



23-24 квітня 2025 року

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

II Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

23-24 квітня 2025 року

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра мистецької освіти
ГО Академія міжнародного співробітництва з креативної
педагогіки «Полісся»
Рівненський державний гуманітарний університет
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

II Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

23-24 квітня 2025 року

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Житомир – 2025

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол №11 від 30 травня 2025 року)

Рецензенти:

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

Т. Ю. Прокопович – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.

І. В. Шинкарук – народна артистка України, доцент кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка.

С 38 Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення : зб. матеріалів II Всеукр. наук.-прак. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, 23-24 квіт. 2025 р. / за ред. А. М. Чернишової. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2025. 102 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним проблемам сучасного мистецтвознавства. Висвітлено особливості професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі, перспективи впровадження новітніх технологій в мистецтві, історичний досвід розвитку синтезу мистецтв в Україні та світі. Проаналізовано культурно-мистецькі проєкти запровадження синтезованих видів мистецтв в українському соціокультурному просторі сьогодення.

Рекомендовано науковим співробітникам, викладачам і студентам закладів вищої освіти та широкому колу читачів.

Всі матеріали подано в авторській редакції. Відповідальність за точність поданих фактів, цитат, цифр і прізвищ несуть автори та їх наукові керівники.

Секція 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78(477)''19//20''

Бабічук Вероніка,
*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Науковий керівник – старший викладач кафедри мистецької освіти
Новосадова Світлана Артемівна,
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА В ЕМІГРАЦІЇ (КІНЕЦЬ ХХ-ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)

Українська музика в еміграції – важливий засіб збереження національної ідентичності, культурної пам'яті та популяризації української культури у світі. Вона об'єднувала емігрантів, допомагала пристосовуватися до нових умов та водночас зберігати зв'язок з Батьківщиною.

Політичні й економічні труднощі, що змушували українців покидати рідні землі, посилили потребу у збереженні культурної спадщини. Еміграція відкривала нові можливості для інтернаціоналізації українського мистецтва.

У сучасних умовах нових хвиль еміграції музика залишається символом єдності та стійкості українців за кордоном. Діяльність діаспори – мистецькі центри, хори, школи, фестивалі – сприяла збереженню й розвитку української музики.

Вивчення цього феномену допомагає зрозуміти процеси культурної адаптації та роль митців у формуванні позитивного іміджу України у світі.

Політичні, економічні кризи та жорстка політична репресія в умовах тоталітарного режиму сприяли масовій еміграції українських митців. Багато українських музикантів, змушених залишити рідну землю через відсутність підтримки та матеріальні труднощі, шукали притулку у Західній Європі та Америці. Цей процес дав поштовх до формування активної музичної діаспори, яка здобула популярність у різних країнах [1].

Перша хвиля розпочалася під час Першої світової війни та революційних подій, коли українські музиканти шукали стабільності та безпеки в європейських містах. В цей час діаспорні громади створювали хорові колективи, музичні школи та об'єднання, завдяки яким зберігалися національні традиції.

Друга хвиля охоплювала період Другої світової війни та повоєнної еміграції. Тут культурне життя набуло особливої динаміки – у таборах для біженців діяли оркестри, театральні трупи і хорові ансамблі, що сприяло активному збереженню та розвитку української музичної спадщини.

Українські музиканти, адаптуючись до нових умов, шукали шляхи синтезу традиційної музики з сучасними європейськими течіями. Така взаємодія сприяла не тільки збереженню національної ідентичності, але й зміцненню позицій українського музичного мистецтва на міжнародній арені. Формування транснаціональних мереж через гастрольну діяльність, обмін нотними матеріалами та записами сприяло тому, що українська музика завоювала визнання як у межах діаспори, так і в світі [1].

Українські композитори, які працювали у закордонних умовах, стали справжніми посередниками між традиційною національною музикою та сучасними європейськими музичними течіями. Завдяки своїй творчості вони не лише зберегли національну спадщину, але й створили нові музичні форми, що стали містком між різними культурами.

У міжвоєнний період українські митці, працюючи в еміграції, активно інтегрували духовні, вокальні та камерні жанри, що дозволило українській музиці здобути власну унікальність. Зокрема, Євсей Мандичевський у своїх духовних творах обробляв старовинні церковні мелодії, адаптуючи їх до західноєвропейських стандартів, що сприяло збереженню репертуару українського хорового співу. Подібну роль у розвитку національної музики зіграв і

Олександр Кошиць, який після еміграції до США та Канади активно займався популяризацією української музики за кордоном, зокрема через обробки народних пісень, що здобули світове визнання.

Сучасні композиційні техніки, які впроваджувалися зарубіжними композиторами, створили умови для експериментів із традиційними мотивами. Так, представники камерної музики, наприклад, Мар'ян Кузан у Франції, поєднували сучасні композиційні підходи з українськими мелодіями, що сприяло розширенню жанрової палітри та появі нових музичних стилів. Це дозволило не лише зберегти, а й переосмислити національну спадщину, інтегруючи її в контекст західної музичної традиції [2].

У 1920-х роках Відень став одним із ключових центрів української еміграції, який своєю багатомановою музичною традицією сприяв не лише збереженню, а й розвитку національної ідентичності за кордоном.

Відень славився своїм історико-культурним середовищем, де українські музиканти знайшли підтримку у місцевих інституціях та визнання серед широкої аудиторії. Тут творили та навчалися українські митці, організовуючи численні концерти, академії та вистави. Студентське об'єднання «Січ» стало платформою для популяризації української музики, що сприяло інтеграції українського мистецтва у західний культурний контекст.

У Відні активно працювали як піаністи, так і композитори. Наприклад, Володимир Божейко та Любоко Колесса не лише відзначалися високим рівнем майстерності, але й внесли свій внесок у популяризацію української музики, виступаючи як з українським, так і з європейським репертуаром. Окрім сольних виступів, їхні концерти стали каталізатором культурного обміну, сприяючи тому, що українські музичні традиції знаходили своє місце у великій музиці Європи.

Також варто зазначити роль Віденської консерваторії, яка відкривала нові перспективи для молодих виконавців та композиторів, сприяючи професійному зростанню українських музикантів у нових умовах. Організаційна діяльність еміграційних інституцій, зокрема Української республіканської капели під керівництвом Олександра Кошиць, дозволила українській культурі виступити як міст між традиціями та сучасністю, сприяючи розвитку інтернаціонального діалогу [3].

Еміграція українців стала потужним чинником збереження національної музичної спадщини. За кордоном українські музиканти та діаспорські спільноти активно долучалися до збереження автентичного репертуару та його адаптації до нових культурних умов.

Українська народна музика в еміграції спочатку орієнтувалася на збереження традицій через регулярні концерти, фестивалі та записи народних пісень. Видатний скрипаль Павло Гуменюк, наприклад, записав понад 200 платівок із піснями «Заручини», «Хрестини» та «Гаївки», зберігаючи автентичність українського фольклору та представляючи його широкій аудиторії. Водночас, музика набувала нових рис—традиційні мотиви поєднувалися з джазовими, кантрі та естрадними елементами, що дозволяло інтегрувати українську пісню в глобальні музичні тенденції [3].

Хорові колективи, такі як Українська республіканська капела, стали центрами збереження культурної спадщини. Вони допомагали передавати знання та традиції між поколіннями, сприяючи інтеграції української культури у багатонаціональні суспільства через участь у фестивалях та спеціальних заходах, що сприяло міжкультурному діалогу [3].

Українська музика в еміграції здобула нове життя завдяки талановитим виконавцям.

Квітка Цісик стала символом української діаспори, поєднавши народні пісні з сучасними аранжуваннями. Її альбоми «Пісні з України» та «Два кольори» принесли міжнародне визнання та популяризували українську пісню за межами Батьківщини. Соломія Крушельницька популяризувала українську культуру на світових оперних сценах, не забуваючи про виконання народних пісень, що підкреслювало її глибоке етнічне коріння.

Павло Гуменюк через свої записи не лише зберігав фольклор, а й створював оригінальні інтерпретації весільних обрядів, що ставали мостом між минулим і сучасністю. Біллі Еванс — видатний джазовий піаніст українського походження, чий експериментальні підходи до музики стали символом синтезу традиційної спадщини та сучасних музичних форм [4].

Українська діаспора в Північній Америці традиційно використовує музику для збереження національної культури та підтримки зв'язків із рідною спадщиною. Після Другої світової війни хвиля еміграції принесла до діаспори освічену інтелігенцію, яка сприяла професіоналізації музичного мистецтва. Як аматорські гуртки, так і професійні інституції, наприклад Український музичний інститут Америки, стали осередками розвитку талановитих виконавців і композиторів [5].

Музиканти діаспори вдало поєднували традиційний український фольклор із сучасними музичними жанрами, інтегруючи народні мотиви, хорові традиції та гру на національних інструментах – бандурі, цимбалах і сопілці. Такий синтез дозволив не лише зберегти автентичність спадщини, а й зробити її доступною для міжнародної аудиторії, сприяючи міжкультурному діалогу.

Спільні концерти, фестивалі та освітні програми, які включали участь як молодих талантів, так і ветеранів мистецтва, стали платформою для взаєморозуміння між різними етнічними групами. Українські хорові колективи та інструментальні ансамблі, виступаючи на міжнародних сценах, поширювали знання про багатство української культури, забезпечуючи її інтеграцію у глобальний культурний простір.

Таким чином, музика виступає потужним інструментом збереження ідентичності та засобом культурного обміну, підтримуючи традиції та сприяючи розвитку сучасних форм мистецтва в українській діаспорі Північної Америки [4,5].

Українська музика в еміграції стала потужним засобом збереження національної ідентичності та культурної спадщини. В умовах еміграції, спричиненої численними політичними та соціальними викликами, українські митці адаптували свою творчість, поєднуючи традиційний фольклор із сучасними музичними формами. Музика виступила не тільки засобом єднання українських громад за кордоном, але й інструментом культурної дипломатії, сприяючи позитивному іміджу України у світі. Завдяки активній діяльності українських діячів, музична творчість здобула міжнародне визнання. Організація хорових колективів, музичних шкіл і фестивалів стала основою для передачі національних традицій наступним поколінням, що, в сукупності з сучасними тенденціями популяризації через цифрові технології, забезпечує інтеграцію української культури у світовий мистецький простір. Таким чином, музика не лише зберігає етнічну спадщину, але й сприяє міжкультурному діалогу та соціальному згуртуванню української діаспори.

Список використаних джерел

1. Мартиненко О. Відень як «музична столиця» української міжвоєнної еміграції. URL : <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/289/279>.
2. Денисенко Т. Українська діаспора в країнах Північної Америки : історія формування і сучасність. URL : <http://lib.ndu.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2505/1/%D0%94%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%BC%D0%B0%D0%B3%D1%96%D1%81%D1%82%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0.pdf>
3. Дутчак В. Специфіка збереження національної ідентичності українських біженців засобами культури та мистецтва: історичний досвід XX століття та сучасні реалії. URL : <https://kurdishstudies.net/menu-script/index.php/KS/article/view/1563/1127>.
4. Тригуб П. М., Мерфі Н. Українська діаспора в США : збереження традицій національної культури (історіографія проблеми). URL : <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/history/2007/74-61-23.pdf>.
5. Чайка В. В. Розвиток музичної культури української діаспори країн Північної Америки другої половини XX–початку XXI століть. URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3440/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%92.%D0%92.%20%D0%A7%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%B8.pdf>

*Бернацька Наталія,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти
Прокопович Тетяна Юріївна
Рівненський державний гуманітарний університет*

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ БАНДУРИ СЕРЕД УКРАЇНСЬКИХ ДІТЕЙ ЗА КОРДОНОМ

У сучасному науковому дискурсі активно обговорюють проблеми, пов'язані із збереженням національної ідентичності осіб, які вимушено покинули рідний край. Серйозним викликом для українського суспільства стала нинішня російсько-українська війна, яка спричинила масштабну хвилю еміграції українських родин із дітьми в різні країни світу. Шукаючи прихистку за кордоном для молодого покоління українців серед пріоритетних завдань постає питання адаптації до нового соціокультурного середовища, а водночас, потреба збереження зв'язку з батьківщиною.

Очевидно, у практичному вимірі розв'язання означеної проблеми потребує здійснення системи заходів, зокрема, у сфері мистецтва та освіти, які можуть стати ефективним засобом художньо-естетичного і національно-патріотичного виховання українських дітей шкільного віку в країнах тимчасового перебування. В цьому контексті особливого значення набувають предмети художньо-естетичного циклу, які допомагають дітям-біженцям пізнати через мистецький світ національні цінності і традиції, спонукати до творчого самовираження і самоідентифікації, розвивати здатність до міжкультурного діалогу.

Варто нагадати, що пошук шляхів збереження національно-культурної ідентичності українців на чужині має давню історію. Науковці дослідили як мінімум чотири хвилі еміграції українців до країн західного світу за період з кінця XIX століття і до початку XXI століття. Важливо, що опинившись за межами батьківщини, українці не втратили національного коріння. На основі комплексного аналізу музичного життя українського зарубіжжя Г. Карась наголошує на консолідуючій та етнозахисній функції мистецтва та освіти для українців за кордоном [4]. Висвітленню форм музично-освітньої діяльності в українській діаспорі присвячені дослідження Л. Обух [5]. Зрештою, В. Дудчак робить висновок, що саме подвижницька діяльність бандуристів в чужинному середовищі сприяла збереженню національної ідентичності багатьох вихідців з України [2].

Незаперечно, що бандура є одним із важливих культурних маркерів національної ідентичності українців. Передзвін струн музичного інструменту здавна уособлював голос історії України, щедрість і щирість народної душі. Важливу роль у сучасній культурі відіграє бандурне виконавство як репрезентація самобутньої української мистецької спадщини. О. Бойко стверджує: «бандура була і залишається національним символом України та одним з провідних засобів національного виховання» [1, с. 124]. Це дає підстави вважати, що в роботі з дітьми-біженцями український традиційний музичний інструмент може виступати важливим підґрунтям формування світогляду підростаючого покоління, розвитку національно-патріотичних якостей особистості.

Метою наукової розвідки є висвітлення досвіду популяризації бандурного виконавства серед українських дітей в умовах діяльності освітнього закладу Польщі.

Слід зазначити, що у Польщі на даний час функціонує понад два десятки закладів освіти, в яких учням надається можливість вивчення мови та культури України. Це один із прикладів чисельного представництва осередків українського шкільництва за кордоном. Звісно, у таких закладах діє польська система освіти, але додатково учні вивчають низку предметів: українська література, українська історія та географія.

Серед найстарших польських середніх навчальних закладів такого профілю є Комплекс загальноосвітніх шкіл №4 імені Богдана-Ігора Антонича в Легниці (*Zespół Szkół Ogólnokształcących nr 4 w Legnicy im. Bohdana Ihora Antonycza*). Заклад заснований для дітей українського походження ще у 1957 році у Злоторії (*місто в південно-західній Польщі*). Слід нагадати, що в результаті операції «Вісла» (1947) тисячі українців були примусово переселені з південно-східної частини Польщі на західні і північні території. Тож потребу в освіті для громади переселенців українських польській владі потрібно було задовольнити. У 1960 році школа була переведена до Легниці (*місто Нижньосілезького воєводства Польщі*) [8].

Нині в легницькій школі (директор - Ева Бондось / *Ewa Bońdos*) навчається близько 250 учнів. Більшість з них – діти з України, які приїхали як до початку повномасштабної російсько-української війни, так і після. Також у школі навчаються діти польської національності. Школа №4 імені Богдана-Ігора Антонича в Легниці має три ступені: 1-3 класи (подставова), 4-8 (подставова) і 1-4 ліцей (тобто 9-12 класи).

У виховному процесі школи значна увага приділяється патріотичному вихованню підростаючого покоління, формуванню у дітей почуття національної ідентичності, через розуміння історії культури, цінностей [6]. Водночас, педагогічний колектив працює на засадах розбудови полікультурного освітнього середовища, створюючи можливості для міжкультурної взаємодії та успішних стосунків між польськими і українськими дітьми [5, с. 51].

Одним із важливих напрямів діяльності польського закладу освіти з українським нахилом є музичне мистецтво. З самого початку заснування школи було організовано хор (1958) і танцювальний гурток (1966) [6]. На даний час учні активно залучаються до музичних занять, хорового співу та спільних мистецьких проєктів, що сприяє емоційному вираженню, розвитку творчих здібностей і створенню дружньої атмосфери в шкільному колективі.

Учні задіяні практично у всіх культурно-мистецьких заходах школи: вистави, урочистості, вечорниці тощо. Варто відмітити, що в концертних програмах юні артисти виконують твори (пісні, вірші) двома мовами. Наприклад, у польському перекладі учні співають відомі вокальні твори українських авторів – «Пісня про рушник» (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка), «Гуцулка Ксеня» (муз. і сл. Я. Барнича). В польсько-українському варіанті була поставлена вистава «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Також у школі №4 імені Богдана-Ігора Антонича в Легниці є танечний гурток, заняття якого проводить педагог з України Зоя Лукашик. Діти опановують традиції української хореографії, а також беруть участь у різноманітних мистецьких акціях.

У легницькій школі організовуються культурно-мистецькі заходи, які знайомлять учнів із давніми традиціями народного календаря та сучасною фольклорною практикою. Так, 15 грудня 2021 року в школі відбувся «Конкурс Колядок», у якому взяли участь 56 учасників. Святкову атмосферу творчого змагання доповнили щасливі емоції маленьких артистів – радість отримання призов і дипломів. 20 грудня 2024 року в школі був проведений концерт з символічною назвою «Святий Вечір», на якому учні школи стали свідками своєрідного переплетення двох культур і мов – співаних колядок і пасторалок українського і польського походження. Важливо, що виконання школярами святочних пісень було під інструментальний супровід бандури.

Доречно назвати номери концертної програми, яка унаочнює педагогічні можливості популяризації бандури серед українських дітей за кордоном. Отже, Свят-вечір розпочали учні 1-4 класів ліцею виконанням популярної української колядки «Добрий вечір, Тобі». Учні 7-го класу виконали колядки «Три славнії царі», «Возвеселімся, всі разом, нині» та «Ой на річці, на Йордані» (обр. М. Леонтовича). Наступні номери програми – польські колядки «*Gore Gwiazda Jezusowi*» / «Сходить зірка до Ісуса» та «*Przybieżeli do Betlejem*» / «Прийшли до Вифлеєму» виконали по черзі учні 5-го і 4-го класу. Прикметно, що тріо дівчат 4-го класу заспівали польську колядку під акомпанемент бандури. Українську колядку «Нова радість стала» виконали учні 6-го класу. А на завершення Свят-вечору прозвучала спільна колядка «*Dzisiaj w Betlejem*» / «Сьогодні у Вифлеємі». Показово, що польський поетичний текст було проспівано на мелодію української колядки «Небо і земля, нині торжествують» в супроводі бандури (аранжування і гра на бандурі – Н. Бернацька).

Як бачимо, концертна програма шкільного свята об'єднала польський і український пісенний репертуар зимового циклу. Причому, бандура стала зв'язуючою ланкою між колядками сусідніх етносів. Звичайно, в народній традиції український музичний інструмент не використовувався під час колядування. Проте, як свідчить В. Дудчак, що саме в умовах еміграції закріпилася практика концертного виконання бандуристами духовного календарно-обрядового репертуару (колядки, шедрівки). Дослідниця зазначає: «в середовищі зарубіжжя започатковані специфічні форми вокально-інструментального ансамблю, у яких бандура виконує функцію акомпанування» [3, с.146]. Таким чином, популяризація національного музичного інструменту в умовах інонаціональної мистецького оточення спричиняє оновлення національної традиції, а водночас інтеграційні процеси взаємодії культур.

Істотно зросла концертна діяльність учнів школи після початку повномасштабного російського вторгнення на територію незалежної України. Низка організованих і проведених заходів засвідчили підтримку та солідарність з Україною. Варто назвати найбільш показові з них, в яких брали участь учні школи:

- ✓ «Солідарні з Україною» (Легницький ринок, 03.03.2022);
- ✓ Фестиваль Польсько-Української інтеграції в Ізіжани (19.03.2022);
- ✓ «Музичний вечір для України» (Куніци, 20.03.2022);
- ✓ Ярмарок на підтримку України (Мілковіце, 01.06.2022);
- ✓ «З Україною в серці» (Легниця, 03.06.2022);
- ✓ «Мрія Творіння Вирок» (Легниця, 18.06.2023).

У цих концертних програмах діти танцювали і співали під інструментальний супровід бандури.

Знакова культурна подія відбулася в Легниці 21 лютого 2025 року. Символічно, що саме в міжнародний День рідної мови в публічній бібліотеці імені Тадеуша Гумінського відбулась урочиста церемонія відкриття «Української книжкової полицки». Як зазначається в інформаційних повідомленнях, акція ініційована в рамках проекту «під патронатом першої леді України Олени Зеленської за підтримки МЗС України, Міністерства культури та інформаційної політики та Українського інституту книги» [7]. Тепер у легницькій бібліотеці представлена українська література класиків і сучасних авторів, з якою можуть знайомитись мешканці міста. Слід відзначити, що до урочистого відкриття в бібліотеці доєдналися учні українського ліцею, які співали пісні під акомпанемент бандури.

Окрім використання бандури у різноманітних культурно-мистецьких заходах легницької школи, для учнів організовуються творчі зустрічі із відомими бандуристами-виконавцями. Зокрема, в рамках гастрольного туру в Польщі гурту «Кобзарська армада» (США) в школі відбувся 11 січня 2024 року Концерт і творча зустріч із музикантами, представниками української діаспори. Лідер колективу Юрій Фединський, бандурист і композитор, який в американському культурному сьогодні популяризує українську кобзарську традицію, познайомив школярів із самобутнім пісенним репертуаром (козацькі, історичні, патріотичні, канти, псалми) та розмаїтим національним інструментарієм (торбан, ліра, кобза, бандура). Цінно, що після концерту діти мали можливість поспілкуватися з музикантами та спробувати заграли на українських традиційних музичних інструментах [9].

Такі заходи допомагають українським дітям за кордоном не забувати свого національного коріння. Кожне культурно-мистецьке дійство, в якому беруть участь учні Комплексу загальноосвітніх шкіл №4 імені Богдана-Ігора Антонича в Легниці сприяє їх інтеграції у нове середовище, водночас, розповідає європейцям про українську художню спадщину. А праця вчителів освітніх закладів українського профілю закладає фундамент розвитку національної ідентичності юного покоління українців, які нині перебувають за кордоном. Проаналізований досвід популяризації бандури серед учнів однієї із найстарших польських шкіл українського профілю демонструє різноманітність культурних ініціатив, які сприяють формуванню нової генерації свідомих українців у глобальному світі, з сформованим почуттям гордості за своє походження і спадкоємців живої культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. Бойко О. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). Педагогіка та психологія. 2013. Вип. 44. С. 118-125.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
3. Дутчак В. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення. Етнос і культура. 2011-2012. № 8-9. С. 142-148.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Обух Л. Специфіка дитячого педагогічного репертуару в українському зарубіжжі (нотні збірники та посібники для інструментального виконання). Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 13. С. 130-138.
6. Разом у класі. Діти з України у польських школах: Потенціали та виклики у розбудові полікультурної школи в контексті війни. Думка вчителів: Звіт про дослідження/ Фонд «Школа з класом» (Польща) / Національна академія педагогічних наук (Київ). Педагогічна думка: Київ, 2023 63 с.
7. Українська поличка з'явилася у бібліотеці Легниці. URL: <https://www.04637.com.ua/news/3906702>
8. HISTORIA SZKOŁY. URL: <https://zso4.legnica.eu/p,11,historia>
9. Koncert Kobzarskiej Armady. URL: <https://zso4.legnica.eu/a,126,koncert-kobzarskiej-armady>

УДК 78.071.1(477)

Наталія Борисенко,

викладач,

Ірина Шинкарук,

народна артистка України, доцент

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ЗНАЧУЩІСТЬ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

Володимир Івасюк – одна з ключових постатей української музичної культури XX століття. Його пісенна спадщина залишила глибокий слід у серцях багатьох поколінь українців. Івасюк був не тільки талановитим композитором, але й поетом, чиї пісні стали символами емоційного вираження національної ідентичності. Багатогранність його творчості, глибина лірики та новаторство у музиці визначили його як одного з провідних діячів української естради.

Народився Володимир Івасюк 4 березня 1949 року у мальовничому куточку Буковини – містечку Кіцмань. Його музичне виховання розпочалося в дитинстві, коли він навчався гри на фортепіано та скрипці. Подальша освіта в Чернівецькому музичному училищі та Львівській консерваторії дозволила йому розвинути свій талант. Під час навчання він почав писати власні пісні, що в подальшому стали популярними на всю країну.

Окрім цього, він професійний медик, скрипаль, чудово грав на фортепіано, віолончелі, гітарі, майстерно виконував свої пісні. Відомий як музикант, Івасюк був і неординарним живописцем, який, окрім музики і поезії, мав ще й хист до малювання. У його особовому фонді зберігається кілька десятків малюнків різних років - переважно шкільних і студентських. Це виконані олівцем або акварельними фарбами натюрморти, пейзажі, портрети видатних людей, автопортрет, шаржі і карикатури [1].

Пісенна творчість Володимира Івасюка характеризується поєднанням народних мотивів із сучасними естрадними жанрами. Його мелодії відзначаються ліричністю, експресивністю та

гармонійністю, що сприяє їхній популярності серед широкої аудиторії. Композитор активно використовував елементи фольклору, зокрема гуцульські та буковинські мотиви, що надавало його пісням автентичного звучання. Також у його творчості простежується вплив європейської популярної музики, що допомогло створити унікальний синтез традиційного та сучасного.

Основними темами пісень Івасюка є кохання, природа, патріотизм та життєва філософія. Наприклад, «Червона рута» – це не лише лірична композиція, а й символічний твір, що містить глибокий зміст та відображає народні вірування. Пісня «Водограй» прославляє красу української природи та любов, що перегукується з народними пісненими традиціями. вражають глибиною лірики, мелодійною виразністю та вмінням передати національний дух через музику. Івасюк також створював твори з патріотичним забарвленням, які пробуджували національну свідомість українців, що особливо важливо в контексті його доби. Вони стали класикою української естради та визначили її подальший розвиток.

«Потрібно виразити себе на повну силу. Потрібно вперто шукати свіжі інтонаційні фрази, ще не вживані мелодійні звороти, сюжети, образи, шукати нове...» – так визначає свій творчий шлях сам Володимир Івасюк. І він шукає. Легендарної «Червоної рути» ще не було, а ідея її створення народилась, коли юнак натрапив у бібліотеці батька на книгу Володимира Гнатюка «Коломийки».

Назбирала троєзілля, червону рутоньку

Та хотіла счарувати мене сиротоньку

Ці рядки вразили юнака, він побачив у квітці символ прекрасного. Цікавиться легендами про неї, закохується у свою однокласницю, і невдовзі з'являється пісня, яка стала воістину народним гімном України.

Легендарна пісня могла не дійти до глядача, але режисер Василь Стріхович, який допомагав записувати трек, без дозволу художньої ради виклав пісню до ефіру. В результаті, у найкращих традиціях того часу, отримав догану. Але вражені глядачі засипали українське телебачення листами, з проханням повторити трансляцію пісні. Керівництво не мало змоги ігнорувати чисельні прохання, і догану зі Стріховича зняли та нагородили Подякою [2].

Українська естрадна музика другої половини ХХ століття зазнала значного впливу творчості Володимира Івасюка. Його пісні стали символом національної ідентичності та культури, а музичні експерименти сприяли формуванню нового звучання української пісні. Музична спадщина Володимира Івасюка стала фундаментом для розвитку української естради. Його пісні виконували й виконують провідні українські співаки, а їхні обробки звучать у нових інтерпретаціях. Багато сучасних українських композиторів і виконавців черпають натхнення з його мелодійного стилю. Окрім того, Івасюк сприяв популяризації української пісні за межами країни.

Володимир Івасюк залишив неоціненний слід в історії української музики. Його творчість поєднала глибокий ліризм, народні мотиви та сучасне аранжування, що забезпечило його пісням довговічність і популярність. Сьогодні його музична спадщина продовжує надихати нові покоління музикантів та слухачів, підтверджуючи статус Івасюка як класика української естради.

Івасюк зумів поєднати традиційні українські мотиви з сучасними естрадними аранжуваннями, що зробило його стиль унікальним. Його творчість відзначалася кількома новаторськими аспектами:

- Синтез народної та естрадної музики. Він вдало інтегрував народні мелодії в сучасні аранжування, що зробило його пісні доступними для широкої аудиторії.
- Вплив західної музики. Івасюк захоплювався західними музичними тенденціями, такими як рок-н-рол та джаз, що знайшло відображення у його творчості.
- Поетичність текстів. Його пісні відзначалися глибокими текстами, які поєднували ліричність та патріотичні мотиви.

Володимир Івасюк став одним із перших українських композиторів, чия музика здобула масову популярність у Радянському Союзі, не втрачаючи національного колориту. Його пісні виконували Софія Ротару, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич та інші видатні артисти.

Його вплив на українську естраду проявився у таких аспектах:

- Популяризація української пісні. Івасюк зробив українську естрадну музику відомою на міжнародному рівні.

- Створення нової школи виконавців. Його стиль наслідували багато українських музикантів, що сприяло розвитку жанру.

- Патріотичний дух. Його твори стали джерелом національного натхнення та культурного відродження.

У 1979 році Володимира Івасюка знайшли мертвим у лісі під Львовом. Офіційна версія – самогубство, однак існують численні свідчення, що його загибель була політично мотивованою. Незважаючи на трагічну долю, його музична спадщина продовжує жити [3].

Сьогодні пісні Івасюка виконують сучасні артисти, а його ім'я є символом боротьби за українську культуру. В 2009 році йому було посмертно присвоєно звання Героя України. Володимир Івасюк став одним з піонерів поєднання естрадної музики з народними традиціями. Його творчість не лише визначила нові стандарти для української естради, а й започаткувала етап, коли народна музика почала звучати сучасно і захоплює для молоді. Його пісні стали не просто популярними хітами, а й знаковими творами, які стали основою для подальших розробок в сучасній українській музичній культурі [4].

Композитор залишив неперевершений слід в історії української естрадної музики. Його творчість стала важливим етапом у розвитку національної музичної культури, а його пісні й досі є популярними. Його вклад у формування української естради неможливо переоцінити, а його музична спадщина залишається джерелом натхнення для нових поколінь виконавців.

Володимир Івасюк не лише увійшов в історію української естради як композитор і поет, але й став національним символом. Його пісні не втрачають популярності навіть через десятиліття після його смерті. Його творчість і далі надихає українців, а його спадщина служить важливим елементом в контексті національної ідентичності та культурної пам'яті.

Список використаних джерел

1. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. URL : <http://ivasyuk.org.ua/names.php?id>
2. «Феномен Івасюка» документальне відео-есе. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MBY-m524WVU>
3. Іван Лепша Життя і смерть Володимира Івасюка. URL : <https://zbruc.eu/node/87443>
4. Володимир Івасюк. Життя як пісня : Спогади та есе : Літературно-публіцистичне видання / Упоряд. П. Нечаєва; Передм. В. Ющенко. Чернівці : Букрек, 2003. 216с. : іл.

УДК 78.03(=161.2)

Верещагіна-Білявська Олена,

доцент кафедри музичного і перформативного мистецтва,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА ХХІ СТОЛІТТЯ: СПРОБА АНТРОПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ

У системі антропологічного знання музика постає в якості відбитків пальців культури, що несуть унікальну інформацію про специфіку національної ментальності та соціокультурної ситуації певної історичної доби. Особливий інтерес для дослідників представляють періоди значних соціальних потрясінь, які часто потребують від митців кардинального переосмислення принципів власного художнього світогляду та способів його музичного відображення. Таким періодом в українській культурі постає перша чверть ХХІ ст. Застосування антропологічного підходу дозволяє виявити особливості змісту світомоделі та моделі людини в українській музиці ХХІ століття у порівнянні із західноєвропейською музикою та охарактеризувати композиторське бачення світопорядку у часі відкритої російської агресії в Україні.

На прикладі української музики можна останніх 50-ти років можна прослідкувати зміну світогляду нації, що відбувався у часи економічних, культурних, політичних і соціальних потрясінь. У першій чверті ХХІ ст. декілька поколінь українських митців демонструють у своїй творчості різні способи художнього світогляду, що спричинено різними умовами формування їх мистецької особистості. Так, становлення найстаршого покоління сучасних українських композиторів, що розпочали свій шлях ще у 1960-1970-і рр., відбувалося в умовах жорстокої регламентації змісту і творчих методів мистецтва. Вони цілковито сформувалися у рамках ідеології *homo soveticus*. 1990-х роки виявилися для них стресовими і травматичними, адже нова соціокультурна реальність потребувала нового змісту, форм і способів художнього мислення. Звільнення від ідеологічного тиску дозволила цим митцям кардинально переосмислити власні світоглядні засади, що безпосередньо відобразилося в їх творчості. Одним з наслідків цього переосмислення стало широке використання жанрів духовної музики у творчості Лесі Диско, Є. Станковича, А. Караманова, В. Сильвестрова та ін.

Композитори, що яскраво заявили про себе у 1990-і рр. етап свого становлення пройшли вже за часів послаблення ідеологічного тиску у 1980-х рр. До цього покоління відносимо народжених у 1960-х рр. О. Козаренка, О. Щетинського, Б. Фроляк, С. Зажитька, В. Рунчака, В. Польову, С. Пілютікова, А. Загайкевич та ін., які вже у часі ранньої творчості змогли використовувати здобутки західноєвропейського авангардизму. Перед ними постала можливість представити свою творчість європейській спільноті. Ці митці виявилися відкритими до сміливих творчих експериментів, пошуку нових змістів і способів художнього мислення, що з особливою силою втілювалося в їх зрілій творчості на початку ХХІ ст.

Покоління митців, народжених у 1970-і рр., заявило про себе на початку 2000-х рр. Ці композитори від самого початку творчого шляху були позбавлені художніх упереджень і регламентацій. Деякі з них отримали можливість навчання чи стажування в закордонних освітніх закладах, що дозволило досить вільно й органічно влитися у річище європейського музичного процесу. Покоління представлено постатями О. Безбородька, З. Алмаші, Є. Петриченка, Л. Сидоренко, М. Шведа, В. Антонюка, І. Небесного, О. Шимка та ін.

Розглянемо рефлексії сучасних українських композиторів на теми, що найбільше хвилювали українське суспільство впродовж останнього десятиріччя – Революція Гідності і розстріл Небесної сотні, тривала гібридна війна росії проти України, відкрита військова агресія з масштабними жертвами, зокрема й серед мирного населення.

Найвідоміший нонконформіст Валентин Сильвестров, що навіть за часів панування радянського тоталітарного режиму завжди зберігав власну творчу позицію, чи не першим втілював у музиці власне бачення подій Революції Гідності. Ще до трагічних подій кінця січня – лютого 2014 року композитор поклав на власну музику слова офіційного гімну України, а згодом зробив його частиною великої кантати «Майдан 2014». В інтерв'ю газеті «День» від 23 січня 2014 року композитор оповідав: «Нещодавно я прийшов додому з Майдану і написав свій варіант Гімну України, на ці ж слова. Я ні на що не претендую, просто такий відгук. Гімн Михайла Вербицького дуже хороший, і, знаєте, дивне відчуття: коли люди співають його на майдані, без супроводу, він все краще і краще починає звучати. Я його давно знаю, але зараз, коли слухаю, виникає відчуття, що в душі неначе крила виростають. Я присвятив Майдану два хори а капела – «Гімн» і «Різдвяний псалом». Назвав їх – «Присвячення Майдану. Київ-2014 рік». У «Гімні» є фонему дзвонового дзвону. Коли розганяли Майдан, били у дзвони, і це був другий випадок за всю історію Михайлівського монастиря. Дзвонар, який бив у дзвони, розповів, що першого разу це відбувалося під час татаро-монгольської навали 1240 року. І у мене в музиці є інтенсивний набат – аллюзія цих подій» [1]. У цьому ж інтерв'ю композитор зауважив, що українському гімну «притаманні ознаки літургійного початку. ... Я, наприклад, був свідком чогось живого – коли весь Майдан заспівав «Ще не вмерла Україна». Це щось дуже особливе. Хочу сказати, що гімн України – дивовижний» [2]. В. Сильвестров стверджує, що знання Михайлом Вербицьким, який був священником Української Греко-Католицької церкви, релігійних музичних канонів, сприяло їх впливу на музику патріотичної пісні. Сучасний композитор зазначає, що автор музики до національного гімну України, «мабуть, дуже любив Шуберта, у нього був мелодійний дар – це

помітно з його літургій. Він був церковним композитором. І ось цю патріотичну пісню він теж створив як церковний композитор. Це ж алілуя, розспів. ... У гімнах ніде такого немає! Це унікальний твір: це – гімн України, але в ньому є ознаки літургійного початку. У цьому гімні затонула якась пам'ять про Літургію, про всеношну. У цьому простому наспіві немов дме вітер, немов гілки дерев співають» [Там само].

Кантату В. Сильвестрова «Майдан 2014» було виконано Муніципальним камерним хором «Київ» під орудою нині лавреата Національної премії імені Тараса Шевченка, народного артиста України Миколи Гобдича у залі Будинку архітектора. Символічність місця виконання полягає у тому, що саме тут у часі тих трагічних і водночас величних подій переходувалися учасники Революції Гідності. Композитор оригінально вирішує фінальну частину кантати, жанрово-стильовою основою якої стала народна колискова, що звучить тихо та особливо щемливо.

Варто зазначити, що до появи творів, пов'язаних з подіями Революції Гідності, В. Сильвестров жодного разу не втілював ся у своїй музиці відгуків на суспільні події. Поява ж хорів «Гімн», «Різдва́ний псалом» та кантати «Майдан 2014» можна інтерпретувати доказом того, що композитор глибоко переживав події новітньої української історії. Проте жодних висловів про політику В. Сильвестров на той час не зробив. Вперше політики композитор торкнувся у розмові про події 2022 року, після вимушеної еміграції до Німеччини. В інтерв'ю виданню Deutsche Welle він стверджує: «Те, що зараз відбувається – у тисячу разів збільшений Майдан. Я маю на увазі розстріл Майдану, останній день. Адже це були молоді люди, і росіяни, і українці, беззбройні. А тепер Майданом стає вся Україна та весь світ. Майдан був камерним варіантом, або знаєте, тріо чи дует. А зараз це вже оркестрова версія» [3].

В. Сильвестров першим залишив і музичний відгук на трагедію у Бучі, створивши у квітні 2022 р. тричастинний фортепіанний цикл, який згодом планував оркеструвати: «Перша частина – можливо, це буде струнний оркестр і фортепіано, а потім *attacca* *Lacrimosa*, яку співає хор а капела, але без слів, або грає струнний оркестр. Коли хор співає цю молитву без слів, це якраз ситуація, відгук — слабкий, звичайно, нікчемний, на ті жахіття, які в Бучі робили ці нелюди... І коли це все уявляєш і бачиш, навіть ці слова – *Agnus Dei*, *Dies Irae* – якось недоречно промовляти, вони надто урочисті, надто шляхетні, мабуть... Просто немає слів, оніміння якесь. Але в цьому онімінні все одно звучить *Lacrimosa*. Після неї Пастораль – як надія, музика доброго ранку...» [4]. Зауважимо на віддалені алузії цього циклу зі знаменитими «Тихими піснями» композитора.

Тему оплакування жертв української Бучі розкрито і у творі для оркестру Вікторії Польової «Буча. *Lacrimosa*». Композицію створено під впливом вражень від перегляду світлин з констатацією нелюдських звірств росіян над мирними мешканцями міста. Проте завершується музика просвітленням з надією на продовження життя.

Українська музика 2022 року, здебільше, характеризується втіленням стану болючої реакції на страшні події відкритої агресії. До таких творів відносимо не лише згадані композиції В. Сильвестрова та В. Польової, але й «Місто Марії» Золтана Алмаші та «*Kommos 2022*» Олега Безбородька. Обидві композиції можна сприймати сучасним авторським розумінням пасійних жанрів, зокрема реквієму: твір З. Алмаші присвячено загиблим на початку активної фази війни у Маріуполі, а О. Безбородька – жертвам ракетного обстрілу Вінницького гарнізонного Будинку офіцерів 14 липня 2022 р. З. Алмаші в якості жанрової основи фінального розділу свого твору, як і В. Сильвестров у кантаті «Майдан 2014», обирає колискову. Згадані твори В. Сильвестрова, В. Польової, З. Алмаші здійснюють великий емоційний вплив на слухача, адже у цій музиці «гранично оголено ідею протистояння сил добра і зла. Саме тому можемо констатувати тут певний неоромантизм, адже саме романтична музика також має подібні характеристики. Усвідомлення недосконалості світу, притаманне романтизму, відроджується у нових стильових умовах, доповнюючи художній світогляд гострим відчуттям його (світу) дегуманізації» [5, с.95].

На відміну від вказаних вище творів, «*Kommos 2022*» для струнних, гобоя і великого барабана О. Безбородька завершується картиною просвітлення чи колискової, а гранично втілює відчуття безвиході й апокаліптичної самотності.

Звичайно, творами В. Сильвестрова, В. Польової, О. Безбородька, З. Алмаші не вичерпується увесь спектр музичних реакцій на події російсько-української війни, проте саме їх вважаємо показовими для характеристики стану української музики у перший рік нападу.

Надалі, у 2023-2024 рр. у композиторській творчості настає час філософської рефлексії, глибокого осмислення трагічних подій. Такий ракурс художнього світобачення знаходимо у п'яти частинній програмній «Симфонії Незламності» (2024) О. Безбородька, насиченій низкою алюзій та безпосередніх асоціацій з відомими музичними творами.

У першій частині, замість очікуваної апокаліптичної картини, слухач потрапляє в атмосферу величного піднесення. Назва частини «Мрія» спеціально скеровує сприйняття у двох напрямках – 1) до згадки про український літак Ан-225 «Мрія», знищений на самому початку активної фази війни; 2) до відомої однойменної п'єси для фортепіано М. Лисенка. Сам композитор зауважував, що у цій частині він подає власне бачення мирної української держави. У симфонічному циклі Перша частина виконує функцію вступу.

Образ жаху військових злочинів представлено у другій частині під назвою «Чума», яка виконує функцію драматичного сонатного allegro. Композитор для характеристики образу ворога влучно використовує мелодії двох примітивних російських народних пісень, які у процесі розвитку ще й спотворюються. Образ злих сил тут доповнюється постійними гучними ударами, що нагадують вибухи.

