

РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА РОЗВИТОК ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Випуск 1, 2025



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Головний редактор:

Сверлюк Ярослав Васильович, доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту мистецтв, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Члени редакційної колегії:

Аніщенко Вікторія Олександрівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки та гуманітарних дисциплін, Пенітенціарна академія України, Україна

Березовська Людмила Іванівна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики дошкільної освіти, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Україна

Буцяк Вікторія Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Грібінченко Юлія Олександрівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Джус Оксана Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри професійної освіти та інноваційних технологій, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Кіндратюк Богдан Дмитрович, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри педагогіки та освітнього менеджменту імені Богдана Ступарика педагогічного факультету, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Клепар Марія Василівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки початкової освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Крижановська Тетяна Ігорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Крусь Оксана Петрівна, кандидат педагогічних наук, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Кьон Наталя Георгіївна, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри вокально-хорової підготовки, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського», Україна

Лупаренко Світлана Євгенівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри освітології та інноваційної педагогіки, Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, Україна

Обух Людмила Василівна, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва, ЗВО «Університет Короля Данила», Україна

Обух Людмила Василівна, доктор мистецтвознавства, доцент, професор, Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна

Потапчук Тетяна Володимирівна, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Україна

Пріма Дмитро Анатолійович, доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри теорії і методики початкової освіти, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна

Пріма Раїса Миколаївна, доктор педагогічних наук, професор, завідувачка кафедри теорії і методики початкової освіти, Волинський національний університет імені Лесі Українки, Україна

Прокопчук Вікторія Ігорівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри гри на музичних інструментах, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Редз Яціне (Reda Jasunė), доктор соціальних наук (освіта), доцент, Університет Клайпеди (Klaipėda University), Литва

Сверлюк Лілія Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри вокально-хорового мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Ужинський Михайло Юрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Цюлюпа Наталія Леонідівна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри естрадної музики, Рівненський державний гуманітарний університет, Україна

Засновано у 2022 році. Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1742 від 23.05.2024 року.

Ідентифікатор медіа: R30-04137.
Суб'єкт у сфері друкованих медіа – РІВНЕНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ (вул. Степана Бандери, буд. 12, м. Рівне, 33028, rectorat@rshu.edu.ua, тел. (0362) 63-62-09)

Мови розповсюдження: українська, англійська, польська, німецька, французька, італійська, литовська, іспанська, болгарська.

Періодичність видання: 4 рази на рік.

Затверджено до друку та поширення через мережу інтернет відповідно до рішення Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол від 24.04.2025 р. № 4).

Матеріали друкуються мовою оригіналу. Відповідальність за добір і викладення фактів несуть автори. Редакція не завжди поділяє точку зору авторів публікацій.

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

Фахова реєстрація (категорія «Б»):

Наказ МОН України № 220 від 21.02.2024. (спеціальності: A1 – Освітні науки, A4 – Середня освіта (за предметними спеціальностями), A5 – Професійна освіта (за спеціалізаціями)).

Офіційний сайт видання:
<https://journals.rshu.rivne.ua/index.php/art>

ЗМІСТ

<i>Аніщенко В. О.</i> ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯКОСТІ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ СЕКТОРУ БЕЗПЕКИ ТА ОБОРОНИ УКРАЇНИ	5
<i>Горіна Л. І., Турчин Г. П.</i> МЕТОДИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У ВИВЧЕННІ ДИРИГУВАННЯ	10
<i>Гриценко О. Е., Бородіна Т. М.</i> ТРАНСФОРМАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ.....	15
<i>Демчук В. О.</i> РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПІДЛІТКІВ ЯК ПСИХОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА.....	20
<i>Єгоров В. С.</i> ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ГОТОВНОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА: АКЦЕНТИ СУЧАСНОЇ ІНДУСТРІЇ.....	27
<i>Заря Л. О.</i> ШЛЯХИ НАВЧАННЯ ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВУ ЗДОБУВАЧІВ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ.....	33
<i>Кіндратюк Б. Д.</i> МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА, КОРОЛІВСТВА РУСИ	38
<i>Крижановська Т. І., Опалько А. А.</i> НЕТРАДИЦІЙНИЙ УРОК ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОЇ (ХУДОЖНЬОЇ) КОМПЕТЕНТНОСТІ ПІДЛІТКІВ.....	46
<i>Леснік О. С., Маргіна О. А.</i> ПОРІВНЯННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ ТА ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТА ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ.....	51
<i>Литовченко В. С.</i> ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АРТИСТІВ ОРКЕСТРУ: ПРОБЛЕМИ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ.....	56
<i>Лю Кесінь</i> ДО СУТНОСТІ ФЕНОМЕНУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ.....	61
<i>Новікова А. В.</i> РОЛЬ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦЬКОГО КРАЇНОЗНАВСТВА ПРИ ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ ТУРИЗМУ.....	67
<i>Овсіюк Н. М., Маковінська О. В.</i> ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ЗВУКОУТВОРЕННЯМ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ.....	73
<i>Омельченко С. Л., Крусь О. П.</i> ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ІНТЕРЕСУ ДО ГРИ НА БАЯНІ УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ.....	78
<i>Остапчук-Будз М. М.</i> СИМВОЛІЧНИЙ ВИМІР КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. С. БАХА У НАУКОВІЙ КОНЦЕПЦІЇ Б. Л. ЯВОРСЬКОГО.....	86
<i>Палаженко О. П., Димченко С. С., Крет М. В.</i> МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ МЕТРОРИТМІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ	91
<i>Потапчук Т. В., Фарица Н.-М. П., Сірук Б. С.</i> КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП ЯК РЕЗУЛЬТАТ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВОКАЛІСТА.....	96
<i>Прокопчук В. І., Пастушенко А. С., Яковенко Л. П.</i> НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВСТАНСЬКОЇ ПІСНІ.....	103
<i>Турчин Г. П., Горіна Л. І.</i> СПЕЦИФІКА ОРКЕСТРОВОГО АКОМПАНеМЕНТУ.....	111
<i>Цюлюпа Н. Л., Цюлюпа С. Д.</i> КОНЦЕРТМЕЙСТЕР У КЛАСІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ: ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ.....	116

CONTENTS

<i>Anishchenko V.</i> PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR ENSURING THE QUALITY OF FUTURE OFFICERS' TRAINING IN THE SECURITY AND DEFENSE SECTOR OF UKRAINE.....	5
<i>Horina L., Turchyn H. P.</i> METHODS OF DEVELOPING CREATIVE THINKING IN STUDENT INSTRUMENTALISTS IN THE STUDY OF CONDUCTING.....	10
<i>Hrytsenko O., Borodina T.</i> TRANSFORMATION OF CHOREOGRAPHIC CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF GLOBALIZATION PROCESSES.....	15
<i>Demchuk V.</i> DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN ADOLESCENTS AS A PSYCHOLOGICAL PROBLEM.....	20
<i>Yehorov V.</i> FORMING PROFESSIONAL READINESS OF AN AUDIO ENGINEER: KEY INDUSTRY EMPHASES.....	27
<i>Zaria L.</i> WAYS OF TEACHING PIANO PERFORMANCE TO STUDENTS OF PEDAGOGICAL EDUCATION....	33
<i>Kindratiuk B.</i> MUSICAL ART OF THE GALICIAN-VOLHYNIAN PRINCIPALITY OF KINGDOM OF RUS.....	38
<i>Kryzhanovska T., Opalko A.</i> NON-TRADITIONAL LESSON AS AN ENVIRONMENT FOR THE DEVELOPMENT OF ADOLESCENTS' CULTURAL (ARTISTIC) COMPETENCE.....	46
<i>Liesnik O., Margina O.</i> COMPARISON OF SOLO SINGING AND CHORAL PERFORMANCE: INTERRELATION AND INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF VOCAL ABILITIES.....	51
<i>Lytovchenko V.</i> FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF ORCHESTRA ARTISTS: PROBLEMS OF DISTANCE LEARNING.....	56
<i>Liu Kexin</i> TO THE ESSENCE OF THE PHENOMENON: INDIVIDUAL STYLE OF THE HEAD OF A CHILDREN'S CREATIVE TEAM.....	61
<i>Novikova A.</i> THE ROLE OF ART AND ARTISTIC AREA STUDIES IN THE TRAINING OF TOURISM INDUSTRY SPECIALISTS.....	67
<i>Ovsiiuk N., Makovinska O.</i> THE PECULIARITIES OF WORKING ON SOUND PRODUCTION IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING.....	73
<i>Omelchenko S., Krus O.</i> THEORETICAL PRINCIPLES OF FORMING MUSICAL AND AESTHETIC INTEREST IN PLAYING THE BAYAN IN CHILDREN'S MUSIC SCHOOL STUDENTS.....	78
<i>Ostapchuk-Budz M.</i> THE SYMBOLIC DIMENSION OF J. S. BACH'S CLAVIER MUSIC IN THE SCIENTIFIC CONCEPT B. L. YAVORSKY.....	86
<i>Palazhenko O., Dymchenko S., Kret M.</i> METHODOLOGY OF FORMING METRORHYTHMIC STRUCTURE IN STUDENTS DURING CLASSES IN AN ORCHESTRA TEAM.....	91
<i>Potapchuk T., Faryna N.-M., Siruk B.</i> CONCERT PERFORMANCE AS A RESULT OF THE MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY OF A FUTURE VOCALIST.....	96
<i>Prokopchuk V., Pastushenko A., Yakovenko L.</i> NATIONAL-PATRIOTIC EDUCATION OF STUDENT YOUTH THROUGH THE MEANS OF UKRAINIAN INSURGENT SONGS.....	103
<i>Turchyn H., Horina L.</i> SPECIFICATIONS OF ORCHESTRA ACCOMPANIMENT.....	111
<i>Tsiuliupa N., Tsiuliupa S.</i> CONCERTMASTER IN THE WIND INSTRUMENTS CLASS: WAYS OF IMPROVING PROFESSIONAL SKILL.....	116

УДК 378.005.6:355.233-051(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-1>

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЯКОСТІ НАВЧАННЯ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ СЕКТОРУ БЕЗПЕКИ ТА ОБОРОНИ УКРАЇНИ

Аніщенко Вікторія Олександрівна

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри педагогіки та професійної етики
Пенітенціарної академії України
ORCID ID: 0000-0002-5062-3789
e-mail: oceansoulvik111@gmail.com

Стаття присвячена визначенню та обґрунтуванню педагогічних умов забезпечення якості навчання майбутніх офіцерів сектору безпеки та оборони України. Автор зазначає, що врахування психічних станів та їх впливу на адаптацію курсантів до нової форми життєдіяльності допомагає створити відповідні педагогічні умови для здійснення освітньо-виховного процесу цілком, а також сформувати підґрунтя щодо особистісного розуміння курсантами власних прагнень, цілей та досягнень у процесі набуття військової освіти, усвідомлення цінності обраного фаху та включення в процес самомотивації та вдосконалення професійної військової освіти протягом життя.

Психолого-педагогічні умови трактуються автором як певні зовнішні обставини, що суттєво впливають на перебіг освітнього процесу, якість навчання та сприяють досягненню його мети.

Звертається увага на необхідність ретельного комплексного аналізу процесу адаптації курсантів, що базується на визначенні взаємообумовлених чинників – психологічного, фізіологічного та соціального характеру.

Автором з метою підвищення якості навчання і в цілому професійної підготовки майбутніх офіцерів у закладах вищої освіти пропонується створити комплекс психолого-педагогічних умов, що включає: психологічну підтримку та допомогу кожному курсанту (психологічну, педагогічну, в тому числі коучингову) у визначенні довгострокових цілей навчання, професійного становлення, оцінки рівня та якості професійних знань та певних компетенцій, формування вмотивованості до навчання протягом життя; інтеграцію теоретичної та практичної підготовки із застосуванням міждисциплінарного принципу дидактичного забезпечення вивчення навчальних дисциплін; активізацію використання інноваційних форм та методів навчання та оптимізацію самостійної роботи, як одного з важливих компонентів навчально-пізнавальної діяльності.

Ключові слова: військова освіта, готовність до службово-професійної діяльності, дидактичне забезпечення, інноваційні форми та методи навчання, офіцери сектору безпеки та оборони України, професійна військова освіта, психолого-педагогічні умови.

PSYCHOLOGICAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR ENSURING THE QUALITY OF FUTURE OFFICERS' TRAINING IN THE SECURITY AND DEFENSE SECTOR OF UKRAINE

Viktoriia Anishchenko

Penitentiary Academy of Ukraine

The author of the article defines and justifies pedagogical conditions for ensuring the quality of future officers' training in the security and defense sector of Ukraine. The author indicates that the consideration of mental states and their influence on cadets' adaptation to a new way of life help to create appropriate pedagogical conditions for implementing the educational process as a whole, and to form the basis for cadets' understanding of their own aspirations, goals and achievements in the process of getting their military education, awareness of a chosen specialty value engaging into the process of self-motivation and improving professional military education throughout life.

The author defines psychological and pedagogical conditions as certain external circumstances that significantly affect the educational process, the quality of learning and contribute to the achievement of its goal.

The author pays attention to the need for a thorough comprehensive analysis of cadets' adaptation process, which is based on the definition of interdependent factors of psychological, physiological and social nature.

In order to improve the quality of training and future officers' professional training in higher education institutions the author suggests creating a complex of psychological and pedagogical conditions, including psychological support and assistance to every cadet (psychological, pedagogical, coaching) determining the long-term goals of training, professional formation, assessment of the level and quality of professional knowledge and certain competencies, forming motivation for learning throughout life, integration of theoretical and practical training using the interdisciplinary principle of didactic support for studying academic disciplines, activation of using innovative forms and methods of training and optimization of self-study work, as one of the most important components in educational and cognitive activity.

Key words: *military education, readiness for service and professional activity, didactic support, innovative forms and methods of training, officers of the security and defense sector of Ukraine, professional military education, psychological and pedagogical conditions.*

Постановка проблеми. Особливої уваги сьогодні, в умовах російської агресії, потребують процеси підготовки майбутніх офіцерів сектору безпеки та оборони України, а саме якості військової освіти, забезпечення неперервності військової підготовки, формування психологічної стійкості та бойового духу, усвідомленості особистісної ідентичності та патріотизму.

На теперішньому етапі реформування військової освіти спрямовано на належну якість, оскільки від неї залежить сформованість професійної компетентності та готовності офіцерів виконувати службово-професійні завдання, що пов'язані із забезпеченням обороноздатності, захисту території та охорони кордонів нашої країни, підтримкою рівня безпеки громадян в різних, в тому числі надзвичайних ситуаціях.

Забезпечення якості військової освіти потребує врахування та створення відповідних психолого-педагогічних умов процесу навчання курсантів. Ці умови відображають певним чином гармонійність освітнього середовища в закладі вищої освіти (далі – ЗВО), відповідний рівень сучасності дидактичного забезпечення освітнього та виховного процесу підготовки майбутніх офіцерів.

Результати аналізу якості навчання, стану підготовки майбутніх офіцерів сектору безпеки та оборони України в ЗВО до службово-професійної діяльності засвідчують необхідність своєчасного врахування рівня психологічної адаптації курсантів та забезпечення педагогічних умов для формування важливих професійних компетенцій, м'яких навичок для професійного становлення й розвитку протягом життя. Очевидно, що досягти бажаного результату у цій справі можливо тільки за умов своєчасного визначення комплексу факторів впливу на психологічний стан, цілепокладання та цілеспрямованості, мотивації курсанта на шляху здобуття професійної військової освіти. Цим пояснюється актуальність визначення психолого-педагогічних умов для забезпечення якості навчання майбутніх офіцерів сектору безпеки та оборони України.

Аналіз літературних джерел. Питанням щодо покращення якості військової освіти, процесам супроводу формування професійної компетент-

ності та готовності майбутніх офіцерів до різних видів військової діяльності, шляхам вдосконалення професійної освіти курсантів військових, в тому числі правоохоронних, закладів вищої освіти наразі присвячено багато праць науковців у сфері педагогіки, психології, юриспруденції. Доречно також згадати про вимоги низки вітчизняних нормативно-правових актів в сфері військової освіти, що вказують на необхідність трансформації системи вищої військової освіти України та зумовлює створення нових педагогічних умов для впровадження нових методів навчання у військово-освітній галузі з урахуванням сучасних міжнародних стандартів (наприклад, Наказ Міністерства оборони України «Про затвердження Положення про особливості організації освітньої діяльності у вищих військових навчальних закладах Міністерства оборони України та військових навчальних підрозділах закладів вищої освіти»). Аналіз наукових досліджень в сфері підготовки професійної військової освіти вказує на те, що більшість науковців робить акцент на перегляді навчальних планів професійної військової підготовки та їх відповідності програмам підготовки офіцерів НАТО (Вітченко & Оседло, 2019; Клачко & Білявець & Діденко & Дем'янюк, 2022; Полторак, 2018), переформатуванню та створенню інноваційного освітнього середовища, необхідності проведення своєчасної оцінки якості отриманих знань та сформованих твердих і м'яких компетенцій на основі застосування інноваційних технологій (Аніщенко & Разумейко, 2022;), спрямуванню зусиль ЗВО на створення інноваційного освітнього середовища (Станішовський, 2023), що сприятиме максимальному розкриттю внутрішніх можливостей курсантів (Якименко & Гикало, 2023) тощо. Однак, варто відмітити, що на якість навчання, на нашу думку, суттєво впливають процеси соціально-психологічної адаптації курсантів від початку процесу здобуття вищої освіти до його закінчення. Врахування певним чином адаптаційних характеристик курсантів може стати основою для створення відповідних педагогічних умов, за яких майбутні офіцери в процесі здобуття професійної військової освіти зможуть отримати якісні знання, набути фахових умінь та навичок,

сформувати індивідуальний вектор стійкої професійної спрямованості особистості та зростати в якості професіонала, експерта у військовій справі.

Метою статті є визначення та обґрунтування необхідності створення відповідних психолого-педагогічних умов для забезпечення якості навчання майбутніх офіцерів сектору безпеки та оборони України.

Виклад основного матеріалу. Сучасний офіцер сектору безпеки та оборони України має володіти якісними знаннями та вміннями застосовувати їх в процесі несення служби, виконання службово-професійних завдань різної складності. Молоді люди, які вступають до навчання у заклади вищої освіти, де здобувають відповідний фах у військовій сфері, а також правоохоронній, мають певні складнощі з пристосуванням до нових умов життя й одночасного включення в освітній процес, залучення до різноманітних активностей, що відбуваються в закладі вищої освіти.

З метою адаптації курсантів та можливості виконання ними завдань, що пов'язані із засвоєнням теоретичних знань загальних і спеціальних дисциплін, набуття навичок тактико-спеціалізованої військової підготовки перед викладачами постає завдання щодо ретельної організації освітнього процесу та створення відповідних психолого-педагогічних умов навчання.

Психолого-педагогічні умови – це зовнішні обставини, що суттєво впливають на перебіг освітнього процесу, якість навчання та сприяють досягненню його мети. Так, на перше місце в якості однієї з педагогічних умов маємо віднести психологічну підтримку кожного курсанта під час навчання в закладі вищої освіти (далі – ЗВО), оскільки першкурсник нерідко відчуває значні труднощі в адаптації до нового соціального статусу, професійного самовизначення, нових умов навчання та життя в цілому. Важливо своєчасно виявити причини труднощів, які відчуває курсант, здійснити психокорекцію у зв'язку з різними проявами інтелектуального, емоційного, волевого компоненту поведінки курсанта, надати допомогу у вирішенні певних питань особистісного характеру та ін. На адаптаційний період курсанта, який є індивідуальним в часі, має вплив низка об'єктивних факторів, а саме: зміна умов життя та харчування, новий режим навчальної й інших видів діяльності (посилені заняття з фізичної підготовки, тренування на навчальних тренажерах, ін.); входження у нове коло учасників освітнього процесу; невизначеність повністю з метою свого навчання на перших етапах входження в майбутню професію; підвищений рівень відповідальності за виконання вимог щодо дотримання військової етики та дисципліни; іноді відсутність індивідуального підходу до курсантів з боку викладачів, а також – суб'єктивних специфічних факторів, основними з яких є вміння або невміння оці-

нювати власні психофізіологічні та інтелектуальні здібності, загальножиттєві навички вирішувати побутові питання, ступінь сформованості вмінь самостійного й систематичного навчання та розподілу часу. Безумовно уважне ставлення до процесу адаптації курсанта з боку викладацького складу може забезпечити його від виникнення психічного виснаження та втрати мотивації до навчання.

Також значною умовою впливу на процес підвищення якості навчання й професійної підготовки курсантів є бачення власної цілі та перспектив у професійній діяльності. Це детермінує активність у навчанні, сприяє розвитку пізнавальних можливостей, прагненню постійного вдосконалення професійної компетентності та вищому ступеню готовності до різних видів службової діяльності. Викладач має стати тим, хто допоможе курсанту сформувати й зрозуміти свою ціль, визначити алгоритм її досягнення, при цьому виступати для курсанта не тільки в якості ретранслятора знань, але й як наставник, ментор, коуч. Така роль викладача в навчальному житті майбутнього офіцера допоможе йому спрямувати роботу курсанта у напрямку усвідомлення особистісних життєвих цінностей, складання особистісного психологічного портрету та Я-концепції, розуміння щодо наповнення об'єктивним та суб'єктивним сенсом особистісної мети та перетворенню її в життєво важливу задачу, що в подальшому стане основою для майбутнього офіцера щодо впевненого та активного включення в освітній процес, якісного засвоєння необхідних знань та набуття важливих професійних навичок. Співпадіння цілі курсанта з інтересами дасть змогу визначити особистісні потреби та мотиви (пізнавальний інтерес та зацікавленість) до навчання та створити психолого-педагогічні умови для мотивації курсанта у формуванні професійної компетентності. Вмотивований курсант є особою, яка виявляє посилену увагу до змісту освіти, цілеспрямованість, бере активну участь у усіх формах навчання, що сприяє формуванню професійної свідомості розвитку самомотивації до становлення фахівцем у військовій сфері діяльності. В момент, коли пізнавальний інтерес і професійна зацікавленість стають домінантними мотивами та поєднуються, утворюється професійна спрямованість особистості, а далі – формується надзвичайно важлива якість – відповідальність, що визначає внутрішню позицію особистості в подальшій професійній діяльності. Розвиток цієї якості базується на розумінні соціальної значимості служби, усвідомленні потреби в постійній активності щодо оволодіння професійними знаннями, вміннями та навичками, здатності бути резильєнтним, вміння долати труднощі, регулювати свою поведінку. В період адаптації у курсантів мають створюватися передумови для формування психологічної готовності

до певного виду військової діяльності, тобто викладач має забезпечити умови для визначення конкретних установок щодо виявлення оптимальних способів та оцінки особистісних здібностей і можливостей для компетентного виконання службово-професійних завдань, подолання певних проблем і досягнення запланованих результатів.

