-творчих здібностей студентів та його значення для формування музичного мислення.

**Виклад основного матеріалу.** У сучасній практиці підготовки музикантів простежуються певні зміни у підходах до навчання. Аранжування та імпровізація поступово перестають розглядатися лише як додаткові вміння і дедалі частіше набувають більш важливого значення у професійній підготовці, оскільки саме в цих видах діяльності поєднуються виконавський досвід, творче мислення і здатність до авторського самовираження [1; 2]. Особливо виразно це проявляється в умовах стрімкого розвитку генеративного штучного інтелекту, який дозволяє створювати музику майже миттєво.

Сучасні технології здатні якісно відтворювати стиль, форму і звучання, однак вони не замінюють головного – музичного мислення. Саме воно відрізняє професійного музиканта від користувача технології. Штучний інтелект може генерувати звук, але не формує художнього наміру, внутрішньої логіки музичного висловлювання і особистісної інтерпретації. Генеративні системи штучного інтелекту навчаються на значних обсягах музичного матеріалу та

здатні відтворювати стилістичні особливості різних жанрів, створюючи завершені музичні продукти.

Поряд із цим поширення набули цифрові аудіостанції (DAW), які забезпечують доступні умови для створення, редагування та відтворення музики. За наявності базових технічних засобів і початкових навичок роботи з такими системами студенти отримують можливість реалізовувати власні творчі ідеї. Водночас це підвищує вимоги до рівня їх музичного мислення, адже саме воно визначає здатність до усвідомленого і творчого використання сучасних технологій.

У цьому контексті аранжування та імпрровізація набувають нового педагогічного значення: вони навчають не просто створювати музику, а мислити музикою, використовуючи сучасні технології як інструмент, а не як заміну творчості.

Аранжувальна діяльність у сучасній музично-педагогічній освіті поступово виходить за межі технічної обробки музичного матеріалу. Йдеться вже не про оформлення готової музики, а про повноцінний творчий процес, у якому поєднуються виконавський досвід, композиторське бачення, імпрровізаційна свобода, теоретичне розуміння музики та володіння цифровими засобами створення звуку. Саме тому аранжування та імпрровізація стають важливим середовищем розвитку музично-творчих здібностей студентів – майбутніх викладачів музичного мистецтва, артистів естрадної сцени та універсальних музикантів сучасної культурної індустрії.

Українська музично-педагогічна наука давно підкреслює необхідність переходу від відтворювального навчання до творчо орієнтованого. Професійне становлення музиканта не може обмежуватися лише правильним виконанням нотного тексту. Справжній розвиток починається там, де студент отримує можливість переосмислювати музику [2; 3]. Аранжування в цьому сенсі є унікальним видом діяльності: студент не просто виконує твір, а працює з його внутрішньою структурою – гармонією, фактурою, стилем, тембром і драматургією звучання. Він починає бачити музику зсередини.

Досвід естрадно-джазової освіти показує, що ефективне навчання пов'язане насамперед із формуванням варіативного музичного мислення. Аранжування фактично базується на здатності бачити декілька можливих рішень одного музичного матеріалу. Працюючи над піснею, студент поступово починає розуміти, як функціонує музична форма, як працює гармонічна логіка, ритмічна організація та стилістичні ознаки жанру. У результаті аранжування перестає бути окремою дисципліною і перетворюється на середовище розвитку творчого музиканта.

Особливо цікавим є питання, чому одні студенти швидко починають аранжувати й імпрровізувати, тоді як інші, навіть маючи достатній рівень знань, відчують труднощі. Сучасні педагогічні підходи доводять, що музично-творчі здібності формуються передусім у діяльності, яка передбачає самостійне прийняття художніх рішень [4]. Саме систематична практика аранжування створює умови для розвитку слухового прогнозування, стилістичного чуття та

музичної уяви, що узгоджується з положеннями діяльнісного підходу у мистецькій освіті [1; 3].

Важливим у цьому контексті є формування творчої індивідуальності майбутнього фахівця, що передбачає розвиток таких якостей, як самостійність, ініціативність, креативність та здатність до самовираження у процесі музичної діяльності. Як зазначає Б. А. Брилін, ці якості формуються насамперед у процесі активної творчої практики, що включає створення власного музичного матеріалу, імпровізацію та роботу з акомпанементом [6].

У статті Н. Г. Мозгальної музичні здібності розглядаються як складна динамічна система, що формується у процесі цілеспрямованої інструментально-виконавської підготовки та включає розвиток слуху, ритмічного відчуття, музичної пам'яті та мислення [5]. Такий підхід дозволяє трактувати аранжування й імпровізацію не як окремі спеціалізовані навички, а як результат комплексного розвитку музично-творчого потенціалу студента.

Імпровізація, яку традиційно сприймали як особливий талант, сьогодні розглядається як результат системного навчання. Вона виникає там, де студент активно займається створенням музики. Аранжування та імпровізація виступають природним містком між відтворенням і створенням музики: спочатку студент працює з існуючим матеріалом, а згодом переходить до самостійних творчих рішень.

Сучасне цифрове середовище значно розширює можливості цього процесу. Робота у цифрових аудіостанціях, використання віртуальних інструментів і MIDI-технологій дозволяють студенту експериментувати зі звучанням без страху помилки. Такий формат роботи стимулює творчу сміливість і знімає психологічний бар'єр, який часто стримує розвиток творчості. Використання цифрових засобів також розглядається як важливий компонент сучасної мистецької освіти, що розширює можливості творчої діяльності [1].

Діяльнісний підхід у музичній освіті найбільш повно реалізується саме через аранжування. У цьому процесі студент одночасно виступає виконавцем, композитором і музичним мислителем. Він починає бачити музику як цілісний процес, що є особливо важливим для майбутнього викладача [3].

Не менш важливим є і стиль навчання. Традиційна академічна модель часто зосереджена на пошуку єдино правильного варіанта виконання, що обмежує творчу ініціативу. Навчання аранжуванню, навпаки, передбачає відкритий освітній простір, де можливі різні художні рішення. Це формує внутрішню творчу автономію музиканта [2].

Розвиток аранжувальних здібностей відбувається поступово – від базових фактурних навичок до формування індивідуального стилю. Такий процес підтверджує, що творчість є результатом системно організованого навчання [3].

Практичний досвід показує, що включення аранжування у навчальний процес суттєво підвищує мотивацію студентів. У центрі освіти опиняється не накопичення знань, а формування компетентностей і можливостей творчої самореалізації [1].

**Висновки.** Таким чином, аранжування та імпровізація постають як ефективний педагогічний інструмент розвитку музично-творчих здібностей

студентів. Вони формують імпровізаційне мислення, розвивають художню уяву та професійну мобільність музиканта. Системне навчання аранжуванню та імпровізації дозволяє утвердити розуміння того, що творчість – це не привілей обраних, а результат правильно організованого навчального процесу.

### Список використаних джерел:

1. Масол Л. М. Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво». Київ : Генеза, 2020.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008.
3. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013.
4. Зязюн І. А. Філософія педагогічної дії. Київ : Педагогічна думка, 2018.
5. Мозгальова Н. Г. Музичні здібності, їх сутність і розвиток у процесі інструментально-виконавської підготовки вчителів музики. Педагогіка вищої та середньої школи. 2015. Вип. 44. С. 98–104.
6. Брилін Б. А. Формування творчої індивідуальності майбутнього фахівця мистецьких дисциплін у процесі використання художньо-педагогічних технологій. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2025. Вип. 105. С. 26–29. URL: [https://chasopys.ps.npu.kiev.ua/archive/105/105\\_2025.pdf](https://chasopys.ps.npu.kiev.ua/archive/105/105_2025.pdf)

УДК 793.3

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.16>

*А.А. Новосадова, м. Вінниця  
Доктор філософії, викладач  
novoanna97@gmail.com*

## ОСОБЛИВОСТІ ВІТЧИЗНЯНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ЦИФРОВУ ЕПОХУ

**Анотація.** У статті розглянуто особливості вітчизняного хореографічного мистецтва ХХІ століття. Проаналізовано трансформацію форм та засобів репрезентації танцю. Визначено тенденції розвитку хореографічного мистецтва у сучасному медіапросторі.

**Ключові слова:** хореографія, мистецтво, цифровізація, медіапростір.

**Abstract.** The article presents the features of domestic choreographic art of the 21st century. The transformation of the form and means of dance representation are analyzed. The trends in the development of choreographic art in the modern media space are identified.

**Keywords:** Choreography, art, digitalization, media space.

**Постановка наукової проблеми.** Цифровізація різних сфер суспільства впливає на трансформацію мистецтва, зокрема і хореографічного мистецтва. Сучасні технології, платформи, соціальні мережі відкривають нові можливості репрезентації танцю. Хореографічне мистецтво, що традиційно передбачає

синтез живої взаємодії виконавців все частіше функціонує в умовах онлайн-формату. Сказане актуалізує дослідження проблеми специфіки хореографічного мистецтва у цифровому вимірі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У вітчизняному науковому дискурсі проблема інтеграції інформаційних технологій у сучасне хореографічне мистецтво отримала обґрунтування у роботах І. Климчук, О. Кривонос, О. Пастухова, М. Погребняка та ін. Зокрема, О. Пастухов звертає увагу на можливості використання комп'ютерних технологій у хореографії, особливості впровадження нових підходів професійної підготовки хореографів. І. Климчук та О. Кривонос акцентують увагу на важливому значенні інтернет-технологій у підготовці сучасних діячів хореографії. Дослідженню хореографії в сучасних медіа присвячено багато праць зарубіжних науковців. Серед них – «Відчуття телевізійної реальності» («A Reality TV Sensation») К. Ліндон, «Танці та використання технологій» («Dance and the use of technology») Б. Капрісті, «Використання та заохочення телевізійних танцювальних реаліті шоу» («The Uses and Gratifications of Dance Reality Television Shows») Н. Яйлі та ін.. Зважаючи на значний дослідницький інтерес до проблеми вивчення особливостей вітчизняного хореографічного мистецтва в цифрову епоху вважаємо необхідним здійснити її комплексний аналіз.

**Мета:** Мета статті – проаналізувати особливості вітчизняного хореографічного мистецтва в цифрову епоху.

**Виклад основного матеріалу.** «Пандемія коронавірусної хвороби відкрила масовий доступ до інформаційних технологій та показала, як можна поєднати методи та прийоми навчання, набуті роками з новими, сучасними інформаційними технологіями. Це було нелегко, але тим не менш, усі були зацікавлені у вирішенні проблеми продовження навчання онлайн. Розвиток Інтернету, пристроїв (смартфонів, планшетів, ноутбуків) зробив можливим навчання з будь-якої точки світу» [8, с. 134].

Впродовж останнього десятиліття у вітчизняному та світовому мистецтві прослідковується зростання популярності хореографічного мистецтва, що підтверджується створенням та популяризацією значної кількості танцювальних студій у різних куточках світу, появою нових хореографічних стилів, переосмисленням традицій хореографічного мистецтва. Також зауважимо, що значної популярності набуває перформанс. «Перформанс у хореографії відкриває нові можливості для вираження і експериментів. Він поєднує рух, драму, музику та візуальні елементи, створюючи унікальний досвід для глядачів.

Сучасний перформанс може включати імпровізацію, інтерактивність та залучення глядачів у процес. Цей жанр допомагає хореографам досліджувати соціальні, політичні та культурні теми, що робить його потужним інструментом для комунікації [1, с. 463–466]. Хореографи все частіше експериментують з напрямками, жанрами та стилями хореографічного мистецтва. Зокрема, особливої популярності набуває поєднання народного танцю перформансу. Традиційні елементи таких народних танців як гопак, коломийка, аркан представляються крізь призму сучасності. Збереження їх автентичних рухів, мелодичних та ритмічних мотивів переосмислюється та репрезентується з новою

естетикою. Також нерідко хореографи інтегрують елементи сучасного танцю у лексику народного танцю. «У таких традиційних народних танцях, як українські або балканські кругові танці, існує тісний зв'язок між танцівниками та аудиторією. У сучасному перформансі ця взаємодія може набувати нових форм, де глядачі стають активними учасниками [3, с. 43–50].

Серед відомих вітчизняних хореографів-перформарів варто згадати таких: «Влад Троїцький – засновник і режисер театру «ДАХ», творець фольклорно-театрального гурту «ДахаБраха» та проєкту Dakh Daughters. Хоча його основна діяльність пов'язана з театром, він активно використовує перформативні елементи та інтегрує танець у свої постановки, створюючи унікальні хореографічні вистави, що поєднують різні види мистецтва [7, с. 33–38]; «Радю Поклітару – відомий хореограф і балетмейстер, засновник Київського академічного театру «Київ Модерн-балет». Він часто поєднує сучасний танець з елементами перформансу, створюючи інноваційні постановки, які викликають значний резонанс як в Україні, так і за кордоном; Олексій Скляренко – хореограф і перформер, один із творців сучасної хореографії в Україні. Він часто працює на стику різних жанрів, об'єднуючи у своїх постановках хореографію, перформанс і візуальні мистецтва; Ірина Мазур – керівниця фольклорного балету «Життя», яка також експериментує з поєднанням традиційного українського танцю з елементами перформансу. Її вистави – це синтез народного мистецтва та сучасних підходів до хореографії. Згадані хореографи активно використовують перформативні елементи у своїй творчості, створюючи інноваційні та сучасні вистави, семінари, майстер-класи, що відображають актуальні мистецькі тенденції» [6, с. 3].