Стан заціпеніння від споглядання наслідків окупації й руйнування втілено у Третій частині «Попіл», де композитор використовує алюзію на музику Б. Лятошинського, створену у часі Другої світової війни – прелюдію для фортепіано з ор. 44. Третя частина стає лірико-філософським центром циклу.

У Четвертій частині «Воля», що виконує функцію симфонічного скерцо, теми зла з Другої частини отримують могутній опір у вигляді знакової для українців мелодії «Ой у лузі червона калина», адже саме ця пісня, створена Степаном Чарнецьким ще у 1914 році, слугує символом народного опору. Ця тема поєднується з іншими темами з попередніх частин, ніби підіймаючись над ним і створюючи образ народної єдності й жаги до перемоги.

Фінальна п'ята частина «Птах» стає уособлює образ України як птаха Фенікса, що відроджується з попелу.

Емоційною, але глибокою рефлексією на тему воєнних подій постає й Третя симфонія «Переможна» (2024) З. Алмаші, яка за модель має тричастинний цикл. Зауважимо, що тричастинність симфонічного циклу притаманна двом великим композиторам-симфоністам ХХ століття – Артуру Онеггеру та Борису Лятошинському, у творчості яких тема війни «проросла» у знаменитих композиціях. Кожна з частин твору З. Алмаші також має програмну назву – «Ноктюрн», «Ранок. Ще одне пробудження» та «Ми переможемо!». Якщо «Місто Марії» ми сприймаємо безпосередньою болісною реакцією на трагічні події, то Третя симфонія «Переможна» постає вже філософським узагальненням актуального історичного моменту.

Узагальненням трагічного досвіду є й «Concerto grosso з «позитивом» (2023) Євгена Петриченка, в якому композитор синтезував жанр барокового інструментального концерту з італійською кантатою, а тексти народних пісень поєднав з поезією митців, яких вбила ця війна – Володимира Вакуленка, застреленого росіянами у 2022 р. поблизу м. Ізюм, та Вікторії Амеліної, яка була травмована під час обстрілу Краматорська 27 червня 2023 р. і згодом померла у лікарні. Також було використано вірші Р. Меліша, Н. Косаревиц, О. Козинця. Твір просякнутий органічно поєднаними стильовими елементами різних епох – від середньовічного мотету і барокових музично-риторичних фігур до складної поліфонії пластів і неоромантичної експресії. Композитор «монтує» складну й калейдоскопічну художню модель сучасного світу, в якій скорбота знаходиться поряд зі світлими життєвими миттєвостями, а трагедія – з безмежною надією.

Стислі міркування щодо втілення й осмислення сучасними українськими митцями доленосних віх життя нації можуть слугувати лише поштовхом для ґрунтовних досліджень у галузі втілення образу людини й світу в творчості окремих композиторів чи певних поколінь. Проте вже й на такому етапів можемо констатувати, що в українській музиці формується

системний погляд на події ХХІ століття, в якому постає модель людини, здатної і до емоційної реакції, і до глибоких філософських роздумів й узагальнень проблем буття. Усвідомлення особливостей нового художнього світогляду постане можливим лише на певній історичній відстані вже наступним поколінням дослідників.

Список використаних джерел

1. Валентин Сильвестров написав свій варіант Гімну України. *День*. 23.01.2014. URL : <https://day.kyiv.ua/news/271221-valentyn-sylvestrov-napysav-sviy-variant-himnu-ukrayiny-audio>
2. Всесвітньовідомий композитор та піаніст Валентин Сильвестров вважає, що українському гімну «Ще не вмерла Україна» притаманні ознаки літургійного початку. *Релігійно-інформаційна служба України*. URL : https://risu.ua/u-melodici-gimnu-shche-ne-vmerla-ukrajina-zakodovana-pam-yat-pro-liturgiyu-valentin-silvestrov_n66520
3. Валентин Сильвестров: «Що ви коїте, чорти кремлівські?»: інтерв'ю з Анастасією Буцко. *Deutsche Welle*. 17.03.2022. URL : <https://www.dw.com/uk/valentyn-sylvestrov-shcho-vy-koite-chorty-kremlivski-a-61159315/a-61159315>
4. Валентин Сильвестров. Три п'єси (квітень, 2022): авторський коментар. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=CIgtFDFJ6s>
5. Верещагіна-Білявська, О. Є. Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. Вип. 47. Збірник наукових праць / За заг. ред. О. А. Мельничука. Вінниця : ВДПУ. 2024. С. 90-99

УДК 78.083.4(477)

Грибан Тетяна,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

СТИЛЬОВЕ РОЗМАЇТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОЛИСКОВОЇ ПІСНІ

Українська колискова пісня – це важливий елемент національної музичної культури, який відображає багатство традицій, звичаїв та емоційного світу українського народу. Це не лише музичний твір, а й своєрідний інструмент передачі культурних цінностей та переживань. Пісня займає вагоме місце у дитячому фольклорі та є важливою частиною музичної освіти.

Тематика цих пісень різноманітна, однак усі вони мають спільну мету – створити атмосферу **любові, спокою, затишку й безпеки**. Колискова пісня існує в різних варіантах, кожен з яких має свої характерні риси залежно від регіону, музичних особливостей. Саме стильове розмаїття є особливістю колискових, яке визначається різноманітними методами виконання та інтерпретацією.

Тематична різноманітність українських колискових пісень, різновиди їхніх образів:

- а) образ дитини – сюжетна опора колискових пісень;
- б) образ матері, її турботи, страждання, думки;
- в) твори, сюжети яких не пов'язані з образами дитини, але спрямовані до неї [1].

Коліскові відзначаються емоційною глибиною та образністю, в них завжди присутня дія, твориться картина життя. Вони передають ніжність матері, її турботу про дитину. У текстах таких пісень використовуються пестливі слова, зменшувально-лагідні форми, які надають пісням

особливої теплоти. Часто матері виливають у колискових свої переживання, надії та побажання для дитини.

Коліскові часто містять казкові сюжети, де фігурують тварини, міфічні істоти, персоніфіковані сили природи. Сон та Дрімота змальовуються як живі персонажі, які приходять до дитини, заколисують її, дарують спокійні сни. Такі пісні допомагали не тільки заспокоїти малюка, а й розвивали його уяву, сприяли формуванню світогляду [2].

Коліскові мають також магічне значення. Вважається, що через сон дитина може стати вразливою до злих сил, тому в піснях часто присутні елементи оберегів. Матері звертаються до добрих сил природи, просячи захисту для своєї дитини. Наприклад, в текстах могли згадуватися ангели, місяць, зорі, які охороняють малюка [3].

Характеристика колискової пісні, визначається певним монологом, своєрідними поетичними засобами, синтаксичними прийомами: риторичні звертання, питання, часті повтори, специфічна дитяча лексика, переважно анафори, ніжні епітети і порівняння: хатинонька теплесенька, дитинонька малесенька, колисонька, сонько, личко, оченьки.

Українські коліскові мають м'яку, заспокійливу мелодію та плавний ритм. Вони будуються на основі простих, повторюваних мотивів, що допомагають малюкові заснути. Часто такі пісні виконуються а капела, без інструментального супроводу. Прикладами таких пісень є «Ой ходить сон коло вікон», «Котику сіренький» [4].

Музичні особливості колискових пісень: простота композиції; плавність мелодики; спокійна манера співу; повільний або помірний темп. Стабільність метро-ритму, ладотонального строю як головні засоби відтворення атмосфери спокою і рівномірності. Найбільш типова мелодична інтонація – терція з субквартою або тетрахорд (заповнений чи незаповнений) в сексті («Котику сіренький»). Традиція накладання на один наспів кількох текстів колискових [5].

Важливу роль при співі колискової пісні має динаміка і регістр. Так на думку науковців, «... регістр, обирався низький, адже він має менш пронизливий характер, що дає змогу легше заспокоїти дитину. Так само цим обумовлена тиха та помірна динаміка – ріано» [6].

На думку музикознавців, при виконанні колискових відбувається «... чергування чотирьох вісімок та двох чвертей, причому можливе подрібнення і останніх долей такту, яке залежить від кількості складів, або наявне чергування вісімки та чверті. Якщо казати про коліскові, що поширені у більшості етнічних культур, то перевага надається розмірам 3/4 та 6/8, які пов'язані з ритмом колисання» [7].

«... магія колискових пісень полягає у своєрідній манері виконання. Багаторазове поколисування, повторення однієї і тієї самої музичної фрази-поспівки у вузькому діапазоні із застосуванням одноманітної ритміки позитивно впливає на фізичний стан дитини, гіпноотично діє на її психіку й швидко заколисує. «Материнські» пісні можна вважати першоджерелом духовності, моральності, чемності, чесності. Це перші поетичні та музичні твори, до яких долучається малюк. Непомітне введення у світ мистецтва через колискову, поза сумнівом, формує у дітей любов до української культури, народного мистецтва» [6].

Стильове розмаїття колискових охоплює широкий спектр – від простих народних наспівів до професійних академічних композицій і сучасних інтерпретацій. Коліскові пісні, в силу своєї універсальності та гнучкості, можуть належати до різних стилів і форм виконання. Ось кілька основних стилів:

Народний стиль. Характеристика: проста мелодія, невеликий звуковий діапазон 3-5 ступенів, повторення одного рядка кілька разів, зменшення динаміки наприкінці строфи (приклад: Українська народна «Ой ходить сон коло вікон»).

Класичний стиль (академічна музика). Характеристика: професійне виконання, складні гармонії, строгий підхід до дикції, фразування, дихання, вільне володіння динамікою (приклад: Анатолій Авдієвський «Коліскова»).

Естрадний стиль. Характеристика: розслаблене виконання, використання звукових ефектів, сучасне аранжування, поп або джаз звучання, застосування мікрофона, студійної обробки (приклад: Христина Соловій «Коліскова»).

Інструментальний стиль. Характеристика: заспокійливі мелодії без слів, легкі модуляції, повторення основної теми з дрібними варіаціями, аранжування може бути мінімалістичним (один інструмент) або багатоголосим (ансамбль інструментів): гітара, фортепіано (приклад: «AUTUMN LULLABY - CHILDREN'S LULLABIES with the sounds of nature – sounds of the autumn forest»).

Сучасний експериментальний стиль. Характеристика: поєднання фольку та ембієнту, електроніки, саунд-дизайну, нетрадиційне інструментування : синтезатори, перкусійні текстури, оброблені звуки голосу (приклад: FІЇНКА – «Колискова»).

Сьогодні колискові пісні продовжують існувати в різних формах. Сучасні інтерпретації колискових пісень поєднують традиційні мотиви з новими музичними стилями, зокрема поп-музикою та електронними аранжуваннями. Проте, незважаючи на це, основні риси колискових пісень – ніжність, спокій і турбота – залишаються незмінними. Такі пісні часто використовуються для створення затишної атмосфери в родині і як інструмент емоційного розвитку дитини [8].

Стильове розмаїття українських колискових пісень є свідченням глибокої історії та багатства української народної музики. Колискові не лише виконують свою первісну функцію – допомагають малюкові заснути, але й є важливим виховним інструментом, засобом передачі народної мудрості, вірувань, традицій. Вони відображають різноманіття українського фольклору, що формувалося під впливом історичних подій, культурних процесів та природних умов різних регіонів.

Збереження традиційних колискових пісень, а також їхня адаптація до сучасних умов, є важливим завданням для культурної спадщини України. Стильове різноманіття цього жанру показує його живучість і здатність еволюціонувати, не втрачаючи своєї суті.

Список використаних джерел

1. Чернишова А. М. Використання українського дитячого музичного фольклору як ефективна умова естетичного виховання молодших школярів. *Перспективи та інновації науки (Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина»)* : журнал. 2022. № 2(7). С. 721-729.
2. Марчун О. В. Поетика української народної колискової пісні : мотиви, функції, образи : автореф. дис.. канд. філол. наук : 10.01.07. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. К., 2005. 16 с.
3. Хомік О. Є. Оберегові образи в українських колискових піснях. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2009. №56. С. 155-160.
4. Сивачук Н. Виховний потенціал українських народних колискових пісень. *Початкова школа*. К. 2006. №1. С. 51-55.
5. Ткач Анна. Колискові пісні та їх роль у контексті традиційної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2020. № 3(2). С. 181-188.
6. Сивачук Н. П. Український дитячий фольклор : Підручник. К. : Деміург, 2003. 288 с.
7. Мевша В. Українська колискова пісня як явище масової культури. URL : <https://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/handle/123456789/16516/Мевша%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення : 20.04.2025).
8. Друзюк А. Колискові пісні східної Волині (за матеріалами експедиційних записів). *Студії мистецтвознавчі*. 2013. № 3-4. С. 91-101.

*Мозоль Софія,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – народна артистка України, професор,
професор кафедри естрадної музики
Фарина Наталія Петрівна
Рівненський державний гуманітарний університет*

СЦЕНІЧНИЙ ІМІДЖ АДЕЛЬ У КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Серед зірок сучасної популярної музики британська співачка Адель привертає увагу своїм неповторним сценічним іміджем. Не тільки голос і відтворення складних емоцій у піснях приваблює чисельну аудиторію її фанатів. Манера триматися на сцені та взаємодіяти з публікою, вбрання і аксесуари – це важливі компоненти, які використовує естрадна зірка як виражальні засоби виконавства, заснованого на синтезі мистецтв.

Слід зауважити, що поєднання аудіальних і візуальних елементів у створенні ціннісного сценічного образу Адель відображає загальні тенденції розвитку сучасного музичного мистецтва. Зокрема, таку думку висловлює С. Точкова: «Удале використання співаком візуальних форм виміру іміджу поруч із професійним володінням ним вокальною технікою (аудіальним виміром іміджу) закладає основи повноцінного відтворення художнього образу музичного твору на сцені» [8, с.89].

Метою статті є аналіз сценічного іміджу британської співачки Адель у вимірі синтезу музики, театру та візуальних мистецтв.

Варто відзначити, що в сучасному медіапросторі сценічний імідж Адель постійно знаходиться у центрі уваги та обговорення звичайних користувачів ПК. Разом з тим, питання, пов'язані із складовими сценічних виступів сучасної поп-співачки, частково досліджували А. Кузьменко, І. Петрович, В. Слободян. Цінні наукові напрацювання щодо природи сценічного іміджу сучасного співака містять праці Н. Дрожиної, М. Зайцева, М. Сухолової, С. Точкової.

Н. Дрожина вважає, що сценічний імідж співака вбирає як психологічні, так і виконавські складові: психотип творчої особистості, вокальна техніка, поведінка на сцені [2]. Загалом вчені розглядають досліджувану якість поп-артиста як інтегральне утворення, яке базується на синтезі зовнішніх (вбрання, аксесуари, зачіска), професійних (тембр голосу і вокальна техніка) і процесуальних компонентах (сценічна поведінка, комунікабельність).

Безумовно, основу сценічного іміджу британської поп-зірки Адель формує її музика. Слід відмітити, що концертні виступи та студійні альбоми співака наповнює своїми піснями. Її професійна кар'єра з перших кроків розвивалася у тісному переплетенні авторства і виконавства вокальних композицій. До того ж більшість пісень має сповідальний характер. Адель співає на сцені про себе. Можна ствердити, що її творчість є відбитком етапів особистого життя. Реалістичність і ліричність пісень британської співачки є одним із факторів її популярності. «Адель по праву вважається однією з найбільш нетипових зірок, адже вона співає лише те, що їй дійсно хочеться», – стверджують критики [1].

Публіку підкорює відвертість і органічність співачки у вокальних історіях, які вона складає із основних жіночих тем (стосунки з близькими людьми, власний досвід материнства, «злети і падіння» артиста тощо). Цікаво, що чотири студійні альбоми Адель символічно означають вік співачки. Вони відображають життєві зміни і еволюцію стилю поп-зірки: дебютний альбом «19» (2008), наступний – «21» (2011), 3-тій – «25» (2015), нарешті четвертий – «30» (2021).

Співачка і авторка пісень удостоєна 16 премій Греммі у таких номінаціях: найкраще сольне поп-виконання, найкраща артистка, найкращий альбом, найкращий запис року та найкраща пісня року. Це засвідчує успішність творчих пошуків співачки Адель.

Варто наголосити, що у вокальній творчості Адель використовує елементи різних течій сучасної популярної музики: соул, джаз, блюзу, кантрі, фольк-року, інді-поп та ін.. Діапазон голосу популярної британської співачки охоплює 2,5 октави («до» малої октави – «фа» другої октави). Сила і виразність її потужного голосу дозволяє співати навіть без мікрофона. Музичні критики відмічають темброве багатство і динамічне нюансування у вокальному виконавстві Адель [6].

Вона досконало володіє вокальною технікою, легко переходить з низького регістру на високий. У співі використовує техніку мовної позиції, максимально наближеної до природного розмовного голосу. Чітка дикція є характерною рисою британської вокальної школи, а, водночас, дозволяє сконцентруватися на поетичному тексті і надати емоційного наповнення пісенному образу. Серед поширених вокальних прийомів співачка практикує фрай (хриплий звук), тванг (різкий і проникливий звук), белтінг (гучний звук високих нот у грудному регістрі), субтон (м'який і приглушений звук). М'яке та контрольоване вібрато додає її голосу самотності і щирості, здатності відтворювати у піснях інтимні переживання і «оголені» почуття.

Варто відмітити, що Адель приділяє велике значення музичному супроводу та аранжуванню своїх пісень. Вона надає перевагу живому звучанню акустичних інструментів. Причому, в її концертах залучені симфонічні оркестри, музиканти-інструменталісти чи гурти. Відповідно до розкриття пісенного образу підбирається інструментальний склад, який доповнює вокальну партію.

Разом з тим, як зазначають фахівці, Адель здобула популярність у сучасній публіки не тільки своєю вокальною майстерністю. Режисерські рішення її концертів є важливою складовою сценічного іміджу поп-зірки. На перший погляд, британська співачка використовує мінімальний набір засобів, зосереджуючи основну увагу публіки на голосі. На противагу більшості сучасних артистів музичної естради Адель не застосовує під час виступу складних хореографічних елементів, а рухається по сцені природньо, або ж надає перевагу статичному положенню тіла при співі. Це свідчить про синтез класичних традицій вокального виконавства і сучасної поп-культури.

На концертах британської поп-зірки значна увага приділяється освітленню сцени. Для кожного вокального номеру співачка обирає відповідне освітлення, яке підсилює емоційну виразність музики. Пісні ліричного настрою супроводжуються м'яким світлом, а драматичні образи підсилюють насичені контрастні тони. Мініمالізуючи характерний для сучасного шоу екстравагантний або ж епатажний стилі сценічного іміджу, Адель більше схильна до виваженого театрального підходу, який проявляється у психологічній насиченості і продуманій драматургії концертного дійства. Зазвичай її виступи починаються ліричними номерами, які поступово набирають драматургічної напруги. Це дозволяє створити ефект єдиного художнього висловлювання, наповненого емоційною автентичністю.

Адель веде себе на сцені природньо і невимушено. На концертах вона вдається до особистого спілкування із глядацькою аудиторією, запрошуючи на сцену присутніх у залі. До речі, для світової знаменитості важливим є контакт із публікою. Тому вона надає перевагу концертним залам камерного типу, щоб легше було налагодити комунікацію із слухачами. Проте, концертні виступи Адель на стадіоні, які збирають тисячі глядачів, також вирізняються довірливим і сповідальним стилем спілкування поп-зірки з кожним відвідувачем через пісню. Через міміку та жести співачка передає емоції і почуття.

На сцені британська співачка виглядає елегантно і вишукано. Вона переважно обирає сукні темних кольорів: чорний, темно-синій, оксамитовий. Одяг Адель у класичному стилі зазвичай від відомих брендів – Valentino, Dior, Burberry, Givenchy. Вбрання доповнюють вишукані аксесуари – браслети, брошки і великі сережки з дорогоцінним камінням.

Підсумовуючи аналіз сценічного іміджу Адель можемо констатувати, що посилюючи смислове навантаження музики, сучасна поп-зірка залучає у своїх виступах прийоми театрального і візуального мистецтва, які гармонійно узгоджуються у цілісній художній концепції. Автобіографізм пісень британської співачки підкорюють серця мільйонів слухачів, які цінують справжність і простоту її сценічного образу в елегантному класичному амплуа.

Список використаних джерел

1. Гош М. Співачка Адель: історія милої бунтарки URL: <https://glamurchik.tochka.net/ua/229823-pevitsa-adel>
2. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Харків: Естет-Принт, 2019. 336с.
3. Зайцев В. П. Режисура естрадних та масових видовищ : навч. посіб. Київ: Дакор, 2006. 251 с.
4. Каранковська Ю. Аксесуари під нове тату: роздивляємося ближче образ Адель і розкриваємо його таємний зміст URL: <https://tsn.ua/lady/news/show-biznes/aksesuari-pid-nove-tatu>
5. Петрович І. Еволюція стилю Адель URL: <https://elle.ua/moda/zvezdny-stil/evolyuciya-stilyu-adel/>
6. Слободян В., Кузьменко А. Стилистична своєрідність творчості Адель. Збірник наукових праць. ЛОГОС, 2020. С. 101-103.
7. Сухолова М. Сценічний імідж вокаліста: навч. посіб. Ужгород, 2023. 104 с.
8. Точкова С. Формування сценічного іміджу майбутнього артиста-вокаліста в процесі фахової діяльності. Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство. 2021. Вип. 37(3). С. 86-90.

УДК 780.616.432:785.72

*Олексієнко Діана,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Хміль Вікторія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Науковий керівник – викладач кафедри мистецької освіти
Олійник Ярослава Володимирівна
Житомирський державний університет імені Івана*

ФОРТЕПІАННИЙ ДУЕТ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Фортепіанний дует – це унікальний жанр камерної музики, що передбачає виконання твору двома піаністами на одному або двох фортепіано. Цей жанр має глибокі традиції, зокрема в Україні, де фортепіанний дует став популярним ще в ХІХ столітті під час салонного музикування. Традиція грати в чотири руки на фортепіано зберігається і до сьогодні, зокрема завдяки роботам українських композиторів, які активно розвивають жанр, додаючи йому нові фарби та елементи сучасної музики. Історія фортепіанного дуету в Україні тісно пов'язана з іменами таких композиторів, як Станіслав Людкевич, Борис Лятошинський, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров та Ірина Алексійчук. Їхня музика стала важливим етапом у розвитку жанру, а їхні твори для двох фортепіано часто виконуються на концертних сценах [1].

Станіслав Людкевич став першим композитором в Україні, який високо оцінив художньо-виконавські можливості фортепіанного дуету. Саме йому належать перші зразки професійної творчості в цьому жанрі, які стали основою для подальших досліджень та експериментів у його розвитку та популяризації. Наприклад, нещодавно був реалізований мистецький проект «Людкевич. Спадщина», присвячений творам Людкевича, в якому брали участь піаністи Довгань та Зубко, ансамбль піаністів має назву: «*Dovhan and Zubko Piano Duo*». Цей проект є прикладом сучасного підходу до інтерпретації класичної музики та важливим кроком у популяризації української музики. Музиканти виконали твори «Швачка-марш», січковий марш «Ой, ішли наші славні запорожці», єврейський військовий марш «Бар-Кохба», «Меланхолійний вальс» на тему новели Ольги Кобилянської (написаний в 1917р. під час

перебування композитора в російському полоні у Перовську), а також три різновиди коломийок – чабарашки [2].

В останні десятиліття жанр фортепіанного дуету в Україні отримав новий динамічний розвиток завдяки застосуванню усіх технічних можливостей інструменту, а також експериментам із полістилістикою. Наприклад, деякі композитори використовують нетрадиційні техніки гри на роялі, такі як гра по струнах інструменту, що дозволяє створювати нові звукові ефекти та розширювати виконавські пошуки. В Україні сьогодні активно працюють численні фортепіанні дуети, які популяризують українську музику, часто виконуючи твори, що поєднують елементи академічної музики з сучасними стилями, такими як джаз чи електронна музика. Одним з таких проєктів є *Батл фортепіанних дуєтів директорів мистецьких шкіл* у місті Дніпро (2024), а також проєкт *Різдвяний Фест*, де виконуються виключно фортепіанні дуети [3].

Новим напрямком у розвитку жанру є перехід фортепіанного дуету з класичної академічної сцени на естраду. Сучасні композитори активно аранжують відомі українські пісні та хіти естрадної музики для двох фортепіано, що дозволяє вивести жанр на новий рівень популярності. Одним з прикладів такої творчості є дві збірки композиторки Мирослави Шентюрк-Терещук «Українські хіти», нескладні фактурні варіанти мелодій, стилізовані під сучасні ритми поп музики роблять їх доступними для дітей та виконавців-аматорів [4].

Яскравим прикладом є творчість київського композитора Максима Канке, який відомий своїми аранжуваннями українських хітів, а також світової класики. Серед його аранжувань можна знайти такі твори як: «Чардаш» Монті, «Облівіон» Астора П'яццолі, хіти гурту АВБА та багато інших. Канке не лише аранжує класичні та сучасні композиції, але й активно працює з українським пісенним матеріалом. Ним створено багато аранжувань українських пісень, таких як Верховина, Щедрик, Ти до мене не ходи, остання стала популярною серед слухачів завдяки своєму оригінальному звучанню – джазовій стилізації, насиченню ритмоструктур синкопами, акцентуванням слабких долей такту. Також відомою є його збірка обробок та перекладень українських народних пісень для фортепіанного дуету «Українські барви» [5].

Іншим сучасним українським композитором, який дав поштовх розвитку та популяризації фортепіанного дуету є Тетяна Афанасенко з Дніпра. Вона є автором численних аранжувань сучасних українських пісень, таких як «Мить», «Незалежна душа», а також пісень Петриненка та іноземних шлягерів. Її творчість характеризується джазовою стилізацією та елементами романтичної балади. Т. Афанасенко також має збірку «Українські пісні в дуетах. Веснянки», в якій зібрані аранжування українських народних пісень для двох фортепіано. Одним з цікавих її аранжувань є відома українська пісня «Я піду в далекі гори», яка завдяки своєму емоційному наповненню та оригінальними звуковими знахідками композиторки, танцювальній ритміці, насиченості гармонічними барвами здобула популярність у багатьох сучасних виконавців фортепіанного дуету [6].

Таким чином, дане дослідження дозволяє стверджувати, що фортепіанний дует в Україні є жанром, який активно розвивається, набуває нових особливостей. Українські композитори експериментують з новими звуковими можливостями, стилями, формами, аранжують відомі народні пісні та естрадні хіти, що дозволяє вивести цей жанр на новий рівень популярності. Відбувається активна популяризація українського фольклорного та авторського пісенного мистецтва через жанр фортепіанного дуету та донесення її до широкого кола слухачів.

Список використаних джерел

1. Грабовський Л. "Музика в Україні: історія та сучасність." Київ : Музична Україна, 2002.
2. «Людкевич – першопроходець у написанні творів для фортепіано в чотири руки». URL : <https://musical-world.com.ua/lyudkevich-pershoprohodecz-u-napisanni-tvoriv-dlya-fortepiano-v-chotiri-ruki/>
3. Батл директорів мистецьких шкіл Дніпра! Департамент гуманітарної політики Дніпровської міської ради. URL : https://www.facebook.com/kulturadmr?_tn__=-UC
4. Шевченко Ю. "Сучасні тенденції в українській музиці". Київ : Музична академія, 2015.

5. Канке Максим. Українські барви. Випуск 1. Обробки та перекладення українських народних пісень. URL : https://www.youtube.com/watch?v=C_INGLQYB-s
5. Шевченко Ю. "Сучасні тенденції в українській музиці". Київ : Музична академія, 2015.
6. Афанасенко Т. "Українські пісні в дуетах. Веснянки." Дніпро : Мистецька думка, 2021.

УДК 78.034 (477)

Семенчук Олександр,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти
Прокопович Тетяна Юрійвна
Рівненський державний гуманітарний університет

ПЕРКУСІЯ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ РОК-МУЗИЦІ

Рок-музика – один із найпопулярніших напрямів сучасної музичної культури. Рок-концерти збирають тисячі шанувальників і фанатів. Багато колективів, як в Україні, так і в усьому світі, здатні заповнити своєю публікою великі стадіони, клуби, концертні зали, а також виступають у пабах і на тематичних вечірках. Живе звучання, енергійна подача та емоційне наповнення рок-музики у переважній більшості слухачів викликає внутрішній підйом і відчуття єдності із музикантами.

Висока популярність рок-музики в сьогоденні виникає потребу ґрунтовного вивчення різних аспектів її розвитку та функціонування. Варто відмітити, що чимало праць українських вчених присвячені дослідженню даного культурного феномену. Приміром, В. Откидач комплексно розглядає рок-музику як соціокультурне явище, яке в мистецькому вимірі характеризується синтетичною природою – єдністю поетичних (вербальних), театральних (шоу) і музичних елементів [6]. На синтетичні процеси «запозичення елементів інших культур і видів мистецтв» у рок-музиці вказує І. Палкіна [7, с. 25]. Низка досліджень висвітлюють історичні етапи розвитку рок-музики в Україні [2-3]. Також вітчизняні науковці присвячують свої дослідження аналізу вокальних і інструментальних особливостей рок-музики [1].

Особливої уваги заслуговують питання, пов'язані з вивченням ролі перкусії у виконавських складах рок-гуртів. І. Палкіна наголошує, що використання перкусії в рок-музиці має визначальне значення, оскільки ці інструменти є активними носіями емоцій, драматургії і психологічного змісту композицій [7].

Як відомо, ударні музичні інструменти є невід'ємною складовою рок-музики. Їх функція у рок-композиціях значно більша, аніж пульсуюча ритмічна основа чи гучність. Виразові характеристики і виконавські прийоми гри на ударних інструментах слугують розкриттю емоційного тону рок-музики, поглиблює психологізм образів, підсилюють експресивну манеру концертних виступів рок-музикантів. Важливо зауважити, що адаптуючись до вимог популярного напрямку сучасної музики, у рок-композиціях постійно збагачується й урізноманітнюється арсенал ударних інструментів. Сьогодні складно знайти відому пісню, в аранжуванні якої не було б використано хоча б один з елементів перкусії.

До слова, в сучасному музикознавстві перкусією (percussio від лат. – «удар», «стукіт», «биття») називають групу музичних інструментів, звук яких утворюється внаслідок удару, тертя або струшування. Це великий клас інструментів, які не входять до класичної ударної установки (барабани, тарілки). Вважається, що перкусія належить до найдавніших музичних інструментів, походження яких пов'язано із магічними і ритуальними діями.

Причому, розмаїте сімейство перкусійних інструментів історично сформувалось у різних частинах світу, відповідно до природних умов та культурних традицій кожного регіону. Їх

різноманітність видів і способів гри дозволяє збагатити рок-музику специфічним «ароматом» екзотичних звуків етнічного забарвлення, зокрема: латиноамериканськими (конга, бонго, маракаси) африканськими (джембе, дуни-дуни), арабськими (дарбука, даф), українськими (бубни, тріскачки) тощо. Л. Васильєва зауважує, що експериментуючи із звучанням, рок-музиканти застосовували навіть «ужиткові речі: велосипедні дзвінки, свистки, банки з-під «Кока-коли» тощо» [1, с. 35].

Крім того, живий звук перкусії у рок-композиціях нерідко доповнюється електронними пристроями – імітаторами натуральних звуків чи генераторами синтетичних нових. Помітною тенденцією рок-музики стало широке застосування драм-машин, які імітують звучання акустичної ударної установки та перкусії. Таким чином, цифровий характер електронних ударних відкриває нові можливості у сфері звукового дизайну. Вони дозволяють інтегрувати новітні акустичні ефекти, створювати нетипові для традиційного ритм-секційного мислення текстури, та поєднувати електронне й акустичне звучання у гібридних виконавських формах. Тож великий і альтернативний асортимент ударних музичних інструментів створює рок-музикантам умови для творчих експериментів і отримання несподіваних звукових ефектів.

Слід зауважити, що відомі рок-гурти зазвичай вирізняються яскравим і неповторним почерком. Тож перкусійні інструменти допомагають створити унікальне звучання пісні, яке буде легко впізнати серед інших композицій. Між іншим, рок-гурти в своїх треках можуть використовувати різний набір ударних музичних інструментів. Такий підхід демонструє більшість представників сучасної української рок-музики.

Варто нагадати, що українська рок-музики має багаторічну історію. З 1960- років естетика мистецтва бунту і свободи проникла у творчість вокально-інструментальних ансамблів Львова і Харкова. А з кінця 1980-х років українська рок-музика набрала значних обертів, об'єднавши талановитих музикантів у таких колективах, як «Брати Гадюкіни», «Кому Вниз», «Воплі Відоплясова», «Мертвий Півень», «Плач Єремії». Велику роль у розвитку рок-руху в Україні відіграв фестиваль «Червона рута» (1989), який засвідчив самобутність і високий виконавський рівень рок-музикантів [4, с.232].

За роки незалежності в Україні рок-рух вийшов на якісно новий рівень, зберігаючи у музичних формаціях національну ідентичність і відгукуючись своїм мистецтвом на найважливіші суспільні події – Помаранчеву революцію, Революцію гідності, російсько-українську війну.

Прикметно, що українські гурти, такі як «Скрябін», «Океан Ельзи», «Гайдамаки», «Тартак», «Бумбокс», «Без Обмежень», «Kozak System», «Go_A» здобули популярність не тільки на вітчизняній сцені, а й міжнародне визнання. Поряд з тим, що кожна рок-група має власне оригінальне сценічне амплуа, музиканти дбають про підкреслення української ідентичності через поетичні тексти пісень, фольклорні мотиви та народні музичні інструменти.

У цьому контексті показовою є творчість рівненського гурту «OT VINTA», який активно використовує для своїх рок-композицій українську етніку. Музиканти залучають до своїх студійних альбомів і концертних програм українські народні музичні інструменти (козабас, сопілка, ліра), створюють оригінальні версії фольклорних пісень («Їхав козак», «Шабелина», «Ой, чий то кінь стоїть»).

Стосовно вибору перкусійних засобів для сучасної української рок-музики характерний доволі багатий і розмаїтий асортимент. Відповідно до пісні, її змісту та драматургії, виконавці залучають характерні ударні інструменти, досягаючи неперевершеного, а іноді й екзотичного звучання. Можна відмітити, що учасники українських рок-гуртів часто використовують перкусію різного етнічного походження та залучають до своїх експериментальних композицій звуки побутових матеріалів.

До прикладу, легендарний гурт «Воплі Відоплясова» (ВВ) в своїй творчості активно застосовує шейкери, конга, дарбука, тамбурин, бубни та ін. Причому у рок-композиціях колективу помітне комбінування перкусійних засобів різних народів світу з українськими інструментами. Особливо пасує до запальних пісень фронтмена Олега Скрипки бубон і тріскачки.

Багату перкусійну секцію використовує гурт «Гайдамаки». В їхніх композиціях часто звучить поєднання акустичних інструментів і електронних перкусійних педів, які надають музиці неповторної атмосферності та балкансько-етнічного драйву. Схожу тенденція властива гурту «Kozak System», який утворився у 2012 частково зі складу музикантів гурту «Гайдамаки».

Правдиві гостросоціальні теми сьогодення і потужна енергетика, яка стала візитівкою українського рок-гурту, передається не лише через тексти пісень, але й через залучення розмаїтого набору перкусійних інструментів (шейкери, маракаси, кахон, бубен, дарбука) або ж електронних педів. Помітно, що в композиції антивоєнної тематики колектив «Kozak System» залучає військову атрибутику. Наприклад, у відеокліпі «Люди-титани» [10] ритмічні удари по тубусу від протитанкового гранатомета символізують як військовий досвід головного героя пісні, так і незламний дух українців.

Подібних прийомів в сучасній українській рок-музиці можна знайти чимало. Яскраво і видовишно використано перкусію у пісні «Попереду», фірмовій композиції одного із лідерів української рокабілі-сцени – гурту ОТ VINTA. Пісня написана у 2006 році фронтменом колективу Юрієм Журавлем. У 2016 році було знято відеокліп до пісні «Попереду», в якому ключову роль відіграють імпровізовані барабани – металеві бочки [7]. До речі, у зйомках кліпу взяли участь рівненські барабанщики, а також вихованці Рівненського Палацу дітей та молоді. За задумом Юрія Журавля велика спільнота учасників кліпу, скоординовано ударяючи по металевих бочках створювала атмосферу бунтарського духу і невгамовної енергії. Використання побутових предметів у якості ударних музичних інструментів підсилило відчуття динамізму і єдності із навколишнім світом.

Експериментальний підхід до застосування перкусійних інструментів загалом властивий для треків гурту ОТ VINTA [3]. Наприклад, у запальній пісні «Чупакабра» характерного ексцентричного й іронічного відтінку досягнуто завдяки звуковим ефектам віброслепа та дарбуки. Натомість ковбел і тамбурин підкреслюють романтично-пригодницький настрій пісні «Шабелина».

Таким чином, перкусія, завдяки своїй здатності до змін і технічному прогресу, стала не тільки основним елементом ритмічної структури рок-гуртів, а й важливим засобом для емоційного вираження в композиціях. Незважаючи на те, що перкусіоністи часто залишаються у тіні на сцені, їх роль у збереженні ритму та забезпеченні художньої цілісності музичного матеріалу рок-композицій є незамінною.

Список використаних джерел

10. Васильєва Л. Рок-музика: на шляху концептуалізації. Молодий вчений. 2017. №8 (48). С.35-38.
11. Євтушенко О. Україна in rock: статті та есеї. Київ: Грані, 2011. 240с.
12. Канал гурту ОТ VINTA. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCXdTS-qbgTVPJ0Zz9Hte3uw>
13. Колодко А. Рок-музика як форма молодіжної субкультури. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Культурологія. 2015. Вип. 16. С. 227-236.
14. Лошков Ю. Рок-музика в Україні: ознаки періодизації. Аркадія. 2015. №1(42). С. 14-18.
15. Откидач В. Рок-музика і світовий художній процес. Харків: ХДАК, 2005. 294 с.
16. Палкіна І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / НАКККиМ. Київ, 2017. 224 с.
17. Попереду. URL: <https://youtu.be/NNrTfEDpBU?si=ONNA6foOEOOZzJd>
18. Яхно О. Витоки та основні етапи становлення української рок-музики. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип.63. Т. 2. С. 107-112.
19. KOZAK SYSTEM - Люди-Титани URL: <https://song.link/rv8bf7jsrmw9>

Секція 2. ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

УДК 37.091.3:001.89

*Горбенко Сергій,
професор кафедри хорового диригування та теорії і
методики музичної освіти, доктор педагогічних наук, професор
Український державний університет імені Михайла Драгоманова*

ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ОРГАНІЗАЦІЇ НАУКОВОЇ ТА НАВЧАЛЬНО- МЕТОДИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ

Проблема етнокультури, етнокультурної активності, діяльності є глибокою, складною і надзвичайно актуальною, особливо за нинішніх реалій. Науковці культурологічного, філософського напрямів трактують феномен етнокультури як “сукупність матеріальних і духовних цінностей, вироблених певним етносом упродовж його історії на його власній території засобами етнічного самовираження і не включає імпортованих зразків [1].

В сучасних умовах для Європи одним із важливих завдань є збереження європейського культурного багатства, мовного розмаїття, що ґрунтуються на культурній спадщині, художніх традиціях. У Франції, наприклад, кожний навчальний рік розпочинається з вивчення впродовж місяця своєї національної спадщини: відвідування музеїв, театрів, концертних залів виставок, мистецьких заходів.

Важливість етнокультурного підходу до нашого освітнього процесу полягає в тому, що, з одного боку етнокультура розглядається в органічному зв'язку історичного розвитку народу, його ментальності, самосвідомості та виступає як засіб формування етно-особистості; а з іншого - лише опанувавши свою національну культуру, особистість здатна успішно долучатися до пізнання світової культури, загальнолюдських цінностей [3, с. 678]. Таким чином, освіта мусить опиратися на таке етнокультурне й етнопедагогічне середовище, яке б зміцнювало культурне ядро змісту освіти на основі національних інтересів [3, 679].

На сьогоднішній день одним із найголовніших показників рівня сформованості індивіда є його етнокультурна вихованість, високий рівень *етнокультурної компетентності*. Вона полягає, *по перше*, у розумінні етнічного відродження національної культури як процесу циклічного який може відбуватися дуже тривалий час. *По-друге*, він є процесом якісного оновлення та розвитку головних складових національної культури, і *по-третє*, втілює позитивні перспективи розвитку етнокультурного життя, оскільки процес відродження будь-якої національної культури сьогодні є більше свідомо інноваційним і керованим процесом, аніж спонтанним. Окрім того, етнокультурна компетентність – це етнічна обізнаність і здатність особи ототожнювати себе з тим чи іншим етносом [1, с.182], здатність людини вільно орієнтуватися у світі значень культури свого етносу, вільно розуміти мову цієї етнокультури і вільно творити цією мовою. Це засіб передачі культурного досвіду від одного покоління етносу до іншого.

Слід наголосити, що етнокультурна політика впроваджується, перш за все в освітній сфері, а центральне місце при формуванні компетентності в цьому контексті займають предмети гуманітарного циклу. Тому, одним із найважливіших освітніх завдань є докладання зусиль для набуття системи знань студентською молоддю про український народ, про історичну культуру нації, місце і роль мистецтва в суспільстві тощо. Ще Я. А. Коменський наголошував на тому, що без етнопедагогіки, етнокультури, етнотрадиції, рідної мови, фольклору, мистецтва не може бути навчально-виховного процесу. Етнокультурний контекст прослідковується, в тій чи іншій мірі чи аспекті, в діяльності відомих українців: Григорія Сковороди, Олександра Духновича, Григорія Ващенка, Філарета Колесси, Василя Сухомлинського, Анатолія Авдієвського, Василя Верховинця, Мирослава Стельмаховича, Василя Стуса, Анатолія Іваницького, Георгія Філіпчука

та ін. Зокрема, академік Г. Філіпчук наголошує, що за нинішніх умов важливо повернути нашому народу історичну правду, бо без цього, унеможлиблюється подальший прогресивний поступ держави [3]. Важливу роль у розв'язанні цієї проблеми мають відігравати вищі заклади освіти, які готують педагогічних фахівців для системи освітніх установ, а тому формування відповідних компетентностей стосується як викладача вищої школи, так і студента, якого цей викладач навчає, виховує і готує до практичної діяльності на благо суспільства.

Відмітимо, що компонентами етнокультури є: *мовний, обрядовий, фольклорний, етнопсихологічний і компонент професійної культури*. Саме останній і є предметом нашого сьогоденного розгляду. Коли ми говоримо про викладача вищої школи, на перше місце слід ставити, виходячи з нинішніх реалій, етнокультурну обізнаність у науковому та навчально-методичному вимірі.