Важливою умовою підвищення якості професійної підготовки майбутніх офіцерів є вдосконалення змісту, форм та методів навчання у відповідності до нових стандартів у сфері військової освіти та в цілому вищої освіти. Сьогодні головною особливістю змісту вивчення навчальних дисциплін, особливо спеціальних, є орієнтація на практичну діяльність – інтеграцію теоретичної та практичної складової підготовки, тому на перший план виходять посилення професіоналізації навчання за рахунок введення більшого відсотку прикладного компоненту підготовки фахівців та зміни соціальної направленості в поведінці майбутнього офіцера. Це означає своєчасний перегляд навчального матеріалу, оновлення дидактики, що виступає фундаментальною основою формування професійних знань, професійного типу мислення, яке саме й сприяє розвитку здатності до комплексного розгляду явищ і процесів, що вивчаються, в їх взаємозв'язку і взаємообумовленості, шляхом синтезу знання з різних галузей. По суті в подальшому це стає підґрунтям для формування професійної компетентності, готовності успішно вирішувати службово-професійні завдання в різних, в тому числі в надзвичайних, умовах. Оптимальний вибір інноваційних форм навчання є тією дидактичною умовою, що базується на розумінні викладачем своєрідного поєднання навчального матеріалу та врахування низки вимог, а саме: оптимальності структурування всіх видів навчальних занять, їх практикоорієнтованості (вирішення реальних практичних кейсів, що містять завдання наближені до бойових, рятувальних, розвідувальних ситуацій), раціональності планування навчально-пізнавальної діяльності курсантів та максимальної її активізації. Забезпечити виконання таких умов можливо за рахунок використання в освітньому процесі інтерактивних методів і прийомів навчання, що відрізняються за своєю сутністю, ступенем логічності й рівнем мотиваційного навантаження, рівнями і характером когнітивного та діяльнісного компоненту навчальної діяльності курсантів. Отже, інтерактивність навчання буде сприяти формуванню у курсантів важливих для військової служби навичок та якостей, а саме: аналітичного мислення та інноваційності; активного навчання та стратегії навчання протягом життя; комплексного розв'язання складних проблем; критичного мислення та аналізу; креативності, оригінальності та ініціативності; лідерства та соціального впливу, командування; використання технологій, моніторингу та контролю; створення технологій та програмування; витривалості,

стресостійкості та гнучкості; логічної аргументації; розв'язання проблем та формування ідей.

Не можна обійти увагою таку педагогічну умову як оптимізація самостійної навчальної діяльності курсантів. Необхідність реалізації цієї умови зумовлена тим, що в сучасних умовах для того, щоб бути конкурентоспроможним, фахівець повинен володіти самостійністю критичного мислення, уміннями швидко й оперативно розв'язувати службові завдання, постійно прагнути поповнювати свої знання та навички протягом життя. Самостійна робота майбутніх офіцерів є одним із видів їх навчально-пізнавальної діяльності, здатна стимулювати потребу в самоосвіті, самонавчання та мотивації щодо безперервності вдосконалення особистісно важливих професійних компетенцій. Особливе значення цей вид навчально-пізнавальної діяльності має для набуття важливої професійної якості – самостійності курсанта. Ця якість дозволяє йому розвивати здібності самостійно й кваліфіковано вирішувати поставлені завдання, є особистісним показником самоорганізації власної діяльності для досягнення поставленої мети, успішності, конкурентоспроможності, вмотивованості не тільки до успіху на певному етапі проходження служби, але й набуття нових знань та навичок для майбутніх досягнень і звершень.

Висновки. Підвищення якості навчання майбутніх офіцерів сектору безпеки та оборони України у закладах вищої освіти може бути забезпечено шляхом створення та реалізації комплексу психолого-педагогічних умов, а саме таких як: психологічна підтримка та допомога кожному курсанту (психологічна, педагогічна, в тому числі коучингова) у визначенні довгострокових цілей навчання, професійного становлення, оцінки рівня та якості професійних знань і певних компетенцій, формування вмотивованості до навчання протягом життя; інтеграція теоретичної та практичної підготовки із застосуванням міждисциплінарного принципу дидактичного забезпечення вивчення навчальних дисциплін; активізація використання інноваційних форм і методів навчання та оптимізація самостійної роботи, як одного з важливих компонентів навчально-пізнавальної діяльності.

Перспективи подальших досліджень. Доцільним є детальний аналіз особливостей реалізації кожної запропонованої педагогічної умови, аналіз їх впливу на якість освітнього процесу, створення системи спеціальних освітніх і психологічних тренінгів для покращення адаптації курсантів, розробка програм індивідуальної та групової менторської підтримки. Це є перспективними векторами наукових досліджень не тільки для створення гармонійного інноваційного освітнього середовища та покращення процесу адаптації курсантів, але й для забезпечення якості військової освіти майбутніх офіцерів сектору безпеки та оборони України.

Література:

- Вітченко А.О., Оседло В.І. (2019). Розвиток системи вищої військової освіти України в контексті сучасних трансформаційних змін. *Наука і оборона*. № 2. С. 44–50.
- Клячко В., Білявець С., Діденко О., Дем'янюк Ю. (2022). Стан, проблеми та перспективи трансформації військової освіти в контексті реалізації стандартів НАТО. *Збірник наукових праць Національної академії Державної прикордонної служби України. Серія: Педагогічні науки*. № 1 (28). Частина 1. С. 91–104.
- Полторак С. Т. (2018). Трансформація системи військової освіти України на шляху до досягнення стандартів НАТО. *Наука і оборона*. № 2. С. 3–10.
- Аніщенко В.О., Разумейко Н.С. (2022). Формування професійної компетентності офіцерів сектору безпеки та оборони України на основі використання інтерактивних методів навчання. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 18 (174). С. 98–103.
- Станішовський А.С. (2023). Напрями підвищення якості підготовки майбутніх офіцерів у військових вищих навчальних закладах. *Науковий вісник Сіверщини. Серія: Освіта. Соціальні та поведінкові науки*. № 1 (10), С. 235–251.
- Якименко С., Гикало Ю. (2023). Удосконалення системи професійної підготовки військовослужбовців в контексті трансформації системи військової освіти. *Вісник Дніпровської академії неперервної освіти «Публічне управління та адміністрування»*. № 2 (5). С. 60–63.

References:

- Vitchenko A. O., Osodlo V. I. (2019). Rozvytok systemy vyshchoi viiskovoi osvity Ukrainy v konteksti suchasnykh transformatsiinykh zmin [Development of Ukraines System of Higher Military Education in the Context of Contemporary Transformational Changes]. *Nauka i oborona – Science and Defense*, Issue 2, 44–50. [in Ukrainian].
- Klachko V., Biliavets S., Didenko O., Demianiuk Yu. (2022). Stan, problemy ta perspektyvy transformatsii viiskovoi osvity v konteksti realizatsii standartiv NATO [The state, problems and prospects of the transformation of military education in the context of the implementation of NATO standards]. *Zbirnyk naukovykh prats Natsionalnoi akademii Derzhavnoi prykordonnoi sluzhby Ukrainy. Serii: Pedagogichni nauky*. 1(28). Chastyna 1. S. 91–104 [in Ukrainian].
- Poltorak S. T. (2018). Transformatsiia systemy viiskovoi osvity Ukrainy na shliakhu do dosiahnennia standartiv NATO [Transformation of Ukraine's military education system towards achieving NATO standards]. *Nauka i oborona*. № 2. s. 3–10. [in Ukrainian].
- Anishchenko V.O., Razumeiko N.S. (2022). Formuvannia profesiinoi kompetentnosti ofitseriv sektoru bezpeky ta oborony Ukrainy na osnovi vykorystannia interaktyvnykh metodivnavchannia [Professional competence formation of officers of the security and defense sector of Ukraine based on interactive teaching methods]. *Visnyk Natsionalnoho universytetu «Chernihivskiy kolehium» imeni T.H.Shevchenka. Serii: Pedagogichni nauky*, Vyp. 18 (174), s. 98–103. [in Ukrainian].
- Stanishovskyi A.S. (2023). Napriamy pidvyshchennia yakosti pidhotovky maibutnikh ofitseriv u viiskovykh vyshchyykh navchalnykh zakladakh [Directions of improving the quality of future officers' training at military higher educational institutions]. *Naukovyi visnyk Sivershchyny. Serii: Osvita. Sotsialni ta povedinkovi nauky*. № 1 (10), s. 235–251. [in Ukrainian].
- Yakymenko S., Hykalo Y. (2023). Udoskonalennia systemy profesiinoi pidhotovky viiskovosluzhbovtziv v konteksti transformatsii systemy viiskovoi osvity [Improvement of the vocational training system military servants in the context of transformation systems of military education]. *Visnyk Dniprovskoi akademii neperervnoi osvity «Publichne upravlinnia ta administruvannia»*. № 2 (5). s. 60–63. [in Ukrainian].

УДК 785.1 : [378.016 : 159. 955]

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-2>

МЕТОДИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ У ВИВЧЕННІ ДИРИГУВАННЯ

Горіна Лариса Іванівна

старший викладач кафедри інструментального виконавства

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0005-8299-9026

e-mail: gorina_larisa@ukr.net**Турчин Георгій Петрович**

старший викладач кафедри

інструментального виконавства

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-0106-683X

e-mail: turchin.gp@ukr.net

У сучасному процесі навчання диригуванню творче мислення студента набуває фундаментального значення. У статті визначено суть процесу навчання диригуванню, розкрито поняття творчого мислення, як здатності генерувати нові підходи у відтворенні змісту музичного твору. Вказано на актуальність питання розвитку мислення студентів-інструменталістів на уроках диригування.

У результаті проведеного дослідження встановлено, що творче мислення є дієвим регулятором практичної підготовки студентів в класі диригування. Воно об'єднує в собі конкретизацію постановки проблемних завдань, варіативні методи їх вирішення та продукування нових ідей. Сучасні вимоги до майбутніх керівників інструментальних колективів передбачають здатність до креативного мислення, спонукають до пошуку логічних міждисциплінарних зв'язків при відтворенні зашифрованого в партитурі музичного змісту.

Для досягнення мети запропоновано використовувати методи, спрямовані на ефективне формування професійних вмінь та навичок. Основними вбачають розвиток інтонаційного мислення, як образного сприйняття музики, емоційно-асоціативного, тембрального та евристичного мислення. З метою активації процесу навчання авторами визначено педагогічно-творчі завдання із застосовуванням методу діалогізації, розроблено зразки евристичних запитань. Вказано на доцільність роботи над причинно-наслідковими зв'язками характеру музичного образу з його музичним втіленням, емоційними переживаннями та передачею змісту засобами мануальної техніки. Для практичного застосування обрано послідовність системи образно-емоційного мислення: інтонації – емоції – уява – асоціації – логічне мислення – музична мова (диригентський жест).

У вивченні диригування з уявним оркестром авторами виокремлено синектичний підхід до навчання, а також синтез синектичного підходу, евристичних прийомів та засобів практичної підготовки студентів. Такі твердження повинні забезпечити ефективність запропонованого комплексу методів розвитку творчого мислення та вивчення предмету оркестрового диригування в цілому.

Ключові слова: методика, творче мислення, інтонації, темброві асоціації, диригування, інструментальний колектив.

METHODS OF DEVELOPING CREATIVE THINKING IN STUDENT INSTRUMENTALISTS IN THE STUDY OF CONDUCTING

Larysa Horina

Rivne State University of the Humanities

Heorhiy Turchyn

Rivne State University of the Humanities

In the modern process of conducting training, creative thinking acquires fundamental importance. The article defines the essence of the process of conducting training, reveals the concept of creative thinking as the ability to generate new approaches to reproducing the content of a musical work. The relevance of the issue of developing the thinking of student instrumentalists in conducting lessons is indicated.

As a result of the conducted research, it was established that creative thinking is an effective regulator of practical training of students in the conducting class. It combines the specification of problem-solving

tasks, variable methods of their solution and the production of new ideas. Modern requirements for future leaders of instrumental ensembles include the ability to think creatively, encourage the search for logical interdisciplinary connections when reproducing the musical content encoded in the score.

To achieve the goal, it is proposed to use methods aimed at the effective formation of professional skills and abilities. The main ones are considered to be the development of intonational thinking, as a figurative perception of music, emotional-associative, timbral and heuristic thinking. To activate the learning process, the authors have defined pedagogical and creative tasks using the dialogization method, and developed samples of heuristic questions. The expediency of working on the cause-and-effect relationships of the nature of a musical image with its musical embodiment, emotional experiences and the transmission of content by means of manual techniques is indicated. For practical application, the sequence of the system of figurative-emotional thinking is determined: intonations – emotions – imagination – associations – logical thinking – musical language (conductor's gesture).

In the study of conducting with an imaginary orchestra, the authors singled out a synectic approach to learning, as well as a synthesis of the synectic approach, heuristic techniques, and means of practical training of students. Such judgments should ensure the effectiveness of the proposed set of methods for developing creative thinking and studying the subject of orchestral conducting as a whole.

Key words: methodology, creative thinking, intonations, timbre associations, conducting, instrumental ensemble.

Постановка проблеми. Для творчих людей навчання є постійною потребою. Затребуваними будуть фахівці, які прагнуть адаптуватися до змін у суспільстві та постійно розвиватися. Нормою формування кваліфікованого спеціаліста музичного мистецтва стає його інтелектуальний розвиток, активація творчого мислення. Сьогодні відчуваємо недостатню здатність студентів до аналітичного мислення, оригінальності підходів у вирішенні завдань, до генерування ідей у створенні інтерпретації музичного твору. Диригентське мистецтво асоціюється зі створенням чогось нового. Тому критерієм оцінювання стає сміливість в пошуку. Підготовка студентів інструменталістів має базуватися на постійних новаторських діях з активації та розвитку їх творчого мислення.

Аналіз останніх досліджень. Питання заявленої тематики в наукових дослідженнях розглядалося розрізнено. Проблеми творчого мислення присвячені праці Г. Падалки, О. Рудницької. Музичне мислення та сутність його інтонаційної складової вивчали Л. Дис, Л. Діте, Н. Дніпровська. Авторами використано власний досвід та результати напрацювань науковців з питань: формування музично-інтонаційного мислення студентів (О. Спіліоті); емоційно-мотиваційних та емоційно-образних зв'язків (В. Орлов, Ван Кань); компаративного підходу до розвитку асоціативного мислення (С. Мурза, О. Горожанкіна, Лю Шуай); тембрової драматургії як чинника образно-сценічного втілення твору (Я. Кириленко); евристичних засобів, діалогового спілкування та синектичного підходу до навчання (О. Нефедченко, Н. Бондаренко, С. Косянчук, Сюй Цін).

Мета статті – дослідити ефективні методи розвитку творчого мислення майбутнього керівника інструментального колективу. Обґрунтувати нові грані концепції творчого розвитку студента в класі диригування.

Виклад матеріалу. Виступаючи перед колективом, потрібно знати аудиторію. На уроках диригування цією аудиторією є уявний оркестровий колектив. Тому важливо вивчити його можливості:

інструментальний склад, характеристики музичних інструментів, уявити властивості їх звуку (тембр, висоту, гучність, тривалість), штрихи. Ефективність вивчення предмету диригування певною мірою залежить від рівня сформованості музичної уяви, музичного мислення студентів, набутого раніше теоретичного, чи практичного досвіду. Музичне мислення передбачає музично-слухове пізнання, що виявляється в мелодичній інтонації, гармонії, ритміці, та його інтелектуальне осмислення, розуміння логіки розвитку звукових структур. Воно відображається в логічній послідовності: знати – уявляти – чути – розуміти. У вивченні диригування розрізняємо оркестрове та диригентське мислення. Оркестрове мислення охоплює знання оркестру, його засобів виразності та управління ними. Диригентське мислення виявляється в здатності засобами мануальної техніки конструювати з усіх компонентів музичної мови цілісну побудову – власне прочитання твору.

Формування творчого мислення в класі диригування відбувається завдяки: активізації музичного інтонаційного мислення, проведенню аналогій, емоційно-тембрових асоціацій; процесу творчого пошуку невербальних засобів спілкування (власне диригентських жестів); евристичних методів навчання.

Ми сприймаємо музику через призму музичної інтонації. У широкому сенсі музична інтонація – це втілення художнього образу в музичних звуках. Музична інструментальна інтонація виникла як наслідування мовної інтонації, тому близька до неї. В силу розвитку потужних інструментальних засобів виразності емоційний вплив на людину музичних інтонацій здатний перевершити емоції викликані мовною інтонацією.

Сполучення інтонацій, їх логічні послідовності складають творчий процес музичного інтонаційного мислення. Музична інтонація стає поштовхом до дії музичної думки. Інтонаційний тип мислення формується паралельно з оркестровим та диригентським мисленням. Він стає провід-

ним у навчанні диригування. Завданням методики формування музично-інтонаційного мислення є слідування єдності його «основних компонентів: сприйняття, рефлексія, творчість» (Спіліоті, 2016, с. 40). Розуміння смислового навантаження інтонаційного мислення є початковою ланкою у розвитку емоційно-образного мислення, яке формується поетапно і складає систему: інтонації – емоції – уява – асоціації – логічне мислення – музична мова. Ван Кань зазначає, що модель формування емоційно-образного мислення студентів містить «мотиваційно-спонукальну, інформаційно-конструктивну, оцінювальну-виконавську, творчо-проективну» групи (Ван Кань, 2018, с. 89).

Спілкування з уявним оркестром відбувається внаслідок емоційного сприйняття, переживання музичної інформації, її усвідомлення та трансформацію в невербальні засоби комунікації. При емоційних переживаннях напрацьовується виразний диригентський жест. Я. Кириленко вказує на те, що він може втілювати варіанти мовної інтонації і бути оповідним, питальним, окличним, наказовим, стверджувальним (Кириленко, 2020). Диригентські жести володіють значним обсягом емоційно-образної виразності і можуть бути зорові й моторні, контрастні та суміжні. Наприклад, ласкаві-гнівні, запитальні – стверджувальні, закличні – прохаючі, жартівливі – сумні, привітальні – прощальні, попереджувальні – загрозливі. Вибір того, чи іншого відтінку ґрунтується на асоціаціях, які викликає інтонаційна, теситурно-тембральна, темпово-динамічна структура музики. Майже в кожному диригентському жесті можна виявити емоційно-асоціативний зв'язок з дійсністю. Емативна функція засобів невербальної комунікації полягає в обміні емоціями між диригентом та учасниками уявного інструментального колективу, збуджує необхідні емоційні переживання.

Емоційно-образне мислення активується саме у процесі розв'язання творчих педагогічних завдань, які передбачають побудову образно-емоційного змісту твору, аналіз використання темброво-фактурних засобів, асоціативний експеримент.

Однією з ознак творчого мислення є асоціативність. В осмисленні логіки організації звукової структури від простого до складного вбачаємо вміння аналізувати, знаходити подібне і відмінне, встановлювати асоціативні зв'язки. Асоціації виступають джерелом додаткової інформації, про музичний твір і є аналітичною діяльністю. Лю Шуай зазначає: «Цілісність асоціативного мислення забезпечується різноманітними зв'язками всередині його структури серед яких виділяють споглядання, абстракцію, переживання й уяву, розум, логіку та інтуїцію» (Лю Шуай, 2023, с. 60).

Асоціативні зв'язки виникають внаслідок аналізу художніх образів, визначення різносторонніх характеристик предмету чи явища, емоційного сприйняття спільних компонентів (тематика, характер, тембр, штрих) і забезпечують результат виконавської діяльності – художню інтерпре-

тацію. Асоціативне мислення передбачає відбір порівнянь та співставлень. Через асоціативний ряд приходимо від часткового, розрізненого до узагальненого сприйняття музичних образів та їх відтворення в диригентських жестах. О. Горожанкіна зазначає, що диригування як психофізіологічний процес ґрунтується на асоціативному зв'язку інформації зорового, слухового, емоційно-образного, моторного компонентів, де жест є рефлекторною руховою реакцією на асоціативні уявлення. Застосовуючи асоціативний підхід слід спрямовувати увагу студентів на «взаємозв'язок художнього образу музичного твору з образами навколишнього середовища, диригентського жесту та побутових рухів людини»... «барв оркестрового звучання та характеру диригентського жесту» (Горожанкіна, Риженко, 2017, с. 79).