Досліджуючи умови популяризації хореографічного мистецтва в Україні, науковці надають великого значення закладам масової інформації та виокремлюють наступні напрями взаємодії хореографії та медіапростору: онлайн трансляції конкурсів, фестивалів, телевізійних шоу, створення відеоуроків, спільнот у різних соціальних мережах тощо. Медіапростір посилює роль візуальної складової, що визначає риси сучасних хореографічних проєктів, у метях створення яких хореографія орієнтується на масштабність, пафосність, видовищність. У результаті створюється повноцінний комерційний продукт, що спрямований на масове виробництво та споживання. Разом з тим, такі риси як інтерактивність, ефектність, залучення відомих особистостей зберігає притаманну хореографічному мистецтву самодостатність. Зазначимо, що все частіше у сучасному хореографічному мистецтві прослідковується використання засобів кіномистецтва. Зокрема, робота з ракурсом, монтажем дозволяє повному сприймати рух.

Процес цифровізації впливає також і на хореографічну освіту. Зокрема, дистанційне навчання відкриває нові можливості здобуття знань та практичних умінь. «Широкий діапазон знань майбутнього викладача хореографії, які він повинен здобути у процесі навчання у закладах вищої освіти, розширює спектр можливостей його професійної роботи» [4, с. 63]. Зауважимо, що відсутність безпосереднього контакту з педагогом може ускладнювати процес засвоєння знань та здобуття практичних умінь.

**Висновки.** Отже, розвиток вітчизняного хореографічного мистецтва в цифрову епоху характеризується розширенням форм танцю, активним використанням медіа ресурсів, інтеграцією соціальних мереж. Цифровізація відкриває нові можливості розвитку хореографії, збереження її цінності та актуальності у сьогоденні.

#### Список використаних джерел:

1. Грек В. Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. Вісник *Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 463–466.
2. Кравець О. В. Традиційний танець у сучасній культурі: нові інтерпретації. *Культурологічні студії*. 2020. № 23. С. 43–50.
3. Кривонос О. Еволюція форм сучасної хореографії XXI століття : магістерська робота. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 71 с.
4. Мозгальова Н., Новосадова А., Лученко О., Соколова О. Вивчення жанрово-ритмічних особливостей музичних композицій у професійній підготовці майбутнього викладача хореографії. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. Вип. 29. С. 63–68.
5. Пастухов О. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2021. Вип. 40. С. 106–110.
6. Тіщенко О., Волчукова В., Барабаш О. Перформанс у хореографії: нові горизонти мистецтва руху. *Педагогічні інновації: ідеї, реалії, перспективи*. С. 26–33.
7. Троїцький В. Перформанс як нова форма театральної дії. *Театр і хореографія*. 2017. № 6. С. 33–38.
8. Novosadov Y., Mozgalov A., Balan V. Distance education as a means of improving the organization of the educational process. *Baltic Journal of Legal and Social Science*. 2024. No4. P. 133–140. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2024-4-14>

УДК 378.4.093-051:78]:111.852

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.17>

*Я.Г. Новосадов, м. Вінниця*  
доктор філософії, викладач  
*novoyaroslav@gmail.com*

*Г.О. Ванюшин, м. Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
*german.vanyushin@gmail.com*

### РЕПЕРТУАР ЯК ВАЖЛИВИЙ ФАКТОР РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Анотація.** У статті розглянуто роль репертуару як важливого фактору розвитку музично-естетичної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Розглянуто поняття «культура», «музично-естетична культура».

Зосереджено увагу на особливостях виконавського репертуару майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

**Ключові слова:** культура, музично-естетична культура, репертуар, майбутні бакалаври музичного мистецтва.

**Abstract.** The article examines the role of repertoire as an important factor in the development of musical and aesthetic culture of future bachelors of musical art. The concepts of «culture», «musical and aesthetic culture» are considered. The focus is on the features of the performing repertoire of future bachelors of musical art.

**Keywords:** culture, musical and aesthetic culture, repertoire, future bachelors of musical art.

**Постановка наукової проблеми.** Надзвичайна можливість музичного мистецтва впливати на внутрішній стан людини, сприяти формуванню естетичної культури молодого покоління цікавлять філософів, музикознавців, культурологів, педагогів вже не один десяток років. У роботах науковців підкреслено, що музичне мистецтво є потужним навчальним інструментом, засобом гармонійного розвитку особистості, формування її духовного світу. Для професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва велике значення посідає якісний виконавський репертуар. Адже, саме репертуар є засобом розвитку виконавських умінь, художнього мислення, розкриття творчого потенціалу, а також фактором розвитку їх естетичної культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Різні аспекти розвитку естетичної культури здобувачів освіти розкрито у роботах В. Мішеченко, О. Сбітневої, І. Ткаченко, А. Чернишової та ін.. Особливості розвитку музично-естетичної культури висвітлено у дослідженнях Л. Артемової, С. Мельничук, Н. Миропольської та ін.. Б. Брилін, Л. Коваль, Л. Масол, Г. Падалка, Л. Хлебнікова та ін. вивчали роль формування музичної культури учнів підліткового віку у закладах середньої освіти.

**Мета:** Мета статті – дослідити роль репертуару як важливого фактору розвитку музично-естетичної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Аналізуючи змістове наповнення поняття «музично-естетична» культура дослідники наголошують на здатності здобувачів освіти естетично сприймати дійсність. Вони зазначають, що «естетичне виховання – це педагогічна діяльність, спрямована на формування здатності сприймати і перетворювати дійсність за законами краси. Метою естетичного виховання є розвиток високого рівня естетичної культури особистості, її здатність до естетичного освоєння дійсності» [5, с. 63]. Тож, зауважмо, що надзвичайно важливо для майбутніх бакалаврів музичного мистецтва приділяти роль їх естетичного розвитку.

Поняття «культура» є базовою для терміну «музично-естетична культура», Воно походить з латинської мови та означає виховання, освіта. Культура зберігає соціальний досвід, накопичений суспільством протягом певного періоду та передає його іншим поколінням. С. Гончаренко, зауважує, що «культура – це галузь духовного життя суспільства, що охоплює насамперед систему

виховання, освіти та духовної творчості; рівень освіченості, вихованості людей, а також рівень оволодіння якоюсь цариною знань або діяльності» [1, с.182]. Враховуючи думки науковця зауважимо, що культура виконує виховну, світоглядну, просвітницьку функцію.

Естетичну культуру дослідники розуміють як рівень естетичної свідомості особистості, здатність сприймати дійсність [5; 6]. Засобом розвитку естетичної культури вважають естетичне виховання, що розвиває творчі здібності здобувачів освіти.

Джерелом вираження духовних потреб, цінностей є музична культура. Вона є складовою культури суспільства, що відображає рівень музичного виконавства та музичної освіти. Історичний, національний, соціальний контекст відображається у музичній культурі. Зауважимо, що музична культура є складовою музично-естетичного виховання, що сприяє розвитку духовного потенціалу особистості, формуванню моральних цінностей, естетичних поглядів.

На думку О. Чернишової, «музично-естетична культура є процесом цілеспрямованого розвитку здатності особистості до повноцінного сприйняття та правильного розуміння прекрасного в мистецтві та дійсності. Вона передбачає вироблення системи художніх уявлень, поглядів та переконань, виховання естетичної чуйності та смаку» [6, с. 20]. На думку дослідниці, «одночасно з цим у школярів виховується прагнення та вміння вносити елементи прекрасного до всіх сторін буття, боротися проти всього потворного» [там само].

Вважаємо, що важливим фактором розвитку музично-естетичної культури майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є виконавський репертуар. По-перше, розвиток їх виконавської майстерності можливий лише за умови правильного вибору музичних композицій. Зокрема, критерії вибору твору передбачають як художнє наповнення, так і технічні труднощі. Відтак, будь-яка музична композиція, що виконується майбутніми бакалаврами музичного мистецтва повинна бути ними художньо осмислена, а художній образ, що закладений композитором, – цілком розкритий. Н. Мозгальова та О. Верещагіна-Білявська зауважують, що «враховуючи, що виконавська діяльність бакалаврів музичного мистецтва є багатофункціональною, спектр його виконавських умінь повинен бути досить широким [2, с. 53]. Дослідниці зазначають, що «це, насамперед, музично-аналітичні уміння (для осмислення логіки побудови твору), технічні уміння (для віртуозного володіння фортепіано за рахунок гнучкості пальців, якості звуковидобування, координації, швидкості, розуміння темброво-динамічних засобів музичної виразності), фактурно-стильові уміння (для вільного виконання різних фактур та передачі стильового та художньо-образного контексту фортепіанної фактури), уміння художньо-виконавської інтерпретації (для створення авторської виконавської концепції), художньо-комунікативні уміння (для передачі художньо-образного змісту та встановлення контакту зі слухачами) [там само]. Що стосується технічного критерію, зауважимо, що музичний твір, що відтворюється майбутніми бакалаврами музичного мистецтва повинен відповідати їх технічному рівню. «Під технікою гри розуміється не тільки швидкість, а й уміння музиканта контролювати свої

рухи та ефективно їх використовувати. За допомогою техніки здійснюється контроль, керування й корекція музичних звуків у процесі гри на музичному інструменті» [4, с. 102]. Разом з тим, поступово потрібно підвищувати рівень творів, що виконуються. Також зауважимо про жанрову та стильову вимогу вибору композицій. Зокрема, варто обирати зразки, що належать до різних жанрів та стилів. «Жанр та стиль є не просто теоретичними термінами, а засобами ідентифікації композиторської творчості, виявлення відмінностей музичних композицій» [3, с. 4]. Тож, правильна ідентифікація жанрово-стильових особливостей творів є запорукою «правильної» інтерпретації. Також зауважимо, що гра музичних композицій різних жанрів та стилів розширює кругозір майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, сприяє формуванню їх естетичного смаку.

**Висновки.** Репертуар відіграє важливу роль для професійного розвитку майбутніх бакалаврів музичного мистецтва оскільки він є фундаментальним засобом формування світогляду. Через зміст художніх творів майбутні бакалаври музичного мистецтва можуть перейняти духовні цінності, естетичні ідеали та культурні смисли що є ключовим для формування особистості. Робота над репертуаром потребує постійного розуміння авторського задуму та пошуку власного виконавського звучання що формує висококваліфікованого виконавця.

#### Список використаних джерел:

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник. К. : Либідь, 1997. 376 с.
2. Мозгальова Н., Верещагіна-Білявська О. Формування виконавського досвіду майбутніх бакалаврів музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2026. Вип. 7. С. 50-56. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-2\)-5](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-2)-5)
3. Новосадова А. Жанрово-стильова парадигма як музикознавчо-педагогічна проблема. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2024. Вип. 31. С. 3-8.
4. Селезньов С., Кшивак Ю., Новосадов Я. Виконавсько-інструментальна майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва: теоретичний аспект. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2024. Вип. 31. С. 101-106.
5. Сідорова І. Естетична культура – невід’ємний компонент духовного світу особистості. (2021). *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, 14, 61- 66. <https://vspu.net/sit/index.php/sit/article/view/1773>
6. Чернишова А. Етико-естетичне виховання дітей у школі. Педагогіка та психологія: сучасний гуманітарний вимір: Матеріали міжнародної науковопрактичної конференції (м. Київ, Україна, 8 вересня 2012 року). Київ: ГО «Київська наукова організація педагогіки та психології». 2012. С.130-131.

*О.В. Поворознюк, м. Вінниця*  
*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*  
*[povoroznyuk07@gmail.com](mailto:povoroznyuk07@gmail.com)*

## ФЕДІР ЯКИМЕНКО: МІЖ ЗАБУТТЯМ І НОВИМ ОСМИСЛЕННЯМ У СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

**Анотація.** В статті висвітлено постать українського композитора, піаніста, диригента й педагога Федора Якименка. Окреслено напрями творчої діяльності митця. Розглянуто стилеві ознаки композиторської творчості.

**Ключові слова:** Федір Якименко, музичне мистецтво, композиторська творчість, стиль.

**Abstract.** This article profiles the Ukrainian composer, pianist, conductor, and educator Fedir Yakimenko. It outlines the main areas of his creative work and examines the stylistic features of his compositions.

**Keywords:** Fedir Yakimenko, music, composition, style.

**Постановка проблеми.** Федір Якименко – одна з тих постатей української музичної культури, яка довгий час залишалася недооціненою на Батьківщині, проте здобула визнання за її межами. Його життя і творчість – це приклад глибокого поєднання національних традицій із європейськими мистецькими тенденціями початку ХХ століття. Сьогодні, коли українська культура активно переосмислює свою спадщину, постать цього композитора повертається до наукового та виконавського обігу, відкриваючи нові горизонти для дослідження й натхнення.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Різні аспекти життя й творчої спадщини Ф. Якименка стали предметом досліджень мистецтвознавців І. Гринчук, Т. Грищенко, А. Калашникової, Г. Карась, О. Козачук, Ю. Москвічової, І. Новосядлової та ін. Однак досі не осмислена вся багатогранність та значимість творчої спадщини митця.

**Мета:** Метою статті є розкриття творчої постаті Ф. Якименка, виявлення напрямів творчої діяльності митця й стилістичних особливостей композиторської спадщини.

**Виклад основного матеріалу.** Федір Степанович Якименко народився 20 лютого 1876 року в селі Піски на Харківщині в родині, де музика була важливою частиною життя. Його батько співав у церковному хорі й атмосфера дому сприяла розвитку творчих здібностей дітей. Не випадково обидва брати – Федір і Яків (відомий під псевдонімом Яків Степовий) – стали визначними композиторами. Уже в десятирічному віці Федір був відібраний до Придворної співочої капели в Санкт-Петербурзі, де отримав ґрунтовну музичну освіту.