Діяльність викладача вищої школи, у цих двох напрямках має свої особливості. Назвемо деякі з них:

1. *Професійна відповідальність*. За підготовку фахівців, ефективність навчання і виховання у етнокультурному напрямі, свідоме володіння відповідними знаннями, переконаність і вміння переконувати інших несе відповідальність як викладач вишу, так і студент. Тому тут проблема може вирішуватися всебічно, як у процесі вивчення різних дисциплін, так і, в значній мірі, шляхом етнічної самоідентифікації (самостійне ознайомлення з культурою народу, історією українського мистецтва, національними звичаями і традиціями, фольклором, відвідування дотичних заходів, атмосфера в сім'ї тощо);

2. *Професійне визнання*. Діяльність викладача – це праця творча, пов'язана з інтересом до виконуваної роботи, натхненням, а іноді й обтяжена творчими невдачами й критичним ставленням ззовні. Тут важливе вміння демонструвати, порівнювати і переконувати. Успіх діяльності педагога в напрямку етнокультурного виховання багато в чому залежить від його авторитету, який має вплив на ефективність формування особистості студента. В цьому контексті Леонардо-да-Вінчі говорив: «противник, який шукає ваші помилки, корисніший, ніж друг, що бажає їх приховати» [2]. Найважливішою мотивацією навчальної, наукової, методичної роботи в контексті етнокультурності є професійне визнання колег, тих, хто компетентний в оцінці його внеску в цей напрямок професійної діяльності, порада. Важливе спільне обговорення багатьох аспектів проблеми, дискусії із студентами тощо.

3. *Наукове спілкування та практичне впровадження відповідних ідей* – це неодмінна умова продуктивної діяльності викладача ВНЗ, науковця. Система наукових комунікацій дає йому можливість дізнатись хто ще досліджує проблему етнокультурного спрямування освітнього процесу, які форми роботи використовуються, які аспекти зазнають критики, або недостатньо вивчені, яким шляхом ефективніше використовувати свої знання, наукові здобутки в практичній роботі зі студентами об'єднавши зусилля, проводити спостереження тощо. Такий підхід передбачає етнокультурне виховання поза різними інституціями, використання здобутих знань у практичній діяльності індивіда (участь у відповідних культурних заходах етнокультурного спрямування, гуртках, клубах, інших організаціях).

Які ж завдання стоять перед викладачем вищої школи у процесі організації та виконання навчально-методичної і наукової роботи, виходячи з названих особливостей? Звичайно, це робота спрямована, перш за все, на професійну підготовку студентів. Виокремимо кілька основних позицій:

- організація цілеспрямованої етнокультурної підготовки студентів, формування в них суб'єктивної позиції як носія етнокультури;
- проектування нормативно-правового та навчально-методичного забезпечення цього процесу яке потребує чіткого визначення цілей і завдань, відповідного змістового наповнення навчальних курсів, соціально і професійно зорієнтованих міждисциплінарних зв'язків;
- врахування етнокультурного аспекту в процесі проходження студентами усіх видів педагогічної практики ;

- розроблення й модифікація навчальних планів, робочих програм з етнокультурною орієнтацією; поповнення комплексів навчально-методичного забезпечення з дисциплін, викладання яких забезпечує кафедра (складання модульних, тестових завдань, в тому числі з індивідуальних дисциплін тощо); врахування названого фактору при складанні музичного репертуару для студентів з індивідуальних дисциплін;
- врахування етнокультурної складової в проведенні лекційних, практичних, семінарських занять, у тому числі в процесі розвитку і вдосконалення системи дистанційного навчання різного рівня.

Надзвичайно важливо, щоб навчальна робота викладача зі студентами не зводилась виключно до тривіальної передачі готових знань про етнокультуру, а передбачала розвиток їх креативного мислення, національних почуттів, діалогових форм навчання, обмін думками тощо. В освітньому процесі викладач повинен спрямовувати роботу зі студентами на набуття ними комплексу *компетентностей*:

- вміння виявляти в своїй поведінці етнічні особливості, властиві українському народові й використувати їх у повсякденному житті;
- знання відомостей про видатних діячів національної культури;
- вміння реалізовувати етнокультурні знання, поведінкові моделі, що сприяють ефективній міжетнічній взаємодії; наводити приклади взаємопроникнення культур;
- здійснення свого посильного внеску в розвиток взаєморозуміння між представниками різних культур. Ця компетентність стосується як викладача вищої школи, так і студента, якого цей педагог навчає і виховує;
- залучення студентів до цінностей української та світової художньої культури, їх творче сприймання;
- усвідомлення місця класичної спадщини нашого народу в культурі східнослов'янських народів;
- оволодіння знаннями про історію розвитку української культури, зразки культурних традицій;
- уміння інтегрувати національні культурні цінності, дотримуватися їх у своєму житті та професійній діяльності;
- сприяння і забезпечення подальшого культурного розвитку майбутнього фахівця шляхом міждисциплінарних зв'язків, самовиховання і самонавчання;
- стимулювання дискусій для розвитку відповідної компетентності студентів та незалежності їх мислення. Історичні, етнокультурні, моральні, мистецькі, естетичні цінності мусять пізнаватися і засвоюватися особистістю незалежно від характеру, специфіки майбутньої професії чи необхідних у майбутньому знань, умінь і навичок;
- врахування етнокультурного аспекту в процесі навчальних занять, написання викладачами навчальних посібників, методичних матеріалів, статей; рецензуванні дисертацій, експертного оцінювання наукових робіт; підготовки доповідей, виступів тощо;
- створення індивідуальної бази даних з етнокультурних питань в процесі виконання студентами магістерських, бакалаврських, курсових робіт;
- запровадження на кафедрах атмосфери співтворчості, співдружності, взаєморозуміння і взаємної поваги, тобто корпоративної культури односторонців, де кожен відчуває себе поважною особистістю незалежно від посади, ступеня, регалій, віку і статусу. Це дає відчуття стабільності, дозволяє бути емоційно включеним у педагогічну діяльність, де немає місця авторитаризму, чванства, ідолопоклонству та підлабузництву;
- володіння всіма викладачами державною мовою, чіткою сучасною професійною термінологією та педагогічною вимогливістю.

Ефективність етнокультурної підготовки студентів в умовах закладу вищої освіти визначається низкою *психолого-педагогічних умов*:

а) налагодження сприятливого освітнього середовища навчального закладу;
б) використання міждисциплінарних зв'язків;
в) здійснення мотиваційно-ціннісного ставлення до педагогічної діяльності в етновиховному просторі;

д) орієнтир на концепцію «інтеркультурної освіти», яка набрала останнім часом популярності. Її метою є формування людини як громадянина країни, Європи та світу з такими якостями, як: *гуманність, толерантність, порядність, об'єктивність, творче співробітництво, здатність до самостійного вибору в оцінках та вчинках, до усвідомлення загальнолюдських цінностей*.

Як свідчать події останніх років у масштабі всієї держави, все це потребує перегляду суспільством системи виховної роботи з студентами різного віку на всіх етапах і формах одержання ними освітніх послуг. Недостатність виховної роботи є однією з причин наявності у нас значної кількості колаборантів, зрадників інтересів держави, диверсантів. З нашої точки зору, після переможного завершення війни в країні має змінитися відношення до педагогічних працівників і вимоги до студентів в плані їх патріотизму, відношення до своєї держави і національної культури.

Список використаних джерел

1. Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі : Колективна монографія. Київ : Ліра, 2019. 292 с.
2. Руденко Ю. Д. Основи сучасного українського виховання. Київ : Вид-во Олени Теліги, 2003. 328 с.
3. Філіпчук Г. Г. Національна освіта : особистість і суспільство. Збірник наукових праць. Чернівці : Зелена Буковина, 2013. 844 с.

УДК 748.1(477)''19''

*Гордєєва Тетяна,
викладач,
Одайник Світлана,
концертмейстер,*

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПРОФЕСІЙНА МУЗИЧНА ОСВІТА У УКРАЇНІ У ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У першій половині ХХ століття хорове виконавство та професійна музична освіта в Україні зазнали інтенсивного розвитку, що сприяло не лише утвердженню національної культурної ідентичності, а й підготовці висококваліфікованих мистецьких кадрів, заклавши підґрунтя для подальшого розквіту українського хорового мистецтва.

До початку ХХ століття на теренах України сформувалася розгалужена мережа музичних навчальних закладів, що сприяла становленню професійної хорової освіти. Зокрема, значну роль у цьому процесі відіграли музичні школи, засновані при регіональних відділеннях Імператорського Російського музичного товариства, зокрема Київське музичне училище (1883) та Одеське музичне училище (1897). У західноукраїнських землях важливим осередком фахової підготовки музикантів стала Музична академія у Львові (з 1796 року), а також школа співу, гри на скрипці та віолончелі, заснована Галицьким музичним товариством у 1854 році, яка згодом набула статусу консерваторії. Випускники духовних семінарій, серед яких такі видатні постаті, як Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Кирило Стеценко, Пилип Козицький, здобували ґрунтовну музичну підготовку, зокрема в галузі хорового диригування, що стало підґрунтям для їхньої подальшої діяльності як хормейстерів.

О. Кошиць, випускник Київської духовної семінарії і академії, із захопленням висловлювався про свою освіту, що «уся семінарія була тоді цілковито просякнута українським духом і українською пісню ... Одне слово, це була якась природна консерваторія де постановка голосу передавалася за традицією переймання гарної манери співу, а знання нот було також необхідне й самозрозуміле. Кожний семінарист був готовий прекрасний хоровий, а здебільшого і сольний співак, половина ж з них – прекрасні хорові диригенти» [1, с.146].

У першій половині ХХ ст. музичне життя в Україні тісно перепліталось з суспільним і освітнім життям країни. Саме у цей період, у контексті демократичних настроїв, поширювалися самоосвітні форми музичного життя, такі як народні будинки, народні університети, народні школи і навіть народні консерваторії. Парафіяльні школи, приватні музичні класи і хори в гімназіях та колегіумах не змогли лідувати в цьому русі, тому головну роль у народно-демократичному русі хорової освіти відіграли товариства (наприклад, Галицьке музичне товариство, Філармонічне товариство, Одеське товариство аматорів музики тощо), "Бояни".

Початковою стадією утворення та розвитку професійної музичної освіти в Україні було створення навчального закладу, який історично став першим професійним музичним навчальним закладом в країні. Заснований у 1868 році в рамках Київського відділення Імператорського Російського музичного товариства, цей навчальний заклад був призначений для підготовки музикантів-виконавців з метою забезпечення музичних колективів та організацій міста Києва, зокрема Київської опери та оркестрів.

Урочистість відкриття навчального закладу була відзначена освяченням будівлі школи та розпочаттям навчального процесу. Початкова назва закладу – "музична школа" – претворилася в "училище" у 1883 році. Наступні етапи розвитку свідчать про еволюцію цього навчального закладу в напрямку «училища повного профілю», що було формалізовано у 1885 році.

Важливим віхоподієм у історії цієї освітньої інституції стала реорганізація в 1913 році, коли музичне училище перетворено на консерваторію та включено до її структури як молодше та середнє відділення.

На початку ХХ ст. в Галичині швидко розвивалася музична освіта. У 1902 році у Львові було відкрито приватний музичний навчальний заклад під назвою Музичний Інститут. Засновницею цього закладу була А. Нементовська. З 1903 року у Львові під патронатом "Союзу співацьких і музичних товариств" почав функціонувати Вищий Музичний Інститут, керівником якого був А. Вахнянін.

У 1903 році було відкрите Полтавське музичне училище, а у 1905 році – Житомирське. У 1908 році Херсонське музичне училище було засновано на базі музичних класів при Херсонському відділенні Російського музичного товариства, а в 1910 році Сімферопольське училище.

Відкриття музичних класів та музичних училищ створило міцне підґрунтя для розвитку професійної хорової світської освіти. Ця освіта отримала теоретичну, методичну та практичну основу, оскільки педагоги та учні постійно виступали на концертних майданчиках міст. У своєму дослідженні про тенденції розвитку професійної освіти в Україні, Ю. Іванова зазначає: «Початок ХХ ст. – це нова ера, де хоровий спів поряд з інструментальною музикою стає популярним та потребує вищої музичної освіти» [2]. Таким чином, було логічним, що в 1913 році почали послідовно відкриватись два вищі музичні навчальні заклади: Одеська та Київська консерваторії (Одеська у вересні, Київська у листопаді).

Історико-політичні події 1917 року відобразилися на музично-мистецькому житті країни, створивши передумови для «оновлення» творчих форм та виникнення нових творчих асоціацій, що відповідали «вимогам часу». Наприклад, був оголошений принцип повної автономії консерваторії, відбувалися постійні реорганізації та перейменування освітніх закладів, а також з'явилися "класовий" і пізніше "національний" підходи до прийому студентів.

У 1917 році в Одесі було засноване "Товариство одеських музичних діячів". У членів цього товариства незабаром виникла ідея створення нового вищого музичного закладу – музичної академії, яку вважали "першою в Росії". Академію було створено паралельно з існуючою консерваторією, і її першим ректором став М. Марценко, який керував Регентськими курсами та

був головою церковно-співацького благодійного товариства. "Товариство" також відкрило безкоштовні хорові школи. Незважаючи на це, як життя "Товариства", так і академії були недовговічними, і їхні сліди загубилися в потоці драматичних подій наступних років.

У 1918 році Б. Мироненко, відомий скрипаль, спробував відкрити консерваторію у Вінниці. Однак через революцію і громадянську війну відкриття було відкладене. У 1920 році консерваторію у Вінниці було відкрито шляхом націоналізації всіх приватних музичних навчальних закладів професійного рівня. У Катеринославі також була створена консерваторія в 1919 році шляхом реорганізації музичного училища. На жаль, обидві консерваторії існували недовго [3, с. 35].

У складний післяреволюційний період заклади музичної освіти продовжували працювати, але стикалися з труднощами та суперечностями нового часу. Згідно з джерелами 1930-х років, в 1921 році був створений Відділ художньої освіти, який розробляв систему музичної освіти, моделюючи її під індустріальну та сільськогосподарську схеми: профтехучилище – технікум – інститут інститут. У 1923 році Одеська консерваторія розділилася на інститут і технікум, а в 1925 році перейменувалася на Музично-драматичний інститут (Муздрамін) з двома факультетами – музичним і театральним. Пізніше при Муздраміні було відкрито музичну трудову школу-семилітку ім. О. К. Глазунова, а з 1930 року – робітничий факультет. У 1934 році театральний факультет відокремився від інституту, і вищому навчальному закладу був повернутий статус консерваторії. Вінницька консерваторія об'єдналася з музичним технікумом. Народна (у деяких документах – "державна") консерваторія існувала недовго і в 1923-1924 навчальному році була об'єднана з музичним технікумом.

Професійне хорове виконавство швидко розвивається разом із професійною музичною освітою. Формування колективу, відомого під назвою "ДУМКА", відбулося у період Української Народної Республіки (УНР) у 1919 році, на базі хору «Дніпросоюзу», який очолював Нестор Городовенко. Початково, під керівництвом Кирила Стеценка, було створено дві мандрівні капели, проте в умовах загострення більшовицького впливу в країні була скорочена кількість виконавців, і зберіглася лише Перша мандрівна капела. К. Стеценко, відомий композитор та організатор музичної освіти початку ХХ ст. «володів особливим умінням відтінити красу тембру музичної фрази якоїсь окремої партії, завдяки чому досягався певний музичний результат. Він вимагав, щоб учитель у навчанні співу виходив із принципу, що спів є продовжене голосом мовлення. Щедрою була й педагогічна спадщина К. Стеценка: у багаторічній дидактичній діяльності він обґрунтовував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями і вважав, що знання, здобуті лише на основі слухових уявлень, є абстрактними.».

З 1920 року колектив офіційно прийняв назву "Державна українська мандрівна капела" (ДУМКА). Історія цієї капели відзеркалює складний хід розвитку української культури. Протягом 1920-х та 1930-х років капела активно виступала у різних регіонах України, проводячи щорічно більше 100 концертів. Репертуар колективу налічував як обробки народних мелодій, так і твори світової класичної музики. Важливим подією в історії колективу була його перша зарубіжна гастрольна поїздка, яка відбулася у 1929 році до Франції.

Протягом різних історичних періодів керівництво Національною заслуженою академічною капелю України «Думка» було здійснюване видатними хоровими диригентами, серед яких варто відзначити М. Вериківського, О. Сороку, П. Муравського, М. Кречка та інших представників. У проміжку з 1944 до 1946 років посаду художнього керівника займав Петровський Олександр Юрійович. В період між 1951 та 1959 роками посаду диригента обіймав Мальцев Валентин Олександрович.

Починаючи з 1984 року, «ДУМКУ» очолює видатний діяч музичного мистецтва, Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, а також голова хорового товариства України імені М. Леонтовича - професор Євген Савчук. Його внесок у розвиток та підвищення рівня творчості колективу відображається в численних досягненнях, які відзначаються в національному та міжнародному масштабі.

Початок ХХ століття був періодом творчого розквіту М. Леонтовича, відомого композитора та аранжувальника народних пісень. За словами К. Стеценка: «він ніби різьбяр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе мереживо в шовку. Його техніка, обробка найменшої речі настільки ажурна, ніби тонка різьба з золота, прикрашена самоцвітним камінням» [4, с. 418]. О. Кошиць проявив інтерес до хорових творів М. Леонтовича, і в 1916 році він вперше виконав "Щедрик" зі студентським хором Київського університету. Після цієї прем'єри М. Леонтович отримав визнання як композитор.

У період 20-30 років М. Леонтович розробив теорію, яка передбачала поєднання кольорів зі звучанням музичних творів для досягнення цілісного сприйняття музичного образу. Він створив систему показу мистецького матеріалу, основану на взаємозв'язку світлотонів і кольорів з музичними звуками. М. Леонтович наголошував на необхідності викладати музику в контексті інших наукових і художніх знань, вважаючи обмеження викладання лише одного предмета непридатним для фахової підготовки вчителя [5, с. 164-185].

Після смерті М. Леонтовича у 1922 році композитори України об'єдналися в Товариство пам'яті М. Леонтовича. Товариство активно організувало хорові капели та навчальні хори у багатьох містах і займалося підготовкою хормейстерських кадрів. Наприклад, К. Пігров при Одеській філії Товариства створив великий аматорський хор з 200 співаків. Маєстро зазначав, що вимагалось великої праці, щоб цей величезний хор змусити співати чисто та в ансамблі [3, с. 31].

Музичні товариства, приватні музичні школи, міський театр та філармонія, а також три вищі навчальні заклади – консерваторії і Вищий музичний інститут імені М. Лисенка – разом з кафедрою музикології (Інститут музикології) при Університеті, утворили основу для створення провідного вищого навчального закладу Західної України – Львівської державної консерваторії у 1939 році. Ректором цього закладу було призначено В. Барвінського.

Під час німецької окупації багато культурно-мистецьких установ припинили свою роботу. Наприклад, Львівське училище перетворилося на «музичну школу», Одеська консерваторія функціонувала обмежено, а «хорове життя Києва майже зупинилося». Проте, хорове виконавство не припинило свого розвитку. З музикантів, співаків та хормейстерів, які залишилися у місті, була створена нова капела під назвою «Українська хорова капела» (керівники Н. Городовенко та П. Гончаров) [6, с. 54]. У 1943 році було засновано Державний український народний хор у Харкові під керівництвом Г. Верьовки.

Список використаних джерел

1. Кошиць О. А. Спогади / О. А. Кошиць ; упоряд., передмова М. Головащенко ; післямова М. Слабошпицького. Київ : Рада, 1995. 387 с.
2. Іванова Ю. Професіоналізація хорового виконавства в Україні. *Проблеми сучасності : мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. Луганський держ. інститут культури і мистецтв, 2010. URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/psmkp/2010_13/ivanova.html
3. Букач М. Особливості становлення вокально-хорової освіти на теренах України. *Наукові праці. Педагогіка*. Том № 50. Вип. 37. Миколаївський державний гуманітарний університет ім. П. Могили, 2006. С. 29–38.
4. Ільченко Д. Спогади про Леонтовича. *Музика*. 1925. № 11–12. 418 с.
5. Творчість М. Леонтовича : зб. ст. / Упор. В. Золочевський. Київ : Музична Україна, 1977. 200 с.
6. Лащенко А. З історії київської хорової школи. А. Лащенко. Київ : Муз. Україна, 2007. 198 с.

*Делех Богдан,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
спеціальності 014.13. Середня освіта (Музичне мистецтво)
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

НЕПЕРЕРВНА ОСВІТА ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ТА ВИКЛИКИ

Безперервний професійний розвиток учителя мистецтва є необхідним у сучасному освітньому середовищі. Зміни в суспільстві та технологіях вимагають гнучкості та інноваційного підходу до викладання. Курси, семінари, тренінги та професійні спільноти допомагають педагогам адаптуватися до нових викликів і вдосконалювати методики навчання. Впровадження сучасних технологій, інтерактивних ресурсів та STEAM-підходу сприяє творчій самореалізації педагогів і учнів, забезпечуючи актуальність мистецької освіти [1].

Попередні дослідження показують, що безперервний професійний розвиток учителя мистецтва є ключовим для адаптації до сучасних освітніх викликів. Інтеграція міждисциплінарного підходу, цифрових технологій та інноваційних методик сприяє вдосконаленню педагогічної майстерності. Під час написання цієї роботи було проаналізовано наукові статті відомих українських науковців, а також враховано власний досвід у сфері підвищення кваліфікації педагогічних працівників.

Метою статті є сприяти безперервному професійному розвитку вчителя мистецтва через вдосконалення методів викладання, впровадження сучасних технологій та обмін досвідом. Забезпечити адаптацію до освітніх змін, інтеграцію міждисциплінарних підходів і розширення творчого потенціалу педагогів. Створити умови для самореалізації через курси, семінари, тренінги та професійні спільноти.

У сучасному освітньому просторі безперервний професійний розвиток вчителя набуває особливого значення. Він має гнучко реагувати на виклики часу, вдосконалювати власні методи викладання та впроваджувати інноваційні практики у навчальний процес.

Освіта учителя мистецтва – це нескінченний шлях самовдосконалення, що триває протягом усієї його кар'єри. Вона охоплює різноманітні форми навчання: курси підвищення кваліфікації, семінари, тренінги та участь у професійних спільнотах. Особливу роль відіграє міждисциплінарний підхід, який дозволяє поєднувати знання з різних галузей, створюючи цілісний і глибокий освітній процес.

Поняття «неперервна освіта» розглядається як:

- філософсько-педагогічна концепція, згідно з якою освіта трактується як процес, що охоплює усе життя людини;
- важливий аспект освітньої практики на різних ступенях системи освіти, що представляє її як постійне цілеспрямоване освоєння людиною соціокультурного досвіду різних поколінь;
- принцип організації освіти на загальнодержавному та регіональному рівнях; – принцип реалізації державної політики у галузі освіти;
- сучасна світова тенденція в галузі освіти;
- парадигма науково-педагогічного мислення [2].

Метою неперервної освіти є цілісний розвиток особистості протягом життя, підвищення її професійної і соціальної адаптації в швидкозмінюваному сучасному суспільстві; розвиток її здібностей і можливостей, де головну позицію ідеї посідає людина, її особистість, бажання й прагнення постійного розвитку [2].

Завдання неперервної освіти – це створення умов для всебічного гармонійного розвитку кожної людини, незалежно від віку, попередньо здобутої професії або спеціальності, місця проживання, але з обов'язковим урахуванням її індивідуальних особливостей, мотивів, інтересів, ціннісних настанов [2].

Роль неперервної освіти:

- для людини – це процес формування й задоволення її пізнавальних запитів та духовних потреб, розвитку задатків та здібностей у мережі державно-суспільних навчальних закладів і шляхом самоосвіти;
- для держави – провідна сфера соціальної політики зі забезпечення сприятливих умов загального й професійного розвитку кожної особистості;
- для суспільства – механізм розширеного відтворення його професійного та культурного потенціалу, умова розвитку суспільного виробництва, прискорення соціально-економічного прогресу країни;
- для світового товариства – спосіб збереження, розвитку і взаємозбагачення національних культур та загальнолюдських цінностей, важливий чинник й умова міжнародного співробітництва в галузі освіти та вирішення глобальних завдань сучасності [2].

В умовах сучасних освітніх трансформацій учитель мистецтва має бути в курсі актуальних тенденцій та орієнтуватися на потреби молоді й суспільства. Сьогодні для професійного розвитку педагогів пропонується широкий спектр освітніх заходів: курси, воркшопи, вебіари, тренінги, майстер-класи та участь у професійних спільнотах.

У місті Вараш при Управлінні освіти виконавчого комітету Вараської міської ради функціонує Вараський центр професійного розвитку педагогічних працівників, метою якого є сприяння професійному зростанню педагогів, надання психологічної підтримки та консультування. Для вчителів мистецької освітньої галузі міста та громади центр організував низку вебінарів, серед яких "Концептуальні засади навчання предметів освітньої галузі 'Мистецтво' в 5 класах НУШ". Його метою було ознайомлення педагогів з новими нормативними вимогами щодо викладання мистецтва у 5 класі у 2022–2023 навчальному році, а також з модельними навчальними програмами для 5–6 класів.

Вебінар "Використання Viber у роботі вчителя мистецтва" мав на меті допомогти педагогам мистецької освітньої галузі організувати дистанційне навчання, ефективно використовувати програмний застосунок на уроках та впроваджувати сучасні методики викладання. Ще одним значущим заходом став вебінар "Реформа шкільної гуманітарної освіти: як викладати мистецтво", під час якого учасники ознайомилися з дорожньою картою концептуального реформування предметів мистецької освітньої галузі, розробленою львівськими фахівцями, та обговорили актуальні виклики й проблеми.

Такі ініціативи сприяють підвищенню професійної компетентності вчителів мистецтва та забезпечують їм доступ до новітніх освітніх підходів, необхідних для ефективної роботи в сучасному освітньому середовищі.

Перша міська "Осінь школа вчителя мистецтва" стала важливим етапом у професійному розвитку педагогів мистецької освітньої галузі. Протягом трьох інтенсивних днів учасники розглядали актуальні питання освіти, обмінювалися досвідом та знайомилися з сучасними методиками викладання.

Перший день був присвячений ролі вчителя мистецтва в умовах сучасних суспільних змін. Лекції, що охоплювали питання професійного стандарту вчителя мистецтва у період діджиталізації та значення самоосвіти як основи творчо-професійної компетентності, стали фундаментом для подальших дискусій. Запрошена гостя, Ольга Просіна, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри філософії і освіти дорослих ЦПО ДЗВО "Університет менеджменту освіти" НАПН України, голова ГО "Центр освітніх ініціатив "ТОЛОКА", виступила з доповіддю про професійний розвиток педагога в умовах відкритої освіти, детально розглянувши андрагогічні моделі самовдосконалення.

Другий день пройшов у форматі обміну досвідом між учителями. Вчитель мистецтва Вараського ліцею №1, консультант Вараського ЦПРПП Богдан Делех представив диференціацію

мистецьких завдань у старших класах, розкриваючи нові підходи до викладання мистецтва в умовах дистанційного навчання. Лідія Солодар, учителька образотворчого мистецтва Черкаської спеціалізованої школи №18 ім. В. Чорновола, переможець обласного етапу конкурсу "Учитель року-2020", поділилася методами використання інтерактивних конспектів у мистецькій освіті та впровадження гейміфікаційних елементів.

Заключний день був присвячений технологіям, що змінюють освіту. Богдан Делех представив сучасні освітні інструменти, ознайомив учасників із програмним забезпеченням MozaBook та створив інтерактивний урок на основі мистецької теми для 11 класу. Крім того, він продемонстрував можливості STEAM-освіти, показавши її важливість у мистецькому викладанні, а також практично застосував музикотерапію як інструмент естетикотерапевтичної діяльності [3].

Підсумком заходу стало тестування, після проходження якого учасники отримали сертифікати про підвищення кваліфікації на 12 годин. Рефлексивний аналіз відповідей підтвердив високий рівень зацікавленості та задоволення учасників, які позитивно оцінили формат заходу. Перша міська "Осіньна школа вчителя мистецтва" стала важливим простором для професійного розвитку, сприяла збагаченню педагогічних підходів та надала нові можливості для творчого вдосконалення вчителів мистецтва.

Отже, безперервний професійний розвиток учителя мистецтва є ключовим для адаптації до освітніх змін. Інтеграція сучасних технологій, міждисциплінарного підходу та STEAM-методів сприяє творчій самореалізації педагогів та вдосконаленню навчального процесу. Дослідження підтверджують, що участь у курсах, семінарах і професійних спільнотах підвищує компетентність учителів та забезпечує якість мистецької освіти.

Список використаних джерел

1. EduEx. Вараський центр професійного розвитку педагогічних працівників. URL : https://www.varashcprpp.com.ua/?page_id=2610
2. Неперервна освіта як фактор розвитку дорослої людини. URL : https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/743358/1/%D0%91%D0%BE%D1%8F%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0-%D0%A5%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%90._05.12_2024.pdf
3. Річні звіти діяльності. Вараський центр професійного розвитку педагогічних працівників. URL : https://www.varashcprpp.com.ua/?page_id=1111

УДК 78.02:78.071.1:78.071.2

***Поліщук Владислав,**
концертмейстер,
Мацієвська Людмила,
викладач,*

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ВЗАЄМОДІЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА З ВОКАЛІСТОМ: ВІД ПЕРШОЇ РЕПЕТИЦІЇ ДО СЦЕНИ

Концертмейстерська діяльність є однією з найскладніших і найвідповідальніших форм музичного співтворення. У співпраці з вокалістом концертмейстер не просто супроводжує спів, а виступає повноправним учасником творення художнього образу. Ця взаємодія вимагає від акомпаніатора не лише віртуозного володіння інструментом, а й глибокого розуміння вокальної техніки, інтонаційної природи співу, психології спілкування і сценічної поведінки.

Робота концертмейстера та вокаліста починається задовго до виходу на сцену. Вона охоплює комплекс заходів – від встановлення емоційного контакту під час першої репетиції до досягнення повної ансамблевої злагодженості на публічному виступі. На кожному етапі взаємодії важливо враховувати як технічні, так і психологічні аспекти творчого процесу.

Мета цього дослідження – визначити основні етапи і принципи співпраці концертмейстера з вокалістом, визначити психологічні й музично-інтерпретаційні особливості взаємодії, а також окреслити перспективи подальших досліджень у цій сфері.

Концертмейстер у вокальному ансамблі виконує не лише функцію акомпаніатора, а й виступає рівноправним партнером у творенні художнього образу [1]. Його завдання полягає у тому, щоб не лише підтримувати вокаліста гармонічно й ритмічно, а й творчо сприяти розкриттю задуму твору. Цей процес потребує від концертмейстера високого рівня професійної підготовки, гнучкого музичного мислення та здатності до інтерпретаційного співтворення.

Особливо важливою є здатність концертмейстера відчувати динаміку вокального звучання та оперативно адаптувати фортепіанний супровід відповідно до змін у виконанні співака. Акомпаніатор повинен володіти великим арсеналом тембрових відтінків, агогічних нюансів, вміло підкреслювати драматичну або ліричну лінію твору, посилюючи загальне емоційне враження [2].

Крім технічних навичок, важливу роль відіграють міжособистісні якості концертмейстера: комунікабельність, вміння слухати і чути, швидка реакція на зміну творчої ситуації. Успішна взаємодія значною мірою залежить від делікатного балансування між ініціативністю й здатністю підтримувати партнера.

Перша репетиція є визначальним моментом, коли встановлюється психологічний контакт між вокалістом і концертмейстером [3]. Від того, наскільки швидко вдасться досягти взаєморозуміння, залежить подальший успіх спільної роботи. Концертмейстер має проявляти делікатність, уважність до емоційного стану вокаліста, допомагаючи створити атмосферу довіри та відкритості.

На початковому етапі важливо не тільки відпрацьовувати технічні деталі, а й підтримувати емоційний комфорт виконавця, уникати зайвої критики та надмірних вимог. Спільне обговорення художніх завдань твору сприяє формуванню спільної інтерпретаційної концепції, що згодом буде основою ансамблевої злагодженості [4].

Концертмейстер має також уміти визначити сильні й слабкі сторони вокаліста, аби допомогти йому розкрити свої можливості максимально повно. Емпатія, терпіння та підтримка особистісного самовираження співака є необхідними складниками початкового етапу взаємодії.

Після встановлення основ психологічної взаємодії настає етап спільного аналітичного опрацювання музичного матеріалу. У цьому процесі концертмейстер і вокаліст детально розбирають текст, гармонійну структуру, темброві й динамічні засоби виразності твору [5].

Аналіз твору включає розгляд не тільки музичної, а й літературної складової вокального тексту. Важливо враховувати інтонаційно-сміслові акценти, характер розвитку мелодичної лінії, логіку фразування. Концертмейстер допомагає вокалісту усвідомити зв'язки між змістом тексту та музичним супроводом, що дає змогу досягти глибшого і переконливішого виконання [3].

Особливу увагу слід приділяти також визначенню стильових особливостей твору: барокової стриманості, романтичної експресії чи імпресіоністської легкості. Спільне вивчення історико-культурного контексту сприяє точнішій інтерпретації вокальної партії.

Ансамблева злагодженість є результатом тривалої систематичної роботи обох виконавців. Вона включає відпрацювання синхронного дихання, спільного фразування, узгодження темпоритмічних рішень та єдності динамічних відтінків [2].

Поступово формується особливий тип музичної взаємодії, коли концертмейстер і вокаліст передбачають один одного, інтуїтивно відчують зміни настрою, динаміки й агогіки. Репетиції спрямовані не лише на технічну бездоганність, а й на досягнення природності, легкості спільного музикування [5].

Розвиток ансамблевих навичок базується на взаємному слуханні й гнучкому реагуванні. Чим більш органічною стає взаємодія між виконавцями, тим виразніше вдається передати слухачеві єдність музичної думки.

На фінальному етапі роботи перед виступом важливо не тільки закріпити технічні й ансамблеві напрацювання, а й підготуватися психологічно [4]. Концертмейстер підтримує вокаліста, допомагає йому зосередитись на художньому змісті твору, долати хвилювання.

Моделювання сценічної ситуації під час репетицій включає відпрацювання виходу на сцену, психологічної стійкості у відповідальних моментах, вміння не втрачати контроль над виконанням у разі неочікуваних обставин [1].

Важливо тренувати і невербальну взаємодію на сцені: погляди, жести, дихання. Це дозволяє створити ефектну, завершену сценічну картину й забезпечити максимальну виразність спільного виступу.

Концертмейстерство у співпраці з вокалістом є багатограним процесом, який вимагає не лише високого професійного рівня володіння інструментом, а й глибоких психологічних, аналітичних та комунікативних навичок. Від якості взаємодії залежить художній результат виконання вокального твору.

Успішна взаємодія концертмейстера та вокаліста передбачає спільний пошук єдиного інтерпретаційного бачення, готовність до взаємної підтримки, гнучкість у виконанні. Саме завдяки цим факторам створюється справжня сценічна єдність, яка вражає слухача глибиною та щирістю музичного висловлення.

Перспективи подальших досліджень можуть включати аналіз специфіки роботи концертмейстерів у різних стилях вокальної музики (бароко, опера, сучасна академічна музика) та вивчення психологічних аспектів взаємодії у стресових умовах сценічного виступу.

Список використаних джерел

1. Стаховська Л. О. Методика роботи концертмейстера з вокальним ансамблем. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. 152 с.
2. Гусєва В. В. Теорія і практика концертмейстерської діяльності. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2017. 204 с.
3. Козирєва М. О. Співтворчість концертмейстера та вокаліста: мистецькі аспекти. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2019. 176 с.
4. Микитюк С. С. Психологія взаємодії в музиці: концертмейстерський аспект. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2016. 128 с.
5. Бондаренко Т. А. Основи ансамблевої гри: навчальний посібник. Київ : Інтерсервіс, 2018. 144 с.

УДК 37.015.311:74

*Мокранська Діана,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014.12 Середня освіта (Образотворче мистецтво)
Науковий керівник - викладач кафедри мистецької освіти
Борисенко Наталія Сергіївна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ВПЛИВ ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ

У сучасному суспільстві, де надається велике значення професіоналізму, холодним та технічним розумовим конструкціям, байдужості, системності, чіткості речей, роль мистецтва в інтелектуальному розвитку людини часто недооцінюють і недостатньо вивчають.

Інтелектуальний розвиток загалом включає пам'ять, асоціативні здібності та логічне мислення. Решта включає креативність, чуттєвість, емоційний розвиток, почуття власності, соціалізація. До всього цього відноситься мистецтво, яке піддається лише функції естетики, що закладено у структуру мислення.

Недооцінка систематичного впливу художньої творчості на мислення, уяву, аналітичні здібності та емпатію створює проблему. Мистецтво сприяє адаптації людини до складних умов, осмисленню дійсності та пошуку якісних рішень, виходячи за межі простого засобу самовираження та стаючи важливим чинником інтелектуального зростання. Недостатня дослідженість цих аспектів обмежує застосування художньої творчості у вищій шкільній практиці, психології та соціальних професіях, спрямованих на підвищення духовних цінностей людини. Тому необхідно глибше вивчити механізми впливу мистецтва на інтелектуальний розвиток і визначити шляхи ефективного використання його потенціалу для формування гармонійної, творчої та інтелектуально розвиненої особистості.

Художня діяльність у всіх своїх складових – від живопису до танцю – має значний вплив на розвиток людської інтелектуальності. Інтелектуальний розвиток – це процес формування та вдосконалення когнітивних, емоційних і соціальних здібностей людини, що сприяють її здатності до мислення, аналізу, вирішення проблеми, саморефлексії та адаптації до навколишнього світу. Інтелектуальний розвиток і творчий потенціал особистості тісно пов'язані, адже вони взаємно підсилюють одне, формуючи здатність людини до аналізу, інновацій і самовираження.

По-перше, творчий потенціал є каталізатором інтелектуального розвитку. Творчість, наприклад, через художню діяльність (живопис, музику, літературу), стимулює уяву та абстрактне мислення.

По-друге, інтелектуальний розвиток створює підґрунтя для реалізації творчого потенціалу. Когнітивні навички, такі як аналітичне мислення чи пам'ять, дозволяють структурувати ідеї та втілювати їх у конкретні результати.

Крім того, творчий потенціал та інтелектуальний розвиток взаємодіють через соціокультурний контекст. Творчість дозволяє людям досліджувати іншу культуру та світогляди, що розширює кругозір і формує критичне мислення [1].

Розглянемо як саме мистецька діяльність впливає на розвиток інтелекту особистості.

Насамперед, це розвиток креативного мислення. Художня діяльність стимулює пошук нестандартних рішень і розвиває уяву та навички абстрактного мислення. Наприклад, створення картини чи написання оповідання потребує комбінування ідей, аналізу образів і синтезу нових. Він тренує мозок вирішувати складні завдання, що є основою інтелектуальної гнучкості. Творчість, яка розвивається через мистецтво, має також практичне застосування в інших сферах, таких як наука чи бізнес, де інноваційні ідеї є ключем до успіху. Дослідження показують, що творчі діти краще забезпечують відкриті завдання, які потребують нестандартних підходів.

Покращення когнітивних функцій. Заняття мистецтвом активують різні ділянки мозку, відповідальні за пам'ять, увагу, сприйняття та логічне мислення. Наприклад, гра на музичних інструментах, таких як фортепіано чи скрипка, передбачає одночасне читання нот, координацію рухів і слуховий аналіз, що сприяє розвитку багатозадачності і концентрації [2, с. 92–96]. Наукові дослідження, в тому числі роботи неврологів, підтверджують, що музична освіта покращує вербальну пам'ять і просторове мислення, що безпосередньо впливає на успіхи в математиці та інших точних науках. Аналогічно, заняття літературою чи драматургією розвивають мовленнєві навички, збагачують словниковий запас і тренують аналітичне мислення. Наприклад, аналіз поезії або роману вимагає розуміння символіки, контексту та мотивів персонажів, що вдосконалює здатність до критичного мислення та інтерпретації складних текстів.

Не менш головним є емоційний інтелект та співчуття. Творчість краще розуміти власні та інші почуття - навчитися емпатії через аналіз літературних героїв чи творення театральних образів або інтерпретацію музики - це сприяло б розвитку інтелектуальних здібностей людини. Читання літературних творів з глибокими характерами видатних авторів як Достоевського чи Шекспіра допомагають читачеві “жити” у різних життях і ситуаціях для поглиблення розуміння людської природи. Це сприяло б кращому соціальному впорядкуванню особистостей через

покращення емоційного сприйняття і можливостей до тривалих стосунків та ефективного вирішення конфліктів. Емоційний інтелект розвивають через мистецтво для підтримки саморегуляції. Це сприяють успішній інтелектуальній діяльності та допомагають зберегти мотивацію та стабільність навіть у важких ситуаціях.

Ефективність розвитку інтелектуальних якостей значною мірою залежить від стимуляції нейропластичності. Художня діяльність покращує нейропластичність – здатність мозку формувати нові нейронні зв'язки та адаптуватися до нових викликів. Наприклад, заняття малюванням чи ліпленням активізують моторні та сенсорні зони мозку, що знижує дрібну моторику та просторове сприйняття. Ці процеси тісно пов'язані з когнітивними функціями, такими як планування та вирішення завдань. Дослідження нейробіологів, зокрема Нормана Дойджа, показують, що регулярна творча практика, наприклад, гра на гітарі чи створення скульптури, сприяє утворенню нових синапсів, що завершує когнітивну гнучкість. Для дітей це особливо важливо, адже їхній мозок переходить на етапі активного розвитку, а для дорослих мистецтво вимагає підтримувати інтелектуальну активність і запобігати когнітивній спадку у старшому віці. Крім того, прості заняття, як-от розмальовування чи створення колажів, можуть активізувати мозкову діяльність і сприяти інтелектуальному здоров'ю [3].

Формування інтелектуальних якостей особистості безпосередньо залежить від соціокультурного контексту. Художня діяльність відкриває доступ до багатства культури, історичних епох і світоглядів, що значно розширює кругозір і сприяє інтелектуальному розвитку. Наприклад, аналіз картин Ренесансу чи скульптури античності знайомить з філософськими ідеями, релігійними течіями та суспільними цінностями минулого, що розвиває історичне та критичне мислення. Вивчення літератури різних країн, як-от японської поезії хайку чи африканських фольклорних оповідань, дозволяє зрозуміти культурні особливості та універсальні людські теми. Такий досвід формує толерантність, здатність до міжкультурного діалогу та аналітичний погляд на сучасні суспільні процеси. Крім того, мистецтво часто відображає актуальні проблеми, такі як екологія чи соціальна нерівність, що спонукає до глибокого осмислення та пошуку рішень. Цей аспект робить людину більш освіченою та інтелектуально гнучкою.