Групу методів практичного спрямування у формуванні образного мислення складають навички створення асоціативних рядів. Студенту слід навчитися будувати асоціативний ланцюг, який передбачає: словесні характеристики. Групування асоціацій можливе за подібністю, чи контрастом, жанровими характеристиками твору, властивостями звуку тощо. Пропонуємо приклад побудови асоціативних зв'язків в роботі над жестом легато – це асоціації: за схожістю – плавно, зв'язно, ніжно; за контрастом – уривчасто, гостро, грубо; причинно-наслідкові – спокій, тиша; асоціація-підпорядкування – спів, рух; за суміжністю в часі – повільно, в просторі – безмежність, горизонт; асоціація-узагальнення – жест, штрих; за жанровою характеристикою – романс, колицька.

Досвід слухових уявлень звучання різних за складом колективів, детальний аналіз партитури активують розвиток аналітично-асоціативного мислення. У результаті детального аналізу партитури та створення асоціативного ланцюга з особистого емоційного досвіду відбувається доцільний набір диригентських жестів. С. Мурза пише, що жестова система оркестрового диригування «включає безліч індивідуальних жестових «фарб» і півтонів, а також «вселенський» масштаб втілюваних високих ідей і звучностей – з метою надання найбільшого емоційного впливу на оркестр і на слухача» (Мурза, 2021, с. 176). Емоційне сприйняття та аналіз тембральних барв інструментального колективу сприяють продукуванню розумової, практичної, психологічної діяльності.

Для розвитку творчого мислення студенту слід експериментувати зі звуками: регістровим, тембральним забарвленням, сонорними ефектами, їх поєднаннями та зіставленнями. Зафіксоване в нотному записі темброве рішення створює темброву інтонацію. Емоційна насиченість звучання спирається на сонорну різноманітність. Тембровий виконавський аналіз виявляє характерність оркестрового звучання. Тембральне мислення передбачає розуміння оркестрового рішення композитора, чи аранжувальника у втіленні драматургії твору. Воно стає першочерговим в про-

цесі інтерпретації та розумінні оркестровки. Я. Кириленко зазначає, що «слухач характеризує феномен тембру, головним чином, за допомогою асоціативних уявлень, порівнює якість звуку із зоровими, дотиковими, смаковими враженнями тощо» (Кириленко, 2020, с. 50). Так, звуки флейти асоціюються з легкістю, грацією, природою, інколи прозорим холодним тембром. Звуки гобоя – з меланхолією, глибоким забарвленням. М'які, теплі звуки кларнета асоціюються з енергією, ритмом, джазом. Звуки цимбалів – з гуркотом грому, клетотом потоку. Емоційний, вишуканий характер звучання скрипки має яскравий, глибокий насичений тембр у низькому регістрі, та дзвінкий у високому. Звуки домри асоціюються з тихим журчанням та гучними передзвонами. Різними барвами звучать яскраві, дзвінкі переливи бандури. Глибокий звук баяна має насичений, густий тембр. Звучання контрабаса асоціюється з опорою, міццю, глибиною.

Формування асоціативних ланцюгів забезпечує достатнє володіння прийомами евристичного мислення. Один з них полягає у створенні проблемних ситуацій, чи ситуацій невизначеності, і сприяє стимулу студентів до пошуку шляхів самостійного їх вирішення.

На розвиток евристичного мислення спрямовано принцип «діалогізації», оскільки він «сприяє стимулюванню уяви через інтенсивну генерацію евристичних операцій для освоєння яких під час діалогу з педагогом вводяться навідні для осмислення проблеми запитання» (Сюй Цін, 2023, с. 128). У свою чергу, принцип діалогізації спрямований на різно-векторне дослідження творчого завдання. Для вирішення проблемних завдань пропонуємо застосування методу евристичних запитань давньогрецького філософа М. Ф. Квінтиліана, який рекомендував для збору інформації про об'єкт дослідження поставити та відповісти на сім ключових питань: хто? (суб'єкт), що? (об'єкт), навіщо? (мета), як? (метод, спосіб), де? (місце), чим? (засоби), коли? (час). Відповіді на ці запитання та їх поєднання можуть сприяти виникненню незвичайних ідей у вирішенні певних завдань. Постановка евристичних питань доцільна на всіх етапах роботи. На етапі мотивації вони стають допоміжним засобом для усвідомлення студентом його диригентської діяльності. На етапі вивчення партитури – дають змогу деталізувати роботу, активізувати мислення. На завершальному етапі вони можуть, як деталізувати окремі моменти, так і підсумовувати роботу, сприяючи самооцінці студента. Прикладом евристичних запитань можуть бути: – який інструмент виконує цей мотив; – яку емоцію він відтворює; – для чого застосовано цей тембр; – як емоція пов'язана з характером диригентського жесту; – де ще використовується цей тембр; – якими засобами виразності, штрихами, динамікою можна відобразити цю емоцію; – в епізодах якого характеру може застосовуватися

дана емоція (тембр)? Таким чином, в основі розвитку евристичного мислення лежить пізнавальна діяльність, пошук нестандартних рішень.

О. Нефедченко зазначає, що в роботах науковців виявлено такі групи механізмів творчої пізнавальної діяльності: «пошук невідомого за допомогою «аналізу через синтез»; пошук невідомого за допомогою системи евристичних запитань (евристик); пошук невідомого за допомогою асоціативних зв'язків; пошук невідомого за допомогою механізму взаємодії інтуїтивного та логічного» (Нефедченко, 2023, с. 68). Отже, формування евристичного мислення забезпечує творчий характер процесу навчання диригуванню.

Більша частка практичного навчання диригуванню припадає на заняття з уявним інструментальним колективом за участю концертмейстера. Завдяки розвиненій уяві, гнучкості мислення студенту слід навчитися постійно відчувати і підтримувати зворотній зв'язок з уявним оркестром, організовуючи спільне творення музики. Якби не була спланована репетиція, вона завжди має частку невизначеності ситуації. Спільна робота студент – оркестр – концертмейстер, студент – викладач виступає як спосіб вирішення проблемних питань. Такий підхід діалогового спілкування сприяє допитливості, розвитку творчої уяви, емоційності, оригінальності та креативності мислення.

У застосуванні різних методів активації мислення вбачаємо синектичний підхід. Дослідники Н. Бондаренко, С. Косянчук стверджують, що «синектичні методи (аналогія, метафора, моделювання, поєднання протилежностей, фантазування) забезпечують інтеграцію знань», дають змогу створити зв'язки між різними явищами, предметами, сприяють поглибленому розумінню матеріалу і розвитку мислення в цілому (Бондаренко, Косянчук, 2024, с. 448).

Висновки. Сутність навчання диригентському мистецтву полягає в активації творчого мислення. Вміння продукувати різноманітні ідеї, вивчати питання з різних позицій, знаходити ефективні вирішення завдань – основні вимоги до майбутніх керівників інструментальних колективів. Мотивацією до розвитку мислення студентів є їх здатність спостерігати за творчими процесами, новинами виконавського мистецтва, засвоювати нові навички. Добре розвинене творче мислення гарантує створення яскравого художнього образу. Синектичний підхід до розвитку інтонаційного, емоційно-асоціативного, тембрального, емпіричного мислення дозволяє майбутньому керівнику інструментального колективу здобути якісні професійні компетентності, стимулює сам процес творчого мислення і стає джерелом його оптимізації.

Перспективи подальших досліджень. Майбутні дослідження вбачаємо в аналізі ефективності застосування поточних методик в самостійній роботі студентів. Окремого дослідження потребує тембральне мислення майбутніх керівників народно-інструментальних колективів.

Література:

- Спіліоті О.В. (2016). Теоретичні основи дослідження сутності поняття музично-інтонаційного мислення. *Наукові записки Ніжинського університету ім. Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. №3. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя. С. 37–41. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2016_3_9
- Ван Кань (2019). Методика формування емоційно-образного мислення майбутніх учителів музики у процесі навчання гри на скрипці: Дис. канд. пед. наук. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ. 254 с. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/25574>
- Кириленко Я.О. (2020). Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки: навч. посібник. Київ: ун-т ім.Б.Грінченка. 108 с.
- Лю Шуай (2023). Інструментально-виконавська підготовка студентів педагогічних університетів на основі асоціативного поєднання мистецької інформації: Дис. доктора філософії. Київ. 220 с. URL: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Liu_Shuai/Liu_Shuai_dis.pdf
- Горожанкіна О.Ю., Риженко Н.В. (2017). Формування асоціативного мислення майбутніх учителів музики в процесі диригентсько-хорової підготовки. *Наукові записки НДУ ім. М.Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. № 1. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. С. 76-82. URL: http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/617/1/1_2017.pdf
- Мурза С.А. (2021). Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: Дис. канд.. мистецтвознавства (доктора філософії). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса. 198 с. URL: http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya_Murzi_S.A.pdf
- Сюй Цін (2023). Формування евристичного мислення магістрантів з хорового диригування педагогічних університетів. Дис. доктора філософії. Київ. 265 с. URL: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Xu_Qing/Xu_Qing_dis.pdf
- Нефедченко О. І. (2023). Розвиток технологій евристичної освіти в українській вищій педагогічній школі: монографія. Суми : Сумський державний університет. 245 с.
- Бондаренко Н.В, Косянчук С.В. (2024). Синектика як техніка, метод і підхід до навчання й вираження суб'єкт-суб'єктивної взаємодії. XII Міжнародна науково-практична конференція «Modern problems of science, education end society». Київ. С. 443–449. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/739352/1/BNV%20KSV%202024%2002%20Kyiv.pdf>

References:

- Spilioti O.V. (2016). Teoretychni osnovy doslidzhennia sutnosti poniattia muzychno-intonatsiinoho myslennia [Theoretical foundations of research into the essence of the concept of musical-intonational thinking]. *Naukovi zapysky Nizhynskoho universytetu im. Mykoly Hoholia. Serii: psykholoho-pedahohichni nauky*. №3.– Nizhyn: NDU im. M. Hoholia. S. 37–41. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2016_3_9
- Van Kan (2019). Metodyka formuvannia emotsiino-obraznoho myslennia maibutnih uchyteliv muzyky u protsesi navchannia hry na skryptsi [Methodology for forming emotional-figurative thinking of future music teachers in the process of teaching violin]: Dys. kand. ped. nauk... Kyiv. 254 s. Retrieved from: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/25574>
- Kyrylenko Ya.O. (2020). Teoretychni ta praktychni zasady dyryhentskoi pidhotovky [Theoretical and practical principles of conducting training]: navch. posibnyk. Kyiv: un-t im.B.Hrinchenka. 108 s.
- Liu Shuai (2023). Instrumentalno-vykonavska pidhotovka studentiv pedahohichnykh universytetiv na osnovi asotsiatyvnoho poiednannia mystetskoï informatsii [Instrumental-carrying out preparation of students of pedagogical universities is on the basis of associative combination of artistic information]: Dys. doktora filosofii. Kyiv. 220 s. Retrieved from: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Liu_Shuai/Liu_Shuai_dis.pdf
- Horozhankina O.Iu., Ryzhenko N.V. (2017). Formuvannia asotsiatyvnoho myslennia maibutnih uchyteliv muzyky v protsesi dyryhentsko-khorovoi pidhotovky [Formation of associative thinking of future music teachers in the process of conducting and choral training]. *Naukovi zapysky NDU im. M.Hoholia. Psykholoho-pedahohichni nauky*. № 1. Nizhyn: NDU im. M. Hoholia. S.76-82. – Retrieved from: http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/617/1/1_2017.pdf
- Murza S.A. (2021). Dyryhentskyi zhest yak instrumentalno-vykonavskyi fenomen: komparatyvno-tekhnologichnyi pidkhid [Conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach]: Dys. kand.. mystetstvoznastva (doktora filosofii). Odesa. 198 s. Retrieved from: http://old.odma.edu.ua/upload/files/disertatsiya_Murzi_S.A.pdf
- Siui Tsin (2023). Formuvannia evrystychnoho myslennia mahistrantiv z khorovoho dyryhuvannia pedahohichnykh universytetiv [Formation of heuristic thinking of undergraduates in choral conducting of pedagogical universities]: Dys. doktora filosofii. Kyiv. 265 s. Retrieved from: https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Doctor_filosofii/Xu_Qing/Xu_Qing_dis.pdf
- Nefedchenko O. I. (2023). Rozvytok tekhnolohii evrystychnoi osvity v ukrainskii vyshchii pedahohichnii shkoli [Development of heuristic education technologies in the Ukrainian higher pedagogical school]: monohrafiia. Sumy: Sumskyi derzhavnyi universytet. 245 s.
- Bondarenko N.V, Kosianchuk S.V. (2024). Synektyka yak tekhnika, metod i pidkhid do navchannia y uvyraznennia subiekt-subiektivnoi vzaemodii [Synektics as a technique, method and approach to learning and expressing subject-subjective interaction]. XII Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Modern problems of science, education end society». Kyiv. S. 443–449. Retrieved from: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/739352/1/BNV%20KSV%202024%2002%20Kyiv.pdf>

УДК 378.6:793.3

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-3>

ТРАНСФОРМАЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПІД ВПЛИВОМ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Гриценко Олена Едуардівна

викладачка кафедри сучасної та бальної хореографії

Харківської державної академії культури

ORCID ID: 0009-0007-0988-8164

e-mai: Fotogrits@gmail.com

Бородіна Тетяна Михайлівна

провідний концертмейстер кафедри сучасної та бальної хореографії

Харківської державної академії культури

ORCID ID: 0009-0000-8955-6301

e-mai: borodina.koncert@gmail.com

У статті аналізується особливість трансформації хореографічної культури під впливом глобалізаційних процесів. Зазначено, що хореографія, як універсальний засіб вираження, відіграє ключову роль у кожній культурній парадигмі, що існувала або існуватиме. Вона є не лише формою мистецтва, але й потужним інструментом передачі соціально значущої інформації, що відображає цінності, вірування та світогляд суспільства. Аналіз хореографічних практик дозволяє не лише дослідити особливості танцювальної культури конкретного етносу, але й розкрити глибинні аспекти його культури та мистецтва в цілому.

Автори відзначають, що стрімкий розвиток суспільства, особливо протягом XX та XXI століть, зумовив зростання інтересу до інновацій у хореографічному мистецтві. Швидкі темпи змін у житті, технологічний прогрес, розповсюдження мас-медіа та інформаційна доступність сформували культуру споживання, що вплинула на хореографію. Сучасне хореографічне мистецтво, прагнучи відобразити нові реалії, відчуває брак традиційних засобів вираження, що спонукає до пошуку інноваційних підходів та форм. У XX столітті танець радикально змінився, відійшовши від класичного балету. З'явилися модерн, постмодерн та сучасний танець, що шукали нові форми вираження. Розвиток танцю призвів до «хореографічного матеріалізму», соматичних практик, фрагментованої драматургії й концептуального танцю. Постмодерн збагатив мистецтво кіно-, фотопроєкціями, світловими і звуковими ефектами, електронною музикою, контактною хореографією й балетом-мініатюрою.

В результаті дослідження встановлено, що глобалізаційні процеси, що характеризуються поширенням інформаційних технологій і міжкультурною взаємодією, стимулюють пошук нових форм і методів хореографічної творчості. Сучасні хореографи активно експериментують з різними стилями та напрямками, використовуючи цифрові технології, мультимедійні засоби для створення інноваційних танцювальних проєктів. А універсальність танцю, як засобу вираження, сприяє його інтеграції в різні сфери людської діяльності, що призводить до розширення меж хореографічної культури.

Ключові слова: хореографія, інновації, сучасні тенденції, творчість, глобалізація.

TRANSFORMATION OF CHOREOGRAPHIC CULTURE UNDER THE INFLUENCE OF GLOBALIZATION PROCESSES

Olena Hrytsenko

Kharkiv State Academy of Culture

Tetiana Borodina

Kharkiv State Academy of Culture

The article analyzes the peculiarity of the transformation of choreographic culture under the influence of globalization processes. It is noted that choreography, as a universal means of expression, plays a key role in every cultural paradigm that has existed or will exist. It is not only an art form, but also a powerful tool for transmitting socially significant information that reflects the values, beliefs and worldview of society. The analysis of choreographic practices allows not only to explore the peculiarities of the dance culture of a particular ethnic group, but also to reveal the deeper aspects of its culture and art in general.

The authors note that the rapid development of society, especially in the twentieth and twenty-first centuries, has led to an increased interest in innovations in the art of dance. The rapid pace of change in life, technological progress, the proliferation of mass media, and information accessibility have shaped a culture of consumption that has influenced choreography. Contemporary choreographic art, striving to reflect new realities, lacks traditional means of expression, which prompts the search for innovative approaches and forms. In the twentieth century, dance changed radically, moving away from classical ballet. Modern, postmodern, and contemporary dance emerged, looking for new forms of expression. The development of dance led to "choreographic materialism," somatic practices, fragmented drama, and conceptual dance. Postmodernism enriched the art with film and photo projections, light and sound effects, electronic music, contact choreography, and miniature ballet.

The study found that globalization processes characterized by the spread of information technology and intercultural interaction stimulate the search for new forms and methods of choreographic creativity. Contemporary choreographers are actively experimenting with different styles and trends, using digital technologies and multimedia to create innovative dance projects. And the universality of dance as a means of expression contributes to its integration into various spheres of human activity, which leads to the expansion of the boundaries of choreographic culture.

Key words: choreography, innovation, modern trends, creativity, globalization.

Постановка питання в загальному вигляді.

У сучасному світі, де глобалізація, інтернет-технології та масові комунікації відіграють ключову роль, музичне мистецтво стає яскравим дзеркалом, що відображає основні тенденції розвитку як масової, так і елітарної культури. Інтернет та цифрові платформи змінили спосіб створення, розповсюдження та споживання музики. Стрімінгові сервіси демократизували доступ до музики, але також сприяли фрагментації аудиторії. Глобалізація сприяє злиттю різних музичних стилів, що призводить до появи нових жанрів та напрямків. Протягом історії людства танець виступав універсальним інструментом фізичного, психологічного та національного виховання, сприяючи гармонійному розвитку особистості. Згідно з дослідженнями, танець є не лише засобом художнього вираження, що дозволяє реалізувати фантазії та відобразити дійсність, але й культурним феноменом, який можна розглядати як своєрідний текст, що відображає унікальні риси культури певного етносу в конкретний історичний період.

Дослідження хореографічного мистецтва в контексті глобалізаційних процесів відкриває широкі перспективи для аналізу динамічних змін не лише в танцювальній культурі, але й у ширшому культурному контексті. Вивчення трансформації хореографії дозволяє виявити, як глобальні тенденції впливають на локальні танцювальні традиції, сприяючи їхній інтеграції або, навпаки, їхній маргіналізації.

Аналіз наукових досліджень. У ході дослідження було здійснено аналіз різноманітних наукових праць з філософії, історії, педагогіки, психології та теорії хореографічного мистецтва, які стали основою для вивчення процесів становлення та розвитку хореографічної культури та освіти. Зокрема, досліджувалися філософські концепції природи творчості (Г. Гегель, І. Кант, Платон, К. Юнг), культурологічні погляди на дидактичний характер свідомості (М. Бахтін, Б. Біблер,

М. Каган), еволюційна теорія культури (Л. Морган, Х. Спенсер, Е. Тейлор). Функції та можливості хореографічного мистецтва були предметом дослідження низки науковців у галузі філософії, педагогіки, психології, медицини, мистецтвознавства тощо.

Мета статті. Комплексно дослідити трансформаційні процеси, що відбуваються в хореографічній культурі під впливом глобалізації.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження базується на застосуванні загальнонаукових принципів детермінованості та єдності теорії з практикою. Крім того, у дослідженні використовуються індивідуальний, діяльнісний, культурологічний підходи до розвитку системи хореографічної освіти.

Основна частина дослідження. В умовах реформування вітчизняної системи освіти, особливо в галузі мистецтва, де відбувається переоцінка культурних цінностей, постає необхідність збереження історичних педагогічних традицій хореографії, адаптуючи їх до умов сьогодення. Це вимагає не лише збереження класичних методів, але й їх інтеграцію з новими технологіями, підходами, що відповідають потребам українського культурного, економічного й політичного соціуму. Важливо враховувати не лише глобалізаційні тенденції, але й зберігати національну ідентичність, формуючи конкурентоспроможних фахівців у сфері хореографічного мистецтва.

Хореографічна освіта, функціонуючи в рамках художньої культури, демонструє амбівалентність: з одного боку, вона виступає як консервативний інститут, що зберігає канонічні основи академічної школи класичного і народного танцю, тим самим забезпечуючи стабільність духовних цінностей; з іншого боку, вона є динамічним джерелом інновацій, оскільки її цінності та технологічна варіативність сприяють формуванню нового типу художнього мислення (Повалій, 2014). Ця подвійність дозволяє хореографічній освіті не

лише зберігати культурну спадщину, але й стимулювати творчий розвиток у різних сферах мистецтва, сприяючи появі нових форм та напрямків.

Зазначимо, що хореографічне мистецтво, що походить від грецьких слів «χορεία» (хороводний танець) і «γράφω» (записувати), є складним та багатогранним видом сценічного мистецтва, який охоплює не лише створення та постановку танцю, але й його інтерпретацію та виконання. Історично, термін «хореографія» виник приблизно у 1700-х роках для позначення системи запису танцювальних рухів, що дозволяла зберігати й передавати танцювальні композиції. З часом його значення розширилося, охоплюючи все мистецтво танцю, від класичного балету до сучасних експериментальних форм. Відзначимо, що одним з важливих аспектів трансформації хореографічної культури є поява нових танцювальних жанрів, які поєднують елементи різних культур. Наприклад, *fusion dance*, який поєднує класичний балет з елементами східних танців, або *urban dance*, який поєднує хіп-хоп з елементами африканських танців. Вищезгадані жанри відображають тенденцію до культурного синтезу і еклектики, що є характерною рисою глобалізованого світу.