Навчання в Петербурзі стало визначальним етапом формування митця. Він вивчав фортепіано у видатних педагогів, зокрема у М. Балакирева, а композицію – у М. Римського-Корсакова та А. Лядова. Це забезпечило Ф. Якименкові не лише високий професійний рівень, а й доступ до провідних

мистецьких ідей того часу. Уже під час навчання він починає викладати та активно працювати як музикант, що свідчить про його ранню зрілість як митця. В доробку композитора цих років – інструментальні твори для скрипки, віолончелі, кларнета, флейти, валторни. Серед фортепіанних композицій – «П'ять п'єс» (тв. 21), «П'ять прелюдій» (тв. 23), «Два фантастичні ескізи», «Сюїта» (тв. 28), «Ігри. Характеристичні п'єси», «Три ідилічні танці» та ін. Із симфонічних творів – «Лірична поема», «Концертна увертюра», «Скерцо». У доробку митця є програмні твори розгорнутої форми, зокрема, «Фантастичне скерцо», «Фантастична соната», поема «Уранія», «Фантазія»; фортепіанні ансамблі з програмними назвами – «Весною в Альпах», «Під склепіннями собору Паризької Богоматері», «Руїни Римського форуму», «В Люксембурзькому саду» та ін., які були створені під впливом закордонних подорожей [2, с. 275]. Як зазначає І. Гринчук, для творчості Ф. Якименка характерні досконале володіння формою і знання композиторської техніки, витончений смак, насиченість колористичними та стилістичними знахідками [1, с. 39].

Ф. Якименко – не лише композитор, а й педагог, диригент, теоретик, автор першого українського підручника з гармонії, особистість широкого інтелектуального кругозору. Після завершення навчання у консерваторії в 1900 році Ф. Якименко розгортає широку педагогічну й концертну діяльність. Він працює директором музичних шкіл у Тифлісі та Ніцці, виступає як піаніст у Швейцарії та Франції. Французьке мистецьке середовище помітно вплинуло на становлення композитора. Французькі музиканти цього періоду шукали й знаходили виражальні засоби в творчості художників-імпресіоністів – К. Моне, П. Сезанна, К. Піссаро та ін. Імпресіоністичні риси в музиці Ф. Якименка простежуються у вишуканості формотворення, колористичності, великій увазі до тембральності, прагненні до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв [3, с. 49].

В 1906 році митець повертається до Харкова, де активно займається викладацькою діяльністю, продовжуючи писати власні твори, а вже в 1914 році його запрошують викладати у Санкт-Петербурзькій консерваторії. Зокрема, серед його учнів – майбутній композитор Ігор Стравінський, що ще раз підтверджує високий рівень педагогічної майстерності Ф. Якименка. Важливим етапом життя композитора стала еміграція. З 1924 року він працює у Празі професором Українського вищого педагогічного інституту імені Михайла Драгоманова, а згодом переїжджає до Парижа, де й проводить решту життя. Найбільш відомими учнями Ф. Якименка цього періоду були Микола Колесса і Зиновій Лисько [4]. Саме в цей період у його творчості посилюється звернення до українських тем – він звертається до обробки українських народних пісень, що свідчить про глибокий зв'язок митця з рідною культурою навіть далеко від Батьківщини. Серед творів цього періоду – цикли «Шість українських поем», «Картини України», «Українська сюїта», романси на слова українських поетів, хоріві обробки народних пісень, три скрипкові твори. Композитор повертається до простоти викладу музичного матеріалу, використовуючи при цьому українську народну пісню, інші види фольклору [3, с. 51].

Творчість Ф. Якименка надзвичайно різноманітна за жанрами й формами. Це музика для фортепіано, камерні та симфонічні твори, вокальні композиції, він автор трьох опер та балету. Серед його доробку – дві симфонії, численні сонати, прелюдії, романси, а також хорові обробки українських народних пісень. Особливе місце займають фортепіанні твори, які відзначаються витонченістю, поетичністю та технічною досконалістю.

Стиль Ф. Якименка можна охарактеризувати як поєднання неоромантизму з елементами імпресіонізму. Його музика сповнена ліризму, тонких гармонійних відтінків і образності. Дослідники відзначають наявність у його творах рис так званого «українського імпресіонізму», що проявляється у своєрідній гармонічній мові та особливому колориті звучання. У цьому сенсі ім'я Ф. Якименка стоїть поруч з іншими українськими композиторами початку ХХ століття, які прагнули інтегрувати національні традиції в сучасний європейський контекст.

Цікавим є і той факт, що композитор захоплювався астрономією. Він був членом Французького астрономічного товариства, а деякі його твори мають назви, пов'язані з космосом і зорями («Зоряні мрії», «Уранія» та ін.), що додає його творчості особливого символізму та філософської глибини. Це свідчить про широту його світогляду і прагнення осмислити світ не лише через музику, а й через науку.

Попри значний внесок у розвиток музичної культури, ім'я Ф. Якименка тривалий час залишалося в тіні. Це було пов'язано як з історичними обставинами, так і з його перебуванням за кордоном. Однак сьогодні ситуація змінюється. Зокрема, 2026 рік оголошено Роком Федора Якименка з нагоди 150-річчя від дня його народження, що супроводжується численними концертами, виданнями та культурними проєктами. Це свідчить про зростання інтересу до постаті композитора і його творчої спадщини.

**Висновки.** Федір Якименко – талановитий композитор, педагог, теоретик, диригент, людина широкого інтелектуального кругозору. Його життя є прикладом служіння мистецтву, а творчість – важливою частиною української та європейської музичної культури. Він зумів поєднати у своїй музиці національне й універсальне, традицію та новаторство, що робить його спадщину актуальною і сьогодні. Отже, постать Федора Якименка заслуговує на глибоке вивчення й популяризацію. Його музика відкриває слухачеві світ тонких емоцій, гармонії та краси, а його життєвий шлях надихає на пошук власного творчого голосу. У сучасних умовах відродження української культури звернення до спадщини таких митців є не лише актуальним, а й необхідним кроком до усвідомлення власної культурної ідентичності.

### Список використаних джерел:

1. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти // Молодь і ринок. 2019. № 3 (170). С. 37–42.

2. Козачук О. С. Ф. С. Якименко. Штрихи до портрету митця // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2015. Вип. 18. С. 272–276.
3. Москвічова Ю. О. Постаць Федора Якименка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття // Fine Art and Culture Studies. 2024. № 2. С. 47–52. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-2-6>
4. Савченко І. Федір Якименко. До 140-річчя від дня народження [Електронний ресурс]. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/2759>
5. Український композитор Федір Якименко [Електронний ресурс] // Google Arts & Culture. URL: <https://artsandculture.google.com/>

УДК 378.147:78

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.19>

*О.І. Пугач, м. Вінниця,*

*здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*В.М. Фрицюк, м. Вінниця*

*доктор педагогічних наук, професор*

*hfrjdcmrj@ukr.net*

## РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО СМАКУ УЧНІВ-АКОРДЕОНІСТІВ

*Анотація.* У статті розглянуто проблему розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів у процесі навчання в дитячих музичних школах. Обґрунтовано актуальність формування естетичних орієнтацій особистості в умовах сучасного культурного середовища. Визначено сутність художнього смаку як важливої складової музично-естетичного розвитку учнів. Окреслено основні педагогічні умови та ефективні шляхи його формування, зокрема через цілеспрямований добір високохудожнього репертуару різних стильових напрямів (класична музика, народна творчість, сучасні та джазові твори). Розкрито значення виконавської інтерпретації вчителя та використання педагогічних методів (пояснення, переконання, тематичного добору) у формуванні естетичних уявлень і здатності до оцінювання музичних творів. Наголошено на необхідності підготовки майбутніх учителів до розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів як важливої складової їх професійної діяльності.

*Ключові слова:* художній смак, учні-акордеоністи, музична освіта, репертуар, дитяча музична школа, виконавська інтерпретація, музичне мислення, творчий розвиток.

*Abstract.* The article examines the problem of developing artistic taste in accordion students in the process of studying at children's music schools. The relevance of forming aesthetic orientations of personality in the context of the modern cultural environment is substantiated. The essence of artistic taste as an important component of students' musical and aesthetic development is defined. The main pedagogical conditions and effective ways of its formation are outlined, in particular through the purposeful selection of high-quality repertoire of various stylistic

directions (classical music, folk art, contemporary and jazz works). The importance of the teacher's performance interpretation and the use of pedagogical methods (explanation, persuasion, thematic selection) in shaping aesthetic perceptions and the ability to evaluate musical works is revealed. The necessity of training future teachers to develop artistic taste in accordion students as an essential component of their professional activity is emphasized.

**Keywords:** artistic taste, accordion students, music education, repertoire, aesthetic education, children's music school, performance interpretation, pedagogical methods, musical thinking, creative development.

**Постановка наукової проблеми.** Актуальність теми розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів зумовлена сучасними вимогами до мистецької освіти, яка спрямована не лише на формування технічних виконавських умінь, а й на виховання духовно розвиненої, естетично чутливої особистості. У процесі навчання гри на акордеоні важливим є не тільки опанування інструмента, а й здатність учня усвідомлювати художню цінність музичних творів, інтерпретувати їх зміст, відчувати стильові особливості та виражати власне емоційно-образне ставлення. Розвинений художній смак сприяє формуванню музичної культури, критичного мислення та творчої самостійності учнів. У зв'язку з цим особливої ваги набуває підготовка майбутніх учителів дитячих музичних шкіл, які мають володіти методиками цілеспрямованого розвитку художнього смаку, вміти добирати високохудожній репертуар і створювати умови для глибокого естетичного сприймання музики. Це необхідно для забезпечення якісної мистецької освіти, збереження культурних традицій та формування гармонійно розвиненої особистості учня.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблема розвитку художнього смаку учнів у музичній педагогіці висвітлюється у працях сучасних дослідників. Зокрема, у навчально-методичних працях О. Верещагіна-Білявська та О. Французан розглядається значення художнього репертуару у формуванні музичної культури учнів. В. Фрицюк та співавтори аналізують питання методики викладання та розвитку професійної мотивації майбутніх фахівців. Водночас проблема цілеспрямованого формування художнього смаку учнів-акордеоністів у сучасних умовах потребує подальшого дослідження.

**Мета** дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та визначенні ефективних шляхів розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів у процесі навчання в дитячих музичних школах, а також у з'ясуванні ролі майбутнього вчителя у цьому процесі.

**Виклад основного матеріалу.** З метою розвитку художнього смаку учнів-акордеоністів у дитячій музичній школі необхідно системно формувати в них відповідні знання, накопичувати художні враження, розширювати уявлення про виражальні засоби музичного мистецтва та цілеспрямовано розвивати емоційно-почуттєву сферу. Важливим при цьому є створення внутрішньої й зовнішньої установки на усвідомлене сприйняття художньо цінних музичних творів [1].

Ефективне розв'язання цих завдань значною мірою залежить від раціонального добору музичного репертуару. У процесі формування художнього смаку учнів-

акордеоністів доцільно надавати перевагу творам високої художньої якості, зокрема класичній музиці, яка відіграє провідну роль у розвитку естетичних орієнтацій та музичного мислення. Водночас важливим є залучення різножанрового репертуару, що сприяє цілісному художньому розвитку особистості.

Відбір змістовного й високохудожнього навчального матеріалу є визначальним чинником досягнення позитивних результатів як у навчальній, так і в позанавчальній музичній діяльності учнів. Не менш важливою умовою є якісна інтерпретація творів самим викладачем, адже художньо переконливий показ слугує зразком для учнів і підвищує ефективність освітнього процесу [3]. Таким чином, проблема добору репертуару залишається актуальною і сьогодні, набуваючи особливої значущості в умовах зниження загального рівня естетичних запитів. Поширення низькоякісних зразків масової культури та велика кількість сумнівних навчально-методичних матеріалів ускладнюють процес формування художнього смаку [2]. У зв'язку з цим викладач має здійснювати виважений і відповідальний відбір репертуару, спрямовуючи учнів-акордеоністів у світі сучасної музики та орієнтуючи їх на високохудожні зразки як академічної музики, так і фольклорних обробок, сучасних творів і джазу.

Традиційно художній репертуар у класі акордеона охоплює твори класичної спадщини, народну музику в різних обробках і аранжуваннях, а також зразки сучасної академічної музики. Сьогодні цей спектр дедалі частіше доповнюється джазовими та естрадними композиціями. Поєднання різних стильових напрямів у репертуарі сприяє всебічному розвитку учня-акордеоніста, розкриває його творчий потенціал і формує стійкий інтерес до кращих надбань музичної культури минулого й сучасності, що, своєю чергою, позитивно впливає на розвиток естетичного чуття та художнього смаку.

Важливе місце в структурі художнього репертуару належить класичним творам. Їх роль у розвитку музичного сприйняття учнів є особливо значущою в сучасних умовах, коли молодь переважно орієнтується на зразки масової музичної культури. Саме класична музика найбільшою мірою сприяє глибоким морально-естетичним переживанням, розвитку образного мислення та формуванню внутрішньої культури особистості.

Класична музика охоплює видатні твори світового музичного мистецтва, що витримали випробування часом і визнані як високохудожні. Опрацювання творів композиторів-класиків сприяє формуванню музичної культури, розвитку відчуття стилю та вдосконаленню виконавської майстерності. Робота над такими творами, зокрема поліфонічними, допомагає долати технічні й психологічні труднощі, пов'язані з багатоплановістю музичного мислення. У педагогічному аспекті класичний репертуар є важливою складовою професійної підготовки: він забезпечує формування високого рівня виконавської культури гри на акордеоні, розвиває як загальні, так і спеціальні музичні здібності та сприяє становленню художнього й загальноестетичного смаку учня [2].