Художня діяльність, включаючи живопис, музику, літературу, театр і танець, значно впливає на інтелектуальний розвиток особистості. Вона розвиває креативне мислення, покращує когнітивні функції, такі як пам'ять і увага, сприяє емоційному інтелекту та емпатії, стимулює нейропластичність і розширює соціокультурний кругозір. Мистецтво формує гнучке мислення, аналітичні здібності та толерантність, роблячи його цінним інструментом для гармонійного розвитку людини.

Подальші дослідження можуть зосередитися на вивченні психолого-педагогічних механізмів впливу мистецтва на інтелект, зокрема через нейровізуалізацію. Цікавим є аналіз інтеграції художньої діяльності в освіту, її впливу на різні вікові групи та використання цифрових технологій, як-от віртуальна реальність. Дослідження міжкультурних аспектів допоможе розкрити потенціал мистецтва в глобальному контексті, сприяючи розробці нових освітніх і соціальних методик.

Список використаних джерел

1. Массанов А. В. Зв'язок інтелектуального розвитку і творчого потенціалу особистості. м. Одеса. URL : https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2011/9_2011/40.pdf (дата звернення : 13.04.2025).
2. Чумак А. С. Вплив художньої ручної праці на формування творчих здібностей та інтелектуальний розвиток школярів. *Сучасна загальноосвітня школа та шляхи розв'язання її проблем : наукові статті педагогів-дослідників*. Дніпропетровськ, 1997. С. 51-56.
3. Куркіна С. В. Формування й розвиток інтелектуальних здібностей учнів початкової школи на уроках музичного мистецтва. *Наукові записки*. Кропивницький, 2021. С. 92–96. (Педагогічні науки ; т. 192).

ГЕРМЕНЕВТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

Жанрово-стильова компетентність майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії є фаховою якістю, що включає знання жанру та стилю у контексті їх історичного розвитку. Її актуальність визначається вимогами сучасного освітнього простору, що передбачає реалізацію нових форм підготовки професійних педагогів. Це підтверджується змістом Законів України «Про освіту» і «Про вищу освіту», «Національної стратегії розвитку освіти в Україні на 2012–2021 роки», «Концепції розвитку неперервної педагогічної освіти», «Національної доктрини розвитку освіти України у ХХІ столітті та ін..

Поняття «компетентність» досліджено багатьма українськими науковцями. Серед них – І. Бех, І. Зязюн, О. Олексюк, О. Щолокова та ін.. Значною науковою увагою користується питання педагогічної компетентності. Його вивчали І. Зязюн, О. Кононко, О. Пометун, О. Овчарук, С. Сисоєва та ін.. Поняття мистецької компетентності майбутнього вчителя музики досліджено О. Олексюк. Професійну компетентність майбутнього вчителя музики вивчали О. Горбенко, Н. Юдзіонук. Питання жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії досі розглядалось опосередковано. Жанрово-стильова компетентність майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії передбачає знання жанру та стилю, вміння ідентифікувати жанр та стиль твору, інтерпретувати їх символіку. Назване є близьким до змісту герменевтичної та культурологічної науки.

Герменевтико-культурологічний підхід до формування жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії ґрунтується на ідеях герменевтики та культурології, дозволяє розкрити зміст мистецьких творів, сприяє їх розумінню та інтерпретації.

Вагомий внесок у вивчення аспектів освіти, що орієнтовані на культуру, здійснили такі науковці як В. Аніщенко, І. Бех, І. Зязюн, Т. Іванова, М. Левченко, Н. Овчаренко, Л. Хомич, О. Щолокова та інші. За визначенням академіка І. Беха культурологічний підхід потребує освітньо-виховного середовища, форма якого спрямована на розвиток особистості, відрізняється від звичайного середовища вищими за змістом й інтенсивністю характеристиками спільної діяльності та спілкування [1].

Актуальність культурологічного підходу до жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії обґрунтовуємо спрямованістю жанру та стилю до втілення культурного коду, символіки часу через музичне та хореографічне мистецтво.

Герменевтичний підхід в освіті ґрунтується на принципах герменевтики. Основою концепції музичної герменевтики є теорія Г. Гадамера, який досліджує природу діалогу, розуміння, інтерпретації [5]. Ґрунтовний аналіз герменевтики здійснено Ф. Шлейермахером. Дослідник зазначає, що на шляху розуміння музичного змісту текстовий аналіз повинен бути доповнений психологічним [6]. Ідею множинності інтерпретацій досліджував представник феноменологічної герменевтики філософ П. Рікер. Автор зазначає, що що один і той же самий текст має декілька смислів [7].

Герменевтичний підхід у мистецькій освіті розкривається у контексті інтерпретації. Він підтримує відкритість до різних інтерпретацій та точок зору, визнаючи, що текст може мати різні шари смислу та сприйматися людьми по-різному. Герменевтика дозволяє звернутися до тексту твору на рівні змісту, символів, жанрово-стильових особливостей. «Майбутні викладачі музичного мистецтва повинні досконало знати риси того чи іншого музичного стилю. Також ці знання є необхідними для інтерпретації ними інструментальних та вокальних творів» [3, с.124].

Варто також зазначити, що кожне нове виконання не є схожим на попереднє, а є новою інтерпретацією, що розширює та поглиблює смисл твору. У роботі «Герменевтичні підходи у вищій художній освіті» О. Олексюк у співавторстві з М. Токач та Д. Ліссоном визначено, що навчання здобувачів у вищих мистецьких навчальних закладах безпосередньо пов'язано з розумінням музично-художніх текстів та його проявом у освітній практиці. Вони називають його основою професійної діяльності майбутніх спеціалістів у галузі мистецтва [4].

Герменевтико-культурологічний підхід до формування жанрово-стильової компетентності передбачає розуміння музичного тексту у контексті смислів, діалектичну взаємодію цілого та його частин, засвоєння культурних здобутків різних країн та епох, жанру та стилю, розвитку навиків жанрово-стильового аналізу. Він дозволяє розглядати мистецькі твори як відображення національних традицій, суспільних цінностей, зв'язок між музичними та хореографічними творами і культурним середовищем, епохою.

Отже, герменевтико-культурологічний підхід до формування жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії спрямований на розуміння стильової та жанрової різноманітності мистецьких творів. Він сприяє розвитку уміння глибокого осмислення, інтерпретації та передачі культурного контексту через музику і танець.

Список літератури:

1. Бех І. Д. Психологічні засади побудови виховного простору особистості. Психологія і особистість. 2013. № 2. С. 132–140
2. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси: монографія / За ред. Н. А. Овчаренко, Я. В. Шрамка: колект. монограф. Кривий Ріг 2018, 299 с.
3. Новосадова А. Стильовий підхід до вивчення музично-теоретичних дисциплін у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 14-15 жовтня 2022 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2022. С. 123-125.
4. Олексюк О. М., Токач М. М., Лісун Д. В. Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті: колект. монограф. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 164 с.
5. Gadamer G. Truth and Method. URL : https://d11.cuni.cz/pluginfile.php/908863/mod_resource/content/1/truth-and-method-gadamer-2004.pdf (дата звернення 10.04.2025)
6. Schleiermacher F. Hermeneutics and Criticism. Cambridge: University Press, 1998. 284 p.
7. Ricoeur P. Le conflit des intrpretations. Essais d'hermeneutique. Paris, 1969. 501 p.

УДК: 371.315:811

*Новосадов Ярослав,
викладач,*

Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського

ТЕОРЕТИЧНЕ ОБГРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «НАВИЧКИ ТЕМБРОВО-ОРКЕСТРОВОГО ІНТОНУВАННЯ»

Сучасний науковий дискурс актуалізує поняття «навички» у дослідженнях з педагогіки, психології та інших галузей. Навички визначають здатність людини до діяльності, досягнення нею цілей, здатність до змін, адаптації відповідно до них. Не зважаючи на широкий контекст їх застосування, поняття «навички» потребує уточнення у різних галузях. Підготовка бакалаврів музичного мистецтва спрямована на формування їх професійних навичок, що є основою подальшої виконавської та педагогічної діяльності. Варто відзначити, що виконавська діяльність вимагає високого рівня навичок гри на музичному інструменті, передачі авторського задуму

композитора крізь власні виконавські рішення. Виконання творів різних стилів актуалізує уважне ставлення до тембрових якостей музичних інструментів. Сказане визначає роль формування навичок темброво-оркестрового інтонування для бакалаврів музичного мистецтва. Метою даної роботи є аналіз сутності поняття «навички темброво-оркестрового інтонування» бакалаврів музичного мистецтва.

Аналіз літератури з названої проблеми дозволяє зробити висновок про те, що єдиної дослідницької думки з приводу змісті поняття «навички» немає. Філософський аспект поняття «навичка» визначає його контекст в якості дій, які в результаті тривалого повторення стають автоматичними. Психологічний аспект поняття «навички» окреслює його як психічне новоутворення, яке підконтрольне свідомості й вироблено шляхом вправ » [6, с. 468].

Ряд дослідників вказують на залежність двох понять «вміння» та «навички». Зокрема, в українському педагогічному енциклопедичному словнику визначено поняття «уміння» в якості «здатності належно виконувати певні дії, заснованої на доцільному використанні людиною набутих знань і навичок» [1, с. 468]. У тому ж словнику знаходимо наступне: «навички - це дії, складові частини яких у процесі формування стають автоматичними. Маючи навички, діяльність людини відбувається швидше і продуктивніше. Навички є необхідним елементом уміння» [1, с. 300]. Навички – це автоматизовані компоненти свідомої дії людини, які виробляються в процесі її виконання. Навичка виникає як свідомадія, що у процесі повторення автоматизується, і потім функціонує як автоматизований спосіб виконання цієї дії [5, с. 553-554]. У мистецькій педагогіці «навички» характеризується як «музичні дії, окремі компоненти яких в результаті повтору стали автоматизованими» (Г. Стулова) [7, с. 28].

Вивчення проблеми тембру в музичному мистецтві, їх інтонаційних особливостей, акустичної природи музичного тембру присвячені дослідження С. Адлера, П. Булеза, В. Громченко, О. Жаркова, С. Коробецької, Г. Косенка, Г. Савченко та ін.. Дослідження інтонації в музичному мистецтві здійснено О. Маркової, Х. Риманом, С. Шипом, Т. Щербініною та ін..

Актуальність формування навичок темброво-оркестрового інтонування зумовлена необхідністю розуміння розуміння музикантами тембрових особливостей інструментів, його узгодженості з іншими учасниками ансамблю чи оркестру. «Навички темброво-оркестрового інтонування варто розглядати як невід'ємну частину професійної підготовки музикантів, оскільки воно не тільки формує технічні навички, а й сприяє колективній взаємодії та глибшому розумінню музичного мистецтва» [4, с.124].

Навички темброво-оркестрового інтонування охоплює технічну та художню складову. Навички темброво-оркестрового інтонування охоплюють чисту інтонацію (точне відтворення висоти звуку), узгодженість тембрів музичних інструментів між собою, рівновагу динаміки, штрихів в оркестрі. На наш погляд, навички темброво-оркестрового інтонування бакалаврів музичного мистецтва формуються у процесі розвитку технічної майстерності, музичного слуху, практичного досвіду оркестрової гри. Початковим етапом формування навичок темброво-оркестрового інтонування бакалаврів музичного мистецтва є досягнення відповідного технічного рівня гри на музичному інструменті, розвиток музичного слуху, сприйняття тембру музичних інструментів.

Говорячи про виконавство, оркестрове виконавство варто згадати про жанр та стиль, які відображають його основу. Розуміння жанрово-стильових особливостей твору допомагають бакалаврам музичного мистецтва чисто інтонувати, балансувати оркестрові барви. «Авторське прочитання музичних композицій вимагає від бакалаврів музичного мистецтва володіння комплексом теоретичних знань, що стосуються категорій жанру, стилю, музичної форми, засобів музичної виразності [3, с. 69]. Роль стилю та жанру для сформованих навичок темброво-оркестрового інтонування їх кореляції з технічними особливостями використання оркестрових тембрів, їх звуковому забарвленні. Темброва палітра відрізняється у жанрах симфонії, концерту, сюїти і т.д. Зокрема, симфонія, концерт потребують виділення окремих груп інструментів з одного боку, створення єдиного тембрового комплексу – з іншого. Граючи камерну музику, особлива увага оркестрантів зосереджується на чистоті інтонування, штриховій палітрі. Також варто згадати про вплив стилю на особливості тембру. Наприклад, класична музика потребує

чіткого тембрового балансу, оркестрових прийомів. Романтичне мистецтво актуалізує впровадження різних тембрових прийомів, що посилюють експресію. Серед них – флажолети. У мистецтві XX-XXI століття спостерігаються нетрадиційні темброві поєднання, пошук нових прийомів гри.

Оркестрова гра потребує високого рівня інтонаційної вправності, ритмічної ясності, динамічної збалансованості, синхронізації власної партії з іншими, уміння прислухатися до партій інших виконавців. Також гра в оркестрі надає можливість здобувачам опанувати специфічні аспекти виконавства. Кожен з музичних інструментів має свою унікальну звукову характеристику, яка визначається їхнім тембром. Темброві поєднання в оркестрі дають змогу композиторам створювати різноманітні звукові ефекти. Наприклад, поєднання струнних та духових інструментів дозволяють створити теплий, насичений, чуттєвий звук.

Оркестрове мистецтво в сучасному мистецтвознавчому та педагогічному середовищі є невід’ємною складовою процесу професійної інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва, що поєднує в собі не лише технічну виконавську майстерність, а й основи музичної інтерпретації, художнього мислення та ансамблевої гри. Слід підкреслити, що ключовою роллю оркестрового мистецтва є розвиток музичних навичок та знань. Оркестрове виконавство є музичною діяльністю, що об’єднує індивідуальні вміння та навички бакалаврів музичного мистецтва в єдине ціле. Гра в оркестровому колективі допомагає їм усвідомити значення ансамблевої гри, музичної комунікації, а також опанувати музичний репертуар різних жанрів, стилів, композиторів, відкрити для себе раніше невідому творчість.

Як зазначає О. Ільченко, «оркестрове виконавство є одним із найдосконаліших і найефективніших засобів репродукції творів музичного мистецтва». На думку науковця, «воно сформувалося під впливом значної кількості історико-еволюційних і соціально-художніх факторів, які відбивають об’єктивний процес поступального розвитку цивілізації, художньої і духовної культури, формування художнього мислення, удосконалення видів, форм і засобів музичного виконавства» [2, с. 1]. Одним з найважливіших моментів оркестрового виконавства є відчуття єдності ансамблю та взаємодії. Учні вчать слухати один одного, не тільки в інтонаційному, динамічному та ритмічному аспекті, а й повинні враховувати індивідуальність тембрового звучання, що дозволяє музикантам діяти як єдине ціле. Гра в оркестрі сприяє розвитку слухової чутливості, здатності швидко реагувати на динамічні зміни, темпові зміни та фразування.

Навички темброво-оркестрового інтонування мають міждисциплінарний характер, оскільки поєднують у собі елементи теорії музики, оркестровки, педагогіки та психології музичного сприйняття. Вони є важливим складником професійної підготовки бакалаврів музичного мистецтва.

Таким чином, у процесі теоретичного дослідження поняття «навички темброво-оркестрового інтонування» виявлено, що воно відображає складний процес синтезу звукових параметрів різних інструментів оркестру. Формування таких навичок потребує не тільки розвитку слуху та інтонаційної точності, але й глибокого розуміння тембрової палітри, особливостей звучання інструментів, а також здатності до колективного музичного мислення. Чітке теоретичне визначення поняття навичок темброво-оркестрового інтонування слугує основою для подальших досліджень у галузі мистецької педагогіки.

Список використаних джерел

1. Гончаренко С. *Український педагогічний енциклопедичний словник*. 1997. 373 с.
2. Ільченко О. *Художні основи аматорського народно-оркестрового виконавства* : автореф. дис... докт. мистецтв. : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 1996. 60 с.
3. Мозгальова Н., Сушицький М., Новосадова А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. 2022. Вип. 28. С. 69-75
4. Новосадов Я. Темброво-оркестрове інтонування як категорія мистецької освіти. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. 2024. Вип. 3. С. 121-127

5. Паньків Л.І. Особливості підготовки майбутнього вчителя до керівництва музичними колективами школярів Наукові записки: збірник наукових статей Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. 2003. Вип. 52. С. 101–105

6. Смородський В. Сутнісні складові виконавських навичок гри на фортепіано учнів дитячих музичних шкіл. Сутнісні складові виконавських навичок гри. *Науковий вісник Чернівецького університету*. 2015. № 6. С. 175-180.

7. Сучасний філософський словник /за ред. акад. В. П. Андрущенко. Київ. : Вища школа, 2003. С. 156-289.

УДК: 378.147:793.3(477.44)

Пахольчак Євгенія,

викладач,

Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського

«РОЛЬ ФАКУЛЬТЕТІВ ГРОМАДСЬКИХ ПРОФЕСІЙ ЗВО М. ВІННИЦІ У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ РЕГІОНУ КВАЛІФІКОВАНИМИ КЕРІВНИКАМИ»

У другій половині ХХ століття культурно-мистецьке середовище Вінницької області зазнало помітного зростання активності, що, своєю чергою, зумовило потребу у кваліфікованих фахівцях для керівництва аматорськими хореографічними колективами. Цей період припав на третій етап розвитку хореографічної діяльності, який характеризується тим, що змінюється основа хореографічного аматорства, надалі підвищується його роль в культурно-мистецькому житті Вінниччини, активізується створення танцювальних колективів народної спрямованості [3, с. 155].

Цей етап охоплює період 1960-1990-х рр. і відрізняється актуалізацією художньої творчості з подальшим підвищенням її ролі в повсякденному житті Вінниччини. Самодіяльна хореографія у цей період стала одним із провідних видів аматорства. Майже в однаковій мірі вона була розповсюджена як у містах, так і в сільській місцевості. [3, с. 157]. Розвиток танцювальної самодіяльності у другій половині ХХ ст. на Вінниччині, характеризувався організацією багатьох гуртків, фольклорно-танцювальних груп, а також ансамблів танцю. Але проблема кадрового забезпечення залишалась однією із найважливіших викликів того періоду.

В умовах браку спеціалізованих мистецьких закладів освіти важливою альтернативою стали факультети громадських професій, що функціонували в межах вищих навчальних закладів міста Вінниці. Ці структури виконували надзвичайно важливу функцію кадрового забезпечення культурної сфери регіону.

Із 1960-х років у закладах вищої освіти Вінниці почали створюватися факультети громадських професій — організаційні одиниці, покликані забезпечити студентів додатковими знаннями і навичками в галузі культури, зокрема хореографії. Важливо підкреслити, що ініціаторами цих освітніх проєктів часто виступали ентузіасти — викладачі й студенти, а згодом — професійні кадри.

Особливістю факультетів громадських професій, що функціонували при педагогічних інститутах, було те, що «метою цих відділів було надати другу громадську професію майбутньому вчителю-вихователю: організатора культурно-масової роботи, керівника художнього й естетичного виховання учнів тощо» [2, с. 148]. У вінницьких ЗВО на факультетах громадських професій були художні відділи – музичний, хореографічний, образотворчого мистецтва.

Підготовка майбутніх керівників мистецьких колективів здійснювалася на основі навчальних програм, погоджених із центральними освітніми органами. Такий формат дозволяв формувати не лише фахові компетентності, але й широку гуманітарну ерудицію студентів.

У другій половині 1970-х років однією з ключових баз для реалізації практичної підготовки студентів хореографічного профілю факультету громадських професій при Вінницькому педагогічному інституті імені М. Островського став щойно створений ансамбль пісні і танцю «Веснянка». Засновником колективу був композитор і заслужений працівник культури України Микола Плашкевич, який поєднав набуті у Канівському училищі культури знання із досвідом військової служби в ролі керівника оркестру. Після завершення навчання на музично-педагогічному факультеті, він викладав в інституті та ініціював створення ансамблю, що став візитною карткою мистецького життя закладу.

Після від'їзду Плашкевича колектив очолили знані митці — Костянтин Дабіжа та Едуард Зелінський. Репертуар ансамблю базувався на подільському фольклорі, значну частину якого збирали самі учасники, що підкреслює важливість залучення студентства до польової етнографічної роботи.

На базі інституту у 1980-х роках діяв фольклорний гурт «Дармограй», де тимчасово існувала танцювальна група під керівництвом Петра Бойка, який закінчив історичний факультет інституту та був випускником його факультету громадських професій Вінницького педагогічного інституту ім. М. Островського, за спеціальністю «хореографія». Саме документ цього факультету дозволив П. Бойку розпочати діяльність не в якості вчителя історії, а керівника аматорського танцювального колективу, який швидко набрав популярності в області та за її межами. У 1984 році він заснував ансамбль «Барвінок», який у 1990-х роках перетворився на один із провідних центрів хореографічної освіти регіону та відіграв важливу роль у формуванні сучасної системи хореографічної підготовки дітей та юнацтва Вінниччини.

За архівними свідченнями обласного будинку народної творчості, випускники факультетів громадських професій педагогічного і медичного інститутів м. Вінниці активно долучалися до мистецького життя області, керували гуртками художньої самодіяльності, поширюючи естетичні знання та збагачуючи культурний простір регіону [1].

Навчання на факультетах тривало від одного до чотирьох років залежно від освітнього закладу, а випускники отримували офіційні документи, які засвідчували їх право на керівництво художніми колективами. При успішному завершенні навчання на факультеті громадських професій студент отримував посвідчення певного зразку» [4, с.537-538]. Такий підхід сприяв легалізації та підтримці аматорських форм мистецької діяльності, що було особливо актуально в умовах радянської культурної політики.

Роль факультетів громадських професій у формуванні професійних компетентностей керівників хореографічних колективів підтверджується результатами їх діяльності у 1980-х роках. Аналіз архівних матеріалів та звітів обласних культурних установ засвідчує, що випускники факультетів громадських професій активно долучалися до розвитку творчих колективів як у Вінниці, так і в сільських районах області. Колективи, очолювані випускниками цих факультетів, здобували численні нагороди на республіканських конкурсах, гастролювали за межами України та демонстрували високий рівень виконавської майстерності. Крім того, було налагоджено роботу підготовчих груп для молоді, що сприяло сталому розвитку аматорського хореографічного руху у Вінницькій області.

Реорганізація та закриття факультетів громадських професій розпочалася в перші роки незалежності України. Так як з'явилися нові форми культурно-освітньої діяльності, що були наступним етапом у розвитку хореографічної освіти, зокрема і на Вінниччині. Проте за час своєї роботи вони частково змогли заповнити нестачу керівників самодіяльних хореографічних колективів, особливо у районах області.

Отже факультети громадських професій, створені при ЗВО м. Вінниці, у 1960–1980-х роках виконували важливу суспільно-культурну функцію, забезпечуючи підготовку керівників аматорських хореографічних колективів у регіоні. Вони сприяли розвитку локального культурного простору, професіоналізації самодіяльного мистецтва та формуванню сталих кадрів у сфері естетичного виховання. Незважаючи на поступове згортання їх діяльності у пострадянський період, спадщина факультетів громадських професій залишається цінним

історико-педагогічним явищем, що заслуговує на глибоке дослідження і переосмислення в контексті сучасної культурної політики України.

Список використаних джерел

1. Звіт про роботу Вінницького обласного будинку народної творчості. 1980 рік. ДАВО (Державний архів Вінницької обл.). Р-4832. Оп.1. Спр. 440. Арк. 34.
2. Мельничук С. Г. Теорія і практика формування естетичної культури майбутніх учителів (історико-педагогічний аспект 1860–1990 рр.) : монографія. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. 248 с. (148).
3. 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.
4. Рудічева Н. К. Факультет громадських професій: неформальна освіта студентської молоді у другій половині ХХ століття. *Освіта дорослих: світові тенденції, українські реалії та перспективи* : монографія / Н. Г. Ничкало, Р. І. Черновол-Ткаченко, І. Ф. Прокопенко [та ін.] ; за заг. ред. Н. Г. Ничкало, І. Ф. Прокопенка ; Ін-т пед. освіти і освіти дорослих ім. І. Зязюна НАПН України, Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків : Бровін О. В., 2020. С. 532–538.

УДК 37.015.31:74+78

Полянська Яна,
*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014.12 Середня освіта (Образотворче мистецтво)
Науковий керівник - викладач кафедри мистецької освіти
Борисенко Наталія Сергіївна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

СИНТЕЗ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВ У ФОРМУВАННІ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

У сучасній освіті дедалі більше уваги приділяється розвитку особистості, здатної до критичного мислення, самовираження та успішної соціальної взаємодії. Одним із найважливіших завдань педагогіки є створення умов для формування творчих здібностей учнів, особливо через мистецьку діяльність. Зокрема, малювання та музика відіграє важливу роль у розвитку емоційної сфери, сприяє формуванню естетичного світогляду та здатності до рефлексії.

Закон України «Про освіту» та Державний стандарт базової середньої освіти підкреслюють значущість мистецької освіти як засобу всебічного розвитку особистості. Науковці різних напрямів однодумці в тому, що мистецтво впливає на психоемоційне становлення. Так, Р. Арнхейм наголошував на зв'язку між художньою діяльністю та когнітивними процесами, Дж. Дьюї підкреслював значення творчості для формування індивідуального досвіду, а Г. Гарднер розвинув концепцію множинного інтелекту. Дослідження сучасних українських педагогів (О.В. Духнович, Т.С. Яценко) підтверджують, що мистецька діяльність позитивно впливає на мотивацію до навчання, розвиток емоційної стійкості та здатність молоді до самопізнання.

У контексті реформи Нової української школи (НУШ) інтеграція мистецтва в освітній процес є одним із ключових принципів навчання. Адже такий підхід сприяє розвитку емоційної грамотності, креативності та здатності до самовираження.

Вивчення фахової літератури з обраної проблематики дає змогу окреслити низку суперечностей між:

- визнанням інтеграції мистецтв як ефективного педагогічного підходу та відсутністю системного впровадження синтезу мистецтв у шкільній практиці;
- потребою молоді в емоційному самовираженні та раціональною спрямованістю навчальних програм;
- високим потенціалом мистецтва для формування ціннісних орієнтацій молоді та недостатнім рівнем підготовки вчителів до інтегрованого викладання мистецьких дисциплін;
- популярністю музики й візуального мистецтва в молодіжному середовищі та низьким рівнем їх критичного осмислення в освітньому процесі;
- теоретичним визнанням ролі мистецтв у формуванні естетичних поглядів та домінуванням академічно орієнтованого підходу в навчанні.

Мета роботи – визначити особливості впливу синтезу образотворчого та музичного мистецтв на формування естетичних поглядів сучасної молоді та обґрунтувати педагогічну доцільність інтеграції у процес формування особистості.

Синтез мистецтв – це об'єднання різних форм художньої творчості, зокрема музики й образотворчого мистецтва, для досягнення більш глибокого педагогічного ефекту. Він дозволяє учням не лише отримати нові знання, а й пережити емоційно-естетичний досвід, який формує в них здатність до співпереживання, уяви, естетичного мислення [1]. Синтез мистецтв – це не лише форма організації художнього процесу, але спосіб мислення. Він дозволяє розглядати явища не ізольовано, а у взаємозв'язку. У сучасному світі, де молодь щоденно перебуває в інформаційному полі з домінуванням візуального та звукового контенту, така форма навчання дає змогу критично осмислювати дані впливи, виробляючи власні естетичні орієнтири.

У Національному стандарті початкової освіти зазначено необхідність формувати в учнів естетичну компетентність як здатність сприймати, створювати й оцінювати мистецькі твори [2]. Саме інтегрований підхід уособлює реалізацію даної мети. Дана компетентність не обмежується знанням фактів про мистецтво – вона передбачає здатність діяти естетично у власному житті. Наприклад, дитина, яка вміє створювати художні образи або висловлювати емоції через музику, краще розуміє себе та інших. У практиці деяких європейських країн (Фінляндії, Італії) інтеграція мистецьких предметів є нормою і вважається запорукою гармонійного розвитку.

У сучасній освітній практиці така інтеграція набуває дедалі більшого значення. Поєднання музичного і візуального мистецтва дозволяє вчителю створити поліфонічну освітню атмосферу, яка сприяє формуванню особистості, здатної до цілісного сприйняття культури [3]. Коли учні малюють під музику або створюють художні образи на основі прослуханого, вони значно краще запам'ятовують емоційний контекст, розвивають емпатію та вміння інтерпретувати. Досвід учителів з Нідерландів свідчить, що заняття, де учні одночасно слухають музику та створюють художній твір, активізують як праву (творчу), так і ліву (логічну) півкулі мозку. Це підвищує концентрацію, уяву, а також здатність співпереживати героям. Зокрема, на інтегрованих уроках діти можуть створювати «звукові пейзажі» або «кольорові емоції».

Образотворче мистецтво сприяє формуванню естетичного досвіду молоді особистості, адже навчає бачити красу в навколишньому світі, аналізувати художні явища та критично їх оцінювати. Через графіку, живопис, скульптуру чи колаж школярі вчаться не тільки техніці, а й мисленню в образах, що є основою художньої культури [4]. Дослідження доводять, що участь у художній діяльності активізує емоційно-естетичну сферу молоді та сприяє формуванню особистої системи цінностей. За словами В. Сухомлинського – «Без мистецтва не можна уявити справжню людяність, сердечність, доброту» [5]. Саме образотворче мистецтво найкраще навчає «бачити», тобто, вловлювати деталі, відчувати настрій і розвивати спостережливість.

Музика – це мова емоцій, яка не потребує перекладу. Саме завдяки даній універсальності вона глибоко впливає на внутрішній світ особистості. Музичні твори можуть передавати тонкі психологічні стани, сприяти розвитку уяви, емоційного інтелекту, створювати простір для роздумів та рефлексії [6]. Так, наприклад, прослуховування класичної музики у поєднанні з аналізом її змісту й асоціацій, що вона викликає, розвиває здатність до абстрактного мислення. Крім того, у педагогічному процесі музика є потужним інструментом мотивації та емоційного супроводу [7]. Інтеграція мистецьких дисциплін дозволяє формувати в учнів цілісний світогляд.

Наприклад, створення художніх проєктів, що включають елементи музики, театру та візуального мистецтва, сприяє формуванню синестезійного сприйняття, коли одне мистецтво «перекладається» мовою іншого [8]. Цікаво, що в сучасному мистецтві (наприклад, у перформенсах або інсталяціях) саме синтез є основним художнім методом. Тому знайомство з даним підходом у шкільному віці готує молодь до сприйняття сучасної культури та розуміння її символів. Такий досвід формує гнучке мислення, вміння працювати в команді, бачити проблему з різних точок зору. Синтез дозволяє уникнути формалізму в освітньому процесі, адже робить навчання живим, цікавим, пов'язаним з реальним життям, почуттями та думками учнів.

Можна уявити, що якби Ван Гог і Шопен зустрілися в одному класі, то, можливо, створили б мистецтво, яке можна було б і слухати, і розглядати одночасно. Саме це і є метою синтезу мистецтв – надати людині більше способів відчувати світ.

У результаті дослідження було з'ясовано, що синтез образотворчого та музичного мистецтв є важливим інструментом естетичного виховання молоді. Інтеграція даних видів створює умови для формування емоційної чутливості, розвитку уяви, естетичного смаку, а також вміння інтерпретувати мистецькі образи, що є фундаментом для формування цілісної художньо-естетичної картини світу. Сучасна молодь живе в умовах надлишку візуальної та звукової інформації, але не завжди здатна критично її осмислювати. Саме синтез мистецтв навчає не лише сприймати, але розуміти глибокий сенс мистецькі проявів. Молодь вчиться поєднувати раціональне та емоційне, розвиває здатність до самоідентифікації через творчість, що сприяє становленню індивідуальності. Особливості впливу проявляються у здатності молоді створювати особистіно значущі образи, сприймати мистецтво як цінність, розуміти його багатогранність. Це сприяє розвитку естетичної свідомості емпатії, моральної чутливості. Педагогічна доцільність обґрунтована як у державних стандартах, так і в сучасній педагогічній практиці.

Отже, інтегрований підхід до мистецької освіти не є лише педагогічною методикою, але потужним культурним і виховним засобом, що відповідає запитам сучасного суспільства. Його використання у формуванні особистості молоді є не лише актуальним, але необхідним у контексті гуманістичних ідей освіти ХХІ століття.

Список використаних джерел

1. Козій О. М. Синтез мистецтв у розвитку естетичної культури майбутніх учителів мистецьких дисциплін. *Молодь, освіта, наука, культура і національна самосвідомість* : зб. наук. пр. К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2020. Вип. 1. С. 123–127.
2. Державний стандарт початкової освіти. К.: МОН України, 2018.
3. Самакаєва М. Ю., Дрожжін А.А. Інтеграційні процеси в загальній та додатковій музичній освіті. *Культура і освіта*. 2021. № 3. С. 45–50.
4. Писарюк Г. В. Формування естетичної культури учнів початкових класів на уроках образотворчого мистецтва засобом аплікації. *Педагогічні науки*. 2022. № 2. С. 89–94.
5. Пирогова О. Формування естетичних смаків та естетичних оцінок учнівської та студентської молоді. *Педагогіка і психологія*. 2019. № 3. С. 112–117.
6. Іванов С.В., Коломієць Ю.І. Синтез естетичних та виховних практик в музичних закладах. *Мистецтвознавство*. 2020. № 4. С. 78–83.
7. Герасімова В. Вплив музики на формування дитини дошкільного віку : кваліфікаційна робота. Львів : ЛДУВС, 2024. 45 с.
8. Єгорова А.М. Інтеграція музики з навчальними дисциплінами освітнього процесу. *Молодий вчений*. 2010. № 6 (17). С. 321–324.

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВОКАЛІСТА

Сценічна майстерність вокаліста – це невід’ємна складова його професійного становлення. Вокаліст – не лише співак, а й артист, який через музику передає емоції, ідеї, створює образи та встановлює особливий зв’язок із глядачем. Тому формування сценічної майстерності вокаліста є надзвичайно важливим етапом його професійного становлення, адже саме вона дозволяє не лише технічно якісно виконувати вокальні твори, а й глибоко передавати емоційний зміст пісні, створювати яскравий образ, встановлювати живий контакт із глядачем.

Сценічна майстерність – це комплекс знань, навичок і вмінь, які дозволяють виконавцю ефективно реалізовувати себе у сценічному просторі [1, с. 110]. Серед них:

1. Артистизм і емоційна виразність.

Артистизм – це здатність виконавця не просто співати, а втілювати художній образ, переживати музику та передавати емоції слухачеві. Це серце сценічної майстерності, адже навіть найідеальніше виконання буде «порожнім», якщо у ньому немає щирості й душевного наповнення.

Емоційна виразність – це вміння співпереживати змісту твору, входити в емоційний стан героя або ліричного образу і передавати його через голос, інтонацію, погляд, паузу. Вона ґрунтується на:

- глибокому розумінні тексту пісні або арії;
- розвиненій уяві, яка дозволяє «проживати» образ;
- внутрішній свободі – відсутності скутості, страху помилитися;
- власному емоційному досвіді, на який виконавець може спиратися.

Артистизм не зводиться до «гри на публіку». Це – внутрішня щирість, яка виходить назовні і з’єднує виконавця з глядачем на емоційному рівні. Саме артистизм формує вплив, магію сцени – те, що змушує публіку затамувати подих або заплакати [2, с. 130].

2. Пластика і сценічна поведінка вокаліста.

Пластика – це мова тіла на сцені. Вона охоплює поставу, жести, міміку, ходу, позиціонування на сцені, рухи під час виконання.

Сценічна поведінка – це вміння органічно існувати на сцені, зберігати концентрацію, взаємодіяти з простором, музикою, глядачем, а також бути природним і виразним у кожній миті виступу. Вокаліст не є актором театру, але його тіло має говорити разом із голосом. Наприклад: сум несе в собі пригнічена постава, опущений погляд, сповільнені рухи; радість – розкриті руки, світлий вираз обличчя, активність; пристрасне зізнання – глибокий погляд, пластичний рух вперед, тонке управління мімікою. Важливо, щоб рухи не були надуманими чи штучними – публіка завжди відчуває фальш. Всі пластичні засоби мають йти від внутрішнього емоційного стану виконавця, тоді вони будуть переконливими [2, с. 130].

Окрім цього, сценічна поведінка включає й етикет виконавця: як вийти на сцену, як звернутись до слухача, як подякувати після виступу, як тримати мікрофон або взаємодіяти з акомпаніатором чи оркестром.

3. Контакт із глядачем.

Контакт із глядачем – це жива емоційна комунікація між вокалістом і публікою. Справжнє мистецтво не існує в ізоляції – воно звернене до іншого. Успішний вокаліст не просто виконує твір, він «говорить» до кожного слухача, створює атмосферу довіри та щирості. Контакт із публікою досягається за допомогою:

- погляду: відкритий, впевнений, рухливий. Важливо не «дивитися в нікуди», а ніби зустрічатись очима з залом;
- жестів та міміки, які підтримують емоційне забарвлення твору;

- інтонаційної виразності – щоб глядач відчув не просто мелодію, а сенс кожного слова;
- пауз, які дозволяють «подихати» разом із залом;
- реакції на залу – відчувати настрій глядачів, відповідати їм теплотою, посмішкою, вдячністю [1, с. 111].

4. Психологічна стійкість вокаліста.

Виступ на сцені завжди пов'язаний із напруженням. Вокаліст має вміти управляти хвилюванням, долати страх, не губитися у стресових ситуаціях (наприклад, коли забутий текст або щось іде не за планом). Ключовими компонентами психологічної стійкості є:

- самоприйняття і впевненість у собі – віра у свої сили навіть при помилках;
- емоційна регуляція – уміння зберігати внутрішній баланс;
- уміння зосереджуватись на моменті – бути «тут і тепер», а не думати «а що, якщо...?»;
- позитивне ставлення до аудиторії – бачити в людях друзів, а не суддів;
- підготовка – чим краще підготовка, тим спокійніше виконавцю на сцені [3, с. 69].

5. Імпровізаційність і природність.

Ці якості дозволяють вокалісту бути живим, гнучким і щирим у кожному виступі.

Імпровізаційність – це вміння діяти не за шаблоном, а реагувати на ситуацію, на музику, на публіку. Наприклад, трохи змінити інтонацію, рух або фразу, якщо того вимагає момент. Імпровізація не означає відсутність підготовки – це високий рівень володіння матеріалом, який дозволяє змінювати деталі, не втрачаючи цілісності.

Природність – це відсутність фальші. Глядач завжди відчуває, коли виконавець «грає роль», а коли справді «живе» твором. Природність – це коли кожен жест, кожне слово і нота народжуються з твого внутрішнього стану, а не заучені. Вона ґрунтується на внутрішній свободі, любові до музики та відкритості до досвіду [1, с. 112].

Отже, сценічна майстерність вокаліста є комплексним умінням поєднувати вокальну техніку, артистизм, емоційну виразність, контакт із публікою, пластику, імпровізаційність та психологічну стійкість. Вона не дається одразу, а формується поступово й систематично, завдяки роботі над собою, підготовці, сценічному досвіду та глибокому емоційному зануренню в музику.

Процес формування сценічної майстерності вокаліста – тривалий і послідовний. Він включає:

1. Вокальну підготовку.

Вокальна підготовка – це основа сценічної майстерності, бо саме голос є головним «інструментом» вокаліста. Мета вокальної підготовки – сформувати технічно правильне, стабільне та виразне звучання голосу, що дає артисту впевненість на сцені [4, с. 186].

До вокальної підготовки входять:

- розспівки і вправи на розвиток дихання (діафрагмального), резонаторів, артикуляції;
- постановка голосу – формування звучання в різних регістрах (грудний, головний, мікс);
- інтонаційна точність – чітке потрапляння в ноти;
- темброва робота – багатство фарб голосу;
- дикція і артикуляція – особливо важливо для сценічного мовлення;
- робота з динамікою, нюансами, фразуванням [4, с. 186].

Тобто, гарна техніка – це впевненість у собі та свобода для емоційного вираження.

2. Акторські тренінги.

Акторські навички є «паливом» для емоційної виразності. Вони допомагають вокалісту прожити образ, донести почуття, бути переконливим на сцені. І саме акторські тренінги розвивають артистизм та емоційну виразність – вміння «проживати» твір на сцені, передавати почуття слухачам. Артистизм розвивається завдяки:

- глибокому аналізу тексту та музики;
- постановці художніх завдань («що я хочу сказати?»);
- вивченню акторських технік: робота з образами, внутрішні монологи;
- перегляду записів великих артистів;
- роботі над мімікою, поглядом, інтонацією, паузою;
- вправам на емпатію та уяву [5, с. 104].

Основними видами акторських вправ у ході тренінгів можуть бути:

- етюди (мініатюри без слів, робота на уяву, взаємодію);
- вправи на емоційне розкриття: вміння показати злість, радість, розчарування без штучності;

- робота з текстом пісні – пошук внутрішнього сенсу, мотивів героя;
- рольова гра – перевтілення в персонажа;
- тренінги на уяву та асоціації: «Уяви, що...».

Також це:

- робота над поглядом, паузами, інтонаційною виразністю;
- міміка, жести, пластика як засоби комунікації [5, с. 104].

Акторські тренінги дозволяють розвинути вокалісту імпровізаційність та природність – уміння вільно реагувати на ситуацію, змінювати щось у виступі без паніки; і це:

- вправи на реакцію: «а що, якщо зникне музика?»;
- творчі лабораторії, джеми, імпровізації на задану тему;
- робота над спонтанністю в русі та емоції;
- розвиток власного стилю – коли ти вже не граєш роль, а є собою.

3. Сценічна практика.

Без реального досвіду всі тренування залишаються теорією. Сценічна практика – це виступи перед живою аудиторією, які гартують виконавця, формують витримку, природність і вміння взаємодіяти з публікою.

Сценічна практика включає:

- участь у концертах, конкурсах, відкритих репетиціях;
- відеозаписи виступів та їх аналіз з викладачем;
- виступи на різних майданчиках – камерних і великих;
- робота з апаратурою (мікрофон, звук, сцена);
- формування ритуалів підготовки до виходу: дихання, концентрація, налаштування [2, с. 130].

Сценічна практика сприяє розвитку сценічної поведінки, адже сценічний рух і тілесна мова – це мова, яка доповнює вокал. Розвитку сценічної поведінки сприяють:

- заняття основами сценічного руху, пластики, хореографії;
- вивчення положень тіла, вміння володіти простором сцени;
- дзеркальні вправи (відображення емоцій тілом);
- відеозаписи своїх виступів для самопостереження;
- відпрацювання виходу, поклону, роботи з мікрофоном або з інструментом [1, с. 113].