Крім того, глобалізація сприяє розвитку танцювальних фестивалів, конкурсів, які стають майданчиками для обміну досвідом між танцюристами з різних країн. Ці події сприяють популяризації танцювального мистецтва та розвитку міжнародних танцювальних зв'язків. Разом з тим, глобалізація створює і виклики. З одного боку, існує ризик втрати традиційних танцювальних форм під впливом глобальних тенденцій, хоча з іншого боку, глобалізація може сприяти популяризації національних танців на міжнародній арені, що сприяє їх збереженню та розвитку. Важливим аспектом трансформації хореографічної культури є також зміна ролі танцю в суспільстві. Танець все частіше використовується як засіб соціальної комунікації, самовираження чи культурної ідентифікації. Так, зокрема, флешмоби й танцювальні челенджі в соціальних мережах стають популярними формами соціальної активності.

У сучасному культурному просторі танець виступає не лише як форма мистецтва, але й як складний текст, що відображає глибинні аспекти культури певного етносу в конкретну історичну епоху. Використовуючи унікальну пластичну мову, танець передає культурні коди, цінності та світоглядні орієнтири, що формувалися протягом століть. Оскільки будь-який текст не існує у вакуумі, а створюється в певному контексті, танець також розглядається в рамках конкретної культурної парадигми. Це означає, що його інтерпретація й розуміння вимагають врахування історичних, соціальних чи культурних факторів, які вплинули на його формування. Згідно з дослідженнями,

танець є не лише засобом художнього вираження, що дозволяє реалізувати фантазії та відобразити дійсність, але й культурним феноменом, який можна розглядати як своєрідний текст, що відображає унікальні риси культури певного етносу в конкретний історичний період (Кеба. 2022).

Відзначимо, що хореографічне мистецтво пройшло складний шлях еволюційного розвитку, беручи свої витоки з первісних форм вираження. Ранні танцювальні рухи і жести, що служили праосновною хореографії, були тісно пов'язані з трудовою діяльністю людини, її спостереженнями за природними явищами та відображенням навколишнього світу. Ці рухи, що спочатку мали ритуальний і практичний характер, поступово трансформувалися в більш складні та естетично організовані форми, стаючи невід'ємною частиною культурного життя. Розвиток хореографічної культури відбувався в тісному зв'язку із загальноєвропейськими художньо-мистецькими тенденціями, що впливали на формування стилів, технік й естетичних принципів танцювального мистецтва. Від ритуальних танців давніх цивілізацій до витончених форм класичного балету та новаторських напрямків сучасного танцю, хореографія постійно еволюціонувала, відображаючи зміни в суспільстві, культурні цінності та естетичні ідеали кожної епохи. Цей процес еволюції позначений не лише технічним удосконаленням, але й збагаченням змісту танцювальних творів, що ставали засобом вираження складних емоцій, філософських ідей та соціальних коментарів.

Еволюція естетики сучасного танцю XX століття позначена радикальним відходом від традицій класичного балету, що відкрило шлях для розвитку танцю модерн у 20-х роках та постмодерну й сучасного танцю в 60-х. Цей процес характеризувався постійним пошуком нових форм виразності, що відображали зміни в суспільстві та мистецтві. Подальший розвиток танцю модерн та сучасного танцю в 60-х роках позначився появою «хореографічного матеріалізму» – нерепрезентативного авангардного танцю, що досліджував можливості тіла та руху. Відзначимо, що 70-ті роки XX століття ознаменувалися розквітом соматичних практик у «новому танці», що акцентували увагу на внутрішніх відчуттях й усвідомленні тіла; 80-ті роки характеризувалися фрагментованою драматургією й активною взаємодією з глядачем, а 90-ті – відмовою від загальної хореографічної мови та розвитком концептуального танцю, що зосереджувався на ідеях та концепціях. У другій половині XX століття постмодерн збагатив танцювальне мистецтво новими виразними засобами, такими як кіно- та фотопроекції, світлові та звукові ефекти, електронна музика, а також появою контактної хореографії та одноактного балету-мініатюри. Епоха постмодерну проголосила свободу від будь-яких канонів

та оповідань, що сприяло розвитку contemporary dance як одного з найінтенсивніших та найпопулярніших танцювальних жанрів. Піонерами сучасного танцю стали Рут Сен-Дені, Франсуа Дельсарт, Пол Тейлор, Рудольф фон Лабан, Марі Рамбер, чії новаторські підходи та техніки заклали основу для розвитку танцювальних стилів XX–XXI століть.

Варто зазначити, що хореографія включає в себе композицію танцю (створення послідовності рухів, фігур та композицій, що відображають певну ідею, емоцію або сюжет), сценічну постановку (розміщення танцюристів на сцені, використання простору і декорацій для створення візуального ефекту), виконання (технічне й емоційне виконання танцю, що вимагає від танцюристів високого рівня майстерності та артистизму), історію та розвиток (хореографія пройшла довгий шлях розвитку, від ритуальних танців до сучасних експериментальних форм, вона відображає культурні та соціальні зміни, що відбувалися в суспільстві), вплив на культуру (хореографія є невід'ємною частиною світової культури, впливаючи на інші види мистецтва, такі як музика, театр та кіно).

У період кінця XIX – початку XX століття термін «хореографія» набув ширшого значення, охоплюючи все танцювальне мистецтво в цілому, як зазначає Т. Повалій (Повалій, 2014). Однак, окрім цього загального визначення, важливо розглянути поняття «культура танцю», яке відображає глибший рівень розвитку танцювальної сфери. Культура танцю – це багатогранне явище, що включає рівень танцювального розвитку, що стосується як індивіда, так і суспільства в цілому, відображаючи їхню обізнаність та вміння в танцювальному мистецтві; наявність танцювальних навичок, яка включає в себе володіння технікою танцю, знання різних танцювальних стилів та вміння їх виконувати; дотримання танцювальних норм, яке стосується як технічних аспектів виконання танцю, так і етикету, прийнятого в конкретному культурному контексті; загальна культура поведінки, яка відображає ставлення до інших танцюристів, повагу до танцювальної традиції та вміння взаємодіяти в танцювальному просторі (Кириленко, 2023; Гриценко, 2020).

Дослідники хореографічного мистецтва наголошують на необхідності пошуку правильного балансу між традиціями та інноваціями. Науковці виділяють систему чинників соціокультурного, історико-культурного, етнокультурного характеру, встановлюють можливі взаємозв'язки між ними, що дозволяє комплексно розглядати хореографічну культуру у всій її цілісності з урахуванням культурологічної парадигми. Такий підхід створює можливість для більш детального аналізу і розуміння тенденцій сучасного культурно-історичного процесу, вивчення механізмів формування, функціонування та зміни культурного простору (Бекер, 2013; Гілберт, 2005).

Аналіз хореографічного мистецтва в умовах глобалізації дає змогу:

- Виявити механізми культурного обміну. Дослідження показує, як танцювальні стилі та техніки поширюються між різними культурами, створюючи нові гібридні форми.

- Простежити вплив технологій. Цифрові технології, такі як соціальні мережі та відеоплатформи, відіграють важливу роль у поширенні танцювальної культури, створюючи глобальні танцювальні тренди.

- Дослідити питання культурної ідентичності. В умовах глобалізації танцювальні традиції можуть використовуватися для зміцнення національної або етнічної ідентичності, а також для вираження глобальної солідарності.

- Прогнозувати майбутні тенденції. Аналізуючи сучасні тенденції в хореографії, можна прогнозувати майбутні напрямки розвитку танцювальної культури, а також її вплив на інші види мистецтва.

- Інтерпретувати минуле та сьогодення. Дослідження допомагає зрозуміти, як історичні та соціальні фактори вплинули на формування сучасних танцювальних практик, а також як вони відображають сучасні культурні цінності.

Узагальнюючи зазначимо, що сучасне інформаційне суспільство сформувало нові вимоги до професіоналізму хореографа: він повинен вміти не тільки здійснювати професійну хореографічну діяльність, але й ефективно працювати з новою інформацією, формувати риси характеру, що дозволяють адекватно реагувати на зміни суспільної ментальності. Тому хореографічна освіта виконує подвійну функцію: з одного боку – забезпечити збереження і передачу майбутнім поколінням основних положень класичного і народного танцю, а з іншого – сприяти розвитку актуальних аспектів мистецького життя. Хореографічна діяльність є своєрідною сферою духовного життя людини, яка дозволяє формувати індивідуальну ідентичність, розвивати емоційно-почуттєву сферу і пізнавальні здібності особистості. Аналіз та узагальнення педагогічних досліджень дозволяють стверджувати, що хореографічна діяльність сприяє формуванню духовних цінностей особистості, а специфіка хореографічної освіти полягає у забезпеченні індивідуального розвитку кожного здобувача освіти відповідно до сучасної епохи та культурно-історичних аспектів кожного періоду її розвитку. Це вказує на необхідність розгляду особливостей трансформації хореографічної культури через призму глобалізаційних процесів

Висновки та перспективи подальших досліджень. Дослідження доводить, що глобалізаційні процеси мають глибокий вплив на хореографічну культуру, сприяючи її збагаченню новими стилями, техніками та ідеями. Водночас,

вони створюють виклики для збереження національної танцювальної спадщини і вимагають від танцювальної спільноти активної участі в процесах культурного обміну й адаптації до нових умов. Стратегії, цілі та цінності хореографічної освіти постійно еволюціонують, адаптуючись до нових викликів та можливостей, тому сучасна хореографічна освіта орієнтована на підготовку фахівців нового покоління, здатних до творчого поєднання різних видів професійної діяльності, таких як педагогічна, творча та управлінська. Універсальність танцю, як засобу вираження,

сприяє його інтеграції в різні сфери людської діяльності, що призводить до розширення меж хореографічної культури. Зокрема, спостерігається тенденція до поєднання хореографічних елементів з фізичним вихованням та спортом, що відкриває нові перспективи для розвитку танцювального мистецтва. Проведене дослідження не вичерпує окресленої багатогранної проблеми. *Перспективи подальших наукових розвідок* вбачаємо в аналізі впливу глобалізаційних процесів на збереження та трансформацію національних танцювальних традицій.

Література:

- Гриценко О. Е. (2020). Парадигма хореографічної культури як сегмент загальнокультурного простору. In *The 11th International scientific and practical conference "Eurasian scientific congress" (November 1-3, 2020)* Barca Academy Publishing, Barcelona, Spain. 613 p. (p. 309).
- Кеба М., Журавлова А., Яценко О., Литвиненко В., Гресь О., Небесник А. (2022). Традиції та новації в хореографічному мистецтві України ХХ ст. *Міжнародний журнал людського руху та спортивних наук*. 10 (6), 1293–1301.
- Кириленко І. М. (2023). Динаміка розвитку хореографічної культури та освіти. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. Вип. 1 (142). URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17840/1/Kyrylenko%20Inesa.pdf>
- Повалій Т. Л. (2014). Історія хореографічного мистецтва: навч.-метод. посібн. Суми : СПДФО Повалій К. В. 120 с.
- Becker K. M. (2013). Dancing through the school day: How dance catapults learning in elementary education. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*. 84(3). Pp. 6–8.
- Gilbert A. G. (2005). Dance education in the 21st century: A global perspective. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*. 76(5). Pp. 26–35.

References:

- Hrytsenko O. E. (2020). Paradyhma khoreohrafichnoi kultury yak sehment zahalnokulturnoho prostoru [he paradigm of choreographic culture as a segment of general cultural space]. In *The 11th International scientific and practical conference "Eurasian scientific congress" (November 1-3, 2020)* Barca Academy Publishing, Barcelona, Spain. 613 p. (p. 309) [in Ukrainian].
- Keba M., Zhuravlova A., Yatsenko O., Lytvynenko V., Hres O., Nebesnyk A. (2022). Tradytsii ta novatsii v khoreohrafichnomu mystetstvi Ukrainy KhKh st [Traditions and innovations in the choreographic art of Ukraine of the twentieth century]. *Mizhnarodnyi zhurnal liudskoho rukhu ta sportyvnykh nauk*. 10 (6), 1293–1301 [in Ukrainian].
- Kyrylenko I. M. (2023). Dynamika rozvytku khoreohrafichnoi kultury ta osvity [Dynamics of development of choreographic culture and education]. *Naukovyi visnyk Pivdennoukrainskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni K. D. Ushynskoho*. Vypusk 1 (142). Retrieved from: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17840/1/Kyrylenko%20Inesa.pdf> [in Ukrainian].
- Povalii T. L. (2014). Istoriia khoreohrafichnoho mystetstva: navch.-metod. Posibn [History of choreographic art: study guide]. Sumy: SPDFO Povalii K. V. 120 s. [in Ukrainian].
- Vecker K. M. (2013). Dancing through the school day: How dance catapults learning in elementary education. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*. 84(3). Rr. 6–8.
- Gilbert A. G. (2005). Dance education in the 21st century: A global perspective. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*. 76(5). Rr. 26–35.

УДК 159.921

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-4>**Демчук Вадим Олександрович**

здобувач ступеня PhD доктора філософії

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0009-1023-1500

e-mail: Sanscoffee@gmail.com

РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПІДЛІТКІВ ЯК ПСИХОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У статті розглядається проблема розвитку емоційного інтелекту підлітків як психологічної проблеми. Розвинутий емоційний інтелект допомагає розуміти оточуючих людей, розуміти та проявляти емоції, адекватно реагувати на невдачі. Вміння проявляти емоції дає підлітку можливість успішно адаптуватися до умов навколишнього середовища. Емоційний інтелект відіграє важливу роль у встановленні та підтримці здорових та гармонійних відносин з іншими людьми. Розуміння своїх та чужих емоцій, емпатія, ефективна комунікація та вміння вирішувати конфлікти є ключовими компонентами успішних міжособистісних взаємовідносин у підлітковому віці. Визначено, що сенситивним періодом розвитку емоційного інтелекту є саме підлітковий вік, у межах якого зростає необхідність розуміння і управління емоційною сферою та саморегуляцією. Підлітки переживають інтенсивні фізіологічні зміни, пов'язані зі статевим дозріванням, зростанням та розвитком органів та систем організму, у розвитку емоційного інтелекту слід приділяти увагу розвитку навичок самосвідомості особистості. Розвиток самосвідомості – це процес, який включає усвідомлення власних думок, емоцій, потреб і цінностей. Встановлено основні компоненти емоційного інтелекту: самосвідомість, саморегуляцію та соціальні навички. Визначено компоненти емоційного інтелекту: компонент емоційної сфери, метапроцесуальний феномен, який знаходиться між емоціями та інтелектом, когнітивні та особистісні якості. Проаналізовано зарубіжні теорії структури емоційного інтелекту. Виділяють чотири основні здібності: здатність сприймати та ідентифікувати емоції та емоційні стани самої особистості та інших. Здатність спеціальним чином викликати певну емоцію і здійснювати її контроль (фасилітація мислення). Здатність розуміти емоції. Здатність керувати почуттями та емоціями інших людей. Відповідно до теорії множинного інтелекту в структурі емоційного інтелекту виділяються: внутрішньоособистісний емоційний та міжособистісний емоційний інтелект.

Ключові слова: підлітки, емоційний інтелект, структурні компоненти емоційного інтелекту, самосвідомість, саморегуляція, емпатія.

DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN ADOLESCENTS AS A PSYCHOLOGICAL PROBLEM

Vadym Demchuk

Rivne State University of the Humanities

The article considers the problem of emotional intelligence in adolescents as a psychological problem. Developed emotional intelligence helps to understand others, understand and show emotions, and respond adequately to failures. The ability to show emotions allows a teenager to successfully adapt to environmental conditions. Emotional intelligence plays an important role in establishing and maintaining healthy and harmonious relationships with other people. Understanding one's own and others' emotions, empathy, effective communication, and conflict resolution are key components of successful interpersonal relationships during adolescence. The purpose of the article is to analyze the structural components of the development of emotional intelligence in adolescents. It has been determined that the sensitive period for the development of emotional intelligence is adolescence, during which the need to understand and manage the emotional sphere and self-regulation increases. Adolescents undergo intense physiological changes associated with puberty, growth and development of organs and body systems. In the development of emotional intelligence, attention should be paid to the development of individual self-awareness skills. Developing self-awareness is a process that involves becoming aware of your own thoughts, emotions, needs, and values. The main components of emotional intelligence have been established: self-awareness, self-regulation and social skills. The components of emotional intelligence are determined: the component of the emotional sphere, the metaprocessual phenomenon between emotions and intelligence, cognitive and personal qualities. Foreign theories of the structure of emotional intelligence are analyzed. There are four main abilities: the ability to perceive and identify emotions and emotional states of the individual and others. The ability to evoke a certain emotion in a special way and control it (facilitation of thinking). The ability to understand emotions. The ability to manage the feelings and emotions of other people. In accordance with the theory of multiple intelligences, the structure of emotional intelligence is divided into: intrapersonal emotional and interpersonal emotional intelligence.

Key words: adolescents, emotional intelligence, structural components of emotional intelligence, self-awareness, self-regulation, empathy.

Постановка проблеми. Актуальною є проблема розвитку емоційного інтелекту підлітків, важливою є вивчення складових емоційного інтелекту як чинників, які сприяють особистісному та професійному зростанню індивіда і впливають на його успішність у житті. Розвинутий емоційний інтелект допомагає розуміти оточуючих людей, розуміти та проявляти емоції. Вміння проявляти емоції дає підлітку можливість успішно адаптуватися до умов навколишнього середовища. Емоції та інтелект здатні об'єднатися у своїй практичній спрямованості ця інтеграція необхідна для гармонійного розвитку особистості.

Проблема дослідження зводиться до недостатньої вивченості емоційного інтелекту як психологічної проблеми у підлітковому віці. Нині більшість робіт присвячено вивченню емоційного інтелекту вже здійсненої, зрілої особистості, чи особистості юнацького віку. Однак у підлітковому віці спостерігаються суттєві зміни в інтелектуальній емоційній та мотиваційній сферах особистості, які потребують адекватного психологічного супроводу, корекції та цілеспрямованого розвитку.

Мета статті – проаналізувати розвиток емоційного інтелекту підлітків як психологічної проблеми.

Теоретичну основу дослідження склали положення зарубіжної психології про емоційний інтелект: теорія емоційно-інтелектуальних здібностей Дж. Майєра, П. Саловея; теорія множинного інтелекту Г. Гарднера; теорія Бар-Она; праці Д. Гоулмана; вітчизняні теорії представлені в працях: Н. В. Завязкіної, Ю. І. Коноплицької, І. П. Лисенко, Е. Л. Носенко, І. В. Полудень, О. Г. Ставицької, Г. С. Фролової, А. Г. Четверик-Бурчак та ін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Емоції супроводжують людину протягом всього життя, але тема емоційного інтелекту набула поширення лише протягом останніх двох десятиліть. Різні дослідники приписують емоційному інтелекту вплив на різні аспекти життя людини, однозначно погоджуючись, мабуть, лише в тому, що вплив емоційного інтелекту на якість життя людини є дуже значним.

Дослідження людського інтелекту сягає далеко в минуле. Існує багато теорій про інтелект і кожна розглядає його з різних поглядів. І. Стухлікова (І. Стухлікова, 2005, с. 11) визначає інтелект як здатність, за якою ми характеризуємо якість когнітивних або пізнавальних функцій, таких як сприйняття, увага, пам'ять, міркування, оцінка і абстрактне мислення. Сюди також входять, наприклад, здатності адаптуватися до середовища. В загальному можна стверджувати, що інтелект – це здатність людини до абстрактного мислення, а також до творчих виступів різних типів (Вагнерова, 2005, с. 109). Згідно з психологічним словником (Хартл, 1993), інтелект визначається як «здатність навчатися з досвіду, здатність адапту-

ватися, вирішувати нові проблеми, орієнтуватися в нових ситуаціях на основі встановлення суттєвих зв'язків і відносин». Інтелект є складним комплексом не лише когнітивних, але і афективних настанов для вирішення практичних та теоретичних проблем і має більше складових, ніж лише когнітивний, який ми вимірюємо за допомогою різноманітних відомих тестів на IQ. Отже, можна стверджувати, що інтелект – це широкий набір здібностей особистості.

Інтелект як такий є предметом поділу і структуризації на багато видів і класів за багатьма різними правилами. Деякі компоненти все ж спільні в рамках більшості теорій та підходів. До прикладу, Р. Стернберг стверджує, що інтелект за своєю суттю є «здатністю вчитися з досвіду, використовувати метакогнітивні процеси, які покращують навчання, та здатністю пристосовуватися до свого середовища, яке може в різних соціальних та культурних контекстах вимагати різних видів пристосування» (Стернберг, 2002, с. 502). Однак, якщо ми замислимося глибше над цим визначенням інтелекту як загального когнітивного конструкту, то зрозуміємо, що хоча воно більш-менш і достатнє для вирішення звичайних проблем, деякі області по сьогоднішній день залишаються невисвітленими. Стернберг і його сучасники говорять про інтелект як про інструмент для вирішення проблем, які можна вирішити, принаймні, до певної міри аналітично. Однак області, що не мають «логічно правильного» рішення залишаються осторонь. Тим не менш, навіть без логічно аналітичної процедури все ще можна знайти прийнятні рішення. На допомогу приходить емоційний інтелект, як здатність людини до розуміння та управління власними емоціями, оскільки інтелект та емоція тісно взаємодіють через складний процес пізнання людиною навколишньої дійсності.

Єдиного однозначного визначення емоційного інтелекту не існує; кожне існуюче визначення розглядається з різних перспектив і не включає всі аспекти. Американський психолог Г. Гарднер у 1983 році представив модель «багатофункціонального інтелекту», що містить в собі сутність емоційного інтелекту. Серед семи різних видів інтелекту, таких як математичний, музичний та ін., він також включив два види інтелекту з «особистісним» аспектом: міжособистісний і внутрішньоособистісний. Майєр (Майєр, 2003, с. 58) описує внутрішньоособистісний аспект як здатність сприймати свої емоції, відрізняти їх, називати їх і використовувати їх як інструмент для контролю своєї поведінки. Міжособистісний інтелект, в свою чергу, характеризується здатністю сприймати наміри, стимули та бажання іншої особи і, відповідно, бути здатним до ефективної взаємодії і співпраці. Визначення Гарднера особистісного інтелекту таким чином підтверджує загально-

прийняте визначення поняття емоційного інтелекту як здатність розпізнавати свої почуття та почуття інших і відповідним чином взаємодіяти з ними.