Основу навчально-педагогічного та концертного репертуару в класі акордеона на початкових етапах навчання доцільно формувати на основі народної музики. Це зумовлено сучасними тенденціями розвитку виконавського

мистецтва, які проявляються у широкому зверненні педагогів і виконавців до фольклорних джерел, активній популяризації народної музики серед професійних і початківців-музикантів, а також у постійному пошуку композиторами нових виражальних можливостей.

П'єси естрадно-джазового напрямку також посідають важливе місце в репертуарі учнів-акордеоністів. Сьогодні активно видаються навчальні збірники та хрестоматії, що містять як оригінальні джазові композиції, так і доступні перекладення популярної естрадної музики, а також музики з кінофільмів і мультфільмів. Такий репертуар сприяє підвищенню мотивації учнів і розширенню їхнього музичного кругозору.

**Висновки.** Отже, формування художнього смаку учнів-акордеоністів забезпечується завдяки використанню відповідних педагогічних методів. Зокрема, методи роз'яснення і пояснення сприяють усвідомленню сутності поняття «художній смак», а також основних критеріїв добору та оцінювання музичних творів. Метод переконання дозволяє цілеспрямовано впливати на свідомість учнів, формуючи у них естетичні орієнтації та здатність до критичного оцінювання художніх явищ. Ефективним є також метод тематичного добору, який передбачає самостійний підбір учнями творів певної тематики з подальшим аналізом спільних рис їхнього художнього змісту, реалізованого різними композиторами.

### Список використаних джерел:

1. Верещагіна-Білявська О., Французжан О. Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі: Навчально-методичний посібник. Вінниця. 2025.
2. Методика викладання фахових дисциплін (акордеон): навчально-методичний посібник для бакалаврів галузі знань 02 Культура і мистецтво спеціальності 025 Музичне мистецтво / Фрицюк В.А., Фрицюк В.М. Вінниця : «Твори», 2024. 198 с.
3. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 29. 2023. С.77-84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
4. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.

*В.М. Притула, м. Вінниця,  
здобувач ступеня вищої освіти «магістр»*

*В.А. Фрицюк, м. Вінниця  
доктор педагогічних наук, професор  
valentyana.frytsiuk@vspu.edu.ua*

## РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ У ПРОЦЕСІ ІНТЕГРАЦІЇ РІЗНИХ ВИДІВ МУЗИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

**Анотація.** У статті розглядаються особливості розвитку творчої активності учнів дитячих музичних шкіл (ДМШ) через інтеграцію різних видів музичної діяльності. Автор обґрунтовує необхідність переходу від репродуктивних методів навчання до моделі, де учень стає активним суб'єктом і творцем. Висвітлено роль інтеграції співу, гри на інструментах, руху та імпровізації як інструменту підтримки внутрішньої мотивації та формування «soft skills» сучасного покоління. Особлива увага приділяється професійній підготовці майбутніх педагогів-музикантів, які мають оволодіти роллю фасилітатора творчого процесу. Розглянуто доцільність використання світових методик (Орф, Далькроз, Кодай) та методу синестезії для ефективного синтезу різних видів мистецтв навколо художнього образу. Наголошено, що розвиток творчої активності є важливою умовою самореалізації особистості та подолання психологічних бар'єрів у процесі навчання.

**Ключові слова:** творча активність, дитяча музична школа (ДМШ), інтеграція видів діяльності, педагог-музикант, професійна підготовка, мистецька освіта, креативність.

**Abstract.** The article examines the peculiarities of developing the creative activity of students in children's music schools through the integration of various types of musical activities. The author substantiates the necessity of shifting from traditional reproductive methods to an integrated approach that meets the psychological needs of the modern generation. The integration of singing, instrumental performance, movement, and improvisation is highlighted as a powerful tool for supporting internal motivation and developing "soft skills". Particular attention is paid to the professional training of future music teachers, who must transition from being "transmitters of technical skills" to "facilitators of the creative process". The study explores the effectiveness of utilizing world-renowned pedagogical systems (Orff, Dalcroze, Kodály) and the method of synesthesia to synthesize various arts around a single artistic idea. The author concludes that creative activity serves as the basis for the graduate's personal development and future success.

**Keywords:** creative activity, children's music school, integration of musical activities, music teacher, professional training, arts education, creativity.

**Постановка наукової проблеми.** Необхідність підготовки майбутніх педагогів-музикантів до розвитку творчої активності учнів дитячої музичної

школи (ДМШ) у процесі інтеграції різних видів музичної діяльності зумовлене сучасними трансформаціями в освіті, запитами суспільства на креативну особистість та специфікою мистецького навчання.

У сучасному світі творча активність є однією з найважливіших «soft skills». Тому одним із завдань мистецьких закладів є не лише навчити учнів технічно володіти музичним інструментом, а й розвинути їхню здатність до самовираження, імпровізації та нестандартного мислення. Творча активність є основою для формування життєвої успішності випускника.

Традиційна методика навчання в ДМШ часто зосереджена на репродуктивному підході (виконання за зразком, зазубрювання нотного тексту тощо). Це може призводити до втрати інтересу учнів до занять. Інтеграція видів діяльності (співу, гри на інструменті, руху під музику, малювання музики) дає змогу зробити процес навчання живим та емоційно насиченим, що відповідає психологічним особливостям сучасного покоління.

Інтеграція дає змогу об'єднати різні види музичної діяльності, які раніше існували відокремлено, як наприклад, слухання музики та імпровізація, під час якої відбувається глибше розуміння учнями засобів виразності через спробу створити щось власне; сольфеджіо та ритміка, котра передбачає переведення абстрактних теоретичних знань у тілесний досвід; ансамблева гра та театралізація, пов'язана з розвитком комунікативних навичок та артистизму.

В умовах конкуренції з гаджетами та розважальним контентом, музична школа має пропонувати учневі діяльність, де він є суб'єктом, творцем, а не просто об'єктом педагогічного впливу. Розвиток творчої активності через інтеграцію є потужним інструментом підтримки внутрішньої мотивації учня.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблема розвитку творчої активності учнів у музичній педагогіці розглядається у працях сучасних дослідників. Зокрема, В. Фрицюк та співавтори аналізують питання професійного саморозвитку й адаптації майбутніх педагогів. В. Холоденко досліджує особливості розвитку творчої активності учнів у процесі інтеграції різних видів музичної діяльності. Значення художнього репертуару висвітлюють О. Верещагіна-Білявська та О. Французжан. Водночас проблема підготовки педагога до розвитку творчої активності учнів у процесі інтегрованого навчання потребує подальшого дослідження.

**Мета** дослідження – проаналізувати особливості розвитку творчої активності учнів дитячої музичної школи у процесі інтеграції різних видів музичної діяльності .

**Виклад основного матеріалу.** «Творча активність не обов'язково повинна призводити до створення нового, суспільно вагомого. Головне, щоб продукт або процес творчості мав значення для розвитку особистості, адже суспільство розвивається завдяки розвитку кожної окремої особистості. Творча активність – складова частина творчого потенціалу. Вона народжується у неповторному сплаві емоцій, інтелекту, волі, характерологічних особливостей особистості і є тим згустком енергії, що викликає до життя творчі потенції. Творча активність – це самообілізація, що спрямована на розкриття всіх сутнісних сил людини. Творча активність мотивована внутрішньою потребою у

творчості, базується на загальній активності та взаємодії свідомого, підсвідомого й неусвідомлюваного. Вона виявляється, розвивається і формується у процесі творчої діяльності, у доланні суперечностей та проблемних ситуацій і по суті є самодіяльністю, важливою умовою якої є свобода. Отже, творча активність – це активність особистості, спрямована на перетворення дійсності і себе самої» [4].

Розвиток творчих здібностей учнів, таких як продуктивна уява, емпатія, фантазія, інтуїція, нестандартне асоціативне дивергентне мислення неминуче призводить до розвитку творчої активності. І навпаки – завдяки творчій активності розвивається творчий потенціал особистості, відбувається реалізація особистості у творчості.

Характер творчої діяльності і рівень творчої активності зумовлені цілями, ціннісними орієнтирами, ідеалами, потребами, звичками, навичками, стереотипами, досвідом, біологічними, фізичними та фізіологічними потенціалами, що лежать в основі внутрішніх та зовнішніх суперечностей людини.

Підготовка майбутнього педагога-музиканта до роботи в умовах інтегрованого навчання передбачає перехід від моделі «вчитель-транслятор технічних навичок» до моделі «вчитель-фасилітатор творчого процесу».

Для того, щоб ефективно займатися розвитком творчої активності учнів дитячої музичної школи у процесі інтеграції різних видів музичної діяльності – здобувач сам має оволодіти мовою суміжних мистецтв. Неможливо навчити учня інтегрувати музику з рухом, якщо педагог не відчуває пластику власного тіла.

Для набуття відповідних навичок доцільним було б упровадження в освітній процес підготовки бакалаврів курсу «Поліхудожнє виховання» або «Арт-педагогіка», де студенти навчаються передавати музичний образ через колір (живопис), лінію (графіку), жест (пантоміму) та слово (поезію).

Ефективним є використання методу синестезії, котрий передбачає розвиток здатності «бачити звук» та «чути колір». Вагомим здобутком є опанування здобувачами інтерактивними методиками (Орф, Далькроз, Кодай), адже майбутні педагоги мають володіти інструментарієм світових систем музичного виховання, які базуються саме на інтеграції. Евритміка Ж. Далькроза передбачає навчання через рух для розуміння ритмічної структури. Шульверк Карла Орфа пов'язаний з поєднанням мовленнєвого інформування, елементарного музикування на інструментах Карла Орфа та танцю. Розвиток імпровізаційних навичок пов'язаний з оволодінням навичками створювати музичну тканину «тут і зараз», не боячись відійти від нотного тексту.

Студентів важливо навчити не просто чергувати види діяльності, а синтезувати їх навколо єдиної художньої ідеї або образу [1].

Погоджуємося з В. Холоденко, яка наголошує на тому, що творча активність учнів формується у процесі творчої діяльності і впливає на її якість. Вона виявляється у спрямованості та стійкості пізнавальних інтересів, прагненні до оволодіння новими знаннями, способами діяльності, мобілізації вольових зусиль на досягнення мети творчості. Творча активність проходить через всі стадії творчого процесу. Так, внутрішня активність, розвиваючись і трансформуючись у продуктивних діях, стає результатом творчої діяльності [4].

Також для набуття умінь, що стосуються розвитку творчої активності учнів важливо формувати у здобувачів емпатію та здатність створювати «ситуацію успіху». Для цього використовують тренінги креативності, щоб подолати власні психологічні бар'єри та страх «зробити щось не за правилами». Важливим є набуття вмінь студентів керувати увагою та емоційним станом учня, перетворюючи урок на спільне мистецьке дійство [2; 3].

**Висновки.** Отже, у сучасних умовах творча активність є важливою «soft skill» та фундаментом життєвого успіху випускника, тому музична школа має відходити від суто репродуктивного навчання. Об'єднання різних видів діяльності (співу, гри на інструментах, руху, малювання, театралізації) робить навчання емоційно насиченим та допомагає учню стати суб'єктом і творцем, а не просто об'єктом впливу.

Підготовка вчителя-музиканта має трансформуватися від моделі «транслятора технічних навичок» до моделі «фасилітатора творчого процесу», який володіє мовою суміжних мистецтв. Для розвитку творчої активності доцільно впроваджувати елементи систем Орфа, Далькроза та Кодая, використовувати метод синестезії, тренінги креативності та методику створення «ситуації успіху», адже творча активність є внутрішньо мотивованою самооблізацією, яка розвивається безпосередньо у творчій діяльності та спрямована на перетворення як дійсності, так і самої особистості учня.

#### **Список використаних джерел:**

1. Верещагіна-Білявська О., Французжан О. Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі: Навчально-методичний посібник. Вінниця. 2025.
2. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 29. 2023. С.77–84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
3. Фрицюк В. А. Адаптація студентів до навчального процесу у вищому педагогічному навчальному закладі. *Наукові записки. Серія: Педагогіка і психологія*. ВДПУ ім. Михайла Коцюбинського. Вінниця, 2007. Вип. 20. С. 166–171.
4. Холоденко В. О. Розвиток творчої активності молодших школярів у процесі інтеграції різних видів музичної діяльності: дис. ... канд пед. наук. Київ. 2004. 219 с.

*А.О. Слободянюк, м.Вінниця*  
здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»  
[anastasiia.slobodianiuk@vfkм.org](mailto:anastasiia.slobodianiuk@vfkм.org)

## ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

**Анотація.** У статті розглядається специфіка вокального циклу як одного з провідних жанрів музичного мистецтва доби романтизму. Проаналізовано особливості побудови вокальних циклів, їхню художню цілісність та ідейно-образний зміст. Здійснено стислий огляд вокальних циклів композиторів-романтиків, зокрема Франца Шуберта, Роберта Шумана та Густава Малера. Визначено роль вокального циклу у розвитку музичної драматургії та індивідуалізації виконавської інтерпретації.

**Ключові слова:** вокальний цикл, романтизм, музичне мистецтво, пісенний жанр, музична драматургія, виконавська інтерпретація.

**Abstract.** The article examines the vocal cycle as one of the leading genres of Romantic music. The structural features, artistic unity, and expressive content of vocal cycles are analyzed. A brief overview of vocal cycles by Romantic composers, including Franz Schubert, Robert Schumann, and Gustav Mahler, is provided. The role of the vocal cycle in the development of musical dramaturgy and individual interpretation is highlighted.