Сценічна практика дозволяє напрацювати вміння взаємодіяти з публікою (контакт з глядачем), адже вокалісту важливо не просто «виконати» номер, а встановити зв'язок. Для цього слід:

- дивитися в залу (не в підлогу чи стелю);
- уявляти, що ти спілкуєшся з другом;
- читати реакцію публіки і «підлаштовуватися»;
- не боятися зробити паузу, усміхнутися, жестом запросити до співпереживання;
- розвивати харизму та відкритість [1, с. 113].

Глядач пам'ятає не лише спів, а – емоцію, яку відчув.

Сценічна практика дає вокалісту сценічний досвід. Практика є найкращим учителем, і отримується вона через регулярні виступи (навіть у вузькому колі); роботу з педагогом над «живими» виступами; участь у конкурсах, концертах, фестивалях; ведення щоденника спостережень після виступів (що вийшло, що хочеш вдосконалити).

4. Робота з режисером або педагогом зі сценічного мовлення.

Робота із цим фахівцем допомагає вокалісту вибудувати драматургію номеру, розкрити образ, вдосконалити сценічну мову та рух, зробити виступ цілісним.

Основні напрямки роботи фахівця та вокаліста:

- інтерпретація твору: емоційний розвиток, образ;

- сценічна побудова номеру: вихід, рух, позиція, фінал;
- мова тіла і жести: пластика, що не суперечить змісту пісні;
- сценічне мовлення: робота над голосом, дикцією, логікою інтонації;
- зв'язність емоційної подачі – від першого слова до останнього звуку [4, с. 187].

5. Психологічна підготовка.

Це робота над внутрішнім станом артиста – боротьба зі страхом сцени, розвиток впевненості, вміння зосередитися і бути в моменті. Без психологічної витривалості вокаліст може «згоріти» ще до виступу. Формування стійкості включає:

- роботу над упевненістю (афірмації, підтримка, самоаналіз);
- боротьбу зі страхом сцени (поступові виступи перед малими групами, рольові ігри);
- дихальні практики, медитації для заспокоєння;
- тренінги публічних виступів;
- розбір помилок без саморуйнування, з позиції «це досвід» [3, с. 71].

Методами психологічної підготовки є:

- техніки саморегуляції: дихальні вправи, медитація, візуалізація позитивного виступу;
- психологічні тренінги на розвиток емоційного інтелекту, харизми;
- аналіз страхів і блоків – робота з психологом або коучем;
- афірмації та самопідтримка;
- групова підтримка (важливою є роль педагогів та колег);
- рольові репетиції, які імітують сцену [3, с. 71].

Психологічно підготовлений артист – це той, хто може залишатися живим, чутливим і сильним одночасно.

У підсумку відзначимо, що сценічна майстерність вокаліста – це не лише про спів, а про гармонійне поєднання внутрішньої сили, технічної впевненості та емоційної щирості. Сценічна майстерність з'являється у вокаліста не за один день, але кожен крок – це крок до впевненості, свободи і справжнього мистецтва. Формування сценічної майстерності вокаліста є складним, але надзвичайно захопливим процесом, який вимагає гармонійного розвитку як технічної, так і творчої сторони особистості. Вокаліст, який володіє сценічною майстерністю, здатен не лише виконувати музику, а й створювати неповторне сценічне мистецтво, яке надихає, зворушує й залишає слід у серцях слухачів.

Список використаних джерел

1. Барсукова Н. С. Принципи формування вокально-сценічної майстерності вокаліста. *Психолого-педагогічні науки*. 2017. №1. С.109-115.
2. Гудзь О. А. Розвиток сценічно-виконавської культури співака. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського*. 2021. Вип. 153. С.129-131.
3. Панченко Г. П. Розвиток творчих здібностей студентів у процесі вокальної підготовки. *Молодий учений*. 2022. №16. С. 67-72.
4. Петрикова О. П. Методика формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2021. №76. С.184-188.
5. Соломонова О. Б. Акторські тренінги – важливий інструмент розвитку акторських навичок. *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність*. Одеса: Астропринт. 2020. №9. С.102-106

Секція 3. НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦТВІ: ПЕРСПЕКТИВИ ВПРОВАДЖЕННЯ

УДК: 784.1 : 001.895

*Грищенко Ігор,
викладач,
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ВПЛИВ НОВІТНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА КОНЦЕПЦІЮ ХОРОВОГО СПІВУ

Хорове мистецтво – це не лише форма вокального виконання, а й глибокий культурний феномен, що об'єднує людей навколо спільного звучання, емоції та гармонії. Протягом століть хор залишався живим організмом, де голос кожного учасника був частиною великої цілісності. Проте у сучасному світі швидких інноваційних змін хоровий спів зазнає суттєвих змін – не лише технічних, а й концептуальних. Поява цифрових платформ, мультимедійних засобів, програмного забезпечення та можливостей дистанційного виконання відкрила нові горизонти для розвитку цього мистецтва.

У ХХІ столітті хоровий спів значно розширив свої функції, засоби і форми існування, трансформуючись відповідно до темпу, цінностей та технологій сучасного світу. Його сучасна концепція – це синтез традиційної музичної культури та інноваційного мистецького підходу, який відповідає на потреби духовного, естетичного та соціального розвитку людини.

Основні положення сучасної концепції хорового співу можна охарактеризувати так:

1. Хор як простір єдності та взаємодії. У центрі концепції – ідея спільності. Хоровий спів розглядається як форма живої взаємодії людей, де кожен голос – це частина гармонійного цілого. У світі, що все більше фрагментується, хор нагадує про силу спільного звучання, де важлива кожна особистість, але в єдності з іншими.

2. Інтеграція з новітніми технологіями. Цифровізація відкриває нові горизонти: віртуальні хори, онлайн-концерти, цифрові партитури, використання AI та віртуальної реальності для навчання співу. Це не просто технічні засоби, а нові способи існування хорового мистецтва, які розширюють його доступність, географію та вплив.

3. Виховання емоційної інтелігентності та комунікації. Хоровий спів – це не лише мистецтво, а й інструмент психологічного розвитку. Учасники хору вчаться слухати, чути, домовлятися, виражати емоції, працювати в команді. Це особливо актуально у вихованні молоді, формуванні лідерства, розвитку стресостійкості.

4. Збереження і трансформація традицій. Сучасний хор – це міст між етнічним корінням (народна пісня, духовна музика, автентичні традиції) і новими жанрами (джаз, рок, електроніка). Хорове мистецтво здатне оживити фольклор у сучасній формі, зберігаючи пам'ять і водночас оновлюючи її.

5. Мультижанровість і синтез мистецтв. Сучасний хор виходить за межі «академічного»: він може бути частиною театру, кіно, перформансу, навіть інсталяцій. Спів поєднується з жестом, рухом, відео, візуальними ефектами – створюючи мультимедійне хорове дійство, що збагачує сприйняття.

6. Соціальна і духовна місія. У світі конфліктів і роз'єднання хор виконує миротворчу і гуманістичну функцію – об'єднує культури, мови, вірування. Через спільний спів люди торкаються вищих цінностей – краси, співчуття, надії. Особливо цінною є роль хорового мистецтва в громадах, школах, реабілітаційних центрах [1, с. 14].

Таким чином, сучасна концепція хорового співу – це не просто виконання пісень. Це платформа для розвитку особистості, мистецтва, духовності і суспільства. І в ній – неймовірна сила.

Сучасні технології не тільки розширюють можливості навчання, репетицій і виступів, а й формують нові моделі взаємодії між виконавцями та слухачами. Особливу роль у цьому процесі

відіграє феномен віртуального хору – яскравий приклад того, як традиція адаптується до умов цифрової епохи.

Віртуальні хори стали своєрідною відповіддю хорового мистецтва на виклики часу, зокрема пандемії COVID-19, яка унеможливила традиційні репетиції та виступи. Проте ця форма співу виявилася не лише тимчасовим компромісом, а й новим мистецьким явищем. Віртуальні хори – це інноваційна форма хорового мистецтва, що поєднує вокальну традицію з сучасними цифровими технологіями [1, с. 15].

Першим і найвідомішим проєктом віртуального хору став «Virtual Choir» композитора Еріка Вітакера, який стартував у 2009 році. Його відео «Lux Aurumque» об'єднало 185 співаків з 12 країн і стало інтернет-сенсацією.

Алгоритм створення цього артефакту полягав у наступному:

1. Спочатку композитор і диригент Ерік Вітакер записав відео з власним диригуванням, у супроводі фортепіано та якісного звучання всіх голосових партій хору в ансамблі.

2. Потім команда організаторів створила спеціальні відеозаписи, в яких окремі голоси підсилювались у звучанні, що значно полегшувало вивчення кожної партії учасниками.

3. Було також запущено окремий вебсайт, де всі охочі приєднатися до проєкту могли зареєструватися й отримати повний доступ до докладної інформації, підготовленої автором і його командою. Після реєстрації учасники знайомилися з диригентськими рекомендаціями та, погодившись із умовами використання нот, завантажували необхідний матеріал для самостійної роботи над власною партією. Особисто завантажені аудіо- чи відеофайли не передбачали окремого використання, а слугували виключно для монтажу загального хорового виконання. Окремим важливим елементом сайту став інформаційний центр онлайн-ресурсів для хористів, який містить вокальні вправи, поради від професійних композиторів, виконавців та викладачів. Весь контент регулярно оновлюється і є доступним для вільного користування без жодних обмежень [2, с. 397].

Щодо процедури запису відео, то Ерік Вітакер розмістив на сайті чіткі вказівки:

- потрібно було плескати в долоні один раз у зазначений момент – ця дія слугувала синхронізаційною міткою для подальшого монтажу звуку та зображення. Це значно спрощувало роботу звукорежисера під час зведення фінального відео;

- для участі потрібно було мати два пристрої: один – для перегляду відео з диригентом, інший – для запису власного виконання. Це могли бути телефони, ноутбуки або будь-які інші гаджети, а також навушники, щоб прослуховування не заважало чистоті аудіозапису. Приймалися лише індивідуальні записи: для сопрано, альту, тенора, баса або варіант виконання жестовою мовою;

- запис було рекомендовано проводити на фоні простої стіни або нейтрального тла, без зайвих деталей, у стриманому одязі без написів чи принтів. Обличчя мало бути добре освітленим – можна використовувати природне світло чи лампу;

- приміщення для запису мало бути тихим: слід закрити двері, вимкнути всі пристрої, які створюють фоновий шум, і зафіксувати камеру для уникнення тремтіння зображення;

- у разі запису з телефоном, слід було увімкнути беззвучний режим, щоб уникнути переривання дзвінками або сповіщеннями;

- під час співу важливо використовувати навушники, щоб слухати диригента, але при цьому записувався лише власний голос. Камера мала бути розташована горизонтально, з обличчям у центрі кадру;

- рекомендувалося обрати наперед потрібний формат запису – mp4 із якістю щонайменше 720p, щоб не витрачати час на подальше конвертування;

- перед початком співу учасники мали спершу увімкнути запис, а потім – диригентське відео. Після завершення співу потрібно було залишатися в кадрі ще кілька секунд (приблизно на чотири умовні рахунки);

- наостанок слід переглянути власне відео і в разі задоволення результатом – завантажити його, заздалегідь переконавшись, що файл відповідає заявленим вимогам щодо формату [2, с. 398].

4. Після успішного прийняття відео організаторами, учасник отримував електронний лист-підтвердження і персональний сертифікат.

5. Далі здійснювалася робота автора проєкту та його команди – обробка отриманих матеріалів:

- очищення звукових доріжок від зайвих шумів і вирівнювання рівня звуку;
- обрізання відео до необхідного формату;
- складання та перевірка списку всіх учасників;
- фінальне зведення відео в єдине гармонійне хорове виконання [2, с. 398].

Після завершення усіх етапів роботи над проєктом було отримано красивий і професійно змонтований відеокліп та вражаюче потужне хорове звучання десятків тисяч голосів, яке сягнуло мільйонних переглядів у YouTube.

Успіх відео «Lux Aurumque» стимулював Еріка Вітакера продовжувати, і згодом масштаб проєкту почав збільшуватися: у «Virtual Choir 4» взяли участь більше 8000 осіб із майже 100 країн, а у «Virtual Choir 6» – понад 17000 співаків із 124 різних країн. Композитор створив віртуальний хор із простим запитанням: чи можливо робити красиву музику разом (незалежно від того, наскільки ми далеко один від одного)? Після шести віртуальних хорових проєктів за участі десятків тисяч співаків із 129 різних країн відповідь є однозначною – «так». І це явище вразило світ не лише як музичне, а й як культурно-соціальне – через силу єдності, яку дарує музика, навіть попри кордони та відстань [3].

Протягом останніх років цей напрям отримав широке розповсюдження і в Україні.

Автором подібного мистецького проєкту – «Віртуальний хор в Україні» – стала Олена Слободиська. Під її керівництвом учасники виконали українську народну пісню «Не стій, вербо, над водою». У цьому віртуальному хорі взяли участь 111 вокалістів з 15 областей України, а також представники з різних країн світу. 11 травня 2020 року проєкт був визнаний національним рекордом України у номінації «Найбільший віртуальний хор в Україні» [4].

Яскравим прикладом також є спільна робота хору Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського та Камерного дівочого хору Київської середньої спеціалізованої школи-інтернату ім. М.В. Лисенка (керівники – Рубен Толмачов та Юлія Пучко-Колесник). Учасники записали відео на твір китайського композитора Лі Сяобіна під назвою «Ми». У проєкті взяли участь 212 відомих музикантів із 20 країн, а також 302 професори й студенти з 27 музичних навчальних закладів у 21 країні світу [5].

Також кілька віртуальних хорових ініціатив реалізував народний аматорський колектив профспілок України «Молодіжний камерний хор» Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини під керівництвом Оксани Сухецької. Серед найяскравіших робіт – «Тропар до Пресвятої Богородиці» на музику Ганни Гаврилець [6] та щедрівка «Ой, в лужку, в лужку, на жовтім піску» у обробці Олександра Некрасова [7]. Усі етапи створення – від запису до фінального звучання – курирувала художній керівник колективу, а монтаж відео здійснила одна з учасниць хору. Вся технічна частина обробки виконувалась у програмах Finale, Melodyne, Adobe Audition та VN

Слід зауважити, що віртуальні хори – це не лише грандіозне мистецьке явище; вони мають значний освітній та інклюзивний потенціал. Вони відкривають двері до участі в хоровому мистецтві для значно ширшої аудиторії. Люди, які не можуть співати у звичайному хорі через фізичні обмеження, психологічні бар'єри, відсутність колективів у місці проживання або графік, отримують можливість бути частиною великої творчої спільноти. Особливо це актуально для дітей, студентів, літніх людей та аматорів.

Для педагогів віртуальні хори стали чудовим інструментом: під час карантинів і дистанційного навчання вони дозволяли продовжувати роботу з ансамблевого співу, формували дисципліну, відповідальність, а також вміння працювати з технікою – зйомкою, звуком, цифровим монтажем [8, с. 50].

Окремий аспект віртуального хору – це естетика і вплив. Поеднання багатоголосся з потужною візуальною подачею, креативним монтажем і можливостями комп'ютерної графіки створює цілісне мультимедійне переживання. Такий виступ не поступається, а інколи й

перевершує сценічний за силою емоційного впливу, бо кожен глядач може «зазирнути в очі» кожному співаку, відчутти теплоту, виразність і присутність, що транслюється крізь екран.

Попри переваги, віртуальні хори мають і свої труднощі: відсутність живої взаємодії, складність технічної реалізації, потреба у часі для монтажу та професійного програмного забезпечення. Проте всі ці виклики – подоланні, якщо є команда, мотивація та мета: донести музику у світ.

У підсумку відзначимо, що новітні технології не лише змінюють інструменти й формати хорової діяльності, а й впливають на саму суть хорового мистецтва. Особливе місце в цій трансформації посідають віртуальні хори, які стали символом нової епохи – епохи цифрового об'єднання людей через спільне звучання, попри фізичну відстань. Завдяки їм з'являється нове уявлення про хор як глобальний, інтерактивний і водночас глибоко емоційний простір. Це свідчить про надзвичайну гнучкість і життєздатність хорового мистецтва, яке не лише зберігає свої духовні та естетичні цінності, а й гармонійно вбудовується в сучасний технологічний світ, залишаючись живим голосом культури, єдності й людяності.

Список використаних джерел

1. Лемченко П. Тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2021. №12. С. 12-16.
2. Сухецька О. В. Віртуальний хор : окремі питання теорії і практики (до постановки проблеми). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса, 2021. Вип. 32. Кн. 1. С. 392-402
3. Eric Whitacres Virtual Choir 6. URL : <https://virtualchoir6.com/> (дата звернення : 14.04.2025).
4. Книга рекордів України. URL : <https://www.record.org.ua/2020/05/11/stayhome-i-spivaj-na-rekord-u-mysteczkomu-proyektivirtualnyj-hor-v-ukrayini/> (дата звернення : 14.04.2025)
5. Новий музичний проєкт об'єднав музикантів з усього світу. URL : <https://knmau.com.ua/novij-muzichnij-proekt-ob-yednavmuzikantiv-z-usogo-svitu/> (дата звернення : 13.04.2025).
6. Гаврилець Г. «Тропар до Пресвятої Богородиці». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=E2nH2C0ONdI> (дата звернення : 12.04.2025)
7. Некрасов О. «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3ih5DPASPNM> (дата звернення : 12.04.2025).
8. Бондар Є.М. Овітній та інклюзивний потенціал хорового мистецтва. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2022. № 6. С. 46-52.

УДК 792.8:792.83

Козлова Вікторія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

МОВА ТІЛА: ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ АКТОРСЬКОГО САМОВИРАЖЕННЯ

Театральне мистецтво є складним і багатогранним явищем, яке поєднує різноманітні форми вираження та художні засоби для створення повноцінного емоційного досвіду для глядача. Це не лише поєднання слів, декорацій і світла, а й динамічне використання тіла, звуків і

рухів, які разом створюють атмосферу та передають ідеї постановки. Одним з ключових елементів театральної постановки є хореографія – мистецтво виражати думки та емоції через рухи тіла. Хореографія в театральному контексті має важливу роль у розкритті персонажів, передачі внутрішніх переживань героїв і створенні емоційної атмосфери сцени.

Важливість хореографії в театрі важко переоцінити, адже саме рухи акторів можуть передавати ті емоції, які неможливо виразити словами. Тілесна пластика, пози та динаміка рухів на сцені здатні викликати у глядача сильні емоції і допомагають краще зрозуміти суть вистави. Особливо це важливо в тих випадках, коли режисер ставить перед собою завдання зосередити увагу на внутрішньому світі персонажа, а не на зовнішніх факторах, таких як діалоги чи інші акценти [1].

Жестикуляція, пластика тіла та динаміка рухів є основними елементами невербальної комунікації в театрі. За допомогою жестів актори можуть передавати найрізноманітніші емоційні стани. Наприклад, широкий жест руки може символізувати відкритість і впевненість, в той час як невеликі, уривчасті рухи – наводити на думку про нервозність чи тривогу. Залежно від концепції постановки та стилю театру, ці рухи можуть мати різне значення: у класичних театральних виставах жести часто є умовними і підпорядкованими певним канонам, у той час як у сучасних постановках вони можуть бути більш вільними і абстрактними.

Положення тіла на сцені також має велике значення. Вертикальна постава, підкреслена чіткістю рухів, часто символізує силу та рішучість персонажа, а зігнута спина чи нахилена голова можуть бути ознакою смутку, втоми або депресії. Завдяки роботі з пластикою актор може «ліпити» свій образ, надаючи йому виразності та достовірності. У хореографії кожен рух, кожен жест має свій смисл, який допомагає розкрити глибину персонажа [2].

Не менш важливим аспектом є динаміка рухів, яка може кардинально змінювати сприйняття сценічного дії. Повільні, плавні рухи створюють атмосферу спокою, гармонії і умиротворення, тоді як швидкі й різкі жести додають сцені напруги, динаміки і конфлікту. Це особливо важливо в сучасному театрі, де хореографія часто межує з перформансом і є основним інструментом передачі емоцій та ситуацій без слів [3].

Театральне мистецтво має багатий спадок різних напрямків, кожен з яких має свої унікальні підходи до використання хореографії на сцені. Класичний театр дотримується чітких, розмірених рухів, що підкреслюють велич образу і надають виставі естетичну гармонію. У класичних постановках рухи акторів є зазвичай умовними та канонічними, що дозволяє створити атмосферу величі і благородства.

Модерністський театр надає перевагу природності та імпровізації, дозволяючи акторам вільно використовувати рухи для передачі емоцій і внутрішнього стану персонажа. У таких постановках часто використовують асиметричну пластику, що підкреслює реалістичність і природність жестів. Модерн також дозволяє більше експериментувати з формою, що відкриває нові можливості для творчого самовираження на сцені [4].

Експресивні театральні напрямки, як кабукі, фламенко чи танцювальний театр, ставлять хореографію в центр вистави. Яскраві, перебільшені жести, швидка динаміка рухів, злиття пластики з емоціями персонажа – все це створює потужний емоційний ефект. В таких виставах рухи стають не просто засобом вираження, а основним засобом комунікації з глядачем, який сприймає емоції через динамічний потік пластичних образів.

Різні культури розвивають свої унікальні традиції танцю та хореографії, які відображають їхні уявлення про емоції, спілкування та світобачення. Фламенко, що виникло в Іспанії, є яскравим прикладом цього: різкі повороти голови, витончені рухи рук (*floreo*) і ритмічний стукіт каблуків (*zapateado*) створюють потужний емоційний вибух, який передає внутрішню боротьбу та пристрасть. Фламенко завдяки своїй динамічності і інтенсивності є дуже емоційно насиченим танцем.

Японський театр Но і Кабукі мають свої відмінності в підходах до руху та пластики. У театрі Но переважають стримані, мінімалістичні рухи, що мають глибоке символічне значення. Вони передають внутрішній стан персонажа без зайвих зовнішніх проявів. Натомість Кабукі

використовує виразну пластику, великі жести і акцентовану міміку, що підсилює драматизм вистави.

Африканські ритуальні танці мають особливу роль у релігійних і культурних практиках народів Африки. Рухи корпусу, ритмічні стукіт ніг і повторювані елементи танцю символізують зв'язок людини з природними і духовними силами. Вони демонструють глибоке поважання традицій і духовного світу, підкріплені чітким ритмом і енергією, що переносять глядача в інший світ [3].

В українській культурі танець відіграє важливу роль у театрі. Фразеологізми, пов'язані з танцем, передають особливості танцю в житті українців, описують характер рухів і розповідають про жести та пози, які є частиною танцю. Такі вислови показують, як людина виражає себе без слів, і допомагають краще зрозуміти риси характеру та спосіб мислення українців через їхню танцювальну культуру.

Сучасна хореографія все більше інтегрує елементи різних культур, створюючи нові форми виразності, що дозволяють експериментувати з рухами, ритмами та техніками. Контемпорарі використовує техніки японського буто та африканської пластики, додаючи їм елементи сучасного танцю для створення складних емоційних станів. Хіп-хоп активно вбирає в себе народні танцювальні традиції з різних країн, надаючи їм нову динаміку і урбаністичний стиль, що робить його популярним серед широкої аудиторії. Сучасні балетні постановки поєднують класичні елементи з експериментальними прийомами модерну, відкриваючи нові горизонти в мистецтві танцю [2].

У підготовці актора хореографія відіграє величезну роль. Театральні школи по всьому світу включають хореографічні заняття в свої навчальні програми. Заняття з пластики руху допомагають акторам розвивати координацію, ритм і сценічну виразність. Вивчення класичного балету, сучасного танцю та акробатики дозволяє актору використовувати своє тіло як засіб для передачі емоцій, характеру персонажа та створення складних образів на сцені.

Хореографія особливо важлива в тих жанрах театру, які поєднують танець та драму. Актори, які працюють у мюзиклах, фізичних виставах або перформансах, проходять інтенсивну танцювальну підготовку, щоб володіти тілом і використовувати його як інструмент виразності. Навіть у традиційних драматичних постановках рухи та пластика ретельно опрацьовуються, щоб досягти гармонії між словом і тілом, між текстом і сценічною дією [5].

Таким чином, хореографія є невід'ємною частиною театрального мистецтва. Вона не тільки допомагає розкрити персонажа і передати емоції, а й значно збагачує виставу, додаючи їй виразності, емоційної глибини та драматизму. У сучасному театрі хореографія є основним засобом виразності, що відкриває нові горизонти в акторській майстерності та театральному мистецтві загалом.

Список використаних джерел

1. Чернишова А. М., Заведія О. Б. Пластичність актора: сучасні підходи та методики. *Modern Perspectives on Global Scientific Solutions : collection of scientific papers with the proceedings of the 3rd International scientific and practical conference, march 3-5 2025. Bergen : European Open Science Space, 2025. С. 26-28.*
2. Шабаліна О. М. Пластичність. Мова. Тіло : монографія. Харків. держ. акад. культури. Київ : ТОВ НВФ «Славутич-Дельфін», 2018. 194 с.
3. Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку. Науково-популярне видання / Упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2024. 234 с.
4. Абрамович О. і Кудренко А. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*. 2019. 9 (73). С. 133-136.
5. Никоненко Р. М. Тілесна виразність актора у теоретичних поглядах та сценічній практиці ХХ–початку ХХІ ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. № 3. С. 280-285.

6. Гончаренко Ю. В., Лазько А. Г. Умови формування пластичної майстерності майбутніх акторів у процесі хореографії. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2018. №1. С. 81-86.

УДК 784.1:79

*Михайлишина Катерина,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри мистецької освіти
Цюряк Ірина Олександрівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ОСОБЛИВОСТІ СИНТЕЗУ ХОРОВОГО СПІВУ ТА ШОУ

Культура і мистецтво сьогодні втілюють дуже важливу функцію у здійсненні політичних, економічних та соціокультурних стратегій багатьох країн. Вони допомагають згенерувати позитивний імідж та престиж держав і народів, є підґрунтям налагодження колосальних міжкультурних контактувань. Не залишається осторонь і хорове мистецтво, яке впевнено афішує різноманітність художніх стилів, інтонаційно-жанрових форм, засобів та специфіки своїх презентацій.

У сучасній концертній практиці виконавських колективів на перше місце виходить не лише досконалий хоровий компонент, але й сміливі експерименти, видовищні постановки і режисерські задуми. У зв'язку з цим особлива увага надається появі нових конфігурацій концертів: інсценізації та театралізації хорового співу. Це потужний спосіб зробити хоровий виступ більш захоплюючим, емоційним та незабутнім для глядачів [3].

Актуальність теми хорового співу та шоу на сьогоднішній день є беззаперечною, адже вона охоплює широкий спектр культурних, соціальних та просвітницьких питань. Варто зазначити, що синтез хорового співу та шоу є відносно новим напрямком досліджень, тому кількість науковців і музикознавців, які спеціалізуються на цій темі, ще не дуже велика. Проте, інтерес до цієї галузі постійно зростає, з'являються нові дослідження. Зокрема, науковці, які розглядали питання пов'язані з хоровим мистецтвом, це: М. Марченко, О. Непомнящий, К. Пивоваров, О. Тищенко, А. Ткачук, І. Цюряк та ін.

Розглянемо деякі поради дослідників щодо вдалого здійснення вказаного процесу:

По-перше: репертуар. Обирайте твори, які мають чітку сюжетну лінію, яскраві образи або емоційне забарвлення та текстову насиченість. Експериментуйте з різними жанрами – від народних пісень до оперних сцен, щоб розширити можливості для інсценізації. Таке різноманіття тільки піде на користь. Враховуйте вікові особливості, вокальні можливості та акторські здібності хористів.

По-друге: режисерська робота. Найголовніше на цьому етапі – створення концепції. Визначте основну ідею виступу, його настрій та емоційний посил. Надалі розробіть чіткий сценарій, де будуть детально продумані сценічний рух, мізансцени, жести та вираз обличчя хористів. Потім поступово переходьте до використання декорацій та костюмів, створіть візуальний образ, який відповідатиме змісту твору та підсилить емоційний вплив.

По-третє: акторська майстерність хористів, яка проявляється у виразності виконання. Необхідно навчити хористів передавати емоції через голос, міміку та жести; взаємодіяти на сцені: розвивайте навички партнерської взаємодії, щоб створити цілісний та переконливий образ. І сценічний рух: працюйте над пластикою та координацією рухів, щоб зробити виступ динамічним та цікавим.

По-четверте: технічні аспекти. Це – освітлення (використовуйте світло для створення атмосфери та акцентування важливих моментів); звукорежисура (забезпечте якісне звучання хору та інструментального супроводу); відеопроєкція (використовуйте відео для створення додаткових візуальних ефектів) [4].

Наведемо перспективні приклади інсценізації: народні пісні (відтворення обрядів, традицій, побутових сцен); оперні сцени (створення міні-вистав з використанням костюмів та декорацій); хорові мініатюри (поєднання співу з танцем, пантомімою, акторською грою).

Не менш важливі аспекти: залучайте до процесу усіх хористів, щоб вони відчували себе частиною творчого процесу; не бійтеся експериментувати та шукати нові форми виразності; пам'ятайте, що головне – це донести до глядачів емоційний посил твору, адже інсценізація та театралізація хорового співу – це мистецтво, яке вимагає творчого підходу, наполегливої праці та любові до музики.

Інсценізація хорових творів – це не просто виконання музики, а створення цілісного театрального дійства, де спів поєднується з акторською грою, танцем, візуальними ефектами. У світі є безліч прикладів успішної інсценізації, які вражають своєю оригінальністю та емоційністю.

Оперні постановки:

- опери Ріхарда Вагнера. Його масштабні оперні твори, такі як «Кільце Нібелунга», часто інсценуються з використанням складних декорацій, костюмів та спецефектів, створюючи епічні видовища;

- опери Джузеппе Верді «Аїда» або «Набукко» відомі своїми масовими хоровими сценами, які часто інсценуються з великим розмахом, залучаючи сотні виконавців;

- сучасні оперні постановки: багато сучасних оперних режисерів експериментують з інсценізацією, використовуючи нетрадиційні підходи та технології, щоб зробити оперу більш доступною та зрозумілою для широкої публіки.

Ораторії та кантати:

- «Страсті за Матвієм» Йоганна Себастьяна Баха. Цей твір часто інсценується як театральна вистава, де хор виконує роль оповідача, а солісти – роль персонажів.

- «Карміна Бурана» Карла Орфа. Ця кантата, відома своєю ритмічною та енергійною музикою, часто інсценується з використанням танцю, акробатики та візуальних ефектів.

Багато сучасних хорових колективів створюють власні хорові вистави, де поєднують спів з акторською грою, танцем та візуальними ефектами. У світі хорового мистецтва відомі такі постановки, де хор не просто співає, а й активно рухається на сцені, створюючи динамічні та захоплюючі видовища. Прикладом вище зазначеного є академічна хорова капела «Орея» Житомирської обласної філармонії імені С. Ріхтера під керівництвом Олександра Вацека, що демонструє саме театральнo-хорове дійство.

Слід підкреслити, що хоровий спів, поєднаний з елементами шоу, створює вражаючі та незабутні видовища. Наведемо кілька прикладів, де хор виходить за рамки традиційного виконання:

1) Вокальні шоу на телебаченні:

- «Битва хорів». У цьому телевізійному шоу хори з різних міст змагаються за перемогу, виконуючи популярні пісні в оригінальних аранжуваннях. Часто використовуються елементи хореографії, костюми та світлові ефекти, щоб зробити виступи більш видовищними.

- «Країна має талант» – улюблене шоу всієї планети! Хорові колективи регулярно беруть участь у ньому, демонструючи свої вокальні можливості та сценічну майстерність. Деякі хори поєднують спів з танцем, акробатикою та іншими видами сценічного мистецтва.

2) Хорові вистави та мюзикли. Багато сучасних мюзиклів використовують хорові сцени для створення епічних моментів або передачі емоцій. Наприклад, у мюзиклі без прозових вставок на музику Клода-Мішеля Шенберга та слова Алена Бубліля і Жана-Марка Нателя «Les Misérables» («Знедолені») хор відіграє важливу роль у передачі атмосфери та історичного контексту. Хор відіграє ключову роль у створенні епічних сцен, таких як революційні баталії та похоронні процесії. Його масовість та потужний звук допомагають створити відчуття масштабу

та драматизму. Деякі з найвідоміших хорових номерів з мюзиклу «Знедолені» включають «One Day More», цей потужний ансамблевий номер, у якому беруть участь майже всі головні герої, є одним із найвідоміших моментів мюзиклу. А також «Do You Hear the People Sing?», дуже надихаюча пісня, яка стала символом революції, виконується хором і є одним із найсильніших моментів мюзиклу. Загалом, хор у мюзиклі «Знедолені» є важливим елементом, який допомагає створити емоційну та драматичну атмосферу, розповісти історію та передати сильні почуття.

3) Хорові фестивалі та конкурси. На багатьох міжнародних хорових фестивалях та конкурсах хорові колективи демонструють не лише свої вокальні здібності, але й сценічну майстерність. Деякі конкурси включають спеціальні номінації для хорів, які поєднують спів з елементами шоу (Міжнародний хоровий конкурс та фестиваль «San Juan Santa 2025», Фестиваль хорового мистецтва «Choralcombat 2019»).

4) Шоу-хори – це динамічні вокальні ансамблі, які поєднують хоровий спів з хореографією та елементами театрального дійства. Вони часто виконують популярну музику, використовуючи яскраві костюми та сценічні ефекти («Glee» (США)). Цей популярний телесеріал значно вплинув на популяризацію саме жанру шоу-хору в усьому світі).

Таким чином, ми виокремлюємо особливості синтезу шоу з хоровим співом:

- візуальна складова. Важливу роль відіграють костюми, декорації, світлові ефекти та відеопроєкція;
- хореографія. Багато хорів поєднують спів з танцювальними рухами, щоб зробити виступи більш динамічними та видовищними;
- аранжування. Часто використовуються оригінальні аранжування популярних пісень або класичних творів, щоб зробити виступи більш сучасними та цікавими;
- емоційна складова. Хор може передавати широкий спектр емоцій, від радості та енергії до суму та роздумів;

Отже, хоровий спів, поєднаний з елементами шоу – це потужний спосіб зробити музику більш доступною та привабливою для широкої аудиторії слухачів. Загалом, відбувається синергія мистецтв, а синтез шоу з хоровим співом вважається перспективним напрямком розвитку хорового мистецтва, що здатний залучити нову аудиторію, розширити межі традиційного хорового виконавства та надалі продовжувати популяризувати його.

Список використаних джерел

1. Бондар Є.М. Художньо–стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
2. Кречко Н.М. Онлайн–виступи хорових колективів: роль та значення в освітньому процесі // *Інноваційна педагогіка. Вип. 33. Т. 2.* 2021. С. 150–153.
3. Левченко А.В. Експериментальні новації та новаторські пошуки в хоровій виконавській практиці : URL: http://libs.mfknuim.mk.ua/bitstream/123456789/843/1/Левченко_105-107.pdf
4. Станіславська К.І. Мистецько–видовищні форми сучасної культури : монографія. Вид. друге, перероб. і доп. К. : КАКККиМ, 2016. 352 с.
5. Цюряк І., Чернишова А. Хорове мистецтво – виклики сучасності // *Актуальні питання гуманітарних наук. 2024. Вип. 74, т. 2.* С. 142–147.

*Тітова Олена,
концертмейстер
Черній Віктор,
концертмейстер
Суботницький Ігор,
концертмейстер,*

Житомирський державний університет ім. Івана Франка

ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ АКАДЕМІЧНОМУ ТА ЕСТРАДНОМУ СПІВУ: СПІЛЬНІ РИСИ Й ВІДМІННОСТІ

Вступ. У наш час очевидним є посилення інтересу до вокально-виконавської творчості серед дітей, молоді й навіть дорослої аудиторії. Збільшується число вокально-інструментальних ансамблів, студій і центрів з навчання академічному, народному, естрадному, джазовому й хоровому співу. Все це свідчить про те, що вокально-виконавська творчість позитивно впливає на освіту, виховання і музичний розвиток дітей та юнацтва. При цьому в сучасному музичному мистецтві (а також у літературі, дизайні, архітектурі, живописі, моді) спостерігається тенденція до зсуву ознак різних видів мистецтв і стирання кордонів між ними. І тут вже перед педагогами постає питання: які методи та технології застосовувати для навчання різним стилям співу?

Мета роботи – дослідити спільне та відмінне у технологіях навчання академічному й естрадному вокалу.

Матеріали та методи. Матеріалом для дослідження стали праці вітчизняних музичних педагогів, статті у фахових наукових виданнях, інформаційні бази мереж Інтернет. Методологія дослідження включала пошуковий, описовий та аналітичний методи.

Результати та обговорення. Естрадна культура на сучасному етапі свого розвитку являє собою симбіоз різноманітних жанрів і специфічних стилів; вона утворилася на стику народного й академічного видів мистецтва і включає у свій арсенал можливості міської пісні, блюзу, джазу, рок-музики, шансону, фанка, блюзу, мюзиклу, хіп-хопу й навіть репу. Залежно від тих або інших смакових переваг публіки естрадний вокал тяжіє то до класичної, то до фольклорної, то до джазової манери, при цьому всі зазначені стилі дуже сильно відрізняються музичним матеріалом, технікою вокалу й специфічністю прийомів [3, с. 89]. Саме ці розходження (таблиця 1) викликають необхідність пошуку та розробки освітніх технологій, що відповідають специфіці естрадного вокалу.

Таблиця 1

Художньо-естетичні й вокально-виконавські принципи різних стилів співу

Особливості звуковидобування	Естрадний вокал	Академічний вокал	Джазовий спів
Використання реєстрів	Грудного, мікстового й головного	Грудного, мікстового й головного	Грудного й головного
Спосіб звуковидобування	Напівприкритий	Прикритий	Відкритий
Використання вибрано	Рідке	Обов'язкове	Рідке
Подача голосу й динаміка	Різнманітні	Залежать від художніх завдань	Сильна і яскрава
Дикція й артикуляція	Чітка	Середня	Особлива, що імітує прийоми інструментального музикування

Використання штрихів і технік співу	Різноманітне	Різноманітне	Особливі способи інтонування – скет, бендінг, глісандо, свінг, мелізматика, імпровізація
-------------------------------------	--------------	--------------	--

Академічний, народний та естрадний стилі співу розрізняються художньо-естетичними принципами, вокальними прийомами й манерою виконання, постановкою голосу, але сходяться в розвитку дихання та артикуляції, прагненні красиво й виразно співати, використанні вокально-виконавських штрихів і засобів виразності. Для академічної манери співу характерним є прикрите округлене звучання голосу, а народна манера виконання називається «відкритою». Для естрадного ж вокалу використовується напівприкрита манера співу, де м'яке піднебіння підняте, простежується чітка артикуляція у мовленнєвій позиції. При цьому в академічному і народному вокально-виконавських стилях не прийнято виходити за певні рамки й канони, навіть якщо мова йде про неповторну інтерпретацію, тоді як на естраді вітається оригінальний тембр й індивідуальна манера співу, власний стиль, не схожий ні на який інший [4, с. 186].

Класичний вокал характеризується особливим використанням гортані, грудного й головного резонаторів, що допомагає досягти тембрової яскравості й чистого, об'ємного звучання, здатного виділитися на тлі симфонічного оркестру. Класичні співаки заповнювали звуком свого голосу величезні зали королівських палаців, оперні театри й капели. Звідси – особлива постановка голосу й опущення гортані під час подачі звуку. Куполоподібна форма гортані задіює додаткові резонатори й надає голосу силу, необхідної для співу у великих приміщеннях. У процесі навчання у академічного співака формується певна співоча позиція, що підходить не для всіх жанрів і стилів музики. Однак вокалісти з академічною постановкою голосу можуть виконати пісню в естрадній манері за умови зміни форми гортані й ослаблення подачі звуку [6, с. 107].

Для естрадного співу типова більш відкрита, природна й експресивна манера співу, різноманітні штрихи й тембри, які рідко використовується у класиці. Використовуючи мікрофони й підсилювачі, популярні співаки не мають потреби в яких-небудь прийомах посилення звучання голосу. Під час співу на естраді застосовується лише мовленнєвий резонатор, відкрите звучання досягається завдяки природному «польоту» голосу, що подається не усередину, а назовні. У процесі навчання естрадного вокаліста необхідно не просто досягти оригінального тембру голосу, але «відшукати власний звук, свою манеру виконання» [2, с. 33]. Крім того, естрадний вокал поєднує в собі багато технічних прийомів, адже в мистецтві естради – величезний спектр музичних напрямків, стилів, жанрів. Деякі з них запозичені з академічного вокалу, інші – з народного співу, треті ж використовуються лише на естраді.

Специфічними є й інтонаційні прийоми естрадного співу родом з фольклору та джазу, це – бендінг («підхід» до ноти), вібрато («розгойдування» звуку з певною пульсацією), глісандо («ковзання» по нотах), блюзові ноти (інтонаційно «брудні» ноти, навмисно не точно виконані, свідомо знижені або підвищені). Використання перерахованих прийомів естрадного співу вимагає освоєння особливих технік і визначає власне специфіку навчання естрадному вокалу. Сучасна естрада поєднує в собі багато стильових напрямків і, по суті, використовує всю палітру засобів світового вокально-виконавського мистецтва, яке розширює можливості музиканта у виборі манери співу й при цьому вимагає від нього різнобічної підготовки [2, с. 33].

Принципові відмінності академічного, народного й естрадного вокалу часто згладжуються, а манери співу зближуються, однак професійна підготовка майбутнього співака повинна включати в себе оволодіння знаннями, навичками й уміннями у сфері як класичного співу, так й естрадного.

Так, при навчанні основам академічного вокалу варто виділити його особливості, це – класична постановка голосу (знижене положення гортані), чистий об'ємний звук без шумів і хрипу, традиційні прийоми звуковидобування, спів із вібрато, різноманітні дихальні рухи від непомітного набору дихання до досить відчутної роботи грудної клітки. Крім традиційних вправ,

що охоплюють всі необхідні навички, уміння, техніки й прийоми класичного й естрадного видів співу, необхідно освоювати навчальний репертуар, який включає в себе пісні різних жанрів, стилів і видів співу (класику, фольклор, поп-культуру, джаз, рок тощо) [7, с. 52].