П. Саловей і Дж. Майер, які у своїй фундаментальній роботі «Емоційний інтелект» заклали фундамент сучасної концепції емоційного інтелекту, зробили потужний практичний і теоретичний внесок у розуміння емоційного інтелекту. У своїй початковій концепції вони сприймали емоційний інтелект як здатність спостерігати почуття та емоції в собі та в інших людях, розпізнавати їх і використовувати таким чином отриману інформацію для власного мислення і поведінки (Саловей, Майер 1990, с.189). Пізніше вони розвинули свою початкову теоретичну концепцію до допрацьованої форми (див. Salovey & Mayer, 1997), в якій ми знаємо її сьогодні. Допрацьована модель емоційного інтелекту складається з чотирьох категорій:

1. Здатність сприймати та ідентифікувати емоції та емоційні стани самої особистості та інших. Йдеться про здатність бачити та визначати емоції за різними ознаками, наприклад, за фізичним станом чи особливостями поведінки.

2. Здатність використання емоцій для структурування мислення. Це вміння спеціальним чином викликати певну емоцію і здійснювати її контроль (фасилітація мислення). Увага приділяється можливості за допомогою емоцій керувати своїм емоційним станом та настроєм.

3. Здатність розуміти емоції. Полягає в тому, щоб вміти розуміти емоції при їх переході на інший рівень, інтерпретувати їх, усвідомлювати та розуміти амбівалентні емоції.

4. Здатність просувати свої почуття для досягнення своєї мети. Це вміння керувати почуттями та емоціями інших людей. Дозволяє інтерпретувати емоції оточуючих та залежно від їх важливості для особистості диференціювати та стримувати ті, які можуть завдати шкоди індивіду (Майер, Саловей, 1993).

На протигагу підходу Дж. Майера та П. Саловея до емоційного інтелекту (EI) як здатності, можна згадати теорію Бар-Она (Bar-On, Brown, Kirkcaldy, & Thomé, 2000). За його версією, EI не обмежується лише емоціями та інтелектом; модель Бар-Она також включає інші особистісні характеристики, які, на його думку, впливають або безпосередньо визначають успіх особи поза межами звичайної когнітивної інтелектуальності. Бар-Он визначає EI як цілий спектр некогнітивних здібностей, компетенцій та навичок, які впливають на готовність особи успішно справлятися з вимогами та тиском середовища (Neubauer & Freudenhaler, 2007, с. 63). Концепція Бар-Она може бути спрощена до думки, що EI варто вивчати, тому що вона може відповісти на питання, чому деякі люди в житті більш успішні, ніж інші.

Ще одним значним теоретиком є Д. Гоулман, який має значний вплив на популяризацію концепції емоційного інтелекту. У своїх роботах він працює над більш конкретними визначеннями, такими як: самоконтроль, ентузіазм, самомотивація і наполегливість (Гоулман, 2011). Його книга «Емоційний інтелект» (1995) донесла концепцію емоційного інтелекту до широкого загалу і висунула емоційний інтелект на передній план громадського інтересу. У своїй книзі «Робота з емоційним інтелектом» (1998) Гоулман узагальнює визначення емоційного інтелекту як «здатність розпізнавати власні почуття та почуття інших, внутрішню мотивацію та вміння керувати власними та чужими емоціями» (1998, с. 317). Він модифікує версію емоційного інтелекту від Саловея та Меєра і надає основу новим п'яти емоційним та соціальним компетенціям: самосвідомість, саморегуляція, емпатія, мотивація та соціальна компетентність.

Гоулман говорить про емоції як про відчуття, які включають різні стани: психічні стани, біологічні стани, думки та готовність до дії (Гоулман, 1997). З цього виходить, що емоції неможливо відокремити від мислення, що підтверджується також у психології, де вчені намагаються впорядкувати емоції та їх зв'язки у житті (Брокерт, Браунова, 1997, с. 21). Передбачається, що емоції мають власні логічні принципи, які вирішують, навіть якщо вони здаються розумово нелогічними.

Емоції, за визначенням І. Стухлікової (2005, с. 11), належать скоріше до області психічних процесів. Сам термін включає в себе багато складових, таких як настрої, емоційні епізоди (сварка), емоційні відносини (ненависть) та інші. З плином часу виявилось, що існує кілька базових емоцій, які породжують широкий спектр відчуттів. Брокерт, Браунова (1997, с. 20) порівнюють це з виникненням різних кольорів за допомогою комбінації основних кольорів. За Даніелем Големаном (1997, с. 18) існує вісім базових відчуттів: гнів, сум, страх, щастя, любов, здивування, відраза, сором, вина (у Брокерта, Браунової, 1997, с. 20).

Емоційний інтелект є важливим чинником успішної життєдіяльності не лише дорослих, а й підлітків. Сучасні наукові дослідження та життєва практика показують, що найбільшого успіху в житті досягає той, хто опановує себе в критичній ситуації, не піддається негативним емоціям, таким як гнів, роздратування чи смуток, тобто люди, здатні регулювати емоційну сферу. Д. Гоулман провів дослідження стосовно впровадження програм з розвитку емоційного інтелекту в освітніх закладах. Впровадження таких програм знизило кількість випадків порушення порядку в закладі і агресивної поведінки підлітків на 10%. Академічна успішність учнів покращилась на 11%.

Сучасні умови життя підлітків, пов'язані з комп'ютеризацією, поширеністю онлайн спілку-

вання, призводять до того, що у складній структурі спілкування акцент переноситься на процес комунікації, точніше знакову передачу інформації. Збільшення кількості інформації, що передається та одержується без її якісного перетворення, телеграфний стиль спілкування, що відрізняє SMS, призводять до ситуації, коли підліток, має велику кількість контактів у соціальних мержах, але при цьому здатність виявляти емпатію, усвідомлювати власні почуття, регулювати емоційну складову спілкування – залишаються нерозв'язаними. Отже, актуальною є проблема розвитку емоційного інтелекту у підлітковому віці.

Підлітковий вік – це сенситивний період розвитку емоційного інтелекту, у межах якого зростає необхідність розуміння і управління емоційною сферою. Роль усвідомлення власних емоцій та емоцій інших людей зростає, адже саме у цей період існує висока потреба у кращому розумінні себе та оточуючих (Коноплицька, Ставицька, 2018).

З точки зору І. Сингаївської, С. Федорець підлітковий вік – це період переходу від дитинства до дорослості, який характеризується низкою особливостей. Підлітки переживають інтенсивні фізіологічні зміни, пов'язані зі статевим дозріванням, зростанням та розвитком органів та систем організму. У цей період вони відчують сильні емоції, такі як: стрес, тривога, хвилювання та невпевненість, пов'язані зі змінами у житті та власним тілом. Підлітки шукають власну ідентичність, визначаючи свої цінності, інтереси, переконання та належність до певної соціальної групи.

О. Яковенко зазначає, що процес активізації емоційного інтелекту у підлітків із нормальним рівнем інтелектуального розвитку включає три основні функціональні компоненти: емоційне збудження, знак емоції, ступінь та форма вияву емоцій, запам'ятовування емоційної події (Яковенко, 2015).

У структурі емоційного інтелекту найчастіше основними компонентами виділяють здатність до розуміння емоцій і здатність до управління емоціями. Розуміння емоцій починається зі здатності їх розпізнати або, як зазначає І. Андреева, реєструвати у свідомості емоційні процеси, виокремлюючи найбільш виражені їх прояви.

Емоційний інтелект підлітків розвивається в результаті отримання досвіду, навчання та соціалізації. Навчання емоційної грамотності допомагає підліткам розпізнавати різні емоції, їх природу, вираження та вплив на поведінку. Розвитку самосвідомості через регулярне рефлексування своїх емоцій, думок та поведінки сприяє ведення щоденника або медитація. Підлітки можуть навчатися емпатії, ефективної комунікації, вирішення конфліктів та інших соціальних навичок, які сприяють розумінню та взаємодії з іншими людьми. Покращуючи навички саморегуляції через усвідомлене керування своїми емоціями та реакціями

на різні ситуації підлітки розвивають емоційний інтелект (Коноплицька, Ставицька, 2018).

Можна виокремити три основні причини, чому емоції повинні бути згадані в контексті навчання з педагогічно-психологічної точки зору. По-перше, емоції мають вплив на якість навчального процесу та його результати. По-друге, вони прямо пов'язані з суб'єктивним фізичним та психічним здоров'ям, а по-третє, вони важливі тим, що впливають на міжособистісну комунікацію, що також впливає на відносини між вчителем та учнем. (Гіссен, 2009, с. 40). Гіссен також класифікує чотири види емоцій, які суттєво впливають на навчання:

1. Позитивно активуючі емоції: радість, надія, гордість.

2. Позитивно деактивуючі емоції: полегшення.

3. Негативно активуючі емоції: страх, гнів, сором.

4. Негативно деактивуючі емоції: нудьга, безнадія.

Сам вплив емоційного інтелекту ми можемо спостерігати навколо нас, оскільки він впливає на наше життя. М. Панджу (2008, с. 16-17) описує, що емоційний інтелект впливає переважно на наступні області:

- вплив на навчальні досягнення,
- вплив на поведінку,
- вплив на здоров'я,
- вплив на взаємини.

Н. Завязкіна, І. Лисенко, І. Полудень розглядають розвиток емоційного інтелекту підлітків який складається з кількох ключових компонентів:

1. Самосвідомість – включає: розуміння власних емоцій, їх джерел та вираз; розвиток здатності усвідомлювати свої думки та емоції у різних ситуаціях; вміння аналізувати та оцінювати свої дії та реакції на різні події.

2. Саморегуляція – включає: керування емоціями та поведінкою у відповідь на різні ситуації; розвиток стратегій контролю гніву, стресу та інших негативних емоцій; вміння стримуватися перед прийняттям рішень та дій у стані емоційного збудження.

3. Емпатія – складається з: здатності розуміти та співчувати емоціям інших людей; розвитку навичок активного слухання та емоційної підтримки оточуючих; вміння відчувати себе в становищі інших людей і бачити світ із їхньої перспективи. У міжособистісному емоційному інтелекті виділено типи, детерміновані емпатійністю: співпереживаючий, аналізуючий, афіліаційний та взаємодіючий. (Лаас, 2020). Виходячи з цього, розвиток емпатії включає три структурні компоненти: емоційний (співчуття до іншої людини); когнітивний (розуміння почуттів людини в тій чи іншій ситуації); поведінковий (вчинки, що впливають на почуття іншої людини чи поліпшення її емоційного стану).

4. Соціальні навички – включають: вміння будувати здорові стосунки з іншими людьми; розвиток навичок ефективного спілкування, включаючи вміння висловлювати свої думки та почуття; навчання навичкам співробітництва, вирішенню конфліктів та ефективної взаємодії у групах.

5. Мотивація – даний компонент містить: визначення особистих цілей та прагнень; розвиток здатності знаходити мотивацію у собі досягнення успіху; вміння керувати своїми емоціями та енергією для досягнення поставленої мети (Завязкіна, Лисенко, Полудень, 2021).

Н. Назарчук зазначає, що в структурі емоційного інтелекту можна виділити наступні компоненти: компонент емоційної сфери, метапроцесуальний феномен, який знаходиться між емоціями та інтелектом, когнітивні та особистісні якості (Назарчук, 2018). Розвиток даних компонентів важливий для формування у підлітків здорового емоційного інтелекту, який дозволить успішно справлятися з життєвими викликами та будувати задовільні відносини з оточуючими.

М. Лаас розглядає структурні компоненти емоційного інтелекту в юнацькому віці. Оскільки, даний вік граничить з підлітковим, то доцільно розглянути дану модель. У внутрішньоособистісному емоційному інтелекті виділено афективний, когнітивний, мотиваційний, конативний компоненти. Базовими характеристиками афективного компоненту є домінування позитивного настрою, вираження, ідентифікація емоцій, переживання з приводу власних почуттів. Складовими когнітивного компоненту є самопізнання, розуміння власних емоцій та використання їх у розумовій діяльності, саморозуміння в поєднанні з моделюванням поведінкових стратегій. Характеристиками мотиваційного компоненту є самомотивація, яка базується на тому, щоб викликати та підтримувати позитивні емоції, що спонукають до діяльності в поєднанні з наміром. Базовими складовими конативного компоненту є самоконтроль над власними емоціями, емоційна лабільність, стресостійкість в поєднанні з емпатійною співдією та сприянням (Лаас, 2020).

Отже, структура емоційного інтелекту – це єдність таких компонентів: керування емоціями, емоційна свідомість, соціальна свідомість, навички міжособистісної взаємодії та відповідальне прийняття рішень. Ці структурні компоненти визначають зміст виховання емоційного інтелекту підлітків.

Низький рівень розвитку емоційного інтелекту характеризується рядом особливостей, які можуть виявлятися в поведінці, відносинах та здатності особистості ефективно керувати своїми емоціями та взаємодіяти з оточуючими. Розглянемо характеристики низького рівня емоційного інтелекту:

1. Неусвідомленість емоцій: відсутність розуміння та усвідомлення своїх емоцій та їх причин;

труднощі у висловленні своїх почуттів та емоцій або їх придушення.

2. Недостатня саморегуляція: схильність до надмірних емоційних реакцій, таких як спалахи гніву чи панічні атаки; труднощі у контролі негативних емоцій та стресу, що може призводити до підвищеної агресії чи депресії.

3. Недостатня емпатія: нестача розуміння та співчуття до емоцій та переживань інших людей; відсутність здатності сприймати та враховувати почуття інших при прийнятті рішень чи взаємодії з ними.

4. Проблеми у соціальній взаємодії: проблеми у встановленні та підтримці здорових відносин з оточуючими; нездатність ефективно спілкуватися та вирішувати конфлікти з іншими людьми.

5. Відсутність мотивації: відсутність ясних цілей та мотивації для їх досягнення; труднощі у знаходженні сенсу та мети у своїх діях, що призводить до почуття безпорадності та безнадійності (Назарчук, 2018).

Отже, особистості з низьким рівнем розвитку емоційного інтелекту мають труднощі в керуванні емоціями, підтримці здорових відносин з оточуючими та досягненні успіху у різних аспектах життя.

Згідно Е. Носенко, А. Четверик-Бурчак існує кілька способів розвитку емоційного інтелекту у підлітків:

1. Саморефлексія – сприяє розвитку емоційного інтелекту у підлітків. Для цього необхідно допомогати їм усвідомлювати свої реакції на різні ситуації та шукати способи покращення.

2. Формування навичок саморегуляції – сприяє розвитку здатності керування емоціями. Розвиток даних навичок включає: методи релаксації, медитацію, гру на музичному інструменті чи прослуховування класичної музики, дихальні вправи або просто усвідомлену увагу до своїх емоцій.

3. Розвиток емпатії у підлітків, що відбувається на основі саморефлексії та розуміння почуттів інших людей.

Як вказує Л. Ракітянська у розвитку емоційного інтелекту слід приділяти увагу розвитку навичок самосвідомості особистості. Розвиток самосвідомості – це процес, який включає усвідомлення власних думок, емоцій, потреб і цінностей. Усвідомленість – це здатність бути «тут і зараз» і сприймати свої думки, емоції та відчуття без засуджень, такими, які вони є. Регулярна медитація та практика усвідомленості допомагають особистості стати більш усвідомленою щодо своїх внутрішніх станів. Відведення часу на саморефлексію дозволяє розмірковувати про себе, свої цінності, переконання та цілі. Розуміння свого особистісного типу та особливостей сприяє глибшому розумінню себе та своїх переваг у різних сферах життя (Ракітянська, 2018).

Розвиток емоційного інтелекту – це процес, який потребує часу, зусиль та практики. Підлітки можуть досягти значного прогресу в цьому напрямку, якщо їм надати відповідні можливості та підтримку. Впровадження програм розвитку емоційного інтелекту в навчальних закладах або поза ними є ефективним інструментом для покращення якості життя не лише окремого індивіда, а й суспільства в цілому.

Висновки. 1. Емоційний інтелект як психологічна проблема включає: самосвідомість, саморегуляцію та соціальні навички. Особливості структури і компоненти емоційного інтелекту свідчать про важливість емпатії, рефлексії та саморегуляції у розвитку емоційного інтелекту підлітка.

2. В структурі емоційного інтелекту виділяють: компонент емоційної сфери, метапроцесуальний

феномен, який знаходиться між емоціями та інтелектом, когнітивні та особистісні якості. Розвиток компонентів емоційного інтелекту у підлітковому віці є важливим для ефективної навчальної та професійної діяльності у майбутньому.

3. Зарубіжні дослідники у структурі емоційного інтелекту як психологічної проблеми виділяють чотири основні здібності: здатність сприймати та ідентифікувати емоції та емоційні стани самої особистості та інших. Здатність спеціальним чином викликати певну емоцію і здійснювати її контроль. Здатність розуміти емоції. Здатність керувати почуттями та емоціями інших людей. Відповідно до теорії множинного інтелекту в структурі емоційного інтелекту виділяються: внутрішньоособистісний емоційний та міжособистісний емоційний інтелект.

Література:

- Завязкіна Н., Лисенко І., Полудень І. (2021). Роль емоційного інтелекту в професійному самовизначенні підлітків. *Габітус*. Вип. 27. С. 77–81.
- Коноплицька Ю., Ставицька О. (2018). Особливості розвитку емоційного інтелекту у підлітковому віці. *Збірник наукових праць РДГУ*. Вип. 11. С. 70–75.
- Костюк А. (2014). Емоційний інтелект та шляхи його розвитку. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Психологічні науки*. Вип. 2(1). С. 85–89.
- Лаас М. (2020). Структурно-динамічна модель розвитку емоційного інтелекту в юнацькому віці. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. С. 51–55.
- Назарук Н. (2018). Онтогенетичні аспекти розвитку емоційного інтелекту. *Теорія і практика сучасної психології*. №3. С. 211–215.
- Носенко Е., Четверик-Бурчак А. (2016). Емоційний інтелект як чинник досягнення життєвого успіху: моногр. К.: Вид-во «Освіта України», 182 с.
- Ракітянська Л. (2018). Сутність та зміст поняття «емоційний інтелект». *The pedagogical process: theory and practice. Series "Pedagogy"*. № 4 (63). С. 35–42.
- Сингаївська І., Федорець С. (2022). Підлітковий вік як один із критичних періодів психосексуального розвитку людини. *Вчені записки Університету «КРОК»*. №4(68). С. 107–114.
- Фролова Г. (2018). Наукові підходи до визначення феномену «емоційний інтелект». *Теорія і практика сучасної психології*. №1. С. 107–111.
- Gardner H. (1993). *Multiple intelligences: the theory in practice*. New York : Basic Books, 304 p.
- Mayer J., Salovey P. (1993). The intelligence of emotional intelligence. *Intelligence*. P. 433–442.
- Stuchlíková I. (2007). *Základy psychologie emocí*. Praha : Portál
- Hans W. Giessen (2009). *Emotion und Narration – neue Medien, neue Formen des Lernens. Begründung und Überblick*
- Panju M. (2008). *7 Successful Strategies to Promote Emotional Intelligence in the Classroom*. London : Continuum International Publishing Group
- Ellis A. (2004). *The Road to Tolerance: The Philosophy of Rational Emotive Behavior Therapy*; Prometheus Books.

References:

- Zaviazkina N., Lysenko I., Poluden I. (2021). Rol emotsiinoho intelektu v profesiinomu samovyznachenni pidlitkiv [The role of emotional intelligence in the professional self-determination of adolescents]. *Habitus*. Vyp. 27. S. 77–81.
- Konoplińska Yu., Stavitska O. (2018). Osoblyvosti rozvytku emotsiinoho intelektu u pidlitkovomu vitsi [Features of the development of emotional intelligence in adolescence]. *Zbirnyk naukovykh prats RDHU*. Vyp. 11. S. 70–75.
- Laas M. (2020). Strukturno-dynamichna model rozvytku emotsiinoho intelektu v yunatskomu vitsi. [A structural-dynamic model of the development of emotional intelligence in adolescence]. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society*. S. 51–55.
- Nazaruk N. (2018). Ontohenetychni aspekty rozvytku emotsiinoho intelektu. Teoriia i praktyka suchasnoi psykholohii. № 3. S. 211–215.
- Nosenko E., Chetveryk-Burchak A. (2016). Emotsiinyi intelekt yak chynnyk dosiahnennia zhyttievoho uspihku: monohr. K.: Vyd-vo «Osvita Ukrainy», 182 s.
- Rakitianska L. (2018). Sutnist ta zmist poniattia «emotsiinyi intelekt». *The pedagogical process: theory and practice. Series "Pedagogy"*. № 4 (63). S. 35–42.