**Keywords:** vocal cycle, Romanticism, musical art, song genre, musical dramaturgy, performance interpretation.

**Постановка наукової проблеми:** Актуальним є дослідження вокального циклу як провідного жанру музичного мистецтва доби романтизму та визначення його жанрово-стильових особливостей.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблему вокального циклу досліджують Д. Парсонс, Л. Горрелл, Л. Крамер та Л. Плантінга. Водночас питання цілісного аналізу вокального циклу у творчості композиторів-романтиків потребує подальшого дослідження.

**Мета:** Визначити основні жанрово-стильові особливості вокального циклу у творчості композиторів-романтиків.

**Виклад основного матеріалу:** Вокальний цикл посідає важливе місце у музичному мистецтві доби романтизму. Його формування пов'язане з прагненням композиторів до глибшого розкриття внутрішнього світу людини, її емоційних переживань і філософських роздумів. На відміну від окремої пісні, вокальний цикл являє собою цілісну художню композицію, об'єднану спільною ідеєю сюжету або образною лінією.

Вокальна творчість композиторів-романтиків своє вивчення отримала у працях багатьох музикознавців. Так, J. Parsons досліджує німецьку пісню від Ф.Шуберта до Г. Вольфа [3]; L. Gorrell розкриває особливості соціокультурного контексту функціонування жанру вокального циклу [1]; у контексті психології та літератури аналізує вокальні цикли Ф. Шуберта L.Kramer [2]; L. Plantinga

досліджує вокальну музику у загальному русі романтизму [4]. Метою цієї роботи є визначення головних жанрово-стильових рис вокального циклу у творчості композиторів-романтиків.

У добу романтизму вокальний цикл стає одним із провідних жанрів камерно-вокальної музики. Композитори прагнули до створення музики, в якій поєднувалися поетичне слово і музика, утворюючи єдиний художній образ. Особливу роль у цьому процесі відіграла німецька поезія, яка стала основою багатьох вокальних циклів.

Одним із засновників жанру вокального циклу є Франц Шуберт (1797-1828). У його творчості цей жанр набув високого художнього рівня та глибини змісту. Найвідомішими є цикли «Прекрасна мельниківка» та «Зимовий шлях», створені на вірші Вільгельма Мюллера. У цих творах композитор розкриває драматичну історію героя, передає його внутрішні переживання, зміни настрою і психологічні стани. Вокальний цикл у Ф. Шуберта характеризується єдністю сюжету, наскрізним розвитком та тісним зв'язком музики з поетичним текстом.

Подальший розвиток жанру вокального циклу пов'язаний із творчістю Роберта Шумана (1810 – 1856). Його цикли «Любов поета» та «Коло пісень» відзначаються особливою ліричністю, психологічною глибиною та тонким відчуттям поетичного слова. Р. Шуман надає великого значення фортепіанній партії, яка стає рівноправним учасником музичного процесу, доповнюючи та розкриваючи зміст вокальної лінії. Його вокальні цикли мають виразну драматургію та відображають складний внутрішній світ героя.

У творчості Густава Малера (1860 – 1911) вокальний цикл набуває нових рис і виходить за межі камерного жанру. Композитор поєднує вокальну та симфонічну музику, створюючи масштабні вокально-симфонічні цикли, такі як «Пісні мандрівного підмайстра» та «Пісні про мертвих дітей». У цих творах відчуваються глибокий філософський зміст, трагічне світосприйняття та складна емоційна палітра. Г. Малер значно розширює виражальні можливості вокального циклу, використовуючи оркестр як засіб створення багатого звукового простору.

Характерною ознакою вокального циклу доби романтизму є його драматургічна цілісність. Усі частини циклу пов'язані між собою тематично, інтонаційно або сюжетно, що забезпечує єдність художнього задуму. Важливу роль відіграє також розвиток образу ліричного героя, який проходить певний емоційний шлях протягом усього циклу.

Крім того, вокальний цикл відкриває широкі можливості для виконавської інтерпретації. Виконавець має не лише володіти вокальною технікою, а й глибоко розуміти зміст твору, передавати його емоційну та образну сутність. Особливого значення набуває вміння створювати цілісний художній образ, зберігаючи єдність циклу.

**Висновки:** Отже, вокальний цикл у творчості композиторів-романтиків є важливим етапом розвитку музичного мистецтва. Він поєднує у собі поетичність, глибину емоційного змісту та складну музичну драматургію. Творчість Франца Шуберта, Роберта Шумана та Густава Малера демонструє різні підходи до трактування цього жанру, що свідчить про його багатогранність і значний художній потенціал.

### Список використаних джерел:

1. Gorrell L. The nineteenth-century German Lied. Portland : Amadeus Press, 1993.
2. Kramer L. Franz Schubert: Sexuality, subjectivity, song. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.
3. Parsons J. (ed.). The Cambridge companion to the Lied. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.
4. Plantinga L. Romantic music: A history of musical style in nineteenth-century Europe. New York : W. W. Norton & Company, 1984.

УДК 784.3:78.071.1: 929Наденко(477) DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.22>

*С.О. Слободянюк, м.Вінниця*  
*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*  
*[sslobod02@gmail.com](mailto:sslobod02@gmail.com)*

## ЖАНР ВОКАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ ФЕДОРА НАДЕНЕНКА

**Анотація.** Розглянуто особливості жанру вокальної мініатюри у творчості українського композитора першої половини ХХ століття Ф. Надененка. Проаналізовано специфіку його камерно-вокальних творів, їх художню образну систему, інтонаційну виразність та зв'язок із національною музичною традицією. Визначено значення вокальної мініатюри у формуванні української професійної музичної культури.

**Ключові слова:** вокальна мініатюра, українська музика, Надененко, камерно-вокальна творчість, музичний стиль.

**Abstract.** The article examines the peculiarities of the vocal miniature genre in the works of the Ukrainian composer F. Nadenenko from the first half of the twentieth century. The specifics of his chamber vocal works, their artistic imagery, intonational expressiveness, and connection with national musical traditions are analyzed. The importance of vocal miniatures in the formation of Ukrainian professional music culture is determined.

**Keywords:** vocal miniature, Ukrainian music, Nadenenko, chamber vocal, musical style.

**Постановка наукової проблеми:** Актуальним є дослідження жанру вокальної мініатюри у творчості Федір Надененко як важливого явища української музичної культури першої половини ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблематика камерно-вокальної музики розглядається у працях Л. Кияновська та Л. Корній. Водночас вокальні мініатюри Ф. Надененко не отримали ґрунтовного наукового аналізу, що зумовлює необхідність подальших досліджень.

**Мета:** Проаналізувати жанрові та стильові особливості вокальної мініатюри у творчості Федір Надененко.

**Виклад основного матеріалу:** У першій половині ХХ століття українська музична культура переживала період активного розвитку та пошуку нових художніх форм. У цей час особливого значення набуває жанр вокальної мініатюри, який стає важливим засобом вираження індивідуального стилю композитора та відображення національних музичних традицій. Одним із представників національної композиторської школи, який створив низку справжніх вокальних перлин, є Федір Надененко (1902 – 1963) – український митець, творчість якого поєднує риси класичної музичної спадщини та національної самобутності. У репертуарі сучасних академічних виконавців чільне місце посідають романси композитора на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Р. Тагора та ін. українських і зарубіжних поетів.

Якщо у загальних рисах проблематика камерно-вокальної музики розглядалася у працях українських музикознавців, зокрема Л. Кияновської [1] та Л. Корній [2], то вокальні мініатюри Ф. Надененка так і не отримали свого ґрунтовного аналізу, що актуалізує поставлену проблему. Метою статті є аналіз жанрових та стильових особливостей вокальної мініатюри у творчості Ф. Надененка.

Вокальна мініатюра як жанр характеризується лаконічністю форми, глибокою емоційною насиченістю та тісним зв'язком музики зі словом. У творчості Ф. Надененка цей жанр набуває особливої виразності завдяки поєднанню мелодичної простоти та інтонаційної глибини. Його твори відзначаються природністю вокальної лінії, що сприяє глибокому розкриттю поетичного тексту.

Характерною рисою вокальних мініатюр композитора є звернення до української поезії та фольклорних інтонацій. У його творах простежується використання народних пісенних мотивів, що надає музиці національного колориту та емоційної широти. Водночас композитор уникає прямого цитування, натомість переосмислює фольклорні елементи у власному стилі.

Особливу увагу Ф. Надененко приділяє взаємодії музики і слова. Мелодика його творів тісно пов'язана з інтонацією мовлення, що забезпечує природність вокального викладу та підсилює виразність художнього образу. Гармонічна мова композитора є відносно стриманою, але водночас насиченою нюансами, які підкреслюють емоційний зміст творів.

Вокальні мініатюри композитора відзначаються камерністю та психологічною глибиною. Вони спрямовані на передачу внутрішніх переживань, тонких емоційних станів, що є характерною рисою музики першої половини ХХ століття. Завдяки цьому твори композитора мають не лише художню, а й педагогічну цінність, оскільки сприяють розвитку вокально-виконавських навичок і музичного мислення.

**Висновки:** Отже, жанр вокальної мініатюри у творчості Ф. Надененка посідає важливе місце та відзначається поєднанням національних традицій і індивідуального авторського стилю. Його твори є вагомим внеском у розвиток

української камерно-вокальної музики та зберігають свою актуальність у сучасній музичній освіті.

### Список використаних джерел:

1. Кияновська Л. О. Історія української музики. Львів, 2013.
2. Корній Л. П. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010.

УДК 37.091.33:004]:78

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.23>

*М.Р. Слюсар, м. Вінниця*  
*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*  
[lutanana@ukr.net](mailto:lutanana@ukr.net)

## ВПЛИВ ЦИФРОВИХ ПЛАТФОРМ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Анотація.** У статті проаналізовано роль цифрових технологій в контексті освіти, становлення та розвитку особистості. Визначено зміни у традиційних підходах в системі освіти та популяризації творчих особистостей, а також переваги застосування сучасних тенденцій. Підкреслено значення технологій в музичній освіті та професійній діяльності артистів.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, цифрові технології, виклики суспільства, соцмережі, ШІ.

**Abstract** The article analyzes the role of digital technologies in the context of education, formation and development of personality. Changes in traditional approaches in the system of education and popularization of creative personalities, as well as the advantages of applying modern trends, are determined. The importance of technologies in music education and professional activities of artists is emphasized.

**Keyword:** musical art, digital technologies, societal challenges, social networks, AI.

**Постановка проблеми.** В умовах стрімкого розвитку цифрових платформ за останні десятиліття суттєво змінюється роль працівників у різних сферах діяльності. З огляду на те, що більшість користувачів соціальних мереж використовують їх переважно як засіб для психоемоційного розвантаження, з метою відволіктися від проблем та навколишнього тиску, інформаційні запити спираються на розважальний або ж мистецький контент. В свою чергу, це дає поштовх до формування нових вимог створення продукції високої якості, що володіє інформативністю, актуальністю, доступністю та зосередженістю уваги аудиторії. Досить широко мистецький контент використовується у мистецькому середовищі в як складова професійної освіти, популяризації творчості окремих творців тощо.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблема впливу цифрових технологій на розвиток музичного мистецтва розглядається у працях сучасних науковців. Зокрема, Валерій Луценко аналізує використання музично-комп'ютерних технологій у професійній діяльності педагога, Христина Мельник досліджує вплив цифровізації на музичне мистецтво, Світлана Пішун розглядає роль цифрових технологій в освітньому процесі, а Олена Сорокіна висвітлює вплив штучного інтелекту на сучасне суспільство. Водночас питання комплексного впливу цифрових платформ на музичне мистецтво та освіту потребує подальшого дослідження.

**Мета** – розглянути та проаналізувати вплив сучасних цифрових технологій на розвиток музичного мистецтва відповідно до викликів сучасності.

**Виклад основного матеріалу.** Завдяки швидкому розвитку технологій значно змінюється і полегшується робота музикантів, продюсерів та виконавців. Наразі існує багато можливостей і професійних програм для запису, редагування та аранжування музичних творів з широким спектром вибору стилю, інструментів та інших технічних «забавок». Нині жоден концерт не обходиться без спеціальної техніки, зокрема акустичних систем, мікрофонів, мікшерних пультів, світлового обладнання тощо. Сучасні виконавці використовують різноманітні технічні прилади, аби удосконалити свої виступи, звучати якісно, виглядати ефектно та активно взаємодіяти з аудиторією.

За останні декілька років значно розвинувся штучний інтелект, а його використання популяризується серед різних груп населення. Активно поширюються фотографії, відеоролики та музичні композиції, згенеровані нейромережею. З однієї сторони це вагомий прорив суспільства у різних сферах діяльності, що допомагає людині уникати виконання другорядних завдань і зосередитися на важливіших питаннях. З іншої, як зазначає О. Сорокіна, постає проблема дотримання академічної доброчесності, зниження навичок критичного мислення та творчого вирішення проблем [4, с.112].

Якщо ж говорити про вплив цифрових технологій на розвиток музичного мистецтва в контексті освіти, то тут можна відмітити і позитивні наслідки. Насамперед, значно зростає доступність до різноманітних навчальних ресурсів. Наразі людство має вільний і розширений доступ до музичних клавирів, всеукраїнських та закордонних бібліотек, наукових праць та публікацій, які раніше було складно або навіть неможливо отримати у друкованому вигляді. Цей факт робить музичне навчання легшим та пізнавальнішим, оскільки сучасні здобувачі освіти переважно не стикаються з обмеженнями під час пошуку науково-методичної або художньої літератури.