Своєю чергою, для сучасного естрадного виконавського мистецтва характерною є багатоманітність тенденцій розвитку, що склалися в різних вокальних школах, утворюючи систему вільних методик навчання. На відміну від закордонних країн, де методи підготовки естрадних співаків суворо диференційовані залежно від їх стильової орієнтації, у сучасній вітчизняній вокальній педагогіці застосовується в основному два методи навчання вокально-виконавському мистецтву: один ґрунтується на постановці співочого голосу за допомогою виконання ряду вправ і завдань, підібраних для кожного співака з урахуванням його природних здібностей і стильової орієнтації, другий – на наслідуванні визнаних «зірок» естради й пошуку індивідуальної манери співу [1, с. 41].

Сьогодні у популярній музиці вітається унікальність голосу й манери виконавця, а також – його сценічного іміджу. Тому акцент у професійній підготовці естрадного співака, поряд з освоєнням азів майстерності й дихання, ставиться на стильовому навчанні й формуванні його творчої індивідуальності, оскільки «специфіка вокальної роботи визначається стилістикою естрадного напрямку в музичному мистецтві, його багатожанровістю та розмаїтістю форм, засобів і методів вокально-педагогічного впливу на учнів» [8, с. 49]. Багато в чому це пов'язано з тим, що естрадний спів являє собою багатоаспектне явище мистецтва, яке склалося в синтезі різних вокальних традицій (від народного співу до поп-, рок- і джазової музики), що обумовлює комплексний характер освітньо-педагогічних технологій.

Н. Дрожжина розглядає різні систем навчання вокалу й виділяє дві найбільш популярні серед педагогів та їх вихованців. Перша – академічна, спрямована на виховання класичного голосу, «бельканто», що розвивалося століттями. Академічна система вокального навчання сприяє формуванню чудового польотного й округлого голосу, розрахованого на спів у великій залі в супроводі оркестру. Однак цього недостатньо для професійної підготовки естрадного артиста, якому необхідно набутися власну виконавську манеру й темброве забарвлення голосу, а не підвести його під стандарт (бас, сопрано, контральто та ін.) [5, с. 12].

Почасти цю проблему вирішує друга, протилежна за своєю ідеєю методика американського педагога С. Ріггса, який навчає співу в мовленнєвій позиції. Вона враховує напіввідчинений тип співу «на посмішці», експресивну манеру висловлювання, чітку артикуляцію, прийняті в популярній музиці [9, с. 72].

Однак обидва ці педагогічні підходи залишають без уваги деякі інші особливості естрадно-вокального інтонування, зокрема, характерну для кожного стилю манеру звуковидобування, яка забезпечує необхідне темброве забарвлення звучання, а також тісний зв'язок з електронною апаратурою та її можливостями для посилення й удосконалення голосу. Річ у тому, що різні принципи подачі голосу обумовлені тими або іншими жанрово-стилістичними, національно-етнічними й художньо-естетичними особливостями стилів, що живили поп-музику. Електронні ж інструменти, що супроводжують виступ естрадного співака, вимагають іншого, в порівнянні з академічним вокалом, звучання голосу – більш яскравого, інтенсивного, експресивного, глибокого, спрямованого не у велику театральну або філармонічну залу, а в клубне, набагато менш масштабне приміщення.

Висновки. Гедоністична спрямованість сучасного стилю життя споживчої цивілізації обумовлює тяжіння молоді до естрадної пісні як інструменту розваги, що формує групові стереотипи, теми, сюжети, образи, музичні жанри й мову. Професіоналізація ж естрадного мистецтва, безсумнівно, підвищує його художній рівень і наділяє ціннісною орієнтацією творчу діяльність артистів. Активна, динамічна, стрімко мінлива сучасна масова музика сьогодні не просто відіграє важливу роль у житті людства, але служить незамінним засобом регулювання емоційного стану людини та її інтелектуально-духовного й творчого самовираження. Класична ж музика була й залишається джерелом естетичних вражень, що мають високу художню цінність.

Список використаних джерел

1. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / Г. Є. Стасько та ін. Івано-Франківськ : Видавництво ПНУ, 2010. 336 с.
2. Добронравова С. А., Шевченко В. В. Сутність та значення академічного сольного виконання в українській музичній культурі. *Вісник КНУКіМ*. 2017. № 37. С. 183–196
3. Ковтонюк С. А. Школа академічного співу : специфіка та особливості. *Імідж сучасного педагога*. 2019. № 23. С. 106-109.
4. Бокоч В. А., Кузьменко-Присяжна Л. І., Остапенко Л. В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31–34.
5. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.
6. Бойчук А. Естрадне мистецтво співу у виклику сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2019. Вип. 25. С. 39–43.
7. Фоломєєва Н. А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу. Суми: ФОП Цьома С. П., 2021. С. 44-60.
8. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 26 с.
9. Riggs S. *Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice* (2d ed.). Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co., Inc, 2006. 168 p.

УДК 78.071"19/20"

Цюряк Ірина,
доцент кафедри мистецької освіти,
кандидат педагогічних наук, доцент,
Грушак Ірина,
концертмейстер,
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ЛЮДИНА СВІТУ – МАЕСТРО АНДРЕ Р'Є

Ім'я живої легенди та найвидатнішого шоумену індустрії класичної музики Андре Р'є відоме мільйонам шанувальників у всьому світі. Його недаремно називають Королем вальсу, порівнюючи з Йоганном Штраусом–молодшим. Можливо, ви чули його музику на Classic FM або стали свідками його фірмового шарму на Sky Arts. Якщо так, то ви вже познайомилися з видатним і дещо чарівним життям голландської суперзірки. Якщо ні, не хвилюйтеся – дозвольте нам познайомити вас зі світом маестро Андре Р'є.

Перше питання, яке може спадати на думку, часто є найпростішим: хто це такий Андре Р'є? Коротше кажучи, він є всесвітньо відомим голландським скрипалем і диригентом, який вдосконалює своє ремесло з раннього дитинства й до сьогодення. Логічним висновком його кар'єри, яка повністю присвячена спілкуванню та отриманню задоволення від музики, стало у 1987 році формування найбільшого приватного оркестру Йоганна Штрауса – влучно названого на честь легендарного німецького композитора. Для Андре музика – це більше, ніж просто робота. За його словами «... це стало моїм всім життям, адже моє життя – це просто музика і мені ніколи не стає нудно!» [1]. Він бачить музику як своє все. Це підкреслює його пристрасть і відданість музиці, показуючи, що вона є центральним елементом його існування, приносячи йому радість та натхнення.

Андре Р'є – один із найуспішніших на сьогодні класичних виконавців у світі, який легко презентує популярні музичні твори. Його навколосвітні тури – це грандіозні постановки, які часто відбуваються під відкритим небом. За словами Р'є: «... мої концерти – це радість і любов,

а програми обрані за станом моєї душі, оскільки я однаково захоплююся музикою Штрауса, Ендрю Ллойда Уеббера та Брюса Спрінгстіна» [1].

Андре Леон Марі Ніколя Р'є народився 1 жовтня 1949 року в музичній родині. Його батько був професійним диригентом Маастрихтського симфонічного оркестру, а всі його брати й сестри (їх п'ятеро) віртуозно володіли одним і більше музичним інструментом. Його мати вважала, що саме скрипка хлопчику найкраще пасуватиме і вона мала рацію, бо сам Андре казав, що у всьому світі немає іншого інструменту, ніж тендітна скрипка, яка здатна передавати його внутрішні почуття так виразно і точно [1]. Заохочений батьком, Андре почав брати уроки скрипки у віці п'яти років. Він на початку навчання мав великі труднощі щодо зосередження на інструменті чи звуковидобуванні, бо його вчителькою була настільки красива блондинка, що він закохався і весь час дивився на неї, а не слухав її вказівки щодо гри. Але молодий скрипаль, незважаючи на різні відволікання, швидко прогресував і продовжив свої скрипкові вдосконалення у Королівській консерваторії міста Льежа та консерваторії Маастрихта. У 1974 році він був зарахований до консерваторії Брюсселя, отримавши настанови від Андре Гертє, бельгійського скрипаля, відомого своєю виконавською майстерністю та внеском у музичне мистецтво, який підготував безліч талановитих учнів з усіх куточків світу.

Андре закінчив свою музичну підготовку в Королівській консерваторії Брюсселя з відзнакою у 1977 році, але він тоді ще не був впевнений у напрямку власної кар'єри. За збігом обставин Андре у 1978 році випадково зустрівся з колишнім одноклассником і його врешті-решт попросили приєднатися до салонного оркестру, який складався з двох скрипок, віолі, віолончелі, подвійного басу та фортепіано, щоб грати легку музику на вечірках. Саме там він вперше зіграв вальс «Золото і Срібло» з оперети «Весела вдова» Франца Легара.

Андре часто слухав вальси Штрауса та Легара, а його батько завжди говорив про Йоганна Штрауса з найглибшою повагою і навіть називав його геніальним композитором. Однак, навчаючись у консерваторії, Андре часто помічав, що музика Штрауса сприймається не дуже серйозно в класичних колах і вважав це абсолютно незрозумілим. За фінансової допомоги від Марджорі, єдиної вірної та люблячої дружини, своєї музи, а наразі менеджера його музичної компанії Andre Rieu productions, Андре створює власний оркестр, щоб здійснити свою мрію – зробити класичну музику доступною для всіх. Його шанувальники цінують цей колектив за відсутність претензій на суто академічне виконання. Невдовзі скрипаль Андре Р'є стає творчим мультимільйонером, обравши музику Штрауса для виконання на хокейних аренах та футбольних стадіонах по всьому світу.

Блискучий маестро, який живе у замку XV століття, надихнув мільйони на те, щоб сприймати класичну музику «мертвих білих чоловіків» в епоху рок-, поп-музики та хіп-хопу, здається незначним дивом. Але цифри не брешуть і немає нічого дивного в тому, чого він досягнув: включаючи його проривний альбом «Strauss & Co» (у 1994 році Р'є продав понад 40 мільйонів альбомів та DVD-дисків). Його записи, не враховуючи відомого «Shall We Dance», отримали понад 500 платинових та понад 270 золотих нагород. У 2009 році журнал Billboard присвоїв йому звання найбільш відомого сольного артиста, і він наразі єдиний класичний виконавець, який коли-небудь випереджав топ-10 за версією Pollstar (провідне галузеве видання, яке висвітлює гастрольну діяльність музикантів, отримуючи інформацію від агентів, менеджерів та спонсорів, які організовують концерти) та посів найвище місце серед виконавців за чисельністю натовпу під час турів! [2].

Цікавий факт: на квитках на всі без винятку концерти найбільшого в світі приватного оркестру є вказівка відвідувачам, щоб ті обов'язково приходили за 15 хвилин до початку шоу. Це гарантує, що натовп побачить, як маестро чинно веде своїх 50 музикантів та 16 вокалістів грандіозною ходою на сцену під шквальні вигуки «ура» та бурхливі оплески. Чоловіки оркестру одягнені у чорні фраки, жінки – у вишукані сукні а-ля фільми Walt Disney, кожна з яких коштує приблизно 4000 доларів і розроблена самим маестро. Музичні стенди навколо сцени усипані довжелезними нитками шовкових квітів, а позаду висить вигнутий відео-екран, щоб усі мали змогу спостерігати за дійством, яке відбувається на сцені.

Частина секрету надзвичайної популярності Р'є – це репертуар, який включає багато класичних за каноном творів. Дійсно, його програма музичних вечорів – це своєрідний музичний фуршет: арія Пуччіні «Un bel di» з «Мадам Баттерфляй», «Тема третьої людини» на цитрі, «Болеро» Равеля з чотирма малими барабанщиками, кружеляючий «Блакитний Дунай», під час якого близько 50 пар глядачів вальсують навколо головного залу, «Hallelujah» Леонарда Коена на фоні відеозображення готичного вітража, залитого цифровими сонячними променями, і, можливо, найзворушливішою мелодією, хітом Літтла Річарда Пеннімана «Тутті Фрутті». І це дійсно більше нагадує поп-концерт.

Р'є навряд чи можна назвати першим класичним диригентом, який використав таку сміливість для популяризації академічних творів: по-перше, був Йоганн Штраус II, який керував своїми оркестрами по всій Європі із завзяттям, схожим на невпинні гастролі Андре. Згодом Артур Фідлер і Леонард Бернстайн, як і Р'є, використали майстерність, а також музикальність, щоб надихнути любов до класичної музики серед широких верств населення. Хоча музикознавці іноді критикують схильність Р'є до фарса та шоу, водночас вони стверджують, що не можна догодити абсолютно всім. Ось вислів одно з відвідувачів концертів маестро: «Я ходив на всі три шоу, щоб перевірити, чи він робить однакові шоу кожного вечора. І він це робив. Але мені це сподобалося» [2].

Андре Р'є у справжньому сенсі фрази є людиною світу. Він не тільки розмовляє шістьма різними мовами – англійською, французькою, німецькою, іспанською, італійською та його рідною мовою, нідерландською, але буде важко знайти країну на землі, яку б він не відвідав або де б не виступав. Це справді глобальні події, хоча давні шанувальники знають, що немає кращого місця, щоб побачити Андре та його оркестр, ніж його рідне місто Маастрихт. Така шалена популярність у всьому світі сміливо доводить, що тури оркестру можуть конкурувати з деякими абсолютними титанами музичної індустрії: AC/DC, Coldplay, Брюсом Спрінгстіном та ін., а репертуар охоплює легендарних виконавців від епохи Елвіса Преслі до Леді Гагі.

Не секрет, що у всіх є свого роду шафа з трофеями – можливо, не фізично, але в усіх є ті особливі моменти, які наповнюють нас гордістю, як ніщо інше. От і блискуча кар'єра голландського маестро досягла стратосферних висот: від отримання медалі подяки від міської ради його рідного міста Маастрихт до отримання престижної нагороди – платинового диску понад 500 разів поспіль! [3]. Погодьтеся, що вся історія Андре Р'є є глибоко інтригуючою та насиченою.



Таким чином, синтез композицій у творчості Андре Р'є проявляється в його вмінні поєднувати класичну музику з елементами поп-культури та видовищними шоу-виставами. Він часто створює аранжування класичних творів, роблячи їх доступнішими для широкої аудиторії,

додаючи елементи гумору і театральності. Р'є також включає у свої концерти сучасні композиції та народні мелодії, створюючи еклектичний і розважальний формат, що приваблює глядачів різного віку та музичних уподобань. Його синтез – це не просто змішання жанрів, а створення нового, впізнаваного стилю. Р'є часто виступає на відкритих майданчиках, створюючи атмосферу свята та доступності класичної музики для широкої аудиторії. Його харизма та вміння захоплювати слухачів зробили його одним із найпопулярніших диригентів сучасності. Отже, сподіваємося, що тепер ви можете сміливо називати себе експертами музики Андре Р'є. Ми впевнені, що немає кращого відчуття, ніж сприйняти магію його виконання з перших вуст, тож радимо слухати музику блискучого маестро та його унікального оркестру найчастіше (посилання на відео відомих концертів подано в переліку літератури).

Список використаних джерел

1. On This Day 1 October: André Rieu Was Born : URL: <https://interlude.hk/on-this-day-1-october-andre-rieu-was-born/>
2. King of Waltz or King of Schmaltz? How conductor André Rieu fills stadiums : URL: <https://www.csmonitor.com/USA/Society/2017/1201/King-of-Waltz-or-King-of-Schmaltz-How-conductor-Andre-Rieu-fills-stadiums>
3. The Waltz King: Get to Know André Rieu : URL: <https://www.newmarketholidays.co.uk/blog/the-waltz-king-get-to-know-andre-rieu/>
4. Вальс сера Ентоні Хопкінса : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZWcSo8318DY>
5. André Rieu live in Dublin (Full concert) : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hVH89ggy1fY>
6. André Rieu - Vrijthof 2024 - deel II : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9EOY9d61WFs>
7. Final du concert André Rieu à Paris le 2 mars 2024 : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5sJEMu5KRxs>
8. André Rieu – Hava Nagila : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xZweLtjNxZY>
9. Conquest Of Paradise (Vangelis) – André Rieu : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vh6ozFFFVic>
10. André Rieu – Amazing Grace : URL: https://www.youtube.com/watch?v=K6l4OFPdqkw&list=RDK6l4OFPdqkw&start_radio=1

Секція 4. ІСТОРІЧНИЙ ДОСВІД РОЗВИТКУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

УДК 7.01:75+78

*Дерев'янка Світлана,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

САУНД-АРТ ЯК ФОРМА СИНТЕЗУ МУЗИЧНОГО Й ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВ

Поняття саунд-арту було сформоване у другій половині ХХ століття, проте має витоки з більш ранніх періодів. Для формування загального уявлення про саунд-арт варто перш за все звернутись до історії.

Найпершим музичним інструментом, що пізніше Алан Ліхт визначив як об'єкт саунд-арту, є літофони – ударні музичні інструменти, що виготовлялись із каменю [1]. Особливе значення цей інструмент лишив у культурі Китаю, де у 1978 році було знайдено найдавніші літофони, що належали до династії Ся (близько 2070-1600 до н. е.) [2].

Інша теорія, згідно досліджень Стіва Маккефрі, схильна вважати першими проявами саунд-арту екземплярну шаманську декламацію народів східних країн [3]. Слід зазначити, що деякі групи художників схилиються до думки, що саунд-арт не може бути визнаним окремим видом мистецтва [4].

Попри розбіжність думок науковців щодо витоків саунд-арту, більшість з них підкреслює та приймає до уваги творчість італійського художника-футуриста Луїджі Руссоло, а саме його розробку шумових інструментів «intonarumori» у 1913 році. У цей же час свою творчість презентував французький композитор Ерік Саті з ідеєю «музичних меблів», в яких музика слугувала частиною інтер'єру [5].

У 1954 році брати Бернард і Франсуа Баше створюють експериментальні музичні інструменти – «звукові скульптури». Серед найвідоміших їх робіт можна виділити розробки кришталевого органу, надувної гітари та алюмінієвого піаніно, що першочергово створювались для цікавого ознайомлення дітей та молоді з музикою. Пізніше їх роботи почали використовувати на різноманітних заходах та концертах, а також виставляти як арт-об'єкти в художніх галереях.

Отже, початок розвитку саунд-арту відбувався в межах ХХ століття та досягнув значного прогресу в мистецькій реалізації. З огляду на перелічені спроби створення саунд-арту можна дійти до висновку, що цей термін включає в себе як звукове мистецтво, так і візуальне. Цієї думки притримувалась Хельга де ла Мотте-Хабер, що вивчала саунд-арт в рамках німецького музикознавства: «Мистецтво, що створене в рівній мірі для слуху і для зору» [6].

Головною фундаментальною проблемою у вивченні саунд-арту є його стерті кордони між музичним та зображувальним мистецтвами. Згідно з англо-американською традицією, саунд-арт визначають як будь-яку роботу художника зі звуком [7].

Згідно відомих нам історичних даних щодо процесу створення та розвитку саунд-арту, можна окреслити значення, що саунд-арт – це вид мистецтва, що формується на основі синтезу візуального та звукового мистецтв. Основною ціллю саунд-арту є підсилення за допомогою звуку візуалізації того чи іншого елемента зображувального мистецтва.

Сучасні митці не зупиняються на вже досягнутому рівні саунд-арту, тому зараз даний вид мистецтва є особливо популярний серед художників, що не бояться екстравагантності. Митці шукають звуки, які можна використовувати у своїх арт-об'єктах, серед найбільш неочікуваних

сфер життєдіяльності людини. Найчастіше це звуки природи, автомобілів, шумних вулиць (урбаністичний напрям), різних побутових предметів (чайник, гойдалка, фен, тощо). Нерідко задіюється специфіка архітектури будівлі, в якій демонструється об'єкт саунд-арту.

Серед найбільш популярних представників саунд-арту виділяють Гаррі Бертойя, Ліама Кертіна, Ніколу Башича, Майка Тонкіна та Анну Ль'ю. На основі їх розробок можна краще дослідити поняття саунд-арту в якості синтезу звукового та зображувального мистецтв.

Гаррі Бертойя – американський художник, скульптор саунд-арту та дизайнер. Його перші кроки у саунд-арті розпочалися із експериментів з музичними скульптурами, що виготовлялись в основному з металу. Після створення близько 100 різноманітних музичних скульптур під назвою «Sonambient», автор почав проводити концерти, що мали значний відгук серед слухачів. У подальшому Гаррі Бертойя написав серію з одинадцяти альбомів з музикою, що повністю розроблена та відтворена його руками з елементами природи [8].

Блекпульський приливний орган – ще один яскравий приклад саунд-арту. Він являє собою споруду заввишки 15 метрів, що за своїм звучанням нагадує орган. Скульптура розроблена художниками Ліамом Кертіном та Джоном Гудіном та виготовлена зі сталі, бетону, цинку та міді. Цей витвір мистецтва описують як «музичне відображення моря», так як звук видобувається завдяки морським припливам. Хвилі виштовхують повітря вгору по трубах дамби, що і створює необхідне звучання.

Схожим за будовою з Блекпульським органом є Морський орган, що розташований у Хорватії. Дана архітектурна споруда створена архітектором Ніколою Башичем у 2005 році. Морський орган має ідентичний принцип відтворення звуку як у Блекпульського органу, проте є одна суттєва відмінність – побудова споруди органу. Труби морського органу розташовані під сходами набережної, а отвори для виведення звуку розташовані на тротуарах. Саме таке архітектурне рішення створює об'ємний звук, що лунає буквально по усій прибережній території набережної.

Наступний арт-об'єкт, що входить до складу серії з чотирьох скульптур у рамках проекту відтворення «Panopticons», створеного Спільною екологічного мистецтва Східного Ланкаширу (англ. East Lancashire Environmental Arts Network), має назву «Singing Ringing Tree» (пер. *співоче дзвінке дерево*). Дана звукова скульптура має чітко виражену форму дерева та розташовується на території місті Бернлі, Англія. Архітектори Майк Тонкін та Анна Ль'ю спроектували дизайн арт-об'єкту таким чином, що конструкція заввишки 3 метри вловлює вітер та створює дисонансний та пронизливий звук, що нагадує тужливий плач [9].

Наведені вище приклади сучасного саунд-арту здебільшого відображають поєднання звуків із скульптурами, що є невід'ємною частиною образотворчого мистецтва. У такому способі реалізації саунд-арту здебільшого головним «виконавцем» слугує природа.

Неможливо оминати предмети саунд-арту, які проникають у повсякденне життя, навіть якщо ми не до кінця позиціонуємо це як «мистецтво». Перш за все, саунд-арт використовують у місцях, де необхідно зосередити увагу особи, що спостерігає. Це різноманітні музеї та арт-виставки, в яких використовують шепіт, історичні записи, актуальну часу музику або ж «шум епохи», що допомагає поглибити відчуття відвідувачів. Сучасні урбаністичні митці інтегрують саунд-арт в громадські місця. Наприклад, «звукові лавки» та музичні фонтани відтворюють звуки або музику, що позитивно впливає на емоційний стан перехожих.

Також яскравим прикладом саунд-арту в повсякденному житті є цифрова продукція. Кожен натиск на іконку або кнопку в смартфоні, що має свій характерний звук, є елементом саунд-арту. Цей прийом застосовується у більшій мірі в сферах ігор, тому що основною метою розробників є повне занурення в атмосферу гри, а така деталізація, як звук кнопок або ж звуки світу гри, має на меті постійно підтримувати інтерес гравця.

Саунд-арт – це окремий багатогранний вид мистецтва, що поєднує у собі звукову та зображувальну дійсність у будь-яких проявах. Він має на меті підсилити занурення глядача у глибину арт-об'єкту за допомогою музики та звуків [10]. У сучасному баченні митців саунд-арт – це не лише про вміння міксувати між собою види мистецтв, а частіше про розуміння його впливу на глядача та слухача.

Список використаних джерел

1. Licht A. Sound Art: Beyond Music, between Categories. New York, 2007.
2. The Editors of Encyclopedia Britannica. Stone chimes, musical instrument. URL : <https://www.britannica.com/art/stone-chimes> (дата звернення : 15.04.2025).
3. McCaffery S. Sound Poetry - A Survey. Underwiche Editions, Toronto, 1978.
4. LaBelle B. Background Noise : Perspectives on Sound-Art. London, New-York, 2006.
5. de la Motte-Haber H. Musik und Bildende Kunst: von der Tonmalerei zur Klangskulptur. Laaber, 1990.
6. de la Motte-Haber H. (hg.) Klangkunst. Tönende Objekte und Klingende Räume. Laaber, 1999.
7. Kahn D. Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts. Cambridge, MA, 1999.
8. Harry Bertoia – midcenturyclassical. URL : <https://midcenturyclassical.com/Harry-Bertoia> (дата звернення : 15.04.2025).
9. FOX West Texas staff. Rare Singing Ringing Tree Sculpture Set to Find New Home in Abilene. URL : <https://www.myfoxzone.com/article/news/local/rare-singing-ringing-tree-sculpture-set-to-find-new-home-in-abilene/504-86bfae30-70b6-4f82-b07e-7c8363c10b8c> (дата звернення : 15.04.2025).
10. Voegelin S. Listening to Noise and Silence : Towards a Philosophy of Sound Art. London, New-York, 2010.

УДК 792.8:793.3

*Кучер Аліна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ТАНЕЦЬ І ТЕАТР ЯК СИНТЕЗ У СУЧАСНИХ ПОСТАНОВКАХ

Сучасне театральне мистецтво переживає новий етап еволюції, в якому дедалі активніше поєднуються різні види сценічної виразності. Одним із найяскравіших проявів цього явища є синтез театру і танцю – напрям, що поєднує драматичну структуру із хореографічною мовою. Танець, виходячи за межі звичної декоративної функції, стає повноцінним способом розповіді, формує настрій, передає емоційні стани та навіть структурує саму драматургію.

У такому театрі важливу роль відіграє тілесність актора, яка вже не лише підпорядковується тексту, а й бере участь у формуванні смислів. Рух, жести, положення тіла у просторі – все це стає знаками, які глядач читає так само, як слова. У деяких випадках пластика повністю замінює вербальний компонент, створюючи глибоко емоційне, метафоричне дійство, зрозуміле без перекладу, що відкриває театр для міжнародної комунікації.

У сучасному театрі танець виконує не просто декоративну або естетичну функцію. Він стає засобом художнього висловлення, який нерідко замінює слово. Через пластику, жести, ритм і темп актор може передати внутрішні переживання, приховані конфлікти, духовний стан персонажа. Цей пластичний підхід дозволяє глядачу відчувати глибину емоційного фону вистави, не обмежуючись лише вербальним рядом.

Взаємодія режисера та хореографа в сучасному театрі також трансформується. Вони стають рівноправними співавторами сценічного твору, де хореографічна мова може не лише підтримувати режисерську концепцію, а й ініціювати нові смисли, відкривати несподівані теми, акценти, образи [1].

Завдяки цьому театральне мистецтво відкриває нові горизонти сприйняття, стає візуально насиченим, емоційно глибоким і водночас універсальним – бо мова тіла доступна для розуміння представникам будь-якої культури.

У сучасних театральних практиках танець виконує роль не лише естетичного елемента, а й повноцінного художнього засобу вираження. Він виходить за межі декоративного оформлення або музичних номерів – сьогодні танець здатен нести смислове навантаження, формувати сценічну дію, передавати складні психологічні й емоційні стани персонажів. У деяких постановках він повністю замінює діалог, стаючи самостійною мовою спілкування між героєм і глядачем [2].

Через пластику тіла, ритм, динаміку руху актор здатен виразити внутрішні конфлікти, сумніви, страх, пристрасть, напруження, надію чи відчай. Таке фізичне прочитання образу дозволяє глядачеві глибше зануритись у сценічний світ – навіть без слів. Особливо ефективним цей підхід є в експериментальних театрах, що працюють на перетині кількох мистецьких форм.

У бродвейській виставі «Contact» хореографа Сьюзан Строман, яка отримала премію «Тоні» за найкращий мюзикл, танець повністю замінює діалоги. У цій постановці персонажі «говорять» виключно мовою рухів – через жести, темп, просторову взаємодію. Відсутність слів не заважає глядачеві співпереживати: танець настільки точно і багатогранно передає емоції, що сюжет і мотивація героїв стають цілком зрозумілими. Цей підхід відкриває нові можливості для театру – де мова стає універсальною, доступною будь-якій аудиторії, незалежно від мови чи культури [3].

У таких виставах музика, освітлення, костюми та пластика зливаються в єдине цілісне ціле. Вони діють гармонійно, взаємодіючи між собою, а не змагаючись за увагу глядача. Завдяки цьому досягається багатоголосий художній ефект, який надає сценічному образу виразності, глибини та емоційного впливу.

Dakh Daughters (Україна) – це жіночий театральний-музичний гурт, заснований у рамках центру сучасного мистецтва "ДАХ", яскраво демонструє, як рух і хореографія формують сценічне висловлювання. Їхні виступи – це мікс драми, вокалу, пластики та перформансу, де кожен рух, постава чи жест є носієм смислу. Глядач не просто слухає – він відчуває тіло актора як інструмент комунікації.

У традиційному японському театрі Но, що існує з XIV століття, та в індійському театрі Катхакалі, актори практично не говорять. Уся драматургія подається через систему символічних рухів, специфічну пластику рук (мудри), позиції тіла, очей та вираз обличчя. У театрі Катхакалі існує понад 20 основних жестів і 9 типів емоцій, які передаються лише за допомогою очей. Ці традиції демонструють силу тілесного висловлення, яка не лише не втрачає актуальності, а й надихає сучасних режисерів на створення нових форм сценічної мови [4].

Танець втримує величезне розмаїття засобів для успішного художнього і морального виховання, у ньому найточніше розкривається психоемоційний аспект мистецтва. Він дарує радість і танцюристу, і глядачеві, розкриває духовні сили, виховує художній смак й любов до прекрасного. Тому танець, як і будь-яке мистецтво, можна визначити одним з найважливіших предикторів у конституюванні естетично-чуттєвих вимірів реальності [5].

Театральне мистецтво має глибоке коріння і охоплює численні стилістичні течії, кожна з яких по-своєму інтегрує хореографічні елементи у сценічне дійство. Класичний театр відзначається стриманою, врівноваженою пластикою, яка підкреслює шляхетність образів і забезпечує візуальну гармонію постановки. Рухи акторів у таких виставах здебільшого символічні та відповідають усталеним традиціям, що допомагає відтворити атмосферу урочистості, строгості й вишуканості.

У практиці сучасного театру спостерігається трансформація взаємодії між режисером і хореографом: замість розмежування обов'язків вони дедалі частіше співпрацюють як рівноправні партнери у створенні вистави. Такий спільний підхід дозволяє глибше втілити режисерську концепцію, поєднуючи різні форми сценічного вираження – мову, рух, візуальні образи та звукове оформлення – у гармонійно злагоджену художню структуру.

Режисер формує основну ідею постановки, вибудовує її драматургічну структуру, визначає трактування тексту й розставляє смислові акценти. Водночас хореограф відповідає за пластичну складову вистави, яка може як підсилювати внутрішній стан персонажів, так і слугувати повноцінним засобом розповіді – передавати зміст без використання слів. Такий підхід особливо характерний для театрів із експериментальним спрямуванням, які прагнуть досягти універсальності сценічної мови через виразність тіла.

Синтез театру і танцю значно посилює емоційне залучення глядача. Танцювальний рух здатен впливати на підсвідомість, адже мова тіла – це універсальний засіб спілкування, зрозумілий людям незалежно від культурного чи мовного середовища. Така форма невербального висловлення дозволяє встановити глибокий емоційний контакт із глядачем, досягти щирої реакції та переживання, які не завжди можливо викликати лише за допомогою тексту [6].

Синтез театру й танцю – не просто тимчасовий тренд, а глибока естетична тенденція, що розкриває нові горизонти театрального мистецтва. Він дозволяє поєднувати вербальне й невербальне, емоційне та символічне, візуальне та тілесне. Такий підхід не лише збагачує сценічну мову, а й дає змогу глядачеві зануритися у глибину людських переживань через універсальний тілесний код.

Список використаних джерел

1. Хоцяновська Л. Ф. Сучасне хореографічне мистецтво України в контексті світових культурних тенденцій. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія : Мистецтвознавство. 2018. № 1. С. 186-194.
2. Білаш О. С. Київський театр класичного балету : історичний та мистецький аспекти діяльності (1981–1998) / О. С. Білаш, Л. Ф. Хоцяновська. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 97-102.
3. Stempel Larry. *Showtime : A History of the Broadway Musical Theater*. W. W. Norton & Company. 2010.
4. Pinnington, N. J. *A New History of Medieval Japanese Theatre : Noh and Kyōgen from 1300 to 1600*. 2019.
5. Пастухов О. А. Сучасний танець як синтез засобів мистецької виразності. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 40. С. 106- 110.
6. Brown S. *The Synthesis of the Arts : From Ceremonial Ritual to Total Work of Art*. 2018.

УДК: 78:78.073

Наконечна Юлія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – викладач кафедри мистецької освіти
Підгаєцька Іванна Василівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

СЕКРЕТИ СЦЕНІЧНОЇ МУЗИКИ: ЯК ЗВУК КЕРУЄ УВАГОЮ ГЛЯДАЧА

Музика – це не просто набір звуків, що звучать зі сцени. Це потужний інструмент емоційного впливу, здатний керувати увагою глядача, змінювати його настрій, фокусувати емоції та навіть викликати певні асоціації. Сценічна музика – це особлива форма мистецтва, яка поєднує в собі естетику звуку, емоційну драматургію і психологію сприйняття.

Один із головних секретів сценічної музики – *динаміка звучання*, тобто, чергування гучності, темпу й ритму. Зміна гучності музичного матеріалу (від найніжнішого шепоту до потужного вибуху звуку) виконує не лише естетичну, а й глибоко психологічну функцію. Завдяки

динаміці музика «дихає», набуває живого характеру та перетворюється на справжнє емоційне переживання [2, с. 63].

У класичному музичному розумінні динаміку позначають італійськими термінами:

- pp (pianissimo) – дуже тихо;
- p (piano) – тихо;
- mp (mezzo piano) – помірно тихо;
- mf (mezzo forte) – помірно голосно;
- f (forte) – голосно;
- ff (fortissimo) – дуже голосно.

Також використовують позначення:

- crescendo (cresc.) – поступове нарощування гучності;
- decrescendo / diminuendo (dim.) – поступове зменшення гучності [3, с. 89].

Ці зміни можуть бути поступовими або раптовими, і саме в цьому полягає сила їхнього впливу.

Динаміка звучання дозволяє управляти увагою через:

- привернення уваги глядача. Раптове посилення звуку (наприклад, форте після піано) буквально «пробуджує» слухача, фіксує його увагу на конкретному моменті. Це може бути кульмінація, важливе слово чи фраза;

- створення напруження. Поступове нарощування гучності – один із найефективніших засобів емоційного напруження. Слухач підсвідомо відчуває: «щось зараз станеться». Це своєрідний ефект очікування;

- емоційне розвантаження. Зменшення гучності, навпаки, заспокоює, створює відчуття завершення або смутку. Слухач внутрішньо «видихає»;

- контраст – двигун емоцій. Чіткий перехід від тихого до гучного (або навпаки) викликає сильний емоційний ефект. Наприклад, тихий куплет і вибуховий приспів – класика у вокальній драматургії;

- інтонаційну виразність. Динаміка допомагає зробити виразні акценти, підкреслити важливі слова, зміст, емоції. Завдяки цьому музика не звучить одноманітно, а стає живим монологом [2, с. 64].

Отже, динаміка звучання – це не просто гучно чи тихо, це емоційна логіка музики, яка здатна розповідати без слів, вести слухача за собою, хвилювати, дивувати, надихати. Кожен поворот гучності – це частина сценічної розповіді, що формує справжній зв'язок між виконавцем і глядачем.

Не менш важливим є *тембр інструментів і голосу*, який створює атмосферу й настрій.

Тембр – це забарвлення звуку, його унікальне звукове «обличчя», яке дозволяє нам відрізнити скрипку від флейти, а голос однієї людини – від голосу іншої, навіть якщо вони виконують ту саму ноту на одній і тій самій гучності. Тембр не пов'язаний з висотою або гучністю – він залежить від обертонів, тобто тих гармонічних звуків, які супроводжують основний тон. Саме вони формують індивідуальне звучання кожного інструмента чи голосу [1, с. 91].

Голос – це унікальний «живий інструмент», який має неймовірну емоційну виразність. Тембр вокаліста залежить від анатомічної будови голосового апарату (гортані, резонаторів), манери звуковидобування, емоційного стану виконавця, стилю виконання (белканто, академічний, естрадний, народний тощо) [1, с. 91].

Вокальний тембр буває:

- ліричним – м'який, світлий, ніжний (наприклад, у романтичних баладах);
- драматичним – насичений, емоційний, глибокий (часто в опері чи рок-баладі);
- контральтовим/баритоновим – темний, глибокий, «земний» звук;
- фальцетним – легкий, «повітряний», часто використовується для створення ефекту «іншого світу» або крихкості.

Тембр голосу – це емоційна мова артиста. Саме він дозволяє передати інтимність,

пристрасть, біль, радість, навіть без слів. Одна й та ж нота, проспівана різними голосами, викликає різні почуття у слухача [1, с. 92].

Інструменти також мають власні «голоси». Їхній тембр формується завдяки матеріалу (дерево, метал, струни), способу звуковидобування (удар, смикання, дугою, дихання), конструкції інструмента, техніці гри виконавця. Наприклад, скрипка – ніжна, чутлива – ідеальна для ліричних моментів; флейта – прозора, легка – створює відчуття польоту, чистоти; віолончель – тепла, глибока – передає сум, благородство, глибину; труба – різка, урочиста – асоціюється з героїзмом або драматизмом; ударні – енергійні, акцентні – керують ритмом і напругою. Коли інструменти об'єднуються в ансамбль або оркестр, їхні тембри змішуються, створюючи багатопалітрову, емоційно насичену звукову палітру [7, с. 102].

Тембр є засобом управління емоціями слухача через:

- передачу настрою. Тембр миттєво сигналізує слухачу, що саме він має відчутти. Світлий тембр – легкість і радість, темний – сум або тривогу;
- виділення головної лінії. У складних музичних структурах тембр допомагає виділити соло чи головну мелодію з-поміж акомпанементу;
- створення асоціацій. Наприклад, саксофон часто асоціюється з нічним містом, джазом і романтикою. А акордеон – із народним святом, ностальгією;
- зміну емоційного плану. Темброва зміна (наприклад, із голосу на інструмент або навпаки) оживлює виступ, привертає увагу, додає ефекту «сценічної мови» [7, с. 103].

Отже, тембр – це душа звуку. Він говорить із глядачем там, де мовчить слово. Тембр формує стиль виконавця, інтонаційну глибину виступу та емоційну вірогідність. Саме завдяки тембровій виразності слухач не просто чує музику – він її відчуває. Це одна з найбільших таємниць мистецтва сцени, яка робить виступ магічним і незабутнім.

Окрему роль відіграє *ритм*. Він є рушієм сценічної енергії. Ритм – це пульс музики, її внутрішній годинник, завдяки якому звучання набуває руху, організації та внутрішнього життя. Він є не лише музичною структурою, а й психофізіологічним механізмом, який безпосередньо впливає на увагу, емоції та дихання слухача.

Ритм допомагає управляти увагою наступним чином:

- чіткий ритм – тримач уваги. Коли музика має регулярний, яскраво окреслений ритм, він автоматично «підтягує» увагу слухача. Людина починає внутрішньо відстежувати пульсацію, навіть несвідомо. Це особливо помітно в естрадній, танцювальній, рок- або поп-музиці, де ритм веде за собою весь трек;
- ритм і драматургія. У сценічному мистецтві (опера, мюзикл, театральна драма, кіно) ритм часто виконує роль провідника дії. Через зміну темпу (від повільного до швидкого), розмірів, синкоп чи ритмічних акцентів, музика підказує, де зростає напруга, де починається кульмінація, де дія зупиняється або розпадається на паузи. Саме ритм допомагає глядачеві «прочитати» настрій сцени навіть без слів;
- ритм і дихання. Ритм напряму пов'язаний із біологічним ритмом людини – серцебиттям, диханням, кроками. Це пояснює, чому, слухаючи музику з сильним ритмічним малюнком, людина починає «дихати разом» із виконавцем або дією на сцені. Це створює ефект залученості: глядач не просто споглядає, він переживає;
- ритмічна напруга й розрядка. Як і в драматургії, ритм здатен створювати напруження через повтори, зміщення акцентів, паузи. А потім – давати емоційне полегшення. Такий ефект часто використовується у вокальних кодах, музичних фіналах, або драматичних монологів [4, с. 47].

У деяких виступах ритм стає головним виразником емоцій, особливо коли текст або мелодія є другорядними. Наприклад: у реп- чи речитативі – ритміка формує пульс мислення та енергію слова; у джазі – імпровізаційні фрази «танцюють» на ритмічній основі; у народному співі – ритм часто диктується ритуалом, рухом, жестом.

Ритм впливає і на сценічну поведінку, адже саме він визначає темпоритм виступу: наскільки швидко артист рухається, змінює пози, працює з голосом і тілом. Вокаліст, який «чує ритм сцени», може органічно імпровізувати, динамічно вибудовувати драматургію свого

виступу. Вдало побудований ритм гармонізує всі компоненти виступу – звук, пластику, паузи, інтонацію [4, с. 47].

Таким чином, ритм – це серце сценічної музики. Він не просто організує звук у часі – він пульсує емоцією, керує внутрішнім станом глядача, «вимикає» раціональне і «вмикає» відчуття. Завдяки ритму слухач починає жити всередині музики, а виступ перетворюється на живий потік сценічної дії.

Також сценічна музика використовує *музичні лейтмотиви* – короткі музичні фрази, мелодії, гармонічний хід чи ритмічний візерунок, що асоціюється з певним персонажем, подією, емоцією або ідеєю. Лейтмотив повторюється протягом твору, змінюючись або залишаючись упізнаваним, і виконує важливу психологічну та драматургічну функцію.

Лейтмотив працює через:

- асоціативну силу. Щоразу, коли звучить знайомий мотив, глядач інтуїтивно розпізнає сенс сцени. Наприклад: з'являється герой – лунає його мелодія; виникає загроза – чути тривожний ритм або низький тембр; настає кохання – повертається ніжна лірична тема. Це формує підсвідоме очікування та емоційний відгук;

- єдність та зв'язність твору. Лейтмотиви створюють внутрішню логіку, завдяки якій навіть складна музична вистава сприймається як цілісне полотно. Слухач почувається «вдома», повертаючись до знайомої теми;

- розвиток персонажів через музику. Лейтмотиви не залишаються незмінними. Вони можуть: розгортатися – як і герой, що змінюється; перетворюватися – якщо змінюється його моральний стан; зливатися з іншими – наприклад, у сцені єднання закоханих. Це дає змогу слідувати за історією героя не лише очима, а й вухами [5, с. 11].