- Synhaivska I., Fedorets S. (2022). Pidlitkovyi vik yak odyz iz krytychnykh periodiv psykhoseksualnoho rozvytku liudyny. *Vcheni zapysky Universytetu «KROK»*. № 4(68). S. 107–114.
- Frolova H. (2018). Naukovi pidkhody do vyznachennia fenomenu «emotsiinyi intelekt». *Teoriia i praktyka suchasnoi psykholohii*. №1. S. 107–111.
- Gardner H. (1993) Multiple intelligences: the teory in practice. New York : Basic Books, 304 p.
- Mayer J., Salovey P. (1993). The intelligence of emotionalin telligence. *Intelligence*. P. 433-442.
- Stuchlíková, I. (2007). Základy psychologie emocí. Praha : Portál.
- Hans W. Giessen (2009). Emotion und Narration – neue Medien, neue Formen des Lernens. Begründung und Überblick.
- PANJU M. (2008). 7 Successful Strategies to Promote Emotional Intelligence in the Classroom. London : Continuum International Publishing Group
- Ellis A. (2004). The Road to Tolerance: The Philosophy of Rational Emotive Behavior Therapy; Prometheus Books.
-

УДК 378.016:[781.22:7.071.2]

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-5>

ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ГОТОВНОСТІ ЗВУКОРЕЖИСЕРА: АКЦЕНТИ СУЧАСНОЇ ІНДУСТРІЇ

Єгоров Володимир Сергійович

аспірант

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0006-7709-3913

e-mail: yehorov.volodymyr24@rshu.edu.ua

У статті висвітлено сучасне розуміння професійної готовності звукорежисера як комплексної системи взаємопов'язаних компетентностей, що формується у відповідь на динамічні зміни в аудіоіндустрії. Проаналізовано специфіку професійної діяльності звукорежисера, акцентовано на необхідності інтеграції технічної компетентності, розвинутого естетичного мислення, критичного слухання та ефективних комунікативних умінь.

Визначено чотири основні компоненти професійної готовності: технічну обізнаність (що охоплює знання сигнального тракту, принципів роботи обладнання та програмного забезпечення); критичне слухання (здатність до аналізу, інтерпретації та коригування аудіоматеріалу на основі цілеспрямованої тренуваності); соціально-комунікативні навички (важливі для взаємодії з виконавцями, продюсерами та іншими членами команди); та адаптивність (гнучкість мислення та здатність швидко опановувати нові технології й методи роботи).

Розглянуто роль когнітивних механізмів аудіального сприйняття та значення цілеспрямованого розвитку слухових навичок у процесі професійної підготовки. Окреслено значення інтеграції професійних (hard skills) і соціально-комунікативних (soft skills) навичок у межах єдиної освітньої моделі. Також акцентовано увагу на важливості комунікативної складової у творчій професійній взаємодії, що впливає на розуміння та втілення творчого задуму.

Обґрунтовано необхідність розвитку адаптивності, емоційного інтелекту та міждисциплінарних компетентностей як основи сучасної професійної стійкості звукорежисера. Узагальнено педагогічні орієнтири, що можуть бути використані в підготовці фахівців – зокрема через активне навчання, проєктну діяльність, системне тренування критичного слухання та моделювання виробничих ситуацій, що наближають освітнє середовище до реальних умов індустрії.

Ключові слова: професійна готовність, звукорежисура, критичне слухання, технічна компетентність, комунікативні навички, адаптивність, міждисциплінарне навчання, фахові орієнтири.

FORMING PROFESSIONAL READINESS OF AN AUDIO ENGINEER: KEY INDUSTRY EMPHASES

Volodymyr Yehorov

Rivne State University of the Humanities

The article highlights the contemporary understanding of a sound engineer's professional readiness as a complex system of interrelated competencies, which is formed in response to dynamic changes in the audio industry. The specifics of a sound engineer's professional activity are analyzed, with an emphasis on the need for integration of technical competence, developed aesthetic thinking, critical listening, and effective communication skills.

Four main components of professional readiness are identified: technical awareness (which includes knowledge of the signal path, principles of equipment and software operation); critical listening (the ability to analyze, interpret, and correct audio material based on targeted training); socio-communicative skills (important for interaction with performers, producers, and other team members); and adaptability (flexibility of thought and the ability to quickly master new technologies and working methods).

The role of cognitive mechanisms of auditory perception and the importance of the purposeful development of auditory skills in the professional training process are considered. The significance of integrating professional (hard skills) and socio-communicative (soft skills) skills within a unified educational model is outlined. Attention is also focused on the importance of the communicative component in creative professional interaction, which influences the understanding and implementation of the creative concept.

In the context of the digitalization of production, the necessity of developing adaptability, emotional intelligence, and interdisciplinary competencies as a basis for the modern professional sustainability of a

sound engineer is substantiated. Pedagogical guidelines that can be used in training specialists are summarized—particularly through active learning, project-based activities, systematic critical listening training, and the modeling of production situations that bring the educational environment closer to real industry conditions.

Key words: *professional readiness, sound engineering, critical listening, technical proficiency, soft skills, adaptability, interdisciplinary education, industry-relevant training.*

Аналіз останніх досліджень. Теоретичні засади формування професійної готовності звукорежисера ґрунтуються на опрацюванні праць зарубіжних дослідників і практиків, які висвітлюють питання технічної, когнітивної та комунікативної підготовки майбутніх фахівців. Серед них особливе місце посідають роботи Т. Дітмара (T. Dittmar), Б. Овсінського (B. Owsinski), Г. Баллу (G. Ballou), Д. Хубера та Б. Бартлетта (D. M. Huber, B. Bartlett), де розкрито основні напрями діяльності звукорежисера та акцентовано необхідність поєднання технічної компетентності з естетичною оцінкою результату. Поряд із цим, розглянуто аналітичні дослідження, присвячені розвитку критичного слухання, аудіоаналізу та методам підготовки слухових навичок у професійній освіті (П. Брезіна (P. Brezina), С. Елмосніно (S. Elmosnino)), а також вивченню когнітивних механізмів аудіального сприйняття в контексті професійного досвіду (Ф. Капріні (F. Caprini)).

Значну увагу приділено сучасним напрацюванням у галузі педагогіки та психології професійної підготовки (Дж. Ламрі, Т. Лубарт, С. Хуанг, С. П. Ладжой (J. Lamri, T. Lubart; X. Huang, S. P. Lajoie)), де обґрунтовується важливість інтеграції технічних (hard) та соціально-комунікативних (soft) навичок у межах цілісної освітньої моделі. Дослідження ефективності командної взаємодії в середовищі звукозапису (С. Ванка, М. Сафі, Ж.-Б. Роланд, Г. Фазекас (S. Vanka, M. Safi, J.-B. Rolland, G. Fazekas)) та вивчення зв'язку між музичним контекстом і комунікативною поведінкою (С. Айзен, Р. Кассано-Колман, Е. Піацца (S. Izen, R. Cassano-Coleman, E. Piazza)) доповнюють цей аспект аналізу.

У ширшому соціальному контексті враховано результати звітів щодо трансформації професійних навичок під впливом цифровізації та автоматизації виробництва (Дж. Бугін (J. Bughin)), які підкреслюють необхідність розвитку адаптивності, емоційного інтелекту та міждисциплінарних компетентностей як базових орієнтирів сучасної професійної підготовки.

Постановка проблеми. Сучасна аудіоіндустрія характеризується високою динамікою розвитку, що зумовлює зростання вимог до професійної підготовки звукорежисерів. Успішна діяльність у цій сфері передбачає поєднання технічної обізнаності, критичного слухання, соціально-комунікативних навичок та здатності ефективно функціонувати в команді й адаптуватися до змін.

Попри наявність спеціалізованих освітніх програм, не завжди простежується узгодженість

між змістом академічної підготовки та реальними очікуваннями професійного середовища. У навчальному процесі часто недооцінюються ті аспекти, які у практичній діяльності мають вирішальне значення, такі як: слухова чутливість, оперативність прийняття рішень, комунікація з виконавцем чи клієнтом.

Актуальним постає завдання аналізу джерел, що відображають сучасне бачення професійної діяльності звукорежисера, з метою виявлення навичок, які фахівці вважають необхідними, та окреслення можливих орієнтирів для їх формування у процесі професійної підготовки.

Мета статті – дослідити сучасні професійні орієнтири, які визначають зміст поняття «готовність до професійної діяльності» у сфері звукорежисури, на основі аналізу фахової літератури, аналітичних джерел та практичних позицій представників індустрії; обґрунтувати напрями, які можуть бути враховані в освітньому процесі підготовки майбутніх звукорежисерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з визначенням Р. І. Ковальського (2018), готовність – це певний рівень сформованості ціннісних орієнтацій, мотивів, вольових рис, теоретичних знань, що забезпечують інформаційну обізнаність і практичні уміння. У контексті професійної діяльності звукорежисера, готовність розглядається як інтегративна характеристика особистості, що виявляється у здатності ефективно застосовувати набуті знання, вміння та навички в умовах реальної професійної діяльності. Вона передбачає не лише володіння технічними засобами й методами роботи зі звуком, але й розвиток естетичного слуху, комунікативної компетентності та здатності до адаптації у мінливих виробничих обставинах.

На основі аналізу наукової літератури та дослідницьких праць у сфері звукорежисури виокремлено чотири основні групи компетентностей, які формують основу готовності фахівця до ефектної діяльності: технічна обізнаність, критичне слухання, соціально-комунікативні навички та адаптивність. Кожна з цих складових забезпечує окремі аспекти професійного функціонування і сприяє формуванню цілісної здатності працювати в умовах сучасної аудіоіндустрії.

Технічна обізнаність традиційно вважається фундаментом професійної готовності звукорежисера. У фаховій літературі це поняття охоплює знання сигнального тракту, принципів роботи з аналоговим та цифровим обладнанням, техніки запису, методи обробки сигналу та роботу з про-

грамним забезпеченням для редагування аудіо. Такі навички формують базу для ефективного виконання фахових завдань у студійній, концертній або медіавиробничій діяльності.

У роботі Тім Дітмар (T. Dittmar, 2017) підкреслюється, що технічний складник професійної підготовки повинен постійно оновлюватися, відповідаючи змінам в індустрії та появі нових технологічних рішень. Аналогічну думку висловлюють Девід Хубер та Роберт Ранстайн (D. Huber, R. Runstein, 2010), що сучасний звукорежисер має не лише володіти наявним інструментарієм, але й швидко адаптуватися до нових систем та методів роботи.

Класифікаційний підхід до технічної компетентності запропоновано Глен Балу (G. Ballou, 2015), який розмежовує специфіку навичок залежно від галузі застосування: робота в студії, телерадіомовлення, живий звук, кіновиробництво. Це сприяє чіткішому розумінню, які технічні знання є актуальними для конкретної професійної спеціалізації.

У контексті зведення аудіо, ключову роль відіграє усвідомлення обробки звуку – еквалізація, компресія, просторова обробка тощо. Автори підкреслюють, що навіть технічні аспекти вимагають врахування музичного матеріалу та естетичних нюансів звучання (Бобі Овсінські (B. Owsinski, 2017)).

Практичні аспекти технічної підготовки не менш значущі. Брюс Бартлетт (B. Bartlett, 2013) акцентує увагу на навичках калібрування апаратури, налаштуванні контролю звуку та організації робочого середовища – це фундаментальні складники технічної стабільності звукозапису.

Отже, ураховуючи позиції згаданих авторів, компетенція розглядається як лише одна зі складових готовності. Без розвитку слухових, когнітивних і соціально-комунікативних навичок вона не гарантує ефективності фахівця в реальних умовах роботи. Тому, подальший аналіз доцільно зосередити на критичному слуханні як окремому напрямі підготовки.

Критичне слухання дозволяє не тільки чути, але й здійснювати аналіз, інтерпретацію та коригування аудіоматеріалу. Ця навичка ґрунтується не на природній чутливості слуху, а на цілеспрямованій тренуваності, що дозволяє ідентифікувати нюанси звучання та приймати обґрунтовані технічні та естетичні рішення.

У дослідженні Павола Брезіна (P. Brezina, 2022) враховується ефективність спеціальних тренінгів слуху з використанням сучасних плагінів, що дозволяє сформулювати зосереджену увагу на певних характеристиках сигналу. Автор зазначає, що таке навчання сприяє розвитку слухової точності, необхідної для критичного аналізу звуку.

Комплексне бачення розвитку слухової компетентності пропонує Стефан Елмосніно (S. Elmosnino, 2023), який у своїй роботі викладає таксономію критичного слухання – від базового сприйняття до глибокого аналітичного оціню-

вання. Такий підхід дає змогу розглядати слухання як поетапний процес, у межах якого відбувається поступовий перехід від технічного розпізнавання аудіоелементів до формулювання естетичних і художніх суджень.

Роль когнітивних процесів у формуванні професійного слуху також підтверджується у дослідженні Франческо Капріні (F. Caprini, 2024). Автор демонструє, що слухова експертиза звукорежисерів базується на здатності до узагальнення – перенесення раніше набутого слухового досвіду на нові контексти та акустичні умови. Така пластичність слухового сприйняття дає змогу фахівцеві оперативно реагувати на проблеми у звучанні та вносити точкові корекції звуку.

Розвиток критичного слухання не обмежується технічним аналізом. гідно з Бобі Овсінські (B. Owsinski, 2017), слухова оцінка завжди переплетена з креативними та естетичними елементами – жанром, стилем, виконавською майстерністю. Звукорежисер повинен не тільки «чути» технічні аспекти, а й відчувати потенціал матеріалу, усвідомлювати його музичну роль. Девід Хубер та Роберт Ранстайн (D. M. Huber, R. Runstein, 2010) розглядають критичне слухання як ланку між технічним розумінням і художніми рішеннями. Вони наголошують, що саме розвинене слухове сприйняття дозволяє обирати найбільш відповідні методи обробки сигналу, враховуючи поставлені цілі та акустичне середовище.

Узагальнюючи, критичне слухання як складника професійної готовності звукорежисера потребує тривалого та регулярного тренування, багатоваріантної практики та роботи у різних звукових і виробничих середовищах, що, своєю чергою, вимагає відповідної структури підготовки на рівні освітньої програми.

Професійна діяльність звукорежисера не є одноосібною діяльністю. У більшості випадків вона розгортається у тісній взаємодії з виконавцями, продюсерами, технічними персоналом, замовниками – всіма, чия участь визначає фінальний результат у спільній творчості. Тому, соціально-комунікативна компетенція стоїть пліч-о-пліч з технічною підготовкою та вмінням критично оцінювати звук.

У сучасному підході до освіти креативних фахівців дедалі більше уваги приділяється не лише знанням, а здатності спілкуватися, координувати, перекладати творчі ідеї у зрозумілі технічні дії. Це підтверджують результати дослідження Джеремі Ламрі (J. Lamri, 2023): успішна професійна діяльність у сфері креативних індустрій можлива лише за умови поєднання технічних умінь та соціальних навичок в єдину систему. Їхній підхід, відомий як «generic skills component approach» (компонентний підхід до загальних навичок) показує нерозривний зв'язок між технологічною компетенцією та здатністю працювати з людьми. Схожу точку зору – хоча й у контексті

музики як форми соціальної взаємодії – висловлюють Сара Айзен, Ріеса Касано-Колман та Еліс Піацца (S. Izen, R. Cassano-Coleman, E. Piazza, 2023). Вони бачать звукорежисера посередником, який не просто формує звук, а й допомагає донести комунікативний задум до слухача. У цьому контексті навіть технічні операції набувають рис інтерпретації, а не лише обробки.

Практичний аспект цієї взаємодії розкривається в дослідженні Сума Ванка, Маріам Сафі, Жан-Батіст Роланд та Георгій Фазекас (S. Vanka, M. Safi, J-B. Rolland, G. Fazekas, 2023), що базується на спостереженнях за роботою професійних команд аудіовиробництва. Ефективна комунікація, на їхню думку, залежить не тільки від чіткості технічної термінології, а й від вміння розуміти наміри, швидко реагувати на зміни та приймати рішення в умовах багатозадачності. Здатність висловлювати думки однаково важлива з умінням слухати (і навпаки), а зворотний зв'язок повинен бути водночас конструктивним і швидким.

У контексті освіти важливо враховувати, що такі навички не виникають спонтанно – вони формуються в умовах, де моделюються реальні комунікативні сценарії. Сяошан Хуанг та Сюзан Ладжой (X. Huang, S. Lajoie, 2023) підкреслюють критичне значення соціально-емоційної взаємодії у процесі спільного навчання. В процесі співпраці виробляються навички, котрі пізніше проявляються як професійні рефлексі: підтримка, ведення діалогу, командна робота, толерантність до інших думок.

Аспекти комунікації у професії детально аналізуються і в практичних посібниках. Наприклад, Тім Дітмар (T. Dittmar, 2017) зосереджується на вибудовуванні професійних стосунків з музикантами та клієнтами, а Бобі Овсінські (B. Owsinski, 2017) розглядає роль звукорежисера як «посередника» між творчим задумом та технічними особливостями середовища. В обох випадках акцентується: без ефективної взаємодії жодні технічні переваги не приведуть до бажаного результату.

Відтак, соціально-комунікативні навички є важливим чинником ефективності звукорежисера в реальних робочих умовах, де ключовим є здатність реалізувати технічні та творчі задуми у взаємодії з іншими членами команди.

В умовах стрімкого технологічного прогресу, великої різноманітності форматів та дедалі менш передбачуваного робочого середовища, адаптивність перестає бути «додатковою» навичкою – вона стає обов'язковою умовою для професійної життєздатності.

В публікації McKinsey Global Institute, присвяченій трансформації ринку праці під впливом автоматизації, стверджується, що у майбутньому головною конкурентною перевагою фахівця буде не стільки наявність чітко визначених технічних знань, скільки готовність до постійного навчання та перекваліфікації (Жак Бугін (J. Bughin), 2023). Для звукорежисера це означає: незалежно від

технологічних змін, інструментів чи форматів – робота буде тривати, і до неї потрібно бути готовим завжди. Схожу думку висловлюють Девід Хубер та Роберт Ранстайн (D. M. Huber, R. Runstein, 2010), які, спостерігаючи за розвитком індустрії звукозапису, зазначають на змінах: перехід від аналогового до цифрового, від студій до домашніх умов, від апаратних рішень до програмного забезпечення. Звукорежисер, на їхню думку, повинен розвивати так звані метанавички – гнучкість мислення, здатність опановувати нове без додаткового супроводу, швидко адаптувати технічні знання до нових вимог та можливостей.

Глен Балу (G. Ballou, 2015) розглядає адаптивність не лише з технічної перспективи, а й з точки зору мультифункціональності. Робота у студії чи на виступі – це різні контексти, і кожен вимагає окремого мислення, окремого підходу, різного темпу роботи. Успішний професіонал повинен не лише «знати», а й відчувати середовище, в якому працює. У свою чергу, Брюс Бартлетт (B. Bartlett, 2013) говорить про практичну сторону адаптивності – ситуації, коли нічого не працює «як у книжці». Технічні неполадки, погана акустика, людський фактор – усе це не винятки, а повсякденність. І саме тут проявляється справжній професіонал, який не розгублюється, а знаходить рішення у режимі реального часу.

Однак адаптивність не зводиться до технологій. Сяошан Хуанг та Сюзан Ладжой (X. Huang, S. Lajoie, 2023) звертають увагу на соціальний аспект цього поняття – здатність працювати з різними стилями комунікації, співіснувати з людьми з різною динамікою, різними очікуваннями. У творчих індустріях ці деталі часто мають не менше значення, ніж технічна досконалість.

З огляду на вищезазначене, адаптивність у контексті професійної готовності охоплює не лише здатність до швидкого навчання й технічного реагування, але і гнучкість мислення, стійкість до змін, вміння діяти в умовах невизначеності та ефективно функціонувати в різних професійних умовах. Саме така готовність забезпечує звукорежисеру стабільність у мінливому середовищі та можливість підтримувати високу якість, незважаючи на обставини.

Взаємодія окреслених груп навичок не є ізолюваною – вони утворюють взаємозалежну структуру, де кожен елемент посилює інші. Саме таку інтеграцію професійних якостей наразі вимагає ринок, що все більше віддаляється від розділення на «технічні» та «соціальні» компетенції. Ця тенденція чітко описана у праці Джеремі Ламрі (J. Lamri, 2023), який вважають, що у сучасному професійному середовищі професійні (hard skills) та соціально-комунікативні (soft skills) навички розглядаються як складники єдиної системи професійної ефективності.

Технічна база дозволяє фахівцю втілювати задум, а критичне слухання – оцінювати резуль-

тати та керувати процесом обробки звуку. Без комунікаційних вмінь складно вибудувати діалог з артистом чи клієнтом, а без адаптивності – зберегти якість у непередбачуваних умовах виробництва. У роботі Сари Айзен, Еліс Піацца та Рієи Касано-Колман (S. Izen, E. Piazza, R. Cassano-Coleman, 2023) підкреслюється, що музика сама по собі є комунікативним процесом, та роль звукорежисера полягає не лише у «технічному перекладі», а у формуванні інтерпретаційного зв'язку між автором та слухачем. Ця комунікативна функція неможлива без збалансованого поєднання технічного, слухового та соціального рівнів. Сумя Ванка, Маріам Сафі, Жан-Баттіст Роланд та Георгій Фазекас (S. Vanka, M. Safi, J-B. Rolland, G. Fazekas, 2023) демонструють, як злагодженість спілкування в середині робочих груп впливає на підсумки аудіовиробництва, зокрема на якість ухвалених рішень і продуктивність реалізації технічних ідей. Водночас Франческо Капріні (F. Caprini, 2024) підкреслює, що критичне слухання спирається не лише на досвід, а й на когнітивні механізми, які дозволяють швидко адаптуватися до нового контенту, середовища чи стилю роботи.

Таке переплетення компонентів не є лише аналітичною зручністю – воно має знаходити практичне відображення у побудові навчального процесу. Згідно з Девідом Хубером та Робертом Ранстайном (D. M. Huber, R. Runstein, 2010), професійна підготовка звукорежисерів має виходити за межі суто технічного навчання і створювати умови для формування всебічного професійного бачення, що поєднує майстерність, здатність до адаптації мислення та вміння працювати в команді.

Аналіз фахової літератури дозволяє сформулювати кілька практичних підходів, які можуть посилити ефективність підготовки звукорежисерів у відповідності до сучасних вимог індустрії. Насамперед ідеться про наближення освітнього середовища до умов реального виробництва.