Водночас активно розвиваються та удосконалюються сервіси онлайн-навчання, яке передбачене для тих, хто з різних причин не має можливості займатися навчанням у закладах освіти. Цей процес суттєво полегшується за допомогою різноманітних програм для створення музики, нотних редакторів для запису партитур й аранжування композицій. Власне такі інтерактивні застосунки дозволяють знайомитися з базовими теоретичними поняттями або практичними навичками незалежно від часу, вікових характеристик та місцезнаходження особи, що навчається.

Втім, С. Пішун у своїй статті зазначає, що абсолютизація використання комп'ютерів та інтернету в освітньому процесі може призвести до знецінення ролі вчителя. Тому важливо зберігати баланс між використанням технологій та важливістю присутності кваліфікованого вчителя в освітньому процесі [2, с.194].

Ще однією з переваг цифрових технологій є можливість комунікації музикантів з різних куточків світу. За допомогою соцмереж артисти можуть з легкістю встановлювати контакти, створювати колаборації та взаємодіяти між собою на необмеженій відстані, що відкриває можливості для творчої співпраці.

З розвитком цифрових технологій суттєво змінилась і роль виконавців. Сьогодні за допомогою коротких роликів на популярних стрімінгових платформах (ТікТок, Instagram або YouTube), артисти можуть просувати себе самостійно. Якщо раніше була вагома потреба у продюсерах чи лейблах, то зараз будь-який користувач цих мереж має доступ до аналітики свого акаунту, орієнтується на алгоритми рекомендацій, тренди та запити аудиторії. Разом з тим, відео-презентації та виступи виконавців мають бути недовгими, яскравими та інформативними, аби захопити увагу глядача за 15-20 секунд. Натомість, варто зазначити, що попри суттєве скорочення тривалості більшості музичних або відео-композицій це не впливає на рівень актуальності живих вистав у театрах. Проте й тут важливу роль відіграють цифрові платформи, адже саме в інтернеті розміщуються рекламні ролики сценічних дійств і концертів, а користувачі найчастіше замовляють квитки онлайн, а не у касах відповідних організацій.

**Висновки.** Отож, у висновку можна сказати, що активний розвиток цифрових платформ має суттєвий вплив на музичне мистецтво у різних його проявах, що допомагає артистам демонструвати світу власну творчість, полегшує навчальний процес і розширює можливості для музикантів. Однак варто доцільно використовувати сучасні інновації, зберігати баланс між творчою діяльністю людини і цифровими технологіями.

### **Список використаної літератури:**

1. Луценко В. Музично-комп'ютерні технології у професійній діяльності майбутнього вчителя музики. Молодь і ринок. 2011. № 7. С. 81–84.
2. Мельник Х. Вплив цифрових технологій на розвиток музичного мистецтва. *Advanced discoveries of modern science: experience, approaches and innovations* : матеріали V Міжнар. наук.-теорет. конф., секція 23 «Pedagogy and education». Нідерланди, 2024. С. 223–224.
3. Пішун С. Цифрові технології як ресурс якісного навчання молодших школярів на уроках музичного мистецтва. Вісник Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Серія: Педагогічні науки. 2024. № 54. С. 192–199.
4. Сорокіна О. Вплив ШІ на трансформацію життя сучасної людини. Філософія: збірник наукових праць Запорізького національного університету. 2024. Вип. 21 (98). С. 110–115.

*В.М. Фрицюк, м. Вінниця*  
*Доктор педагогічних наук, професор*  
*hfrjdcmrif@ukr.net*

## ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ-АКОРДЕОНІСТІВ ДО АКОМПАНУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВУ

**Анотація.** У статті розглянуто особливості підготовки здобувачів-акордеоністів до акомпанування хореографічним колективам як важливого складника їхньої професійної ідентичності. Обґрунтовано актуальність теми, зумовлену запитом сучасного ринку праці на універсальних фахівців, здатних до синергії музичного та хореографічного мистецтв у межах синтетичного перформансу. Визначено роль навчальної дисципліни «Фах» у формуванні виконавської майстерності, музично-інтерпретаційної компетентності та високої виконавської культури майбутніх митців. Особливу увагу приділено необхідності розширення традиційного сольного навчання аспектами ансамблевої гри та мистецтва акомпанементу.

**Ключові слова:** акомпанування хореографічному колективу, виконавська майстерність, музично-інтерпретаційна компетентність, перформативні мистецтва, ансамблева гра, професійна ідентичність, мистецька освіта, універсальний фахівець.

**Abstract:** The article examines the peculiarities of preparing accordionist students for accompanying choreographic ensembles as an essential component of their professional identity. The relevance of the topic is justified by the modern labor market's demand for specialists capable of achieving synergy between different types of art, where the accordionist acts as an active participant in a synthetic performance. The role of the academic discipline "Specialty" (Accordion) is defined as a foundation for forming performance mastery, musical-interpretative competence, and high performance culture. Particular emphasis is placed on the need to expand the training vector beyond solo performance to include ensemble playing and the art of accompaniment.

**Keywords:** accompaniment for choreographic ensembles, performance mastery, musical-interpretative competence, performative arts, ensemble playing, professional identity, arts education, universal specialist.

**Постановка наукової проблеми.** Сучасний освітній ринок праці потребує фахівців, здатних до синергії різних видів мистецтва, де виконавець-акордеоніст є не лише солістом, а й активним учасником синтетичного перформансу. Підготовка бакалаврів спеціальності «Музичне мистецтво» передбачає розвиток у них умінь адаптувати власний музично-інструментальний досвід для потреб, у тому числі, хореографії, що потребує специфічних знань з ритміки, темпової гнучкості та розуміння специфіки танцювальних рухів.

Робота з хореографічним колективом потребує від акордеоніста навичок імпровізації, здатності до миттєвої реакції на зміну сценічної ситуації та глибокого розуміння композиційних закономірностей хореографічного твору.

Отже, актуальність теми полягає у необхідності підготовки методологічно грамотного та інноваційно орієнтованого фахівця-музиканта, здатного ефективно працювати у специфічному творчому середовищі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблема підготовки музикантів до професійної діяльності висвітлюється у наукових працях. Зокрема, у дослідженнях О. Є. Верещагіної-Білявської, М. І. Сушицького розглядаються питання взаємодії музичного та хореографічного мистецтв. У працях В. А. Фрицюк, Є. О. Пахольчак, В. М. Фрицюк аналізується розвиток професійної мотивації та готовності до інноваційної діяльності майбутніх фахівців. Водночас проблема підготовки акордеоністів до акомпанування хореографічним колективам потребує подальшого дослідження.

**Мета** дослідження – проаналізувати особливості підготовки студентів класу акордеона до акомпанування хореографічному колективу.

**Виклад основного матеріалу.** Розвиток акомпаніаторських навичок виконавця-акордеоніста відбувається в освітньому процесі закладу вищої освіти, в тому числі під час вивчення фахових дисциплін. Зокрема, предметом вивчення навчальної дисципліни «Фах» є сутність, зміст та особливості акордеонного виконавства, специфіка виконавської інтерпретації акордеонної музики, репетиційної роботи над різножанровим та різностильовим концертним репертуаром тощо.

Мета викладання навчальної дисципліни «Фах (акордеон)» полягає у комплексному становленні професійної ідентичності майбутнього митця через цілеспрямоване формування його виконавської майстерності, музично-інтерпретаційної компетентності та високої виконавської культури. Освітній процес ґрунтується на засвоєнні системних музикознавчих і практичних знань, які стають, у тому числі, фундаментом для подальшої фахової діяльності у сфері перформативних мистецтв.

Ми переконані, що фахова підготовка акордеоніста не має обмежуватися винятково розвитком навичок сольного виконавства. Сучасна парадигма мистецької освіти потребує розширення вектору навчання в інструментальному класі, зокрема, на такі аспекти, як ансамблева гра, що передбачає розвиток здатності до колективного музикування, що потребує гнучкості, слухового контролю та вміння працювати в команді; мистецтво акомпанементу, зокрема, підготовка здобувачів до професійного супроводу хореографічних колективів або солістів, що вимагає трансформації власного досвіду в динамічний навчальний чи сценічний контент.

Такий підхід забезпечує підготовку універсального фахівця, котрий є не лише віртуозним виконавцем, а й компетентним викладачем чи концертмейстером, здатним до успішної реалізації в різних сегментах мистецької галузі [2; 3].

Для підготовки студентів класу акордеона до специфічної роботи з хореографічним колективом, завдання, які пропонує викладач під час занять, мають поєднувати суто музичну техніку з навичками візуального контролю та

психолого-педагогічної рефлексії. Зокрема, доцільно пропонувати здобувачам такі практичні завдання:

- «Синхронний пульс», виконання танцювальних творів (вальс, полька, танго) з різким переходом між темпами за вказівкою «хореографа» (викладача), що розвиває здатність миттєво реагувати на фізичні можливості танцівників;

- «Квадратна імпровізація», створення коротких музичних фрагментів на 8 або 16 тактів із чіткою акцентуацією сильних долей, що необхідно для координації танцювальних рухів;

- «Музичне малювання руху», перегляд відеозапису хореографічної постановки без звуку та підбір (або імпровізація) музичного супроводу, який би відповідав характеру та амплітуді рухів;

- «Акцент на па», студент має виділити міховими акцентами або артикуляцією конкретні точки стрибків чи зупинок у віртуальному танці, що тренує навички «сценічної уваги».

Корисним для майбутньої професійної діяльності може виявитися складання добірки акордеонних творів, адаптованих для навчальних хореографічних вправ (екзерсису), з обґрунтуванням їхньої методичної доцільності.

**Висновки.** Отже, підготовка здобувачів-акордеоністів до акомпанування хореографічним колективам є невід'ємною складовою формування їхньої професійної ідентичності в межах вивчення фахових дисциплін. Розвиток акомпанаторських навичок у закладах вищої освіти дає змогу студентам опанувати сутність та зміст мистецтва акордеонного виконання, а також специфіку репетиційної роботи над різножанровим репертуаром.

Основними результатами такої підготовки є комплексне становлення митця: формування виконавської майстерності, музично-інтерпретаційної компетентності та високої виконавської культури здобувачів; набуття фундаментальних знань, оскільки освітній процес забезпечує засвоєння системних музикознавчих і практичних знань, необхідних для подальшої діяльності, у тому числі, в галузі перформативних мистецтв [1; 3]; розширення професійного вектора, позаяк сучасна парадигма освіти вимагає виходу за межі сольного виконання та акцентує увагу на колективному музикуванні й ансамблевій грі; гнучкість та адаптивність, котра передбачає підготовку здобувачів до супроводу хореографічних колективів, розвиває здатність до слухового контролю, вміння працювати в команді та трансформувати власний досвід у динамічний сценічний контент.

Отже, розвиток навичок акомпанементу студентів класу акордеона під час вивчення навчальної дисципліни «Фах» забезпечує підготовку універсального музиканта, здатного до ефективної професійної реалізації в умовах сучасної мистецької освіти.

### Список використаних джерел:

1. Верещагіна-Білявська О. Є., Сушицький М. І. Хореографічне мистецтво України у контексті соціокультурних процесів першої третини ХХ століття. *Науковий*

часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Вип. 29. С. 192-198.

2. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск 29. 2023. С.77-84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
3. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія*. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.

УДК 378:7:37.011.3-051

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.25>

*В.М. Фрицюк, м. Вінниця*

*Доктор педагогічних наук, професор*

*hfrjdcmr@ukr.net*

## **«ПЕДАГОГІКА ВИЩОЇ ШКОЛИ» У ПІДГОТОВЦІ МАГІСТРІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ В6 ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА**

**Анотація.** У статті проаналізовано роль та особливості вивчення навчальної дисципліни «Педагогіка вищої школи» у процесі підготовки магістрів спеціальності «Перформативні мистецтва». Визначено, що ця дисципліна є фундаментом для формування педагогічної компетентності, оскільки забезпечує інтеграцію мистецького виконавського досвіду з викладацькою діяльністю. Особливу увагу приділено підготовці майбутніх магістрів до науково-педагогічної діяльності. Розкрито зміст оволодіння основами методології наукового пізнання, специфіку застосування теоретичних та емпіричних методів дослідження у контексті перформативних мистецтв (аналіз сценічної діяльності, виконавської інтерпретації тощо). Висвітлено процес формування академічної культури, навичок наукової рефлексії та здатності до впровадження інновацій у мистецьку освіту.

**Ключові слова:** педагогіка вищої школи, перформативні мистецтва, магістерська підготовка, науково-педагогічна діяльність, мистецька освіта, педагогічна компетентність, наукова рефлексія, інновації в освіті.

**Abstract.** The article analyzes the role and features of studying the academic discipline "Pedagogy of Higher Education" in the process of training masters in the specialty "Performative Arts". It is determined that this discipline serves as a foundation for forming pedagogical competence, as it ensures the integration of artistic performance experience with teaching activities. Special attention is paid to preparing future masters for scientific and pedagogical activities. The content of mastering the basics of scientific cognition methodology and the specifics of applying theoretical and empirical research methods within the context of performative arts—such as the analysis of stage activity and performance interpretation—are revealed. The process of forming

academic culture, scientific reflection skills, and the ability to implement innovations in arts education is highlighted.

**Keywords:** pedagogy of higher education, performative arts, master's training, scientific and pedagogical activity, arts education, pedagogical competence, methodology of scientific cognition, innovations in education.