На думку С.М. Садовенко, лейтмотив виконує емоційно-психологічну функцію, тому що він:

- по-перше, підсилює переживання. Якщо при емоційно насиченій сцені звучить раніше знайомий лейтмотив, він посилює ефект упізнавання і переживання. Це схоже на внутрішнє «пережити знову» – не словом, а звуком;

- по-друге, є невидимою ниткою. Іноді лейтмотив звучить підсвідомо, на фоні або лише кількома нотами, – але все одно викликає потрібну реакцію. Це музична пам'ять глядача;

- по-третє, формує тему. Через лейтмотиви можна буквально «вкласти» ідею: свободи, долі, зради, відплати. Глядач може не усвідомлювати цього, але відчуває сенс глибше, ніж слова [6, с. 40].

Лейтмотив є ключем до інтуїтивного сприйняття. Навіть якщо слухач не має музичної освіти, його емоційний інтелект реагує на знайомі теми. Завдяки повтору, варіації, контрасту, лейтмотив стає звуковим символом. Як герб, як аромат, як погляд – він викликає реакцію без додаткового пояснення [5, с. 13].

Отже, музичний лейтмотив – це не просто мелодія. Це пам'ять сцени, голос ідеї, емоційний провідник. Він допомагає глядачеві не лише чути музику, а й розуміти її глибше – навіть там, де немає слів. Саме лейтмотиви перетворюють виступ у внутрішню подорож, де кожен звук має свою історію.

Іще один потужний прийом – це *паузи та тиша*. Вони не менш важливі, ніж сам звук, адже змушують глядача зосередитись, затамувати подих, очікувати. Цей прийом надзвичайно ефективний для емоційного впливу.

Пауза – це навмисне припинення звукового потоку, яке створює контраст до попереднього звучання, готує до чогось важливого, акцентує увагу на наступному моменті.

Тиша у музиці – це особливий простір, де немає фізичного звуку, але є енергетичне напруження, очікування, внутрішній рух [8, с. 10].

Психологічна дія пауз полягає у:

- фокусуванні уваги. У момент тиші глядач інтуїтивно напружується: «Що буде далі?». Це автоматично концентрує його увагу. Пауза перетворюється на точку емоційної напруги;

- ефекті «затамування подиху». Часто пауза настає після кульмінації або перед нею, і в цей момент зала буквально завмирає разом із виконавцем. Це створює глибоку спільну емоцію,

яка не потребує жодного звуку;

- підсиленні наступного звучання. Після паузи звук сприймається яскравіше. Він «входить» на фоні тиші, немов світло у темряву – і саме тому емоційно сприймається глибше, сильніше, виразніше;

- ефекті «недоказаності». Іноді пауза виникає всередині фрази, ніби виконавець ось-ось щось скаже – але не каже. Це викликає психологічну напругу, драму, глибину, змушує слухача «додумати» все самостійно [8, с. 10].

У театральній або оперній постановці пауза супроводжується поглядом актора чи співака в залу, нерухомістю сцени, мовчазною взаємодією між героями. Тиша в такі моменти набуває величезної емоційної ваги – вона говорить про біль, напругу, очікування, злість, любов, втрату.

Своєю чергою, тиша вмикає уяву глядача. Людина починає додумувати, відчувати глибше, бо не отримує готового звуку. Саме в тиші – зароджується внутрішнє переживання, яке складно передати словами. Це момент внутрішнього зв'язку між сценою і залом [8, с. 11].

Отже, тиша – це не пауза в емоції, а її загострення. У сценічній музиці пауза стає моментом найсильнішої присутності, де глядач не просто слухає – він відчуває, чекає, дихає разом із сценою. Тиша – це музика без нот, але з найпотужнішим впливом.

У підсумку можна сказати, що музика на сцені – це невидимий режисер емоцій, який тонко керує сприйняттям глядача, спрямовує його увагу, веде за собою крізь драматургію виступу, підкреслює кульмінаційні моменти та додає глибини навіть найпростішим сценам. Залежно від інтонації, динаміки, тембру, ритму чи паузи, вона здатна викликати щире захоплення, напругу, сльози або сміх. Саме володіння цими музичними «секретами» – вміння точно дозувати вплив звуку, відчувати, коли і як застосувати той чи інший прийом – робить виступ не просто естетично привабливим, а по-справжньому незабутнім, залишаючи глибокий емоційний слід у душі кожного слухача..

Список використаних джерел

1. Авраменко Є. Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 11. С. 89-96.
2. Андросова Д. Динаміка звучання: мова емоцій у музиці. *Київське музикознавство*. 2015. №6. С. 62-67.
3. Кондрацька Л. А. Музична антропологія. Практичне моделювання. Тернопіль : Муз. мистецтво, 2016. 256 с.
4. Круглова О. Ритм як провідник дії у музиці. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2020. № 4. С. 45-52.
5. Кушнірова Т. В. Музичні лейтмотиви: мова символів у музиці сцени. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка*. 2019. Вип. №1. С.8-16.
6. Садовенко С. М. Емоційно-психологічна функція лейтмотиву у музиці. *Культура і сучасність*. 2022. № 4. С. 38-43.
7. Самойленко О. І. Психологія мистецтва : сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
8. Чорна Е. Б. Фактор тиші в композиторському задумі (цикл «Вікно в музику» А. Караманова). *Аспекти історичного музикознавства: збірник наукових статей*. 2018. Вип. 11. С. 6-14.

*Нідзельська Олександра,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – старший викладач кафедри мистецької освіти
Новосадова Світлана Артемівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ГАНС ЦИММЕР: ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ

Ганс Циммер народився 1957 року у Франкфурті-на-Майні, Німеччина, у творчій сім'ї. Його мати була майстерною піаністкою, а батько - інженер-винахідник. З самого дитинства майбутній композитор захоплювався фортепіано, але не лише його звучанням, але і будовою. Коли батько помер, Ганс став сприймати музику не як розвагу, а як інструмент, за допомогою якого можна побороти депресію. Він вступив до школи Gartwood House School, яка мала творчий нахил. Там він продовжив відточувати свою фортепіанну техніку. Після закінчення школи грав в декількох музичних групах. Окрім гри в гурті, Гансу доводилося писати рекламні джінгли, щоб заробляти гроші на їжу. Однак ні поп-культура, ні рекламний бізнес не приваблювали Циммера. Він мріяв створювати музику до фільмів. І одного разу йому дуже пощастило: у 1980-х роках Ганс Циммер познайомився зі Стенлі Майерсом, популярним на той час британським кінокомпозитором. Ганс став його асистентом - готував каву, а Стенлі навчав його музиці. Коли спільний друг відкрив невелику кіностудію в Лондоні, Циммер і Майерс почали працювати разом над саундтреком до фільмів [1].

Ганс Циммер - один з найпродуктивніших і найбільш титулованих композиторів кіномузики нашого часу, провідний культурний діяч Голлівуду і лауреат численних престижних мистецьких нагород. Його творча діяльність розпочалася в Європі близько 40 років тому. Загалом Циммер створив музику до більш ніж ста п'ятидесяти фільмів, багато з яких отримали найпрестижніші кінематографічні нагороди. Ганс Циммер наразі очолює музичний відділ DreamWorks, а також співпрацює з іншими композиторами у своїй компанії Remote Control Productions [2].

Робота з відомими режисерами.

- Дені Вільньов. Після виходу оскароносної першої частини «Дюни» композитор Ганс Циммер одразу ж взявся за роботу над музикою до сиквелу. Створюючи саундтрек, композитор намагався відійти від класичної оркестрової музики і зробити її «трохи індустріальною, трохи механічною, трохи жорстокою».

- Розробляючи «музичний світ» фільму, Циммер тісно співпрацював зі звукорежисером Річардом Кінгом, з яким Ганс також працював над «Дюнкерком», «Темним лицарем» і «Початком» Крістофера Нолана. Ще до початку зйомок Ганс консультувався з оператором Грегом Фрейзером і розпитував його про кольорову палітру фільму. Він також цікавився дизайном костюмів та операторською роботою. Дені Вільньов навмисно не показував сценарій композитору. Ганс пояснив, що саме розмова, «як двоє підлітків говорять про книгу», була важливішою за сюжет.

- Крістофер Нолан. Ганс Циммер і Крістофер Нолан нерозлучні. Для глядачів співпраця режисера і композитора «Бетмена» - це лише трилогія, але для Нолана і Циммера - це життя тривалістю в 12 років. Вони стали справжніми трендсеттерами, показавши, що зображення і звук - це одне ціле. Їм вдалося створити чимало родзинок музичного кіно. Наприклад, у трейлері до фільму «Початок» Нолан хотів, щоб глядачі почули «потужний низькочастотний звук, схожий на далекий сигнал». Щоб досягти такого потужного звучання, Ганс Циммер затискав праву педаль фортепіано важкою книгою. Для акомпанементу він попросив духову секцію грати як відлуння фортепіано [3].

Аналіз музики Циммера у кіноциклі "Пірати Карибського моря". Одним з найбільш вражаючих творів Ганса Циммера є музика до фільму «Пірати Карибського моря» - великого і дуже популярного п'ятисерійного кіноциклу, знятого в період з 2003 по 2017 рік. Частини 2 і 3 утворюють єдине ціле за змістом сценарію і характером драматичного розвитку. Це стосується і музики до цих частин, яка сприймається як відносно самостійні та цілісні композиції. Музика Циммера, яка органічно взаємодіє з відеорядом фільму, відіграє тут ключову концептуальну та образну роль. Композитор широко використовує принцип лейтмотиву, який є основним чинником музичного розвитку. Саме завдяки розвиненій лейтмотивній системі друга і третя частини об'єднані і відносно завершені як «малий цикл» у загальному циклі з п'яти фільмів. Музичний ряд кінофільму складається з повторюваних тем, які здатні виражати ідеї, образи, емоційні стани, ситуації та характери, і водночас виступають об'єднуючими елементами, що гарантують тематичну цілісність кіномузики. Водночас специфічна інтонаційна структура та відносна синтаксична цілісність лейттеми дозволяє йому функціонувати автономно.

У «Піратах Карибського моря» синтезовано ознаки різних мистецьких явищ, зокрема піратських фільмів. Таким чином, кіноцикл поєднує в собі елементи трагедії та комедії, де співіснують реальність і фантазія. Гострота сюжету, захоплива інтрига, безперервний драматичний розвиток, який врешті-решт досягає надзвичайно високого рівня емоційного напруження, взаємопроникнення гумору та лірики - все це в яскравому і захоплюючому видовищі, з морськими баталіями, фантастичними істотами і таємничими перетвореннями. Фільм вирізняється драматичними зіткненнями, напруженою дією та захоплюючими сценами, що запам'ятовуються надовго. Історії багатопарові і тісно переплетені, утворюють ядро єдиної сюжетної лінії і формують складний та цілісний кінотекст. У фільмі часто звучать маршові теми різного характеру: героїчні, меланхолійні, скерцозні тощо. У найбільш драматичних епізодах композитор використовує інтонаційну модель вокального жанру з його особливим психологічним навантаженням. У найтрагічніші моменти сюжету звучать хорали, скорботні наспіви, які підхоплюються хором і згодом переростають у пісні протесту. Циммер також звертає увагу на запозичені (стилізовані) моделі інтонування [4].

Оркестровий стиль композитора. Для творчої манери кінокомпозитора характерне органічне поєднання новітніх електронних стилів та використання великих симфонічних оркестрів. Композитор сміливо експериментує з різними тембрами та втілює нові сміливі ідеї. Поєднання традиційних акустичних інструментів та електронних звукових технологій є однією з найбільш характерних і яскравих рис творчості Циммера. Поєднання синтезаторів та ударних інструментів створює унікальне звучання музичного ряду у фільмі «Людина дощу». Звучання африканських барабанів і хорової музики (для запису був запрошений африканський співак Лебо М і його хор) у треку «Коло життя» з фільму «Король Лев» створює унікальну місцеву музику. У фільмі «Шерлок Холмс: Гра тіней» режисера Гая Річі Циммер змішує музику справжніх циганських музикантів на скрипках і цимбалах зі звучанням розстроєного фортепіано. Таке поєднання інструментів надає його музиці яскравих барв і неповторної оригінальності [5].

Ганс Циммер часто використовує тембр як засіб персоніфікації персонажів у своїй музиці до фільмів. Так, у фільмі «Шерлок Холмс: Гра тіней» композитор обрав тарілки для характеристики головного героя, а їхній тембр символізує цього персонажа на екрані та за його межами. Оригінальне звучання має контрабас, розроблений за ідеєю самого Циммера, який використовує три різні підставки: підставку для скрипки, підставку для віолончелі та підставку для контрабасу. Унікальне звучання цього гібридного контрабаса було записано і накладено на живі звуки інших інструментів, щоб створити особливий атмосферний та емоційний тон фільму. Цей приклад ілюструє любов композитора до звукових експериментів з дитинства, і одним з його експериментів було поєднання тонів фортепіано та звуку пили, прикріпленої до фортепіано. Тембр в композиціях Ганса Циммера іноді функціонує як елементи системи лейтмотивів.

У музичній стилістиці фільму «Пірати Карибського моря» чітко простежується романтична традиція 19 століття. На це вказує переважання інструментальних мелодій та використання стійких зворотів, які є частиною лексики композиторів-романтиків загалом. Мелодії на їх основі легко сприймаються і запам'ятовуються. Це одна з головних характеристик

кіномузики та популярної музики загалом, важлива умова загальної впізнаваності та зрозумілості. Узагальнююча інтонаційна структура всього музичного ряду фільму визначає його єдність, цілісність і завершеність через різноманітні конструктивні зміни протягом твору. При цьому «узагальнюючою» тональністю є ре-мінор, який домінує в музичному ряді фільму. Тональна палітра музики в «Піратах Карибського моря» вирізняється насамперед яскравими барвами, і Г. Циммер широко і гнучко використовує звучання симфонічного оркестру, яке часом навіть перевищує масштаби вагнерівських оперних оркестрів. Струнні, мідні та ударні інструменти традиційно перебувають на першому плані оркестрового мислення Циммера [5].

Ще одна особливість оркестрового стилю Циммера - персоніфікація інструментальних звуків. Удари там-тамів і турецьких барабанів озвучують сцени, що відбуваються в екзотичних місцях, удари східних дзвонів і гонгу надають звукам східного характеру, а високі ноти електрогітар посилюють напруженість певних ситуацій і створюють тривожний настрій. Звуки віолончелі, органу, клавесину та механічної музичної скриньки безпосередньо пов'язані з образами певних персонажів і виконують роль лейтмотивів. Композитор використовує не тільки традиційні ударні інструменти симфонічного оркестру, але й екзотичні ударні інструменти, такі як китайські гонги різних розмірів і турецькі великі барабани.

Ритм – одна з найхарактерніших стилістичних ознак, що характеризує музику фільму, яка вирізняється складною та різноманітною метроритмічною організацією. Композитор є майстром ритмічної техніки, використовує складні модуляції, нерегулярні часові проміжки, ритмічні малюнки з переривчастими акцентами, різкими пунктирами, синкопами, а також поліритмії та поліметрії для досягнення поліхронічних ефектів, характерних для сучасної академічної музики [5].

Список використаних джерел

1. Ханс Циммер Біографія, фільмографія та фото. URL : <https://kino-teatr.ua/uk/person/zimmer-hans-529.phtml>
2. Ханс Циммер Біографія, фільмографія та фото. URL : <https://skvot.io/uk/blog/monopolist-saundtreka-zimmer>
3. Dune Part Two: Hans Zimmer designs the sound of sand. URL : <https://www.wallpaper.com/art/dune-part-two-hans-zimmer-designs-the-sound-of-sand-exclusive-interview>
4. Don't take fake. URL : <https://donttakefake.com/my-spilkuyemos-cherez-vizualni-obrazy-ta-muzyku-usi-slova-zajvi-gans-tsymmer-pro-robotu-z-deni-vilnevym/>
5. Кульбаба А.А. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту. «КІНОМУЗИКА ГАНСА ЦИММЕРА У ДІАЛОЗІ З КЛАСИЧНОЮ. ТРАДИЦІЄЮ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ». URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Naukove-obgrunuvannya-tvorchogo-mistetskogo-proyektu-Fizera-V.-M..pdf>

УДК 78.031.4:783"20"

*Старушик Олександра,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри мистецької освіти
Цюряк Ірина Олександрівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

**СИНТЕЗ НАРОДНОЇ ТА ДУХОВНОЇ МУЗИКИ У ХХІ СТОЛІТТІ
(НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «ПЛИВЕ КАЧА ПО ТИСИНІ»)**

Синтез народної та духовної музики у ХХІ столітті є багатограним явищем, яке відображає прагнення до збереження культурної спадщини та пошуку нових форм вираження. Розглянемо деякі ключові аспекти цього процесу: *збереження та відродження традицій*. Композитори та виконавці активно досліджують та використовують автентичні народні мелодії, ритми та інструменти. Відбувається відродження старовинних духовних піснеспівів, таких як канти, псалми, колядки. Завдяки розвитку технологій з'являються можливості для оцифрування та збереження фольклорних архівів. *Інноваційні підходи*. Композитори поєднують народні та духовні мотиви з сучасними музичними стилями, такими як джаз, електронна музика, мінімалізм. Використання сучасних технологій, таких як семпл та електронна обробка звуку, дозволяє створювати нові звукові ландшафти. Відбувається експериментування з формами та жанрами, що призводить до появи унікальних музичних творів. *Культурний діалог*. Синтез народної та духовної музики стає платформою для міжкультурного діалогу, де різні традиції взаємозбагачуються. Фестивалі та концерти, присвячені цій музиці, сприяють обміну досвідом та популяризації культурної спадщини. Інтернет та соціальні мережі відіграють важливу роль у поширенні цієї музики серед широкої аудиторії. *Духовне відродження*. У складні часи, такі як війни, духовна музика відіграє важливу роль у підтримці людей. Відбувається повернення до духовних цінностей, що відображається у зростанні інтересу до духовної музики. Сучасні композитори створюють духовну музику, яка відповідає на актуальні питання сьогодення. Українські гурти та виконавці, такі як «ДахаБраха», «Фолькнери», «Хорея Козацька», активно використовують народні мотиви у своїй творчості.

Синтез народної та духовної музики у ХХІ столітті є динамічним та різноманітним процесом, який відображає прагнення до збереження культурної спадщини, пошуку нових форм вираження та духовного відродження. Дослідження синтезу народної та духовної музики є важливим напрямком в українському музикознавстві. Існує багато науковців, які присвятили свої праці цій темі. Ось деякі з них: Юрій Медведик, він досліджує особливості інтерпретації барокової духовної пісні у лірницькому виконавстві. Андрій Іваницький, він вивчає фольклор як "своєрідний конденсат духовної історії людства". Людмила Сбітнева, вона досліджує особливості розвитку української музичної культури у другій половині ХХ століття, де особлива увага приділяється відродженню духовної музики.

Передусім постає питання: чому варто аналізувати духовні та народні твори українських виконавців під час війни, що наразі триває? На нашу думку:

- дослідження конкретних духовних творів дозволяє глибше зрозуміти, як війна вплинула на музику, які теми і почуття в ній виражені;
- аналізуючи різні твори, можна виявити загальні тенденції в сучасній духовній музиці України;
- можна оцінити, який вплив мають ці твори на слухачів, як вони сприймаються і яким чином впливають на суспільство.

Для більш глибокого аналізу ми рекомендуємо використовувати наступні методи: музичний аналіз: розбір мелодії, гармонії, ритму, форми; текстовий аналіз: виявлення ключових слів, образів, символів; соціологічні дослідження: опитування слухачів, аналіз відгуків у соціальних мережах; порівняльний аналіз: порівняння з творами інших авторів, інших жанрів тощо. Зауважимо, що вибір конкретних творів для аналізу залежить від особистісних інтересів і методів дослідження.

«Пливе кача по Тисині»... Народна пісня, що пов'язана з козацькими традиціями, ставши символом незламності українського духу. Пісня дійсно має глибокий символічний зміст, який набуває особливої актуальності в контексті сучасної війни. Давайте розглянемо детальніше, як цей народний твір переосмислюється в нових історичних умовах. Сьогодні українцям добре відома ця пісня, оскільки вона стала неофіційним гімном–реквіємом за невинно убитими активістами Євромайдану, які увійшли в історію під назвою «Небесна сотня» у 2014 році під час подій Революції Гідності, що відбувалася в Києві. Пісня «Пливе кача» має багаточисельну історію, яка сягає корінням у Карпатський регіон. У 1930-х рр. композитор Дезидерій Задор зафіксував її під час експедиції в закарпатському селищі Воловець, а 1944 року видав друком. Проте її джерела

важко обмежити лише Закарпаттям, адже мелодія й слова мандрували Карпатами, набуваючи різних інтерпретацій у різних куточках регіону.

53.

Пливе качка по Ти-си-нї, пли-ве качка по Ти-си-нї,
мам-ко мо- я, не лай ме- нї, мам-ко мо- я, не лай ме-нї.

Залаеш ми вь злу годину. (2 х)
Самь не знаю, де погину.
Погину я вь чужімь краю.
Хто ми буде брати яму?

Дослідники також звертають увагу на версії, записані в інших областях, зокрема на Львівщині, та схильні вбачати в ній лемківське походження. Пісня, наче, збирала часточки історії від усіх народів, які населяли цей гірський край, аби втілити в собі їхні спільні мотиви та почуття. Зокрема, історик Василь Сокіл припускає, що «Пливе кача» може мати літературне коріння – у тексті відчувається вплив вірша Василя Гренджі–Донського, закарпатського поета 1920–х рр. Це додає пісні ще один вимір, поєднуючи усну народну творчість із літературною традицією. Чи мотив природно трансформувався у вояцьку пісню під час Першої світової війни, чи до цього прислужилася саме інтерпретація Гренджі–Донського – визначити важко. Записаний Задором текст містить перші чотири відомі нам нині куплети. Існують старіші версії пісень зі схожими мотивами, що свідчить про те, що Василь Гренджа–Донський, ймовірно, використав першу строфу народної пісні як основу, а далі розвинув її в окремий літературний твір [1, 84].

Значення слова «тисина» з початкового рядка пісні викликає суперечки. Найбільш очевидною є версія, що це відсилка до річки Тиси. Інші трактування пов'язують це слово зі спільним індоєвропейським коренем «*teus*» який означає «тихий», або ж зі значенням «тісний», що може вказувати на спокійну воду чи вузьке русло річки. Цікаво, що в ранніх варіантах пісні йдеться не про воїна або сина, а про нелегку жіночу долю. Тексти виконуються від імені дівчини, яку мати змусила вийти заміж за нелюбого чоловіка. Подібні сюжети зустрічаються в перших збірках русинського фольклору 1885 р. та 1900 р. Наразі важко точно сказати, чи мотив пісні природно трансформувався в солдатський під час Першої світової війни, чи на це вплинула саме версія Гренджі–Донського. Ось текст, який записаний Дезидерієм Задором, охоплював лише перші чотири куплети, які ми знаємо сьогодні, однак справжній шлях до сучасного звучання «Пливе кача» почався завдяки Вірі Баганич. Співачка, яка походила з Воловця, де й почула цю тужливу пісню, вперше виконала її у 1960–х рр., повертаючи до життя майже забуту баладу. Ймовірно, саме її виконання стало поштовхом для популяризації пісні, яку підхопили інші відомі виконавці, такі як ВІА «Ватра». Звучання цих колективів стало тим містком, який переніс «Пливе кача» з народних до духовних творів [3].

Особлива роль пісні не залишилася непоміченою навіть ворогами України. У 2022 році пропагандист Акім Апачев використав перші рядки пісні для свого твору, що починається словами: «Пливе кача, дівки хоровають, в «Азовсталі» демонів хоронять...», знявши кліп на зруйнованих вулицях Маріуполя. Спроба російської пропаганди перекрутити значення пісні закінчилася лише хвилиною глузувань через недолугий текст і блокуванням відео на YouTube за поширення мови ворожнечі. До речі, сучасні виконавці часто переосмислюють цю пісню, додаючи до неї нові аранжування і змінюючи тексти, щоб зробити її більш актуальною. Це дозволяє зберегти традиції і водночас створити нові символи, які відображають сучасну ситуацію в Україні. В умовах війни, що наразі триває пісня набула особливого значення, ставши символом українського духу, боротьби за свободу і віри в перемогу. Її виконують хори, оркестри, окремі виконавці, а також масово на мітингах і патріотичних заходах. З'являються нові куплети, які відображають сучасні реалії і почуття людей. У таких піснях закладений історичний код нації, зрозумілий будь-кому так, як у «Пливе кача», бо кожна мати розуміє, що виховує сина не для того, щоби відпускати на війну, будь-який чоловік не хоче загинути на чужині, сестра чи брат не

готові втрачати найближчих. Сьогодні нам, на жаль, вже не важко уявити собі прощання з Героями. Людина, яка написала цю пісню, перепустила її через серце. Тому з автором в унісон плачуть сотні тисяч людей України...

Інтерпретації пісні «Пливе кача по Тисині» яскраво демонструють її синтез з духовною музикою. Виконання а cappella вокальної формації «Пікардійська терція» представив свою унікальну версію, підкресливши багатоголосся і емоційність пісні, що надає їй духовності та величі характеру. Таке виконання надає їй особливої глибини. У неофіційному кліпі використано традиційний текст пісні, який підкреслює тугу за рідним краєм і розлуку з коханими. Виконання а cappella підкреслює багатоголосся і емоційність пісні, що так притаманно духовним творам, а спокійна мелодія і гармонія створюють атмосферу печалі і роздумів. Кліп знятий в чорно-білих тонах, що підкреслює історичний контекст пісні. Образи природи (річка, ліс) символізують вічність і незмінність, на відміну від людського життя, яке є швидкоплинним. Фольклорні колективи повертаються до традиційного виконання, додаючи до нього сучасні аранжування. Це дозволяє зберегти автентичність пісні і водночас зробити її більш доступною для широкої аудиторії. Деякі композитори створюють інструментальні інтерпретації, підкреслюючи мелодичну красу пісні і відкриваючи нові грані її звучання. Багато українських рок-гуртів виконували цю пісню, додаючи їй потужного і драйвового звучання. Це дозволило зробити її більш актуальною для молодшої аудиторії і підкреслити її революційний потенціал.

У 2000 році пісню «Плине кача» включили до проєкту «Наші партизани» Тараса Чубая та гуртів «Плач Єремії» і «Скрябін». Сучасні відеокліпи на цю пісню часто мають глибокий символічний зміст і відсилають до історичних подій. Її виконували також хорові колективи: капела імені Д. Ревуцького, хор Київської Православної академії, семінаристи якої були безпосередніми учасниками подій у Києві. Пісня була і на міжнародному фестивалі «Virgo Lauretana» в Італії. Звичайно, це ще далеко не повний список виконавців [4].

Послухати українську духовну музику можна в різних місцях, наприклад:

- Онлайн-стрімінгові платформи. Сайти як Spotify, Apple Music, YouTube Music та SoundCloud мають добірки української духовної музики. Ви можете знайти окремі альбоми або плейлісти.

- YouTube. На цій платформі є багато відео з виступами ансамблів, хорів та солістів, що виконують духовну музику. Введіть запити, наприклад, «українська духовна музика» або назви конкретних виконавців.

- Концерти та фестивалі. В Україні часто проводяться концерти духовної музики. Слідкуйте за анонсами культурних заходів у вашому регіоні.

- Храми та церкви. У багатьох українських церквах проводять служби з виконанням духовної музики, де також можуть бути концерти.

- Радіостанції. Деякі радіoproграми спеціалізуються на українській музиці, включаючи духовну, так що можна знайти їх в ефірі або в Інтернеті.

- Соціальні мережі. Багато музикантів та колективів діляться своїми виступами через платформи Facebook, Instagram та TikTok.

Таким чином, на сьогодні є дуже актуальним синтез української духовної та народної музики, бо він надає знання про минуле й витоки культури своєї країни; релігія і мистецтво служать засобом естетичного й морального виховання, сприяють філософському осмисленню навколишнього світу; через такий синтез людина поєднується з вічними моральними істинами і розкриває у собі вищу гармонію світобудови. Ми усіляко погоджуємося з думкою викладача Волинської православної богословської академії Вікторією Чайкою, яка каже: «... І саме сьогодні, коли громадськість гостро відчуває нагальну потребу у створенні духовних скарбів, в одухотворенні свого життя, популяризація та відродження перлин духовної та народної музики є дієвим та ефективним засобом, що дає можливість сучасним поколінням доторкнутись до багатовікової історії духовної культури, відчути її витоки, виховувати почуття гордості за свою країну, народ, культуру» [2].

Список використаних джерел

1. Вегеш М.М. Гренджа–Донська Аліса Василівна. Енциклопедія сучасної України. К., 2007. Т. 7. С. 84.
2. Волинський благовісник №2. URL: https://www.academia.edu/33662044/Волинський_благовісник_2
3. «Пливе кача». Маловідомі факти й легенди про пісню, яку знає кожен українець. URL : <https://www.unian.ua/lite/stars/igor-bilozir-via-vatra-pobili-rekord-ukrajini-na-prisvyachenomu-kompozitoru-koncerti-12957426.html>
4. «Плине кача по Тисині»: історія пісні, під яку прощаються із загиблими героями. URL : <https://chas.news/past/pline-kacha-po-tisini-istoriya-pisni-pid-yaku-proschayutsya-iz-zagiblimi-geroyami>
5. Сбітнєва Л.М. Особливості розвитку української музичної культури у другій половині ХХ століття // *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Сєверодонецьк, 2017. Вип. 4 (79). Ч.2. С. 258–264.

УДК 78.071

Стасюк Марта,

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво*

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри мистецької освіти

Цюряк Ірина Олександрівна

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ГАРМОНІЯ НАЦІЇ: СПАДЩИНА МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Микола Віталійович Лисенко (1842–1912) – одна з ключових постатей в історії української культури, композитор, диригент, етнограф, педагог і громадський діяч. Його внесок у формування української національної музичної традиції важко переоцінити. Лисенко не просто створював музику – він створював музичну мову нації, що пробуджувала національну свідомість у часи, коли українська культура боролася за право на існування в межах імперської системи [1].

Метою цієї статті є всебічне дослідження творчої, освітньої та громадської спадщини Миколи Лисенка як ключового елементу формування української національної ідентичності у музиці. Особливу увагу приділено аналізу того, як його музична діяльність сприяла гармонізації культурного простору України, зміцненню національної свідомості та становленню української професійної музики. Стаття покликана показати, що спадщина Лисенка є не лише історичним феноменом, а й живим джерелом духовної сили для сучасного українського суспільства.

Загальні напрямки та ключові аспекти, які часто розглядаються в наукових дослідженнях творчості Миколи Лисенка, ми спостерігаємо у працях Загайкевич Марії, Гордійчука Миколи, Грінченка Бориса (як літературознавця, що досліджував тексти, які Лисенко покладав їх на музику), Степана Волинського, Юрія Станішевського, Ірини Лисенко (дослідниці роду Лисенків) та інших.

Основою творчості Лисенка була глибока любов до народної пісні, яку він не просто збирав, а перетворював на академічне мистецтво. Його обробки народних мелодій, романси, хори та опери вирізняються глибокою емоційністю, тонким розумінням фольклорного першоджерела та яскравим українським колоритом. У своїх творах він демонстрував, що українська мова і музика можуть бути основою високого мистецтва, гідного світових сцен.

Окрім викладацької роботи, Лисенко активно виступав як організатор концертів, укладач збірників народних пісень, автор статей про стан української музики. Він був одним із перших,

хто відкрито виступав за визнання української мови і культури в умовах імперської заборони, зокрема протистояв Валуєвському циркуляру та Емському указу.

Сучасне значення спадщини Лисенка полягає не лише в естетичній цінності його творів, але й у силі його прикладу як митця–гуманіста. У ХХІ столітті, коли Україна знову бореться за свою ідентичність та свободу, музика Лисенка звучить як голос предків, що не змирилися з утиском і не втратили віру в націю. Його твори регулярно виконуються на сценах країни, а його постать вивчається в школах і університетах. Цей спадок є не лише історичним, а й духовним ресурсом – джерелом сили, з якого черпає натхнення сучасна культура [2].

Микола Лисенко – це не просто композитор, а справжній титан, який заклав міцний фундамент для розвитку української національної музики. Його спадщина є безцінним скарбом, що продовжує надихати та формувати культурну ідентичність української нації. Він був не лише талановитим митцем, а й глибоким дослідником українського фольклору. Його етнографічна діяльність, зокрема записи народних пісень, дум, обрядів, стала основою для багатьох його музичних творів.

Лисенко майстерно поєднував мелодії рідного краю з досягненнями європейської музичної класики, створюючи неповторний український стиль. Його опери, такі як «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч», стали символом української музичної культури, а хорові твори на слова Тараса Шевченка й досі вражають своєю глибиною та патріотичним звучанням.

Микола Лисенко був не лише видатним композитором, а й діячем, який глибоко розумів взаємозв'язок різних видів мистецтва та їхню роль у формуванні національної ідентичності. Його творчість стала яскравим прикладом синтезу мистецтв, де музика органічно поєднувалася з літературою, театром та народною культурою.

Оперна спадщина Лисенка є одним із найяскравіших проявів цього синтезу. Він звертався до творів українських письменників, таких як Тарас Шевченко («Запорожець за Дунаєм», «Утоплена»), Микола Гоголь («Різдвяна ніч», «Тарас Бульба») та Іван Котляревський («Наталка Полтавка»), щоб створити музичні полотна, які б не лише ілюстрували літературні сюжети, а й розкривали їхню емоційну глибину та національний колорит. В його операх вокальні партії перепліталися з оркестровими, створюючи цілісну драматичну дію, а хорові сцени відтворювали дух народу [3, с. 328].

Особливе місце у його творчості посідає опера «Наталка Полтавка» – не просто адаптація однойменної п'єси Івана Котляревського, а художній маніфест, що поєднав традицію, народний гумор і європейську музичну техніку. Так само опера «Тарас Бульба» стала музичним епосом, де композитор порушує теми свободи, жертвності й козацької доблесті, вкладаючи в музику дух боротьби за національну гідність. Фортепіанна музика Миколи Лисенка – це окремий, витончений вимір його творчості, що відзначається особливою ліричністю, багатством фактури та яскравим національним колоритом. Його п'єси для фортепіано – від мініатюр до більших циклів – поєднують у собі європейські класичні форми з українським мелодизмом.

Особливу увагу Лисенко приділяв поєднанню музики та слова. Він майстерно використовував інтонаційні особливості української мови, її ритміку та мелодійність, щоб музика органічно доповнювала текст, підсилюючи його виразність. Його хорові твори на слова Шевченка стали взірцем глибокого проникнення в поетичний зміст і передачі його музичними засобами.

Лисенко розумів, що для створення повноцінних національних оперних та драматичних вистав необхідні митці, які володіють не лише музичними чи акторськими навичками, але й мають широке культурне світобачення та розуміння специфіки суміжних видів мистецтва. Він плекав ідею синтетичного театру, де музика, драма, танець та візуальне оформлення працюють разом для створення цілісного художнього образу.

Важливу роль у синтезі мистецтв відіграла і педагогічна діяльність Миколи Лисенка. Заснована ним у 1904 році Музично–драматична школа в Києві стала унікальним навчальним закладом, де одночасно вивчали музику та театральне мистецтво. Лисенко прагнув виховати не просто музикантів чи акторів, а універсальних митців, здатних до творчої співпраці та розуміння специфіки різних видів мистецтва. Микола Лисенко не лише теоретично обґрунтовував

важливість синтезу мистецтв, але й активно впроваджував цю ідею у своїй творчості та педагогічній діяльності, закладаючи міцні основи для подальшого розвитку української національної культури. Його внесок у цьому напрямку є надзвичайно вагомим і заслуговує на особливу увагу [5, с.16].

Таким чином, Микола Лисенко своєю творчістю та педагогічною діяльністю утверджував ідею синтезу мистецтв як важливого чинника національного культурного розвитку. Його опери, хорові твори та діяльність Музично–драматичної школи заклали міцні основи для подальшого розвитку українського мистецтва, де різні його види органічно доповнюють один одного, збагачуючи духовний світ нації.

Список використаних джерел

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 286 с.
2. Українська народна музична творчість : навч. посібник / упоряд. Л.С. Соколова. Харків : Друкарня МАДРИД, 2019. 126 с.
3. Герасимова–Персидська Н. Музика у новій культурній парадигмі / Музика. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. С. 327–334.
4. Устенко, К.О. М.В. Лисенко – прогресивний діяч української музичної культури // *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, (3), 2025. С. 39–42.
5. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. № 1 (22). С. 15–25.
6. Столярчук Б. Маловідомі сторінки життя Миколи Лисенка на Рівненщині // *Нова педагогічна думка*. 2021. № 3. С. 150–153.
7. Інноваційні наукові дослідження у галузі педагогіки та психології : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Запоріжжя, 11–12 лютого 2022 р. Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2022. 196 с.

УДК 782:785(477)

Шидловська Ілона,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри мистецької освіти
Бовсунівська Наталія Миколаївна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

AD FONTES: УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛК-РОК ЯК ЖАНР СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Знайди щось недосконале...
І щось з ним зроби
(Сем Філліпс, гуру рок-н-ролу)

У сучасному світі, коли життєві процеси стають дедалі більш динамічними, а межі між жанрами стираються, питання арт-синтезу набуває особливої важливості. Проблема є актуальною в контексті сучасних трансформацій культурного універсуму, коли взаємодія різних видів мистецтва набуває особливої значущості у формуванні цілісного художнього образу світу.

Український музичний простір сучасності характеризує багатовекторність, поліелементність, плюралізм: в ньому співіснують і взаємодіють ритми академічного мистецтва, рок, фолк, хіп-хоп... Завдяки своїй багатошаровості і часом неочікуваного поєднання полярних, на перший погляд, жанрів, популярна музика все частіше потрапляє в поле зору дослідників.

Хоча вивчення рок-н-ролу вже давно становить важливий напрям у світовому мистецтві (на Заході до цієї проблематики звернулися провідні фахівці ще в шістдесяті роки минулого

століття), у вітчизняній науці аналіз феномену рокового мистецтва до кінця 1980-х років вівся в дуже вузьких рамках і не був скільки-небудь значимою складовою мистецьких досліджень. Причиною наявності цієї «terra incognita» у вітчизняній історіографії можна називати соціокультурні фактори. Так, частково це відбувалося через те, що феномен (рок-музика) в силу радянських офіційних наративів сприймалися як соціальна патологія, а подібного роду тематика і її автори, в основному, була об'єктом зацікавлення відповідних спецслужб, тому її розробка не могла вестися за вільним вибором того чи іншого дослідника або дослідницького колективу. Слід, однак, зауважити, що національна наукова музикознавча «рокова» школа досліджень почала формуватися на початку двохтисячних.

Зважаючи на відносно незначну кількість серйозного наукового багажу з історії українського року (дослідники пишуть, що «число власне музикознавчих робіт з рок-музики – острівки в морі журнальних та газетних публікацій» [1, с. 43].), слід зауважити, що праць про його синтез з народним мистецтвом (зокрема – з фольклором) в наявності ще менше. Більша частина орієнтована на масового читача і має науково-популярний зміст, не пропонуючи досконального і глибокого аналітичного викладу.

Втім, останнім часом спостерігається зростання інтересу до рок-музики та її модернових синтезованих жанрів з боку фахових музикознавців. Помітним явищем стали потужні монографії В. Тормахової, Філа Пухарєва [10], В. Овсяннікова [5], О. Євтушенка [8]. Висвітлення певних аспектів синтезу мистецтв присвячені окремі публікації І. Вавшко, В. Куделі [4], В. Окаринського, В. Романка [1], О. Сапожнік, О. Шевченко, В. Фурдичка [6; 9], О. Яхно [7].

Музика року-н-ролу стала напрочуд сприятливою основою для поєднання різних музичних стилів, а синтез року з фольклорними елементами виявився напрочуд органічним, емоційно насиченим і, водночас, надзвичайно оригінальним жанром. Ця мистецька «суміш» дала поштовх до народження цілої низки нових музичних стилів та напрямків, одним з яких став фолк-рок. В ньому синтезувалися здавалося б, непомітні речі: виплекане віками народне мистецтво і сучасні електронні ритми і потужне звучання [2]. Батьківщиною фолк-року стали Сполучені Штати Америки. Там з середини 1960-х р. розпочалося становлення окремого стилю, який базувався на декількох потужних джерелах: відродженого американського рок-н-ролу, авторській пісні (на відміну від Європи, в США народним виконавцем вважається людина з гітарою чи банджо) та урбаністичному фолк-рівайвлу. Саме завдяки цій комбінації традиційного й нового фолк-рок отримав особливу глибину й силу. Термін *folk rock* уперше зафіксований у 1965 р. в анотації до дебютного альбому «Mr. Tambourine Man» американського гурту «The Byrds» [3], який вважається піонером жанру, адже їхня творчість стала символом нового звучання: поетичного, глибоко філософського і, водночас, динамічного та протестного.

Зважаючи на «залізну завісу», в країнах так званого варшавського договору шлях фолк-року був драматичним і торувався в атмосфері цензури, репресій, ідеологічного контролю: для комуністичної ідеології рок і його відгалуження становили загрозу самому існуванню «соціалістичного раю». Парадоксально, але фолк-рок як явище в культурі тоді ще радянської України, був у неофіційному пріоритеті у пропагандистів усіх рівнів: вважалося, що фольклор у поєднанні з роковим звучанням є менш небезпечний, ніж західно-орієнтований «чистий» рок-н-рол з його нонконформізмом і викликом суспільному устрою. Тому поширення синтезованого жанру фолк-рок в державі розпочалося в 1980-ті рр., а розквіт припав на часи вже незалежної України [4; 5; 6].

Наукові джерела констатують декілька етапів розвитку українського року. Перший – ознайомчий (1960-ті рр.). Його ще можна назвати аматорським. Другий етап (1960-ті – початок 1970-х рр.) є легалізаційним. Він позначений появою перших офіційно дозволених владою рок-ансамблів, що функціонували у форматі вокально-інструментальних ансамблів (своєрідне пом'якшення цензури під гаслом «не можеш справитися з явищем – очолюй його», тому партійні функціонери від культури сором'язливо перейменували рокові команди на скромне порожнє словосполучення ВІА – вокально-інструментальні ансамблі). Серед них в ту пору були колоритні команди «Березень», «Арніка», «Ореол», які працювали під егідою філармоній, клубів чи державних культурних установ. Це був компромісний формат, у межах якого рок-гурти

отримували умовну свободу творчості, зберігаючи лояльність до офіційного культурного дискурсу.