Технічні навички доцільно формувати через практику, побудовану на типовому професійному завданні – запис, зведення, мастерінг в умовах, максимально наближених до реальних. Такий підхід прослідковується у вищезгаданих роботах Dittmar (2017), Bartlett (2013), Huber і Runstein (2010), які наполягають на щільному поєднанні теорії та виробничої практики.

Розвиток критичного слухання потребує системної педагогіки. Практики, запропоновані Паволом Брезіна (P. Brezina, 2022), зокрема використання тренувальних плагінів у поєднанні з поетапною структурою слухового розвитку, описаною Стефаном Елмосніно (S. Elmosnino, 2023), можуть стати основою для формування спеціалізованих слухових курсів.

Соціально-комунікативні навички доцільно інтегрувати через командну проектну діяльність, де студенти взаємодіють не лише між собою, а й з виконавцями, акторами або іншими представниками творчих спеціальностей. Така модель підтримується даними Сяошан Хуанг та Сюзан Ладжой (X. Huang, S. Lajoie, 2023), які акцентують на важливості колаборації для розвитку міжособистісної компетентності.

Адаптивність може розвиватися шляхом включення у навчальні завдання факторів нестабільності – зміни умов, обмеження у ресурсах, стислих дедлайнів. Як підкреслюють Глен Баллу (G. Ballou, 2015) та Жак Бугін (J. Bughin, 2023), здатність швидко адаптуватися до нових обставин є однією з головних ознак сучасного фахівця.

Нарешті, інтеграція всіх компонентів професійної готовності – технічних, слухових, комунікативних і адаптивних – можлива через реалізацію міждисциплінарних або багатокомпонентних навчальних проєктів. Саме такий підхід пропонує Джеремі Лампі (J. Lamri, 2023), а також Бобі Овсінські (B. Owsinski, 2017), розглядаючи підготовку звукорежисера як комплексну освітню задачу, а не набір окремих курсів.

Створення навчального середовища, яке відображає специфіку сучасної індустрії, передбачає не лише оновлення змісту, а й переосмислення форм навчання. У центрі має бути фахівець – адаптивний, озброєний знаннями, здатний комунікувати, оцінювати, пристосовуватись та діяти впевнено в реальному аудіосередовищі.

Висновки. Таким чином, узагальнення наукових джерел показує, що професійна готовність звукорежисера не зводиться до окремих технічних умінь, а формується як взаємопов'язана система компетентностей. До ключових компонентів цієї системи належать: технічна обізнаність, критичне слухання, соціально-комунікативні навички та адаптивність. Кожна з них виконує власну функцію у професійному процесі, проте лише в сукупності вони забезпечують фахівцю стабільність, гнучкість і ефективність у реальних виробничих умовах.

Технічна база створює інструмент для втілення творчих ідей; слухова уважність дає змогу контролювати якість і влучність рішень; комунікативна компетентність забезпечує взаєморозуміння в команді; а здатність адаптуватися гарантує професійну стійкість у динамічному середовищі.

На нашу думку, таке розуміння професійної готовності вимагає від освітнього процесу не лише оновлення змісту, але й переорієнтації на моделювання реальних сценаріїв, міждисциплінарних завдань і виробничої логіки. Така педагогічна перспектива відкриває можливість формувати фахівців, які здатні діяти впевнено у складному, багатофакторному середовищі сучасної аудіоіндустрії.

Література:

Ковальський Р. І. (2018). Формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до організаційно-педагогічної роботи в учнівському інструментальному колективі: Дис.... канд.пед.наук., Київський університет імені Бориса Грінченка. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/24443/>

Dittmar T. (2017). *Audio Engineering 101: A Beginner's Guide to Music Production* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315618173>

Owsinski B. (2017). *The Mixing Engineer's Handbook*. 4th Ed. Burbank, CA: Bobby Owsinski Media Group.

Ballou G. (Ed.). (2015). *Handbook for Sound Engineers* (5th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203758281>

Huber, D.M., Runstein R. (2009). *Modern Recording Techniques* (7th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080928036>

Bartlett B. (2008). *Practical Recording Techniques: The Step-by-Step Approach to Professional Audio Recording* (5th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080879116>

Brezina P. (2022). Perspectives of Advanced Ear Training Using Audio Plug-Ins. AES. <https://doi.org/10.17743/jaes.2020.0029>

Elmosnino S. (2023). Taxonomy of Critical Listening for Sound Engineers. *Journal of the Audio Engineering Society*, (1). Available from: <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=22229>

Caprini F., Zhao S., Chait M., Agus T., Pomper U., Tierney A., Dick F. (2024). Generalization of auditory expertise in audio engineers and instrumental musicians. *Cognition*, 244, 105696. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2023.105696>

Huang X., Lajoie S. P. (2023). Social emotional interaction in collaborative learning: Why it matters and how can we measure it? *Social Sciences & Humanities Open*, 7(1), 100447. <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2023.100447>

Lamri J., Lubart T. (2023). Reconciling hard skills and soft skills in a common framework: The generic skills component approach. *Journal of Intelligence*, 11(6), 107. <https://doi.org/10.3390/jintelligence11060107>

Izen S. C., Cassano-Coleman R. Y., Piazza E. A. (2023). Music as a window into real-world communication. *Frontiers in Psychology*, 14, 1012839. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1012839>

Vanka S., Safi M., Rolland J.-B., Fazekas G. (2023). The Role of Communication and Reference Songs in the Mixing Process: Insights from Professional Mix Engineers. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2309.03404>

Bughin J., Hazan E., Lund S., Dahlström P., Wiesinger A., Subramaniam A. (2023). Skill shift: Automation and the future of the workforce. McKinsey Global Institute. URL: <https://www.mckinsey.com/featured-insights/future-of-work/skill-shift-automation-and-the-future-of-the-workforce>

References:

Kovalskyi R. I. (2018). Formuvannia hotovnosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva do orhanizatsiino-pedahohichnoi roboty v uchnivskomu instrumentalnomu kolektyvi [Formation of readiness of the future music art teacher for organizational and pedagogical work in a student instrumental ensemble]: Dys.... kand.ped.nauk., Borys Grinchenko Kyiv University. <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/24443/>

Dittmar T. (2017). *Audio Engineering 101: A Beginner's Guide to Music Production* (2nd ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315618173>

Owsinski B. (2017). *The Mixing Engineer's Handbook*. 4th Ed. Burbank, CA: Bobby Owsinski Media Group.

Ballou G. (Ed.). (2015). *Handbook for Sound Engineers* (5th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203758281>

Huber D.M., Runstein R. (2009). *Modern Recording Techniques* (7th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080928036>

Bartlett B. (2008). *Practical Recording Techniques: The Step-by-Step Approach to Professional Audio Recording* (5th ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780080879116>

Brezina P. (2022). Perspectives of Advanced Ear Training Using Audio Plug-Ins. AES. <https://doi.org/10.17743/jaes.2020.0029>

Elmosnino S. (2023). Taxonomy of Critical Listening for Sound Engineers. *Journal of the Audio Engineering Society*, (1). Retrieved from: <https://aes2.org/publications/elibrary-page/?id=22229>

Caprini F., Zhao S., Chait M., Agus T., Pomper U., Tierney A., Dick F. (2024). Generalization of auditory expertise in audio engineers and instrumental musicians. *Cognition*, 244, 105696. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2023.105696>

Huang X., Lajoie S. P. (2023). Social emotional interaction in collaborative learning: Why it matters and how can we measure it? *Social Sciences & Humanities Open*, 7(1), 100447. <https://doi.org/10.1016/j.ssaho.2023.100447>

Lamri J., Lubart T. (2023). Reconciling hard skills and soft skills in a common framework: The generic skills component approach. *Journal of Intelligence*, 11(6), 107. <https://doi.org/10.3390/jintelligence11060107>

Izen S. C., Cassano-Coleman R. Y., Piazza E. A. (2023). Music as a window into real-world communication. *Frontiers in Psychology*, 14, 1012839. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1012839>

Vanka S., Safi M., Rolland J.-B., Fazekas G. (2023). The Role of Communication and Reference Songs in the Mixing Process: Insights from Professional Mix Engineers. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2309.03404>

Bughin J., Hazan E., Lund S., Dahlström P., Wiesinger A., Subramaniam A. (2023). Skill shift: Automation and the future of the workforce. McKinsey Global Institute. Retrieved from: <https://www.mckinsey.com/featured-insights/future-of-work/skill-shift-automation-and-the-future-of-the-workforce>

УДК 378.017.147:786.2

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-6>

ШЛЯХИ НАВЧАННЯ ФОРТЕПІАННОМУ ВИКОНАВСТВУ ЗДОБУВАЧІВ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

Заря Лариса Олександрівна

кандидат педагогічних наук,

викладач кафедри фортепіано

Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»

Харківської обласної ради

ORCID ID: 0000-0001-5316-463X

e-mail: aryal54@ukr.net

У статті узагальнені певні емпіричні й спеціальні дослідження шляхів навчання фортепіанному виконавству здобувачів педагогічної освіти. Мета дослідження – розкрити можливості активного залучення здобувачів освіти до розвитку практичних умінь та навичок гри на фортепіано, розуміння психології та фізіології свого навчання для майбутньої професійної діяльності. В основі дослідження розкрита методична сутність навчання здобувачів освіти фортепіанному виконавству. Зазначено, що навчання гри на фортепіано – це процес, який базується на різних методах навчання. Вказано, що складові методики навчання фортепіанному виконавству здобувачів освіти дослідниками поділено: на індуктивні (від конкретного до загального) та дедуктивні (від загального до часткового); за рівнем самостійності пізнавальної діяльності. При всьому багатстві досліджень виявлено, що увага дослідників в основному спрямована на підготовку здобувачів освіти до оволодіння вміннями та навичками виконання музичних творів. Автор визначає, що недостатньо уваги приділено фундаменту фортепіанного виконавства – спрямованості здобувачів освіти до усвідомлення та розуміння методів, фізіології та психології набуття своїх умінь та навичок гри на фортепіано під час самостійних занять на фортепіано. У результаті дослідження автор приходить до висновку, що здобувачі освіти мають знати методику навчання гри на фортепіано, матеріали методики мають дозволити здобувачам освіти: самостійно розуміти знання, отримані на заняттях фортепіано; усвідомлено розвинути виконавську техніку гри на фортепіано, яка стане основою формування інтересу до виконання музичних творів, пробудить творчу ініціативу, необхідну для професійної роботи. Автор також зауважила, що головною умовою для навчання та використання умінь і навичок гри на фортепіано мають стати визначена технічна та емоційна доступність музичних творів, які вивчаються. При цьому, щоб досягти професіоналізму, здобувачам освіти необхідна розумна доцільність, послідовність та систематичність самостійних, зрозумілих занять на фортепіано.

Ключові слова: здобувачі освіти, фортепіанне виконавство, методика навчання, самостійність.

WAYS OF TEACHING PIANO PERFORMANCE TO STUDENTS OF PEDAGOGICAL EDUCATION

Larysa Zaria

Municipal Institution “Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy” of Kharkiv Regional Council

The article summarizes individual empirical and special studies of methods of teaching piano playing to students of pedagogical education. The purpose of the study is to reveal the possibilities of actively involving students in the development of practical skills and abilities of playing the piano, understanding the psychology and physiology of their learning for future professional activities. The research is based on the methodological essence of teaching students piano performance. It is noted that learning to play the piano is a process based on various teaching methods. It is indicated that the researchers divide the components of the teaching methodology of students piano performance into: into inductive (from specific to general) and deductive (from general to partial); by the level of independence of cognitive activity. With all the wealth of research, it has been established that the attention of researchers is mainly directed at preparing students to master the skills and abilities of performing musical works. The author found that insufficient attention is paid to the basis of piano performance - the orientation of students to awareness and understanding of the methods, physiology and psychology of their acquisition of skills and abilities of playing the piano during independent piano lessons. As a result of the research, the author concludes that students need to know the methods of piano teaching. Methodological materials should allow students to: independently reflect on the knowledge gained in piano lessons; consciously develop the performance technique of playing the piano,

which will become the basis for forming an interest in performing musical works and will awaken the creative initiative necessary for professional activity. The author also noted that the main condition for mastering and using piano playing skills should be a certain technical and emotional accessibility of the musical pieces being studied. At the same time, to achieve professionalism, students need reasonable expediency, consistency, and systematic independent, understandable piano lessons.

Key words: *students, piano performance, teaching methodology, independence.*

Постановка проблеми. Тенденцією сучасної національної освіти України є впровадження нових підходів до активізації навчання фортепіанного виконавства. За час навчання в педагогічному навчальному закладі на заняттях з фортепіано виконавська підготовка здобувачів освіти весь час удосконалюється. Вона спрямована на активне залучення здобувачів освіти до розвитку практичних умінь та навичок гри на фортепіано, розуміння своєї майбутньої професійної діяльності.

Сьогодні розглядаються питання щодо: самоорганізації практичної діяльності здобувачів освіти, володінню методико-виконавським аналізом педагогічного репертуару, компетентності, якими повинен оволодіти здобувач педагогічних закладів освіти. Але поза увагою остається розуміння здобувачем освіти шляхів, методів підготовки до фортепіанного виконавства. Методика навчання гри на фортепіано в педагогічних навчальних закладах освіти дещо відрізняється від методики навчання гри на цьому ж інструменті в спеціальних музичних закладах. Вона відрізняється тому, що здобувачі освіти мають навчитися грати на фортепіано таким чином щоб, виконуючи музичний матеріал на фортепіано, водночас вміли: слідувати за емоційною реакцією своїх учнів; керувати співом, рухами дітей, коли вони виконують пісні або таночки; навчати іграм під акомпанемент фортепіано. Відсутність знань шляхів оволодіння грою на фортепіано стає причиною: нездатності здобувачів освіти вміло розуміти свої дії за фортепіано; Як підсумок, все це стає причиною невпевненості в собі та невдалого виконання творів на фортепіано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розробці методичних проблем фортепіанної підготовки здобувачів освіти присвячено роботи багатьох українських науковців, викладачів-дослідників (Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, М. Зимогляд, З. Йовенко, Л. Касьяненко, Н. Кашкадамової, Є. Куришева, Л. Лисенко, Н. Лисиної, С. Науменко, Г. Миколаї, О. Овчарук, Г. Падалки, Є. Ребрової, Н. Руденко, І. Ростовської, О. Рудницької, І. Таран, В. Шульгіної, О. Щолокової та ін.) У своїх дослідженнях науковці розглядають усі аспекти навчання здобувачів освіти фортепіанному виконавству, але недостатньо приділяють уваги питанню до самостійного розуміння та оволодіння здобувачами освіти шляхів навчання гри на фортепіано. Аналіз наукових праць дозволив виявити методи та принципи виконавчої підго-

товки, послідовний взаємозв'язок та взаємодію самостійної роботи здобувачів освіти гри на фортепіано. Професор О. Щолокова надає аргументи щодо сутності музично-виконавської діяльності здобувачів освіти. Вона зазначає, що «така діяльність здійснюється у двох напрямках: формуванні виконавського досвіду та розвитку умінь здійснювати музично-педагогічний аналіз фортепіанних творів (Щолокова, 2018). Однією з важливих компонентів навчання фортепіанному виконавству здобувачів педагогічної освіти Л. Касьяненко відмітила, що з урахуванням особливості роботи слуху можна говорити про музичне виконавство. До особливостей роботи здобувача освіти автор відносить: «ідеальне» слухове уявлення (немов забіг вперед – перед грою); сприйняття «реалізованого» звучання (після кожного даного моменту гри); спрямованість творчої волі Чудовий внесок автора на конкретному прикладі: схематично показані шляхи досягнення ідеального звучання певної мелодії (Касьяненко 2019). До методів мотивації музикування на фортепіано науковцями, зокрема дослідником І. Ростовською, віднесено декілька вимог до знання методів навчання фортепіанному виконавству: методи стимулювання інтересу здобувачів освіти до навчання; методи стимулювання обов'язку і відповідальності: розуміння значимості гри на фортепіано для професійної роботи; пред'явлення до себе поетапних навчальних вимог; заохочення себе до занять на фортепіано та музикування» (І. Ростовська, 2015). Професор Г. Падалка розвила аргумент, що, спираючись на багатоаспектність феномену професійного самовдосконалення, а також його незаперечного значення для формування професійної компетентності майбутніх фахівців, постає необхідність визначенні сутнісних складових професійного самовдосконалення (здобувачів освіти) упродовж їх професійної підготовки (Падалка, 2008). Важлива думка іпрофесора Н Гуральник, яка зазначає що для здобувачів освіти важлива система методичних принципів, яка сьогодні не втратила своєї актуальності. До змісту цих принципів вона віднесла: індивідуальний підбір репертуару, до якого мають входити класичні та сучасні музичні твори, включаючи твори українських композиторів; усвідомлення необхідності точного розкриття композиторського задуму, глибоке проникнення в текст твору; оволодіння всіма елементами піаністичної майстерності (невимушеність фразування, ритмічна чуйність, тонка педалізація, розвинений

гармонійний слух, яскрава художня уява, глибоке розуміння логіки та стилю музики, що вивчається (Гуральник, 2013).

Вчені одностайні щодо висновку Н. Мозгальнової, що результат інструментально-виконавчої підготовки здобувачів освіти виявляється у готовності до інструментально-виконавчої діяльності (Н. Мозгальова, 2012). І. Таран також сгідна з нашою думкою, що у результаті вивчення дисципліни «Спеціалізований інструмент (фортепіано)» у студентів (здобувачів освіти) мають бути сформовані фахові та загальні компетентності: володіння методами навчання гри на фортепіано (Таран, 2017). При усій багатогранності досліджень науковців питання про зміст та особливості фортепіанного виконавства, фізіології робочого апарату піаніста, психофізіології, особливостей вмінь та навичок гри на фортепіано ще недостатньо розкрити шляхи всебічного, усвідомленого розуміння та об'єктивного оцінювання здобувачами освіти своїх індивідуальних можливостей, вміння диференційовано, творчо ставитись до фортепіанного виконавства як основи майбутньої професії.

Мета статті показати шляхи навчання фортепіанному виконавству здобувачів педагогічної освіти, до яких в основному приділяється недостатня увага дослідників.

Виклад основного матеріалу. Навчання гри на фортепіано – це процес, який базується на різних методах навчання. При всьому багатстві досліджень увага дослідників в основному спрямована на підготовку студентів до володіння методико-виконавським аналізом педагогічного репертуару і умінь застосувати набуті навички гри на фортепіано у подальшій педагогічній роботі. Але недостатньо уваги приділяється до фундаменту фортепіанного виконавства: психології, фізіології занять здобувачів освіти. Майже за межами уваги осталися правила першочергового розташування здобувачів освіти за фортепіано, постановки робочого апарату фортепіанного виконавства; важливість самостійного пізнання шляхів оволодіння технікою виконання; розуміння побудови та насиченості музичної тканини.

Для занять на фортепіано потрібно буде багато часу сидіти, тому розташування за ним має бути комфортним. До першочергового шляху для виконавця насамперед належить правильна посадка. Протягом багатьох століть досвідченими музикантами були виділені та підбрані найкращі правила посадки за фортепіано і постановки тулуба, рук та пальців на клавіатурі. Знання та відповідне застосування цих правил полегшить здобувачу освіти набуті усі професійно-виконавські можливості піаніста. Звичайно перших занять потрібно неухильно спостерігати за зручним, правильним для гри на фортепіано розташуванням, необхідним вільним рухом всіх частин рук, ніг та тулуба. По

перше, здобувачам освіти важливо знати, що найчастіше неправильна посадка за фортепіано буває причиною невпевненості, дратівливості, скрутості рухів. Здобувачу освіти, відповідно до фізичних даних, одразу треба обрати стійкий класичний стілець, який треба розташувати проти педалей. Основними умовами правильної посадки за фортепіано має бути: природність, сидіти треба не на всій ширині стільця, підставка для нот (пюпітр) повинна бути перед очима, до неї має бути відповідна відстань. Здавалося б, що це все елементарно, але основа фортепіанного виконавства закладається із цих простих правил. Незнання, або нехтування методами виконання цих правил може привести до невпевненої гри, скрутості рухів. Варто пам'ятати, що від посадки за фортепіано залежатиме вільне звуковидобування, швидка, колористична техніка гри на фортепіано, вміння реагувати та коректувати свої та дії учнів. Психофізіологічна напруга за фортепіано, що викликана неправильною посадкою під час гри на фортепіано, сприяє тому, що з'являється невпевнене виконання музичного твору, нервозність і навіть розсіяність уваги. Увага до постановки робочого апарату піаніста на клавіатурі фортепіано (клавішних інструментах) – дуже важливий навчальний етап роботи здобувача освіти. Якщо з перших занять не слідкувати за постановкою рук і пальців на клавіатурі, то досягти успіхів у грі буде нелегко. Здобувачу освіти треба пам'ятати, що гармонійність і природність робочого апарату піаніста – необхідна умова для формування барвистої, швидкої техніки виконання музичних творів. Необхідна і увага до правильної постановки зап'ясть, долоней, кистей, плечей, тулубу, ніг. Правильну постановку необхідно робити відразу тому, що шкідливі помилки можуть машинально закріпитися у підсвідомості. І тоді неправильна постановка буде весь час підсвідомо повторюватися, незалежно від виконавця. Здобувачам освіти необхідно розуміння необхідних методів для самостійних занять на фортепіано, які дозволять зрозуміти та здійснити процес засвоєння, виконання творів на фортепіано більш якісно, ефективно та результативно. Важливо здобувачам освіти зрозуміти: основні положення методики оволодіння вміннями та навичками гри на фортепіано; визначений зміст певних методів і форм роботи на фортепіано; методику організації та самоорганізації занять на фортепіано; шляхи удосконалення виконавської підготовки; зрозуміти сутність та форми музично-виконавської роботи. За такою умовою досягаються більшого результату ті здобувачі освіти, які більше самостійно працюють над завданнями, які отримали на заняттях з фортепіано.