**Постановка наукової проблеми.** Навчальна дисципліна «Педагогіка вищої школи» має важливе значення у підготовці магістрів за спеціальністю В6 «Перформативні мистецтва», оскільки поєднує мистецьку фахову підготовку з педагогічною компетентністю, необхідною для подальшої професійної діяльності. Її значення виявляється в кількох взаємопов'язаних аспектах. Вона є необхідною для формування педагогічної компетентності майбутніх хореографів, оскільки дисципліна забезпечує оволодіння знаннями здобувачами про закономірності освітнього процесу у закладах вищої освіти, методи навчання, принципи організації занять. Це особливо важливо для магістрів перформативних мистецтв, які часто працюють як викладачі, керівники творчих колективів. Також необхідною є вона для інтеграція мистецької та педагогічної діяльності. Майбутні хореографи навчаються трансформувати власний виконавський досвід (у музиці, театрі, хореографії тощо) у навчальний зміст, адаптувати його до рівня здобувачів освіти та ефективно передавати знання й уміння. Крім того, відбувається розвиток креативності та педагогічної майстерності.

Дисципліна сприяє формуванню здатності до творчого підходу в організації занять, використання інноваційних методів (проектних, інтерактивних, імпровізаційних), що є органічними для галузі перформативних мистецтв. Важливим моментом є оволодіння здобувачами методиками викладання мистецьких дисциплін, адже магістри отримують уявлення про специфіку викладання практико-орієнтованих курсів (сценічна майстерність, акторська гра тощо), включаючи індивідуальні та групові форми роботи. Звісно, що під час вивчення навчальної дисципліни відбувається формування рефлексивних і комунікативних умінь здобувачів, оскільки дисципліна розвиває здатність до педагогічної рефлексії, оцінювання результатів навчання, ефективної взаємодії зі студентами, що є важливим у творчому освітньому середовищі. Особливе значення належить підготовці здобувачів до науково-педагогічної діяльності, позаяк, майбутні магістри оволодівають основами освітніх досліджень, що дає змогу їм брати участь у розвитку мистецької освіти, впроваджувати інновації та підвищувати якість навчання.

Дисципліна «Педагогіка вищої школи» відіграє важливе значення у професійній підготовці магістрів перформативних мистецтв, оскільки забезпечує їхню готовність не лише до творчо-виконавської, а й до педагогічної, методичної та наукової діяльності у галузі мистецької освіти.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблема підготовки магістрів у галузі мистецької освіти висвітлюється у наукових дослідженнях, де розглядаються питання формування педагогічної компетентності, розвитку науково-педагогічної діяльності та методології освітніх досліджень. У працях В.

А. Фрицюк, Є. О. Пахольчак, В. М. Фрицюк аналізуються аспекти професійного саморозвитку майбутніх фахівців, а також готовність до інноваційної діяльності. Водночас проблема підготовки магістрів перформативних мистецтв до науково-педагогічної діяльності в межах дисципліни «Педагогіка вищої школи» потребує подальшого дослідження.

**Мета дослідження** – проаналізувати особливості вивчення навчальної дисципліни «Педагогіка вищої школи» магістрами спеціальності В6 Перформативні мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Конкретизуємо один із аспектів вивчення вказаної навчальної дисципліни майбутніми магістрами, а саме, їхньої підготовки до науково-педагогічної діяльності.

Підготовка магістрів спеціальності В6 «Перформативні мистецтва» до науково-педагогічної діяльності в межах дисципліни «Педагогіка вищої школи» має системний, інтегративний і практико-орієнтований характер. Вона спрямована на формування здатності майбутніх фахівців не лише здійснювати викладацьку діяльність, а й осмислювати, досліджувати та вдосконалювати освітній процес у галузі мистецької освіти [1; 2; 3].

Одним із ключових результатів є оволодіння магістрами основами методології наукового пізнання. Це передбачає розуміння ними сутності, структури та логіки наукового дослідження; здатність визначати проблему, об'єкт, предмет, мету і завдання дослідження; опанування принципів науковості, системності, об'єктивності та доказовості [2; 4].

У контексті перформативних мистецтв це набуває особливої вагомості, адже дослідження часто поєднує гуманітарні, мистецтвознавчі та педагогічні підходи. Магістри навчаються добирати та застосовувати адекватні методи дослідження, зокрема: теоретичні (аналіз, синтез, узагальнення, моделювання); емпіричні (спостереження, анкетування, педагогічний експеримент); спеціальні мистецько-педагогічні методи (аналіз творчого продукту, сценічної діяльності, виконавської інтерпретації).

Це дає змогу їм досліджувати як освітні процеси, так і творчі практики, зокрема розвиток виконавської майстерності, сценічної культури, імпровізаційного мислення.

Крім того, у здобувачів відбувається розвиток умінь здійснювати педагогічні дослідження. Навчальна дисципліна формує практичні навички проведення науково-педагогічних досліджень у контексті планування і організація дослідницької роботи; проведення педагогічного експерименту (констатувального, формувального, контрольного); обробки, інтерпретації та узагальнення результатів; формулювання висновків і рекомендацій.

Особливістю є орієнтація на дослідження в реальному освітньо-творчому середовищі (репетиційний процес, сценічна практика, майстер-класи тощо).

Варто зазначити, що в здобувачів відбувається формування здатності до наукової рефлексії та критичного мислення, оскільки під час практичних занять магістри вчать критично аналізувати наукові джерела та педагогічний досвід; оцінювати ефективність власної педагогічної діяльності; виявляти проблеми та суперечності в освітньому процесі. Це сприяє переходу від інтуїтивного

викладання мистецьких дисциплін до усвідомленої, науково обґрунтованої педагогічної практики.

Опанування академічної культури і наукової комунікації також є важливим елементом вивчення дисципліни. Важливим складником є формування культури наукової діяльності здобувачів, як-то: дотримання принципів академічної доброчесності; уміння писати наукові тексти (статті, тези, кваліфікаційні роботи); навички презентації результатів дослідження (доповіді, участь у конференціях, творчо-наукових проєктах).

У галузі перформативних мистецтв це також включає презентацію досліджень через творчі форми (перформанси, постановки, демонстрації). Особливо вагомим результатом є підготовка здобувачів до інтеграції дослідницької та творчої діяльності. Особливістю підготовки є поєднання наукового пошуку з художньо-творчою практикою. Магістри під час виконання практичних завдань навчаються осмислювати власну виконавську діяльність як об'єкт дослідження, використовувати творчі експерименти як метод наукового пізнання, впроваджувати результати досліджень у сценічну та педагогічну практику. Це формує новий тип фахівця – хореографа-викладача-дослідника, здатного генерувати інновації у мистецькій освіті.

У результаті формується установка на безперервний професійний розвиток майбутніх хореографів, що передбачає здатність до самоосвіти та самостійних досліджень; готовність до навчання в аспірантурі; участь у науково-методичних проєктах і розвитку освітніх програм.

**Висновки.** Отже, підготовка до науково-педагогічної діяльності впродовж вивчення навчальної дисципліни «Педагогіка вищої школи» забезпечує становлення магістра перформативних мистецтв як рефлексивного, методологічно грамотного та інноваційно орієнтованого фахівця, здатного не лише передавати мистецький досвід, а й науково осмислювати, досліджувати й удосконалювати процес мистецької освіти.

#### **Список використаних джерел:**

1. Верещагіна-Білявська О. Є., Сушицький М. І. Хореографічне мистецтво України у контексті соціокультурних процесів першої третини ХХ століття. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* 2023. Вип. 29. С. 192-198.
2. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти.* Випуск 29. 2023. С.77-84. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
3. Фрицюк В. А., Фрицюк В.М. Готовність до інноваційної діяльності в контексті професійного саморозвитку вчителя. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: педагогіка і психологія.* Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Випуск 67. С. 93-98.

4. Фрицюк В. А., Грошовенко О. П. Професійний саморозвиток майбутніх педагогів: компетентнісний підхід. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка і психологія».* №1. 2018. С. 208-214.

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.26>

*Чжан Ліньші, м.Київ*

*Здобувач ступеня доктора філософії (PhD)*

*shcholokova.o@gmail.com*

## **ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТІСНО-ПРОФЕСІЙНОЇ ЗРІЛОСТІ МАГІСТРАНТІВ**

**Анотація.** В статті розкрито значення особистісно-професійної зрілості магістранта для його майбутньої професійної діяльності. Проаналізовано сутність і алгоритм дії принципу виконавської мобільності, його значення для формування означеної якості в процесі вокального навчання магістрантів.

**Ключові слова:** виконавська мобільність, вокальне наавчання. особистісно-професійна зрілість, професійна діяльність.

**Abstract.** The article reveals the importance of the personal and professional maturity of a master's student for his future professional activity. The essence and algorithm of the principle of performing mobility, its importance for the formation of the specified quality in the process of vocal training of master's students are analyzed.

**Keywords:** performing mobility, vocal training. personal and professional maturity, professional activity.

**Постановка проблеми.** Проблема особистісно-професійної зрілості є однією з найважливіших у багатьох галузях наукового знання. Включення її в коло важливих мистецько-педагогічних проблем зумовлюється як сучасними вимогами до підготовки магістрантів, так і логікою наукового розвитку мистецької галузі. Особистісно-професійна зрілість – умова та невід’ємний компонент успішного вокального становлення магістранта, основа ефективного виконання ним професійної діяльності. Одним з компонентів особистісно-професійної зрілості магістрантів є виконавська мобільність, яка є показником особистісного зростання майбутнього фахівця, актуалізації його вокальних можливостей.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Формування особистісно-професійної зрілості магістрантів в процесі вокального навчання вимагає визначення відповідних принципів. Це вимагає ґрунтовного вивчення всіх аспектів проблеми. Деякі аспекти особистісно-професійної зрілості розглядалися в працях С. Баранової, В. Галузяка, О. Чуйко, І. Шаповал та ін.. Питання вокальної підготовки студентів з КНР представлено в роботах Ван Іцзюнь, У. Іфана, Цзінь Нань, Сунь Яньїнь та ін.. Мобільність як важлива професійна якість майбутнього фахівця розроблялась в роботах Л. Пілецької, Р. Пріми та ін.; як основа професійної діяльності вокаліста в дослідженнях Хуан Ге, Цяо Лінь та ін.

**Мета статті** – обґрунтувати принцип виконавської мобільності в контексті формування особистісно-професійної зрілості магістрантів.

**Виклад основного матеріалу.** Як свідчить практика в традиційній системі освіти відбір її змісту був орієнтований на вузькопрофільні професії і спеціальності. На сьогоднішній день це є недостатнім. Підвищення конкурентоздатності магістрантів (зокрема вокалістів) необхідно в зв'язку з розширенням їх профільних можливостей за рахунок оволодіння суміжними спеціальностями, наявності загальної ерудиції, комунікативної культури та професійної мобільності. В той же час вокальна діяльність магістранта в закладах вищої освіти не обмежується тільки репетиціями та участю в концертах, а й передбачає проведення уроків вокалу під час педагогічної практики, підготовку та проведення музичних вечорів, вважаємо за доцільне обґрунтування принципу виконавської мобільності. Використання даного принципу в процесі вокального навчання магістрантів нам здається необхідним і доцільним з огляду на те, що оволодіння професією вчителя музичного мистецтва базується на гармонійному поєднанні психолог-педагогічної підготовки з музично-теоретичною і виконавською.

Дослідники відзначають, що мобільність напряму пов'язана з кар'єрним зростанням і просуванням магістрантів, що передбачає високий рівень їх адаптованості, здатності бути динамічними, конкурентоспроможними, набувати професійної майстерності не тільки за традиційними методиками, а в постійному вокальному розвитку і самореалізації.

Згідно словникових тлумачень, мобільність це:

- рухливість, здатність до швидкого пересування, дії (філософський аспект);
- природній стан людського суспільства, показник динаміки соціальних процесів, що проходять в країні (соціальний аспект);
- властивість, якість, характеристика здібностей (педагогічний аспект);
- здатність і готовність особистості достатньо швидко й успішно оволодівати новою технікою і технологією, набувати знання і вміння, що забезпечують ефективність нових видів діяльності (психологічний аспект).

Аналіз наукових праць з даної проблематики засвідчив, що виконавська мобільність вчителя музичного мистецтва вимагає розвитку виконавських знань, вмінь і навичок, які можна згрупувати у відповідності до видів діяльності:

- сольне виконання (знання стилістичних закономірностей виконання вокальних творів, розуміння художнього образу, технічна вправність, уміння співати під власний супровід тощо);
- ансамблеве музикування (вміння взаємодіяти з партнерами; вміння колективно відпрацьовувати художні нюанси та технічні прийоми, темброве та динамічне співвідношення; синхронність відтворення художніх і технічних засобів виразності; усвідомлення ролі спілкування під час репетиції і концерту).

Важливим є розвиток у магістрантів здатності «гармонійно поєднувати емоції та інтелект, адже професійний успіх вчителя музичного мистецтва залежить не тільки від рівня музичних здібностей, але й «від здатності до

пізнання та емоційної саморегуляції, вміння розуміти й чутливо реагувати на запити учнів, через музику виражати власні почуття» [2, с.124].

За визначенням китайського дослідника Хуан Ге, виконавську мобільність можна трактувати як готовність особистості досить швидко й успішно опанувати нові вокальні техніки й технології, здобувати нові музичні знання й виконавські уміння, що забезпечують здатність майбутнього вчителя музичного мистецтва успішно переключатися з одного виду музичної діяльності на інший [3, с. 67].

Зміст уроків музичного мистецтва передбачає ознайомлення з великою кількістю музичних творів, що вимагає від вчителя їх демонстрації, тобто сольного виконання. При цьому, майбутньому вчителю при виконанні музики в класі необхідно враховувати психолого-педагогічні особливості сприйняття дітей різних вікових категорій. Важливо не просто проспівати, продемонструвати твір, а знайти контакт з учнями, тонко відчувати їх емоційну реакцію на музику, вміти спілкуватися з класом та яскраво представити художній образ.