У цей час відбувається вимушене повернення музикантів до маргіналізованого, неформального середовища, обумовлене тотальним ідеологічним тиском та відсутністю інституційної підтримки з боку офіційної культурної системи. Проте цей вимушений відступ у «тінь» не став вироком для художнього процесу. Навпаки – саме моральний андеграунд відкрив простір для вільнішого пошуку, естетичних експериментів і внутрішньої емансипації.

Неформальне середовище стало своєрідним соціокультурним інкубатором: «підпілля» не лише давало відчуття свободи, а й створювало унікальний досвід культурної самоорганізації, що став підґрунтям для розквіту української рок-сцени у пострадянський період. Цей етап також позначився глибшим зануренням у теми національної ідентичності, історичної пам'яті та екзистенційного спротиву. У музиці, створеній у тісних квартирах, напівтемних підвалах і на імпровізованих квартирниках, звучала не лише естетика, а й туга за правдою, яку було заборонено в повсякденні.

Таким чином, андеграундний період кінця 1970-х. став не просто стагнацією внаслідок репресивного режиму, а, навпаки, моментом внутрішньої конденсації сили. Саме в цій «тиші» визрівало нове покоління артистів, яке вже в 1980–1990-х. перетвориться на обличчя українського культурного ренесансу [7].

Несподівано потужні та епохальні фестивалі «Червона рута» і «Тарас Бульба» видали нагора українському соціуму розуміння, що в країні існує власний рок: «Андеграунд змінив прописку, витягнувши під світло софітів й оригінальний доробок, і сумнівний спадок – музичну залежність од західних "батьків" і стилістичну – від російських "братів"» [8, с. 9].

З усього викладеного вище можемо зробити певні підсумки: фолк-рок в Україні здобув широку популярність і зараз є жанром, який характеризується «впізнаванним» вокалом, відсутність електронної обробки звуку (вокалу та музичних інструментів), використання народних інструментів і поєднанням потужного звучання з мелосом українських пісень а також фольклором етносів світу [9].

Український фолк-рок має ще й значимість у функціонально-етичному сенсі, бо є синтезованим музичним жанром і з кінця ХХ століття він виступає не лише як художнє явище, а як засіб репрезентації національного світогляду.

Український фолк-рок виник як реакція на потребу збереження фольклорної спадщини у нових, урбанізованих умовах. Гурти «Брати Гадюкіни», «ВВ», «Кому Вниз», «Плач Єремії», «Вій», «Мертвий півень», «Брати Блюз» та інші рок-команди стали своєрідними провідниками між архаїчним музичним кодом і сучасним слухачем. Вони не лише реконструюють традиції, а й трансформують їх відповідно до викликів часу.

Етнічна виразність жанру, поєднана з універсальним емоційним звучанням, робить його доступним для іноземної аудиторії. Це сприяє поширенню української культурної дипломатії та формуванню позитивного іміджу країни на міжнародному рівні, слугує не лише естетичним, а й соціально-політичним інструментом, здатним транслювати національні цінності широкому колу аудиторій.

З початком повномасштабної війни в 2022 р. український фолк-рок набув нових змістових навантажень і перетворився на важливий чинник культурного спротиву, символічного опору й соціальної мобілізації та емоційної терапії. Він звучить у бліндажах, на волонтерських платформах, у діаспорних спільнотах і трансформується в міст між фронтом і тилом, Україною та світом. Композиції часто апелюють до історичних наративів, архетипів боротьби та образів стійкості. Трансформація фольклору в поєднанні з роком – це не втрата автентики, а її нове прочитання. Саме тому важливим стає не лише збереження традиційної пісенної спадщини, а й її актуалізація у свідомості сучасного слухача, зокрема – через поєднання традицій з електронікою, роком, джазом чи експериментальною музикою. Таким чином, український фольклор перестає бути музейним експонатом (який інколи витягали зі скрині для цитування чергові аспіранти – як писав Микола Холодний), – він знову стає живою, впливовою частиною сучасної культури.

Українська поп-музика (ніхто ж не заперечує, що фолк-рок є популярною музикою) це: «Світ, в якому жили першокласні інструменталісти, звабливі поп-кумири та підступні "зłodії-кегебісти". Світ, в якому рок-н-рольний кураж і танцювальні хіти співіснували з нудними партійними одами та "націоналістичними" гімнами» [10, с. 13].

І коли у світі питають: «Що таке український фолк-рок?», ми відповідаємо – шлях до себе.

Список використаних джерел

1. Романко В. Концертна практика арт-року: проєкції у ХХІ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124. С. 43–53.
2. Middleton Richard. Studying popular music. Publisher Milton Keynes [England] ; Philadelphia: Open University Press. 1990. URL: <https://archive.org/details/studyingpopularm0000midd/page/n3/mode/2up> (дата звернення 24 березня 2025 року)
3. Сторінка відокремленого структурного підрозділу Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка: [сайт]. Рок-музика. URL: <https://wiki.cusu.edu.ua/index.php/%D0%A0%D0%BE%D0%BA-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0> (дата звернення 23 березня 2025 року)
4. Куделя В. Є. Як написати про рок для комсомольців: дискурсивні стратегії радянських журналістів (за матеріалами «Ровесника», 1964-1986 рр.). Досліджуючи минуле: людина в умовах модерну : збірник матеріалів Міжнародної конференції молодих дослідників. (Київ, ЦПЄС, 31 січня–1 лютого 2020 р.). Київ : Дух і Літера, 2021. С. 111–116.
5. Овсянніков В. Поп-рок як репрезентативний напрям сучасної української музичної культури : монографія. Київ : НАККіМ, 2020. 160 с.
6. Фурдичко А. О. Український фольк-рок кінця ХХ – початку ХХІ століття: музичні етнопроекти Скрибіна й Тараса Чубая. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 35. С. 147–161. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_35_17 (дата звернення 24 березня 2025 року)
7. Яхно О. Витоки та основні етапи становлення української рок-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2023. Вип. 63. Том 2. С. 107–112.
8. Євтушенко О. Україна IN ROCK: статті та есеї . Київ : Грані-Т, 2011. 240 с. іл. (Серія «De profundis»).
9. Фурдичко А.О. Український альтернативний фольк: варіативна складова. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. № 39. С. 150–163.
10. Філ Пухарєв. Це вам не естрада. Крутими стежками української попмузики ХХ століття. Київ : Лабораторія, 2024. 368 с.

Секція 5. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЗАПРОВАДЖЕННЯ СИНТЕЗОВАНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ

УДК 792.08

*Авраменко Петро,
заслужений артист України, доцент,
Заведія Олена,
заслужена артистка України,
старший викладач,
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ОРГАНІЗАЦІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ В УКРАЇНІ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ВИКЛИКИ

Театральне мистецтво є невід'ємною частиною української культури, що сприяє соціальній комунікації, рефлексії суспільних змін та збереженню національної ідентичності. Театральні мистецькі проєкти відіграють важливу роль у популяризації театру, розвитку нових драматургічних і режисерських практик, а також міжнародній інтеграції українських митців. Сучасна організація таких проєктів базується на поєднанні традиційних і новітніх методів управління, залученні грантового фінансування та активній співпраці з громадським сектором. Водночас війна в Україні поставила перед театральною сферою нові виклики, що потребують адаптації та переосмислення форм театральної діяльності.

Форми та типи театральних мистецьких проєктів. Театральні проєкти можуть бути класифіковані за різними критеріями:

1. За форматом реалізації:

- Театральні фестивалі (ГОГОЛЬFEST, «Мельпомена Таврії»);
- Перформанси та експериментальні вистави;
- Освітні театральні програми (актори, режисери, драматурги);
- Інтерактивні театральні проєкти (театри-лабораторії, site-specific вистави).

2. За тематичним спрямуванням:

- Класичні постановки;
- Сучасна драматургія;
- Документальний театр;
- Соціально-активні театральні ініціативи (театр для людей з інвалідністю, театр для військових).

3. За рівнем організації:

- Локальні ініціативи (міські та регіональні театри);
- Всеукраїнські проєкти;
- Міжнародні копродукції.

Процес організації театального проєкту включає кілька етапів:

1. Концептуальна розробка – визначення тематики, жанру, цільової аудиторії та творчої команди.
2. Фінансування – пошук ресурсів через державні програми, гранти або спонсорів.
3. Постановка та репетиції – підготовка акторського складу, декорацій, костюмів, технічного забезпечення.
4. Просування – маркетингова кампанія, медіапідтримка, залучення партнерів.
5. Прем'єра та подальші покази – організація вистав, турів, фестивальних показів.

Важливу роль у театральних проєктах відіграє режисерська концепція, яка визначає стиль та ідеологічне навантаження постановки. Також значний вплив має співпраця між державними

та незалежними театрами, що дозволяє реалізовувати як класичні, так і експериментальні проєкти.

Фінансування театральних проєктів. Фінансування театральних мистецьких ініціатив в Україні здійснюється за рахунок кількох джерел:

- Державне фінансування. Міністерство культури та інформаційної політики України підтримує національні театри та окремі постановки в межах державних програм.

- Грантова підтримка. Український культурний фонд (УКФ) є ключовим інструментом фінансування незалежних театральних проєктів. Гранти надаються на реалізацію вистав, театральних лабораторій, освітніх програм.

- Міжнародні фонди. Наприклад, програми Creative Europe та Goethe-Institut підтримують театральні копродукції, гастролі та резиденції.

- Підтримка громадських ініціатив та меценатів. Багато театрів використовують краудфандинг, корпоративне спонсорство та благодійні внески для реалізації своїх проєктів. В умовах війни з'явилися спеціальні фонди для підтримки театрів, які працюють у кризових умовах або надають соціальну допомогу через мистецтво.

Виклики та адаптація театральних проєктів в умовах війни. Вторгнення Російської Федерації в Україну суттєво вплинуло на театральну сферу. Військові дії, руйнування інфраструктури та економічні труднощі змусили театральні колективи шукати нові способи існування. Основні виклики:

1. Фізична безпека театрів та глядачів:

- Багато театрів були змушені призупинити діяльність або змінити формат роботи.
- Деякі колективи евакуювалися за кордон або почали працювати в укриттях.

2. Перехід в онлайн-формат:

- Багато театрів адаптували свої постановки до відеоформату.
- Онлайн-читання п'єс та трансляції вистав стали важливою частиною діяльності.

3. Соціальна функція театру в умовах війни:

- Театр став майданчиком для психологічної підтримки військових і переселенців.
- Підтримка терапевтичних проєктів, таких як «театр для реабілітації ветеранів».

Житомирщина має багату театральну традицію та активно розвиває мистецькі проєкти, які сприяють культурному збагаченню регіону та підтримці суспільства в сучасних умовах. Нижче наведено кілька прикладів таких ініціатив:

1. Житомирський академічний український музично-драматичний театр імені Івана Кочерги. Цей театр є центром театального життя області та організатором різноманітних мистецьких заходів. Зокрема, він є традиційним учасником та організатором проєкту до Дня міста Житомира «Культурна версія», що сприяє популяризації театального мистецтва серед мешканців та гостей міста.

2. Інклюзивні театральні проєкти. Житомирський театр активно долучається до інклюзивних ініціатив. У 2018 році театр представив виставу «Зовсім інші» на інклюзивному міні-фестивалі «Більше ніж гра» в Мистецькому Арсеналі, демонструючи важливість інтеграції людей з інвалідністю у культурне життя.

3. Театральні гуртки та студії. У Житомирі діють різноманітні театральні гуртки та студії, які сприяють розвитку молодих талантів. Наприклад, шоу-театр «Клем» та театр-студія «Крила» надають можливість дітям та молоді розвивати акторські здібності та брати участь у театральних постановках.

4. Фестиваль «Взаємності». У Житомирі відбувся чесько-український театральний фестиваль «Взаємності», який об'єднав театральні колективи з Чехії та України. Фестиваль сприяв культурному обміну та взаєморозумінню між народами.

5. Театральні ініціативи в умовах війни. З початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації, Житомирський драматичний театр ім. І. Кочерги реалізував проєкт «Театр в умовах війни». Ця ініціатива об'єднала професійні та аматорські колективи для гастролей з концертними програмами для військовослужбовців, внутрішньо переміщених осіб та мирного населення, що постраждало від війни.

Ці проєкти демонструють активну позицію Житомирщини у розвитку театрального мистецтва, його адаптацію до сучасних викликів та значний внесок у підтримку культурного життя регіону.

Перспективи розвитку театральних мистецьких проєктів в Україні. Незважаючи на складні умови, українське театральне мистецтво демонструє стійкість і здатність до розвитку. Основні тенденції на майбутнє:

- Розвиток міжнародних партнерств – спільні театральні проєкти з європейськими та американськими театрами.
- Посилення документального театру – створення вистав на основі реальних подій війни.
- Впровадження нових технологій – інтеграція VR- і AR-технологій у театральні постановки.
- Збільшення фінансової незалежності – розвиток власних фондів підтримки театрів.

Висновки. Організація театральних мистецьких проєктів в Україні є складним, але надзвичайно важливим процесом, що сприяє збереженню та розвитку національної культури. Попри виклики, українські театральні колективи знаходять нові формати роботи, зберігаючи мистецьку і соціальну функцію театру. Україна має всі передумови для подальшого розвитку театрального мистецтва, особливо через активну міжнародну співпрацю, впровадження сучасних технологій та розширення можливостей фінансування.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про культуру». URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17>
2. Комарніцька О. В. Сутність і різновиди проєктів у сфері культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. №1. С. 137–143.
3. Макарова, М. Культурно-мистецькі заходи бібліотек України в умовах війни. *Питання культурології*. 2023. №42. С. 195–205.
4. Обух Л.В. Концептуалізація поняття «Музичний проєкт академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 89–103.
5. Погребнюк Я. В. Культурно-мистецькі проєкти міжнародного фонду «Відродження». *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. №4. С. 90–98.
6. Український культурний фонд. Офіційний сайт. URL : <https://ucf.in.ua>

УДК 792.071.2.027

Берелет Володимир,
заслужений артист України, старший викладач,
Берелет Лілія,
заслужена артистка України, старший викладач,
Житомирський державний університет імені Івана Франка

РЕЖИСЕР ЯК ТВОРЕЦЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ВИДОВИЩА

Щодо театрального мистецтва: звернувшись до вікіпедії, ми бачимо, що «...театр – це галузь виконавського мистецтва, яка займається розігруванням історій перед публікою, використовуючи поєднання мови, жестів, музики, танцю, звуку та видовища...». Отож, виходячи з цього твердження, ми можемо зробити висновок, що театральна історія (вистава) є формою видовища.

І для дослідження процесу створення вистави ми маємо уточнити – що ж таке видовище? Слово «видовище» означає, що людина на щось дивиться, за чимось спостерігає. А чи можна назвати видовищем, наприклад, гарний схід сонця? Напевно, не можна, бо це природне явище існує незалежно від того – спостерігає людина за ним, чи ні. Або бійка на вулиці – це видовище?

Ні. Це просто подія, випадок, що існує незалежно ні від кого. А якщо цю подію відтворити на сценічному майданчику – це вже буде видовище. Правоту цього твердження підкреслює визначення українськими дослідниками, режисерами: видовище – це спеціально організована публічна демонстрація процесів соціально-значимої поведінки людини в просторі й часі.

Оскільки у визначенні поняття видовища говориться про демонстрацію події «спеціально організовану», то має бути організатор і творець дійства. В сучасному театрі у цій ролі виступає режисер, головна функція у творенні видовища якого виникла в середині XVIII століття у Франції. «Режисер чи жін. режисерка (фр. Régisseur – «завідувач», від лат. rego – «керую») – творчий працівник видовищних видів мистецтва: театру, кінематографа, ...», як зазначає вікіпедія.

Отже режисер по праву вважається головним творцем і акумулятором всього творчого процесу в театральній постановці. Його задуму підпорядковуються всі учасники вистави: і творчі, і технічні працівники.

Режисера називають істотою з чотирма обличчями:

1. режисер – інтерпретатор, творець, тлумач (інтерпретує, створює задум постановки з позиції свого творчого кредо, громадянської позиції);
2. режисер – актор (повинен відчувати в собі характери всіх персонажів, при необхідності вийти на сцену і показати акторові як це потрібно зробити);
3. режисер – педагог (займається вихованням трупи в душі своєї творчої позиції);
4. режисер – організатор, керівник (організовує всю роботу і спонукає артистів і працівників технічних цехів до створення спектаклю, до втілення ідеї).

Марко Кропивницький писав, що у театрі «від режисера все залежить...», а сучасний український режисер Олексій Кужельний наголошує: «... Режисура – це не лише яскраві творчі задуми й фантазії, блискучі видовища й популярність; адже режисура – це ще й уміння створити план, кошторис і знайти спільну мову з десятками й сотнями виконавців...» [1].

Щоб розпочати будь-яку роботу, майстер повинен мати матеріал, на основі якого він буде працювати, досягати певних результатів. Кожна наука, кожен вид мистецтва відрізняються одне від одного особливістю і характером своєї діяльності, мають свій предмет дослідження, а також матеріал і інструменти, за допомогою яких відбувається це дослідження. Якщо, наприклад, в мистецтві музики предметом дослідження виступає «почуття», то матеріалом – «мелодія, мотив». Це не означає, що уваги до «почуття» не існує в інших видах мистецтва. Але для мистецтва музики «почуття» є головним, специфічним предметом. Специфічним же предметом, що його досліджує театральне мистецтво, є «конфлікт». А матеріал, з допомогою якого досліджується специфічний предмет – це текст автора, авторські ремарки, тобто п'єса.

Надзвичайно відповідальним і складним моментом у роботі над виставою для режисера є вибір п'єси, який можна порівняти з археологічними розкопками. Існує дві передумови (вимоги) при виборі драматургічного твору: а) мати такий матеріал, який би відповідав потребам сучасного театру, даної трупи, громадянській і життєвій позиції режисера, його творчому кредо; б) наявність виконавців для розподілу ролей у даній п'єсі.

Що стосується останньої вимоги, то для прикладу: якщо в трупі театру в наявності немає виконавця ролі Гамлета, який тоді сенс брати до роботи однойменну п'єсу В. Шекспіра? Обравши п'єсу, ще до зустрічі з творчою групою, режисер починає самостійну роботу над нею, яка полягає в тому, щоб уявити собі сюжет, ніби це вже відбувається на сцені. Він повинен відчувати атмосферу майбутньої вистави, темпоритм, гостроту сценічної дії і протидії, характери дійових осіб, зрозуміти мотиви їхньої поведінки, навіть може почути музичний лейтмотив вистави, побачити оформлення, деталі побуту тощо.

Дуже важливо для режисера, приступаючи до роботи, мати чітке уявлення про художні принципи побудови майбутнього сценічного дійства. Все це в комплексі і є не що інше, як режисерський задум. На цю тему професор кафедри театральної режисури Київського національного університету культури і мистецтв Д. С. Чайковський каже: «...Задум – «ідеальне», ще не матеріалізоване «бачення» майбутньої вистави» [2], і цитує інших провідних митців вітчизняної сцени: «...Володимир Олександрович Неллі, колишній режисер Київського театру

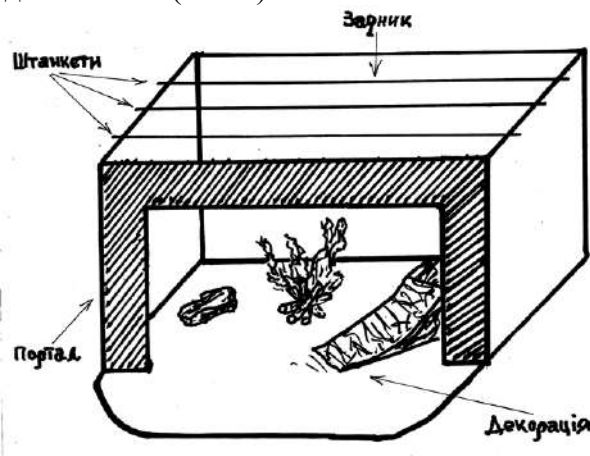
російської драми, в своїй роботі "Про режисуру" пропонує нам таке визначення режисерського задуму: «Задум – сформоване в уяві режисера конкретне образне бачення драматичного твору, втіленого в сценічну форму, сценічний образ п'єси; задум – прочитання п'єси з позиції сьогодення, точка зору режисера на життя, відтворене драматургом; режисерський задум – є новою якістю існування матеріалу п'єси, це розвиток і збагачення, а іноді і укріплення авторського задуму; режисерський задум – це ідейне розкриття п'єси, це сила, що об'єднує текст драматурга, творчість актора і художника з роботою всіх, хто створює виставу; задум – неповторне художнє явище...» [2].

Озброєний творчим задумом режисер продовжує роботу уже з постановочною групою. Важливим моментом є робота з художником. Режисер і художник повинні існувати на одній творчій хвилі. Недарма у багатьох театрах існує багаторічний творчий тандем режисера з художником. Починається робота зі сценографом з пояснення творчого задуму постановника: про епоху і характери дійових осіб, ідею, жанр, атмосферу, кількість дій та епізодів, вузлові моменти постановки.

Отже режисер, виходячи зі сказаного, повинен: визначити завдання, котрі стоять перед оформлювачем; домовитися про міру умовності оформлення; визначити опорні планувальні точки; кількість і напрямки виходів (справа, зліва, по центру, із зали...); необхідні для вирішення теми п'єси предмети, меблі та реквізит.

Художник зобов'язаний у призначений режисером термін перевтілити розповідь і завдання на макет і ескізи оформлення та костюмів дійових осіб і представити режисерові.

Макет – це модель об'єкту у зменшеному масштабі. Макет сцени виготовляється художником у вигляді підмакетника (мал.1).



Мал. 1. Підмакетник

Загально прийнято, що підмакетник має бути в масштабі 1:20, або ж 1:36 відносно реальних розмірів сцени. Також в масштабі виготовляється декорація: станки, пандуси, меблі, все що використовується в оформленні майбутнього спектаклю. відповідати кошторису, постановочному фонду, що виділений для постановки. Цим макетом режисер користується у подальшій своїй домашній самостійній роботі над п'єсою: побудовою статички груп, мізансценуванням.

Отже режисер має драматургічний матеріал, розподіл ролей (акторів) і, оскільки він «дослідив», «виносив», «вистраждав» задум, приступає до активного творчого втілення його, бо саме він є рушійною силою в театральному дійстві. Приступаючи до практичного впровадження свого творчого задуму, постановник вистави сконцентровує основну увагу на акторові, як головному, специфічному, активному виконавцеві видовища. Актор втілює і драматургію, і задум режисера у власній особі. І тому головний творець видовища повинен «розтанути», «вмерти» у виконавцеві.

Безпосередня робота творчого колективу над п'єсою починається з так званого застільного періоду (тобто роботи, сидячи за столом), який ділиться на два етапи:

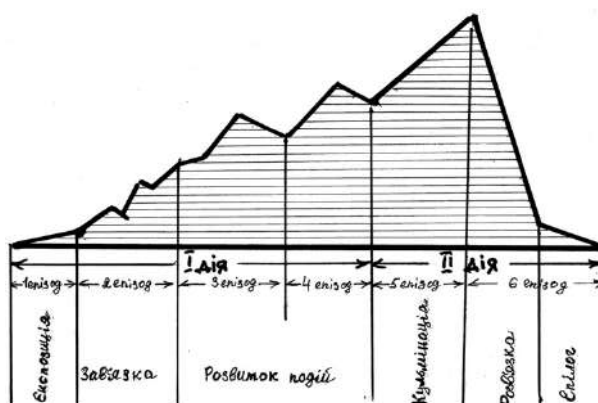
а) ідейно-тематичний аналіз п'єси;

б) дієвий аналіз вистави.

Під час *ідейно-тематичного аналізу п'єси* актори під орудою режисера досліджують епоху, національний і соціальний устрій суспільства, відображених в драматичному творі, творчі особливості автора і всі дані про нього, тематичний комплекс і головну тему запропоновану автором, авторську ідею, жанр. Відбувається звірка тексту по ролях і логічний розбір тексту. Керуючись запропонованими автором обставинами п'єси, виконавець ролі фантазує собі біографію і окреслює характеристику (внутрішню і зовнішню) свого героя, вивчає органічні процеси фабули та подій всього драматургічного матеріалу. Тобто на цьому етапі відбувається в основному літературне дослідження.

Більш творчий характер має робота під час проведення *дієвого аналізу* застільного періоду. Вступає в силу творчий задум режисера, який знайомить виконавців з темою та ідеєю вже не п'єси, а вистави. Постановника може влаштовувати бачення головної теми та ідеї автора драматичного твору і тоді він спрямовує свої зусилля для якомога яскравішого втілення його в життя. Але дуже часто із тематичного комплексу (тем, підтем) п'єси режисер обирає той мотив, який відповідає його громадянській позиції, творчому кредо та подиху часу. І тоді відбувається пошук теми, а, відповідно й ідеї з режисерської позиції. Треба заважити, що тема – це те, про що йдеться в матеріалі і носить оповідальний характер (до прикладу: «Про ціну кохання у життєвому хаосі брехні та грошей»), то ідея те, до чого закликає творець і тут рекомендоване гасло-ключове формулювання (наприклад: «Не розмінюй душу на розкіш!»). Режисер разом з творчою групою визначається з жанром, атмосферою, конфліктом, над завданням, наскрізною дією вистави.

Дуже важливо для режисера конкретно уявляти і внутрішньо відчувати динамічну композицію, архітектуру постановки, етапи розвитку конфлікту. Створення режисером динамічної композиції на папері (мал. 2) дає можливість чітко побачити і усвідомити архітектуру майбутнього спектаклю.



Мал. 2 Етапи розвитку конфлікту

Творчий процес застільного періоду триває доти, поки режисер не відчує, що всі виконавці вже готові проявляти свою внутрішню наповненість у фізичних діях. І тоді починається робота у «вигородках». Вигородки – це побудова на сцені із підручного матеріалу (станків, пандусів, меблів, тощо) імітації оформлення майбутньої вистави. Озброївшись результатом самостійної домашньої роботи з підмакетником (мал. 1), режисер приступає до розводки, мізансценування спектаклю.

Мізансцена – це пластичне втілення творчого задуму для постановника і фізичного (зовнішнього) прояву внутрішньої (психічної) поведінки образу для актора. Мізансценування – особлива здатність режисера бачити сценічне життя об'ємно, вміти скульптурно ліпити й компонувати окремі образи й масові сцени. Спочатку робота відбувається над окремими епізодами, маленькими сценками, коли актор прилаштовується до оформлення, впроваджує свій задум у практичне існування героя на сценічному майданчику.

Розвівши всі епізоди п'єси, режисер спочатку влаштовує прогони усіх дій(актів) окремо, а потім робить перший прогін всієї вистави, під час якого виконавці відчувають логіку поведінки

свого героя упродовж свого існування на сцені і перевіряють правильність творчого задуму. Це робочі (чорнові) прогони. Кількість їх залежить від готовності акторів.

Важливим періодом в роботі над виставою є генеральні репетиції – перевірки дійства. Перша генеральна, так звана «адова», має дуже велике значення і складність. Тут підключаються всі компоненти синтезу театру: світло, музика, шуми, костюми, грим, повне оформлення. Зазвичай проводиться три генеральні репетиції, на яких уточнюється темпоритм вистави, її атмосфера, логіка поведінки дійових осіб, правильність творчого задуму.

І, нарешті, прем'єра. Але прем'єрне дійство – це не тільки свято, бо для творців – це подальша робота: перевірка вірності творчого задуму, логіки поведінки і психофізичного стану акторів. Підтвердженням лідируючої ролі режисера у створенні театрального видовища є слова театрознавця Юрія Станішевського: «...У традиційному театральному «трикутнику»: драматург-режисер-актор не тільки сполучною ланкою, а й вирішальною силою, яка завжди стимулювала розвиток і драматургії і акторства, була і лишається режисерська творчість, що сприяє утвердженню самотнього образу, естетичної неповторності і національної сценічної культури» [3].

Список використаних джерел

1. Кужельний О. П. Театралізація як метод організації масових видовищ і свят : навчальний посібник. К. : НАККіМ, 2012. 140 с.
2. Чайковський Д. С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості. Навчальний посібник. Ужгород, 2002 р. 98 с.
3. Станішевський Ю. Шляхи і проблеми розвитку національного режисерського мистецтва в контексті історії українського драматичного театру. *Сучасне мистецтво*. 2004. Вип. 1. С. 154-170.

УДК 784.1:784.64(100)

*Роговська Єлизавета,
викладач,
Рутецький Василь,
заслужений артист України, доцент,
Федорченко Валентин,
викладач,
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

МІЖНАРОДНИЙ ХОРОВИЙ ФЕСТИВАЛЬ MUNDUS CANTAT ЯК ПРИКЛАД КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ КРАЇН ЄВРОПИ ТА СВІТУ

Польща віддавна славиться своїми хоровими традиціями. Джерельна база налічує понад сорок хорових фестивалів зі статусом загальнопольських і міжнародних.

Серед найстарших — Міжнародний фестиваль хорової пісні імені професора Яна Широцького в Мендзиздроях, який відбувається щорічно з 1966 року. Наймолодший — I Конкурс хорової музики в Валчу, відбувся 11 березня 2025 року, і головною тематикою якого була тема кохання.

Нашу увагу привернув Міжнародний хоровий фестиваль Mundus Cantat, який щороку в травні, починаючи з 2005 року, відбувається в Сопоті. У цей час Сопот на кілька днів стає польською столицею хорової музики. Фестиваль має формулу конкурсу, а хори і вокальні ансамблі оцінюються міжнародним журі. Фестиваль Mundus Cantat є одним із найбільших подій такого роду в Польщі.

Цей фестиваль вирізняється серед інших своїм мотто: “початок діалогу з країнами Європи і світу”. Фестиваль щорічно збирає артистів з усього світу, які представляють різноманітні

музичні стилі. За роки існування фестивалю Сопот прийняв більше 300 хорів з 39 країн і 4 континентів. Головними організаторами фестивалю є фонд Mundus Cantat, мерії міст Сопот і Гданськ, Baltic Artistic Agency BART і фестивальний хор Фестивальний хор Сопотського університету прикладних наук Mundus Cantat. Серед партнерів — Академія Музики в Гданську та Гданський Архіпелаг Культури. Художнім керівником фестивалю є Марцін Томчак, відомий у суспільстві професор Академії Музики в Гданську.

Музична академія імені Станіслава Монюшка в Гданську є академічним, мистецьким державним університетом. Вона була заснована у вересні 1947 року як Державна вища музична школа в Сопоті. Потім, постановою Ради Міністрів у 1966 року була перейменована на Державну Вищу Музичну Школу в Гданську і, нарешті, згідно з постановою Ради Міністрів від 1 грудня 1981 року, вона була перетворена на Музичну Академію Станіслава Монюшка в Гданську.

Гданський архіпелаг культури (GAK) – це мережа з 8 муніципальних культурних центрів і 2 творчих колективів, які діють у 7 районах Гданська. GAK намагається бути простором, відкритим для потреб мешканців, створює місця, де, незалежно від віку, статі, обмежених можливостей, релігії, національності, можна розвивати інтереси, набувати культурних компетенцій, знайомитися зі своїми сусідами. GAK надає простір для формальних і неформальних груп мешканців для діяльності та творчості. При Гданському архіпелазі культури діє український хор «Вирій», групи молоді та людей похилого віку, які мають можливість розвивати свої творчі захоплення. Крім того, взимку GAK відкриває ковзанку Гданська, таким чином дбаючи про фізичну культуру мешканців Гданська. Влітку організовує Мобільний культурний центр, який досягає тих районів Гданська, де зазвичай не працюють заклади культури. Гасло діяльності GAK “Хочемо творити ШИРОКУ КУЛЬТУРУ”.

Сопотським фестивалем, як і більшістю хорових заходів у Польщі, опікується Польська спілка хорів та оркестрів. До 1973 року організація мала назву Об'єднання польських співочих та інструментальних колективів, була створена в 1924 році після злиття спілок співаків Великої Польщі, Сілезії, Мазовії, Малої Польщі та Помор'я. Польська спілка хорів та оркестрів об'єднує аматорські хори та оркестри, надає їм професійну та матеріальну допомогу, організовує концерти, фестивалі, диригентські курси, видає музичну літературу (переважно хорову літературу, партитури та оркестрові партії, журнал «Życie Muzyczne»), співпрацює з аматорським музичним рухом польської діаспори та світу [1].

Mundus Cantat допускає змагання в кількох музичних і вікових категоріях, а саме у ньому беруть участь дитячі, молодіжні, академічні хори. У конкурсі також беруть участь аматорські хори, тому серед учасників ми можемо зустріти колоритних людей з різних соціальних груп, серед яких: студенти, бізнесмени, бухгалтери, шахтарі та вчителі. Об'єднує всіх висока культура, пристрась до співу та радість спільного музикування.

Міжнародне журі присуджує нагороди у трьох музичних категоріях: духовна музика, світська музика, госпел, джаз та спіричуелс. Окрім золотих, срібних та бронзових дипломів у кожній номінації, найкращі хори щороку змагаються за Гран-прі – статуетку «Сопотська чайка». [2]

Як вже зазначалося, характерними елементами фестивалю є сотні учасників з усього світу, які беруть участь у кілометровому параді хорів уздовж маршруту знаменитого «Монсіака», церемонії відкриття, супутніх концертів, конкурсних прослуховувань, Фінального концерту, а також десятки фестивальних подій у Труймісті та дружніх до фестивалю містах протягом року. Крім спонтанних флешмобів і концертів з музикою різних народів, Mundus Cantat також включає вокальні та диригентські майстер-класи. Усі події фестивалю відбуваються в унікальному середовищі, зокрема: в Концертній Мушлі Сопота, у Лісовому театрі в Гданську та у дворі Середнього замку в Мальборку [3].

Демонстрацією масштабів і змісту Mundus Cantat став 20-й фестиваль 20-26 травня 2024 року. З нагоди ювілею фонд Mundus Cantat підготував для слухачів багато музичних сюрпризів, зокрема два ювілейні концерти. Під час першого виконувалася «Gloria» Джона Раттера для мішаного хору, духових, ударних та органу. Були задіяні зведені хори (80 осіб): фестивальний хор SANS Mundus Cantat, хор Razzle Dazzle та змішаний хор Академії музики в Гданську, а також

інструментальний ансамбль (4 труби, 2 тромбони сопрано, один бас-тромбон, труба, орган і барабани). Вибір цього твору був не випадковим - музичні критики назвали його «піднесеним, благочестивим і радісним». Він чудово підкреслив унікальність Фестивалю.

У другому концерті прозвучала прем'єра «Меси для мішаного хору, ударних і струнного оркестру» Марії Тржпіс, студентки магістратури факультету диригування, композиції та музичної теорії Академії музики в Гданську.

Слід зазначити, що з метою популяризації досягнень молодих польських музикантів, композиторів-дебютантів, організатори активно запрошують студентів музичних навчальних закладів. Варто виділити виняткову співпрацю з Музичною академією, завдяки якій залучаються солісти – студенти відділу вокалу та акторської майстерності, три хори, клас ударних та оркестр PRO MUSICA NOVA (70 артистів) [4, 6].

У 2022 році Mundus Cantat був небайдужим до ситуації у світі. Учасники, в тому числі й жителі Сопота, активно долучилися до допомоги біженцям з України, що помітив увесь світ. Тому під час фестивалю неодноразово звучала Молитва за Україну: “Боже великий єдиний” Миколи Лисенка, яка була присвячена українцям, які мужньо борються за свою країну.

Фестиваль неодноразово приймав колективи з України. Так, у 2013 році до Сопота приїхав український народний хор КНУКиМ ім. С. Павлюченка. Колектив здобув I премію у номінації «Музика світська та народна» та II премію у номінації «За високу хорову майстерність та інтерпретацію народної пісні» [7].

На X Міжнародному хоровому фестивалі «Mundus Cantat Sopot 2014» Зразковий хор «Глорія» Житомирської музичної школи №1 імені Б.М.Лятошинського Житомирської міської ради здобув золоті дипломи в трьох номінаціях: «Музика народна», «Музика духовна» і «Музика джазова». А диригент хору, заслужена артистка України Наталія Клименко, була нагороджена Спеціальною нагородою за педагогічну майстерність та як кращий диригент. На XX ювілейному фестивалі хор «Глорія» знову продемонстрував свою майстерність. На запрошення Mundus Cantat хор виступав як спеціальний гість поряд з гуртом NUOVE VOCI з Гданська [8].

На XIII фестивалі «Mundus Cantat Sopot 2017» Житомир представляла Народна хорова студія "Струмочок" Центру творчості дітей і молоді, а саме Кандидатський склад хору, керівник Наталія Шевчук, концертмейстер Олена Кравчук. Хор був високо оцінений міжнародним журі, а його керівника нагороджено Спеціальною нагородою за педагогічну майстерність та як кращого диригента.

Список використаних джерел

1. Polski Związek Chórów i Orkiestr. *Encyklopedia PWN*. веб-сайт. URL: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Polski-Zwiazek-Chorow-i-Orkiestr;3959849.html> (дата звернення: 10.04.2025).
2. MUNDUS CANTAT – świat śpiewa 23-24 maja 2025 w Sopocie. веб-сайт. URL: <https://munduscantat.pl/> (дата звернення: 11.04.2025).
3. Międzynarodowy Festiwal Chóralny „Mundus Cantat Sopot”. веб-сайт. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Mi%C4%99dzynarodowy_Festiwal_Ch%C3%B3ralny_%E2%80%9EMundus_Cantat_Sopot%E2%80%9D (дата звернення: 11.04.2025).
4. Chóry za całego świata zaśpiewają w Sopocie! Przed nami 20. edycja festiwalu Mundus Cantat. веб-сайт. URL: https://esopot.pl/pl/14_kultura/22842_chory-za-calego-swiata-zaspiewaja-w-sopocie-przed-nami-20-edycja-mundus-cantat.html (дата звернення: 18.01.2025).
5. Sopot 18. Międzynarodowy Festiwal Chóralny Mundus Cantat. веб-сайт. URL: <https://polmic.pl/pl/dzieje-sie/sopot-18-miedzynarodowy-festiwal-choralny-mundus-cantat> (дата звернення: 18.01.2025).
6. 20. Międzynarodowy Festiwal Chóralny Mundus Cantat. веб-сайт. URL: <https://www.sopot.pl/aktualnosc/11494/20-miedzynarodowy-festiwal-choralny-mundus-cantat> (дата звернення: 13.04.2025).

7. Сопот заспівав українською. *Культура і життя*. веб-сайт. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Culture_and_life%2C_24-2013.pdf
8. Program 20. MIĘDZYNARODOWEGO FESTIWALU CHÓRALNEGO MUNDUS CANTAT Sopot 2024. веб-сайт. URL: <https://munduscantat.pl/20-miedzynarodowy-festiwal-choralny-mundus-cantat-2024/> (дата звернення: 12.04.2025).

ЗМІСТ

Актуальні проблеми сучасного мистецтва

Бабічук Вероніка	
Українська музика в еміграції (кінець XX початок XXI століття).....	4
Бернацька Наталія	
Популяризація бандури серед українських дітей за кордоном.....	7
Борисенко Наталія	
Значущість пісенної творчості Володимира Івасюка.....	10
Верещагіна-Білявська Олена	
Українська музика XXI століття: спроба антропологічного аналізу.....	12
Грибан Тетяна	
Стильове розмаїття української колискової пісні.....	16
Мозоль Софія	
Сценічний імідж Адель в контексті синтезу мистецтв.....	19
Олексієнко Діана, Хміль Вікторія	
Фортепіанний дует в сучасній українській музиці.....	21
Семенчук Олександр	
Перкусія у сучасній українській рок-музиці.....	23

Особливості професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі

Горбенко Сергій	
Етнокультурний контекст діяльності викладача мистецького закладу вищої освіти.....	26
Гордєєва Тетяна, Одайник Світлана	
Хорове виконавство та професійна музична освіта в Україні у першій половині XX століття..	29
Делєх Богдан	
Неперервна освіта вчителя мистецтва: сучасні підходи та виклики.....	33
Мацієвська Людмила, Поліщук Владислав	
Взаємодія концертмейстера з вокалістом: від першої репетиції до сцени.....	35
Мокранська Діана	
Вплив художньої діяльності на інтелектуальний розвиток особистості.....	37
Новосадова Анна	
Герменевтико-культурологічний підхід до формування жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії.....	40
Новосадов Ярослав	
Теоретичне обґрунтування поняття «навички темброво-оркестрового інтонування».....	41
Пахольчак Євгенія	
Роль факультетів громадських професій ЗВО м. Вінниці у забезпеченні хореографічних колективів регіону кваліфікованими керівниками.....	44
Полянська Яна	
Синтез образотворчого та музичного мистецтв у формуванні естетичних поглядів сучасної молоді.....	46
Травкіна Наталія	
Формування сценічної майстерності вокаліста.....	49

Новітні технології в мистецтві: перспективи впровадження

Грищенко Ігор

Вплив новітніх технологій на концепцію хорового співу.....53

Козлова Вікторія

Мова тіла: хореографія як інструмент акторського самовираження.....56

Михайлишина Катерина

Особливості синтезу хорового співу та шоу.....59

Тітова Олена, Черній Віктор, Суботницький Ігор

Технології навчання академічному та естрадному співу: спільні риси й відмінності.....62

Цюряк Ірина, Грушак Ірина

Людина світу – маестро Андре Р'є.....65

Історичний досвід розвитку синтезу мистецтв в Україні та світі

Дерев'янка Світлана

Саунд-арт як форма синтезу музичного й образотворчого мистецтв.....69

Кучер Аліна

Танець і театр як синтез у сучасних сценічних постановках.....71

Наконечна Юлія

Секрети сценічної музики: як звук керує увагою глядача.....73

Нідзельська Олександра

Ганс Циммер: життя та творчість.....78

Старушик Олександра

Синтез народної та духовної музики у ХХІ столітті (на прикладі пісні «Пливе кача по Тисині»)....80

Стасюк Марта

Гармонія нації: спадщина Миколи Лисенка.....84

Шидловська Ілона

Ad fontes: український фольк-рок як жанр синтезу мистецтв.....86

Культурно–мистецькі проєкти запровадження синтезованих видів мистецтв в українському соціокультурному просторі сьогодення

Авраменко Петро, Заведія Олена

Організація театральних мистецьких проєктів в Україні: сучасні тенденції та виклики.....90

Берелет Володимир, Берелет Лілія

Режисер як творець театального видовища.....92

Роговська Єлизавета, Рутецький Василь, Федорченко Валентин

Міжнародний хоровий фестиваль Mundus cantat як приклад культурного діалогу країн Європи та світу.....96

Наукове видання

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

II Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

*Редактор: А. М. Чернишова
Верстка та макетування: А. М. Чернишова
Дизайн обкладинки: А. В. Пустовенська*