Значна кількість творів, запропонованих в програмах з музичного мистецтва для слухання потребує від вчителя сформованості вмінь ескізного вивчення музичних творів. Така форма роботи вчить швидко проникати в сутність і стилістичні особливості твору, сприяє удосконаленню технічного апарату, адже виконання на навчальному етапі вивчення твору в належному темпі грає значну роль у відтворенні художнього образу твору. Варто наголосити, що ескізне вивчення дає можливість розширити вокальний репертуар вчителя, дозволяє вільно ілюструвати і проводити паралелі між музичними, літературними та художніми творами.

Сучасні реалії, пандемія та військове російське вторгнення, зумовили перехід на дистанційне навчання, що актуалізувало «питання медіаграмотності та інформаційної компетентності» магістрантів, а також «інтеграції інформаційних комп'ютерних технологій у мистецьку освіту» [1, с. 22]. Відповідно набуття цифрових знань і умінь є необхідним для майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Отже, вищеперераховані уміння можна вважати складовими виконавської мобільності магістрантів, набутої в процесі вокального навчання в закладі вищої освіти. Враховуючи багатофункціональність майбутньої професійної діяльності магістрантів, необхідність швидко переключатись з одного виду діяльності на інший, виконавська мобільність передбачає що майбутні фахівці повинні не тільки володіти навичками сольного виконання, а й набути умінь співати в ансамблі, під власний супровід або супровід будь-якого інструменту.

**Висновки.** Проведений аналіз наукових праць дозволив констатувати, що впровадження принципу виконавської мобільності в процес формування особистісно-професійної зрілості магістрантів забезпечує їх здатність і готовність достатньо швидко й успішно оволодівати новими вокальними прийомами, знаннями, вміннями швидкої адаптації до різних видів вокально-виконавської діяльності.

### Список використаних джерел:

1. Барановська І. Г., Мозгальова Н. Г., Барановський Д. М. Використання засобів ІКТ у процесі дистанційного навчання майбутніх учителів музичного мистецтва *Наукові записки : Педагогічні науки*. 2021. Вип. 150. С. 21-37.
2. Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2019. № 1–2 (13–14). С. 119-177.
3. Хуан Ге. *Формування виконавської мобільності студентів з КНР у процесі вокального навчання* : дис. ... канд. пед. наук. Київ : Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2018.

УДК 378.147:78

DOI: <https://doi.org/10.31652/3083-7871-2026-5.27>

*С.І. Янковський, м. Вінниця,*

*здобувач ступеня вищої освіти «бакалавр»*

*В.М. Фрицюк, м. Вінниця*

*Доктор педагогічних наук, професор*

*hfrjdcmrif@ukr.net*

## ПІДГОТОВКА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Анотація.** У статті розглядається проблема підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва до професійної діяльності в умовах сучасних змін у системі освіти та культури. Обґрунтовано актуальність компетентнісного та творчого підходів у фаховій підготовці музикантів-педагогів. Автор аналізує поняття «готовність до професійної діяльності» як гармонійне поєднання теоретичних знань, практичних навичок, комунікативних здібностей та досвіду. Особлива увага приділяється необхідності оновлення змісту навчання через інтеграцію музично-теоретичної, виконавської та педагогічної підготовки з цифровими технологіями та інноваційними методиками. Визначено ключові умови ефективної підготовки: формування стійкої мотивації, професійна контекстність та практико-орієнтований підхід. У висновках наголошено, що цілісна система навчання має сприяти трансформації навчально-пізнавальної діяльності студента у повноцінну художньо-професійну практику.

**Ключові слова:** майбутні бакалаври музичного мистецтва, професійна діяльність, фахова підготовка, виконавська майстерність, мистецька освіта, творчий потенціал.

**Abstract.** The article examines the problem of preparing future Bachelors of Musical Arts for professional activity amidst modern changes in the educational and cultural landscape. The relevance of the issue is driven by the shift towards competency-based, person-centered, and creative approaches in the professional training of future music teachers. The author analyzes the concept of "readiness for professional activity" as a harmonious combination of beliefs, motives, theoretical knowledge, practical skills, and experience. Particular attention is paid to the necessity of updating educational content by integrating musical-theoretical, performing, and

pedagogical training with digital technologies and innovative methodologies. The study identifies key conditions for effective preparation: forming sustainable motivation, ensuring professional contextuality, and implementing a practice-oriented approach. The conclusions emphasize that a holistic educational system should transform learning and cognitive activity into full-fledged artistic and professional practice.

**Keywords:** future Bachelors of Musical Arts, professional activity, professional training, performing mastery, practice-oriented approach, arts education, creative potential.

**Постановка наукової проблеми.** Актуальність проблеми підготовки до професійної діяльності майбутніх бакалаврів музичного мистецтва зумовлена глибокими змінами в системі освіти та культурному просторі сучасного вітчизняного суспільства. Сучасна мистецька освіта орієнтується на компетентнісний, особистісно зорієнтований і творчий підходи, що висуває нові вимоги до фахової підготовки майбутніх музикантів-педагогів.

Сьогодні недостатньо лише сформувати виконавські вміння майбутнього педагога-музиканта чи теоретичні знання, а важливо підготувати фахівця, здатного до педагогічної, творчої, комунікативної та культуротворчої діяльності. Майбутній бакалавр музичного мистецтва має бути готовим до роботи в умовах варіативності освітніх програм, інтеграції мистецтв, використання цифрових технологій і міжкультурної взаємодії.

Актуальність проблеми посилюється також суперечністю між зростаючими вимогами до професійної компетентності випускників мистецьких спеціальностей і недостатньою практичною спрямованістю їхньої підготовки у закладах вищої освіти. Це потребує оновлення змісту, форм і методів навчання, практико-орієнтованого підходу та розвитку творчого потенціалу студентів. Крім того, сучасний педагог-музикант має виконувати не лише навчальну, а й виховну, культурно-просвітницьку та соціальну функції, що потребує сформованого професійного світогляду, ціннісних орієнтацій і здатності до саморозвитку.

Отже, актуальність проблеми визначається необхідністю підготовки конкурентоспроможного, творчого і мобільного фахівця, здатного ефективно реалізовувати себе в різних сферах музично-педагогічної діяльності відповідно до сучасних викликів освіти і культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій:** Проблема підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва до професійної діяльності висвітлюється у наукових дослідженнях, де розглядаються питання формування виконавської майстерності, оновлення змісту мистецької освіти та розвитку професійної мотивації. У працях О. Верещагіної-Білявської, О. Французан акцентується увага на ролі художнього репертуару у фаховій підготовці, Н. О. Котенко аналізує сутність готовності до професійної діяльності, а В. А. Фрицюк, Є. О. Пахольчак, В. М. Фрицюк досліджують розвиток професійного саморозвитку майбутніх фахівців. Водночас проблема комплексної підготовки

бакалаврів музичного мистецтва з урахуванням сучасних освітніх викликів потребує подальшого дослідження.

**Мета** дослідження – проаналізувати особливості підготовки до професійної діяльності майбутніх бакалаврів музичного мистецтва під час їхньої фахової підготовки.

**Виклад основного матеріалу.** Варто зазначити, що діяльність не просто супроводжує людське існування, а є його фундаментальною основою, способом буття людини у світі. Будь-який акт свідомої взаємодії індивіда з довкіллям, що спрямований на перетворення дійсності або самовдосконалення, за своєю суттю є діяльністю. Саме тому ключовим вектором сучасної вищої школи є не просто ретрансляція знань, а формування цілісної готовності студента до майбутньої професійної діяльності.

Діяльність є формою активності, що характеризується здатністю людини чи пов'язаних із нею систем бути причиною змін у бутті. Ці зміни можуть стосуватися речового та енергетичного статусу об'єктів або їхнього інформаційного потенціалу. Людській діяльності властивий вибір можливостей та відповідно прийняття рішень. Діяльність здійснює перманентну трансформацію суб'єктивного в об'єктивне та навпаки. Ця трансформація виявляє особливості людського духу, який, зрештою, і створює потенціал діяльності [4, с. 163].

Враховуючи діяльнісну природу людини, процес навчання у закладах вищої освіти має трансформуватися з пасивного накопичення інформації в активне середовище професійного зростання. Для досягнення цієї мети необхідно забезпечити три важливі умови:

- формування стійкої мотивації, оскільки навчання має базуватися на глибоко усвідомлених, внутрішніх стимулах;
- актуальність та інноваційність, тому, що зміст освіти має корелювати із запитамі сучасності, використовуючи новітні технології та методики, що відповідають динаміці ринку праці;
- професійна контекстність, позаяк кожен етап підготовки має бути пов'язаний із майбутньою спеціальністю; студент має розуміти, як теоретичні концепти втілюються у практичні алгоритми професійної майстерності.

Тому можна сказати, що лише через розуміння діяльності як процесу постійної самоактуалізації та трансформації світу, важливо створити освітню модель, де навчання стає природною потребою студента-музиканта, а не формальним обов'язком.

Погоджуємося з Н. Котенко, яка готовність до професійної діяльності визначає як: володіння потрібним теоретичним матеріалом та практичними навичками для виконання того чи іншого завдання в межах обраної професії; здатність адекватно реагувати на ситуації, що виникають у процесі трудової діяльності; уміння знаходити розв'язки тих чи інших проблем; володіння комунікативними здібностями тощо [2].

Іншими словами, готовність до професійної діяльності – це гармонійне поєднання переконань, поглядів, мотивів, знань, умінь, навичок і досвіду, що сприяють успішному виконанню професійних завдань.

Важливою ознакою професійної діяльності у галузі музичного мистецтва є її свідомо-вольова та творчо-інтерпретаційна природа, що передбачає постійне перебування здобувача освіти в ситуації художнього вибору – між різними засобами виразності, інтерпретаційними підходами, стилістичними рішеннями [1]. Майбутній бакалавр музичного мистецтва має не лише відтворювати музичний текст, а й приймати відповідальні художні рішення в умовах невизначеності, виявляючи індивідуальність, емоційну чутливість і виконавську самостійність. У цьому контексті формування готовності до професійної діяльності постає не лише як прагматичне завдання вищої школи, а як важлива мета підготовки музиканта-професіонала.

З огляду на це, освітній процес у закладі вищої освіти має бути організований як цілісна, художньо зорієнтована система, що стимулює формування стійкої мотивації до музично-творчої, виконавської та педагогічної діяльності. Оскільки музичне мистецтво неможливе без внутрішнього емоційно-ціннісного імпульсу, навчання має набувати характеру захопливого, творчого та інноваційного процесу, який органічно поєднує теоретичну підготовку (з музикознавства, теорії музики, історії мистецтв) із практикою виконавства на музичному інструменті, імпровізації, ансамблевої гри та педагогічної діяльності [3; 4].

Актуалізація змісту музичної освіти, його тісний зв'язок із сучасною мистецькою практикою та культурним контекстом сприяють тому, що студент не лише опановує технічні та виконавські навички, а й усвідомлює себе як активного суб'єкта художньо-творчої діяльності. Це дає змогу майбутньому фахівцеві реалізовувати себе у професії, впливати на культурний простір та формувати естетичні цінності суспільства .

Таким чином, вища музична освіта покликана створити умови, за яких навчально-пізнавальна діяльність поступово трансформується у повноцінну художньо-професійну практику, що ґрунтується на свідомому творчому виборі, глибокому розумінні сутності мистецтва та постійному прагненні до виконавського й духовного самовдосконалення.

**Висновки.** Отже, щоб ефективно підготувати майбутніх бакалаврів музичного мистецтва до професійної діяльності, в університеті необхідно організувати підготовку як цілісну систему, що поєднує знання, практику, творчість і особистісний розвиток. Насамперед варто оновити зміст навчання, поєднавши музично-теоретичну, виконавську та педагогічну підготовку з курсами культурології, психології, методики навчання, цифрових технологій у мистецтві. Це забезпечує комплексне розуміння професії та її сучасних вимог. Важливо забезпечити практико-орієнтовану підготовку. Для цього доцільно систематично проводити педагогічну практику в закладах освіти; залучати студентів до проведення уроків, майстер-класів, гурткової роботи; моделювати реальні професійні ситуації (квазіпрофесійна діяльність). Необхідним є розвиток виконавської майстерності через участь у концертах, конкурсах, ансамблевій та сольній діяльності. Це формує сценічний досвід, артистизм і впевненість у професійній діяльності.

Отже, у підготовці майбутніх бакалаврів музичного мистецтва ключовими є інтегрованість змісту навчання, практична спрямованість, розвиток творчих якостей, використання інновацій та формування ціннісно-світоглядної основи професійної діяльності.

#### **Список використаних джерел:**

1. Верещагіна-Білявська О., Французан О. Фортепіанна музика українських композиторів у педагогічному репертуарі : навч.-метод. посіб. Вінниця, 2025.
2. Котенко Н. О. Формування готовності до професійної діяльності майбутніх техніків галузі зв'язку в процесі навчальних практик : дис. ... канд. пед. наук. Вінниця , 2013. 277 с.
3. Фрицюк В. А., Пахольчак Є. О., Фрицюк В. М. Розвиток мотивації професійного саморозвитку майбутніх бакалаврів хореографії в освітньому середовищі закладу вищої освіти // Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2023. Вип. 29. С. 77–84. DOI: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2023.29.10>
4. Філософський енциклопедичний словник / за ред. В. І. Шинкарука. Київ : Абрис, 2002. 742 с.