Здобувачам освіти треба знати визначені рухові можливості пальців обумовлені їхніми анатомічними особливостями, яким чином будова рук,

тулуба піаніста позначається на фізичних можливостях гри на фортепіано. У фортепіанному виконавстві дуже важливі знання здобувачів освіти шляхів удосконалення різновидів фортепіанної техніки виконання. Задля самовдосконалення здобувачам освіти необхідно: більш ретельно вивчати: особливості різновидів дрібної та великої техніки фортепіанного виконавства, використовувати основні правила та методи їх засвоєння;

Звичайно, без умінь робити аналіз тексту музичного твору не можливе формування виконавського досвіду. До всіх дій, занять, музикування на фортепіано необхідно знати шляхи, відповідні методи навчання вмінням фортепіанного виконавства. Наприклад, рухові вміння включають різноманітні дії – вони складають моторні аспекти гри на фортепіано. Вони бувають складними й простими. Для піаніста необхідна здатність координувати узгодженість усіх рухів загалом, ефективно, точно, швидко і впорядковано. Для досягнення успіхів також необхідне знання методики, шляхів досягнення необхідного результату. До шляхів навчання фортепіанному виконавству здобувачів педагогічної освіти відносяться і пізнавальні вміння, які включають здатність вести пошук, сприймати, запам'ятовувати та обробляти інформацію. Вони співвідносяться з основними психічними процесами й передбачають формування знань та умінь. Теоретичні вміння та навички пов'язані з абстрактним інтелектом. Вони виявляються в здатності здобувачів освіти аналізувати, узагальнювати музичний матеріал, у разі необхідності здійснювати транспонування з однієї тональності в іншу, поза необхідності спрощувати, підбирати відповідний акомпанемент, гармонійну основу тощо. Для фортепіанного виконавства найбільш важливі практичні вміння й навички, які появляються зі знанням методів та шляхів занять на фортепіано. Вони найбільше виявляються у творчому підході до гри на фортепіано завдяки тому, що деякі дії закріплюються у вигляді навичок і переходять до автоматизованих. Завдяки чому свідома діяльність звільняється від необхідності регулювати відносно елементарні способи гри на фортепіано та спрямовуються на емоційне виконання музичного твору. Тобто практичні дії на фортепіано, які закріплюються внаслідок багаторазових повторень до досконалості, стають навичками та виконуються довільно.

Здобувачам освіти важливо знати, що розумне перенесення, поширення умінь і навичок, сформованих у результаті виконання одних дій та видів діяльності, на інші дають швидкі позитивні результати. Для того щоб таке перенесення відбулося нормально, необхідно, щоб навичка стала автоматичною узагальненою з іншими навичками гри на фортепіано. Для цього відповідно потрібен час та зусілля

Висновки. Щоб стати професіоналами здобувачам освіти педагогічних навчальних закладів фахової передвищої та вищої освіти, для досягнення найкращих результатів фортепіанного виконавства необхідно досконало знати зміст та особливості методів навчання гри на фортепіано. Навчання успішного майбутнього фахівця здебільшого залежить не тільки від знань, який він отримує від викладача фортепіано, але і від розуміння здобувачем освіти шляхів, методів цілеспрямованого досягнення технічної, емоційної, змістовної та якісної сторони виконання музичних творів.

Зауважимо, що головною умовою для навчання та використання умінь і навичок гри на фортепіано мають стати визначена технічна та емоційна доступність музичних творів, які вивчаються. При цьому необхідна розумна доцільність, послідовність та систематичність самостійних, розумних занять на фортепіано, чому може допомогти викладач фортепіано. Найважливіша складова навчального процесу здобувачів освіти має бути пізнавальна діяльність методів навчання фортепіанному виконавству та відповідна самостійна робота здобувачів освіти з оволодіння вміннями та навичками гри на фортепіано. Здобувачам освіти необхідно знати, що для того щоб навчитися якісно грати на фортепіано, крім знань методики навчання, необхідно буде витратити час та сили на свої заняття. Також необхідно розуміти, що необхідно рухатися поступово якісно, щоб не розчаровуватися у своїх здібностях та можливостях фортепіанного виконавства. Якщо здобувачі освіти хочуть досягти серйозних результатів та кращих успіхів, зрозуміти закони музики та навчитися грати твори великих композиторів, необхідні будуть регулярні та наполегливі заняття на фортепіано. Також необхідно знати, що знання психології сприйняття музичного матеріалу учнями різного віку допоможе їм у подальшій професійній роботі.

Література:

- Щолокова О. (2018). Основні тенденції фортепіанної підготовки педагога-музиканта у вищих мистецьких навчальних закладах. The monograph is included in scikucenometric database RSCI Pegasus Publishing. Lisbon. Portugal, С. 205–220.
- Касьяненко Л. (2019). Робота піаніста над фактурою (друге доповнене видання). Одеса : ПНПУ ім. К.Д. Ушинського. С. 21–23.
- Ростовська І. (2015). Формування мотивації учіння гри на фортепіано: навч.-метод. посіб. /Ніжин: нац. Держ. ун-т ім. М. Гоголя, С. 36–37.

Падалка Г. (2008). Аналіз складових професійного самовдосконалення майбутніх фахівців музичного мистецтва. Київ : Освіта України, С. 2–5.

Гуральник Н. (2011). Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання: навч.-метод. посібник для вищих освітніх закладів. Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, С. 110.

Мозгальова Н. (2012). Теорія і методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики : автореф. дис... доктора пед. наук. Спеціальність : 13.00.04. Київ. С. 3–5.

Таран І. (2017) Методичні рекомендації для організації самостійної роботи студентів з дисципліни Спеціальний інструмент (фортепіано). Івано-Франківськ: ПНУ ім. Василя Стефаника. С. 3–5.

References:

Sholokova O. (2018). Osnovni tendentsii fortepiannoi pidgotovky pedagoga-muzykanta u vyshchych mystetskykh navchalnykh zakladakh. [Main trends in piano training of a teacher-musician in higher art educational institutions]. The monograph is included in scientometric database RSCI «Pegasus Publishing». Lisbon. Portugal. Pp. 205–220 [in Ukrainian].

Kasyanenko L. (2019). Robota pianista nad fakturoiu (druge dopovnene vydannia). Odessa: PNPU im. K.D. Ushynskogo. S. 21-23 [The pianist's work on texture (second supplemented edition). Odessa: National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky Pp. 21–23 [in Ukrainian].

Rostovska I. (2015). Formuvannia motyvatsii uchnia gry na fortepiano: navch.– metod. posib. /Nizhyn: nats. derzh. un-t im. M. Gogolia. S. 36-37. [Formation of motivation for learning to play the piano: teaching-methodical manual] /Nizhyn: National State University named after M. Gogol. Pp.36–37 [in Ukrainian].

Padalka G. (2008). Analiz skladovykh profesiynogo camovdoskonalennia maibutnich fakhivtsiv muzychnogo mystetstva [Analysis of the components of professional self-improvement of future specialists in musical art]. Kyiv: Education of Ukraine. Pp. 2–5 [in Ukrainian].

Huralnyk N. (2011). Naukovo-pedagogichna shkola pianistiv u teorii ta praktytsi muzychnoi osvity i vykhovannia: navch.– metod. posibnyk dlia vyshchych osvitnikh zakladiv. Kyiv: Vyd-vo NPU im. M.P. Dragomanova. S. 110. [Scientific and pedagogical school of pianists in the theory and practice of musical education and upbringing: a teaching and methodological manual for higher educational institutions. Kyiv: Publishing house of the National Pedagogical University named after M.P. Dragomanov]. P. 110 [in Ukrainian].

Mozgalova N. (2012). Teoriya i metodyka instrumentalno-vykonavskoi pidgotovky maibutnich uchiteliv muzyky: avtoref. dis...doktora ped. nauk. Spetsialnist : 13.00.04. Kyiv. S. 3-5 [Theory and methods of instrumental and performing training of future music teachers]: author's abstract of the dissertation of Doctor of Pedagogical Sciences. Specialty: 13.00.04. Kyiv. Pp. 3–5 [in Ukrainian].

Taran I. (2017). Metodychni rekomendatsii dlia organizatsii samostinoi roboty studentiv z dystsyplyny Spetsinstrument (forteplano). Ivano-frankivsk PNU im. Vasylia Stefanyka. S. 3-5 [Methodological recommendations for organizing independent work of students in the discipline Special instrument (piano)]. Ivano-Frankivsk: PNU named after Vasyl Stefanyk. Pp 3–5 [in Ukrainian].

УДК 78(477.8)(091)“IX/XIV”

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-7>

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА, КОРОЛІВСТВА РУСИ

Кіндратюк Богдан Дмитровичкандидат педагогічних наук, доцент, доктор мистецтвознавства,
професор кафедри педагогіки та освітнього менеджменту
імені Богдана Ступарика

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ORCID ID: 0000-0002-8040-4034

e-mail: bohdan.kindratiuk@pnu.edu.ua

Метою статті є виклад результатів нових студій, присвячених систематизації віднайдених фактів задля чіткішого окреслення полінаціональної музичної культури на теренах Волині й Галичини княжої доби. Заразом **методологія** нашого дослідження має за основу тлумачення зібраних матеріалів, що утверджує герменевтичний підхід при вивченні розвою тогочасної музики. Застосування ж історико-антропологічного підходу дозволяє не лише замінити історіографічне найменування «Галицько-Волинське князівство» правдивішими історичними назвами цього ареалу, а й підсилює одну з причин виникнення музики, її розвиток як взаємозв'язаних ланок системного процесу «творення – виконання – сприймання». Показано розвій дохристиянських вірувань як однієї із засад тогочасного поступу музики. Розглядаються народна творчість, інструментальна культура, церковний спів і дзвоніння, музичний побут княжого двору й міста. **Наукова новизна** статті ще вміщує відстеження формування багатонаціонального музичного мистецтва в цьому регіоні середньовічної Русі, збагачені органологічні відомості, у тому ширше окреслення складових дзвонарства. Тут побутували неоднакові за формою дзвони й плерерні музичні споруди для них – дзвіниці. Висловлено міркування про ймовірні обриси тих великих церковних ідіофонів, які за повелінням князя Данила «принесли» з Києва. Засвідчено існування в одному місці різних складових музичної культури, доповнено її іконографію. Відзначено появу модерних версій стосовно літописного музиканта Митуси й прикру тяглість тиражування курйозної інформації про нього. **Висновки.** Нові відомості, потрібні уточнення до попереднього опису розвитку музичної культури зазначеного регіону сприяють ширшому окресленню її поліетнічності в князівстві Романовичів, а згодом королівстві Русі цієї династії. Поважне місце в такій мистецькій системі займала руська/українська складова. Існування цих державних утворень створило підложжя для її укріплення та подальшого розвитку.

Ключові слова: Середньовіччя, князівства Романовичів, королівство Русі, музична культура, поліетнічність, фольклор, церковна, світська музика, освіта.

MUSICAL ART OF THE GALICIAN-VOLHYNIAN PRINCIPALITY OF KINGDOM OF RUS

Bohdan Kindratiuk

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

The **purpose** of the article is to present the results of new research dedicated to the systematization of the discovered facts that better define the multinational musical culture on the territories of Volhynia and Galicia of the princely era. At the same time, the **methodology** of this study is based on the interpretation of the collected materials, which affirms the hermeneutic approach to the study of the development of contemporary music. The application of the historical and anthropological approach allows not only to replace the historiographic name “Galician-Volhynian Principality” with more truthful historical names of this area but also reinforces one of the reasons for the emergence of music and its development as interconnected links in the systemic process of “creation – performance – perception”. The development of pre-Christian beliefs is shown as one of the foundations of the development of music at that time. This includes the examination of folk art, instrumental culture, church singing and bell-ringing, and the musical life of the princely court and city. The **scientific novelty** of the article also includes tracking the formation of multinational musical art in this region of medieval Rus, expanding organological information, and defining the components of bell-ringing in a broader way. There were bells of different shapes there, as well as plain-air musical buildings for them – bell towers. The author speculates on the possible shapes of those large church idiophones that were “brought” from Kyiv by order of Prince Danylo. It is proved that different components of musical

culture existed in one place, and its iconography is supplemented too. The author notes the emergence of modern versions of musician Mytusa from the chronicles and the unfortunate continuity of the replication of unsubstantiated information about him. **Conclusions.** New information and necessary clarifications to the previous description of the development of musical culture in this region contribute to a broader outline of its multiethnicity in the principality of Romanovychs, and later the Kingdom of Rus of this dynasty. The Ruthenian/Ukrainian artistic component occupied an important place there. The existence of these state entities created the basis for this component's consolidation and further development.

Key words: Middle Ages, principality of Romanovychs, Kingdom of Rus, musical culture, multiethnicity, folklore, church and secular music, education.

Вступ. Серед запорок міцного духу громадян і громадянок України в боротьбі за її незалежність є знання своєї історії, зокрема підложжя національної культури. Його укріпленню допомагає осмислення місця музичного мистецтва в житті людей княжої доби. Музика здавна було серед могутніх молитовних засобів, дужих способів піднесення в людей настрою, ентузіазму, вираження сокровених мрій, налагодження взаємодії тощо. Закономірно, що епіграфом до опису сторінок мистецької минувшини княжої доби беремо думку Р. Роллана: «Музика – спів століть і квітка історії, що росте як у печалі, так і в радощах людства» (Роллан, 2018, с. 278). Сучасному узагальненню матеріалів про музичне мистецтво на Галицьких і Волинських землях у княжі часи сприяє оновлення методології наукового пошуку, систематизації модерних результатів археологічних досліджень і медієвістичних розвідок.

Музика цього ареалу – важливий, але донедавна малодосліджений етап поступу українства, що забезпечив її розвій після падіння князівств Подніпров'я під ударами кочівників зі Сходу. Нині важливо усвідомити музичну культуру князівств Галичини й Волині, а потім королівства Русі династії Романовичів складним і різноаспектним комплексом явищ. Повніша його реконструкція допомагає окреслити тутешні музичні надбання поліетнічною системою, у якій поважне місце займали руські/українські. Пізнання її джерел і прикмет теж особливо потрібне в пору стрімких глобалізаційних процесів, піклування про збереження національної ідентичності.

Аналіз основних досліджень та публікацій.

Після виходу у світ праці «Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства» минуло більше 20-ти років (Кіндратюк, 2001). Водночас у новітньому фундаментальному багатокнижжі «Історія української культури» другий том присвячений її розвитку в XIII – першій половині XVII століть. Особливу вагу в окресленні розвитку мистецтва пізнього середньовіччя має розділ, де описано здобутки музики XIII – першої половини XV ст. (Ясіновський, 2001). Теж у київському виданні в першій частині семитомника на матеріалах народної традиційної музичної творчості висвітлено історію української музики від її витоків, окреслено жанри вокальної та інструментальної народної

музики. Вона виплекалася на українських етнічних теренах (пісні приурочені обрядові, неприурочені епічні, ліро-епічні й ліричні побутові тощо). Спонукою до роботи над нашим другим виданням праці «Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства» й цією статтею стала потреба не тільки внести окремі уточнення чи виправити допущені огріхи, а й оновлення методології наукового пошуку, модерні результати археологічних досліджень (Терський, 2006; Терський, 2010; Гупало, 2014; Коваль, 2016; Томенчук, 2018). В Інституті українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України започатковано публікацію серії збірників «Княжа доба: історія і культура» (Львів, 2007–2024). Кращому орієнтуванню в результатах вивчення давньої мистецької культури сприяє узагальнення Л. Войтовичем (1951–2023) традиції дослідження історії Галицько-Волинської держави й діяльності короля Данила Романовича (1200/1201–1264). Такі студії, як відзначено, започаткували праці Д. Зубрицького, А. Петрушевича, І. Шараневича, М. Грушевського та його учнів (Войтович, 2008, с. 98). Надруковано більше 10-ти випусків збірника наукових праць «Галич» (редактор М. Волощук – професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника). Щорічник пропонує серію розвідок до історії цього славетного міста, княжого, церковного (єпископського й митрополичого) осередку Галицької землі, Прикарпаття та України загалом. Серед дописувачів-науковців – автори не лише з її ареалу, а й зарубіжжя. Про музичне мистецтво згадано в праці Р. Михайлової, яка описує художню культуру Галицько-Волинського князівства (Михайлова, 2007). Розширюють уявлення про неї студії О. Чуйка стосовно мистецтва цього регіону як багатовимірне явище й поважну складову культури (Чуйко, 2020). Доведено, що потужним чинником її розвитку було перебування мистецтва в європейському культурному просторі (щільний зв'язок зі своєю багатою спадщиною та різнобічні взаємовідносини із сусідніми й далекими країнами). У перспективі ця основа сприятиме кращому осмисленню проблеми запозичення і трансформації інноваційного взірця в українській музиці.

Як бачимо, модерні наукові підходи, нові напрацювання та факти відносно розвитку мистецтва на теренах Волинських і Галицьких земель

княжої доби допоможуть повноті висвітлення його музичного відгалуження як системи. З урахуванням цієї суперечності **метою** статті є узагальнення новітніх відомостей, зміна окремих акцентів як запоруки правдивішої реконструкції тогочасного поступу полінаціональної музичної культури в зазначеному ареалі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музичне мистецтво на землях історичних Волині й Галичини сформувалося на солідному багатівковому підґрунті. Його міцність укріплюють відшукані археологічні пам'ятки. Так, в ареалі села Бовшів (недалеко Галича) зафіксовано близько 20-ти різночасових культур – від палеоліту Галицького Подністров'я до знахідок княжої доби (Коваль, 2016). Вони допомагають окреслити загальними штрихами життя давнього населення нашого краю, складові його культури, зокрема висвітлити різнобарвний світ релігійних уявлень, відповідні ритуали, що не обходилися без музики (серед доказів є віднайдені місця святилищ, так званий Збруцький ідол зі своїми оздобленнями тощо). Численні пам'ятки з теренів Галицької землі аж до XII ст. сучасні науковці пов'язують, передусім, із заселенням літописними білими хорватами пригірського ареалу Карпат (на теренах нинішніх України, частково Польщі та Словаччини) й існування тут, принаймні до 992 року так званої Великої Хорватії (хоронім застосував візантійський імператор Костянтин VII Багрянородний (905–959) (Волощук, 2018, с. 267). Тоді її завоював київський князь Володимир Святославович (960–1015). Упокорені ним землі до середини XIV ст., із невеликими перервами, належали умовній династії Рюриковичів. Вигідне географічне розміщення, своєрідна контактна зона сприяли зміцненню торгівельних, матримоніальних зносин із сусідами. Відповідно, музика розвивалася в загальному поступі людської цивілізації, зокрема традицій, що сформувалися в середньовічній Русі (знаний російський радянський історик, археограф, джерелознавець А. Насонов (1898–1965) у середині XX ст. справедливо визначив притаманність поняття «Русь» у вузькому значенні цього слова лише трьом землям – Київській, Чернігівській і Переяславській; у ширшій оцінці – іншим контрольованими Рюриковичами теренам, зокрема Волині, Галицькій землі (Волощук, 2018, с. 275). Тут виявляються свої етнорегіональні особливості. Їх визначали тогочасні умови для розвитку народностей в областях Русі.

При викладі наріжних понять української культури князівських часів, дослідники передусім зазначають, що за основу вона мала народні місцеві елементи. Вони променились у віруваннях і народній філософії, багатій словесності, різноманітних мистецтвах. Між багатого й оригінального документального спадку середньовічної

європейської цивілізації своєрідна роль належить так званому Галицько-Волинському літопису (Хроніці Романовичів або Волинській Першій хроніці (1201–1261 роки), Волинській Другій хроніці (до 1292 року). Вони насичені фрагментами календарно-обрядової творчості (перекази, уривки пісень, поодинокі поетичні фрази, зокрема прислів'я та приказки, похоронні головіння тощо), а згадки про половецького музиканта Ора (служив у київського князя), як і спогад про перемишльського «словутного півця» Митусу (Котляр, 2002, с. 77, 104) чи відомості про виконання пісень-хвал підтверджують тогочасне поцінування співаків. З огляду на яскраве відображення культури, ідеології та настроїв суспільних прошарків Хроніки вагомі вдалими змалюваннями давнього життя. Їх вважають першорядним документальним джерелом. Такі аргументи стосовно наукового значення писемної пам'ятки допомагають добре бачити її значимість для історії музики.

Розвою музичного мистецтва сприяло поширення та укріплення християнського обряду, особливо в часи правління князя Данила Романовича (потім короля Данила). Це покликання відповідні форми богослуження, наповнення їх належними засобами (літургійними книгами, гімнографією, феноменом канонічних церковних дзвонів тощо). Відновлювалися зруйновані та зводилися нові церкви, вони прикрашалися творами сакрального малярства. Формувалася когорта освічених священнослужителів.

Вага мистецтва цього ареалу підсилюється тісним зв'язком зі спадщиною середньовічної Київської держави династії Рюриковичів. Розвій культури в Галицько-Волинському князівстві, як твердять історики школи М. Грушевського, значимість мистецтва в побуті, війську, розвитку освіти тощо сприяв закріпленню звичаїв тодішньої Русі. Протяжно багатьох віків вони зберігалися в літописах й історичних творах, архітектурі, малярстві, у мові. Укріпилася ця наступність і в музиці. Уже систематизовано відомості про унікальну й своєрідну монументальну кам'яну архітектуру на теренах держави Романовичів, декоративну скульптуру, фрескове малярство, іконопис, книжкову мініатюру, твори прикладного та ювелірного мистецтва тощо. Значного розвитку на теренах князівств Галицької землі й Волині набули билини (Кіндратюк, 2001, с. 37–39). На основі зібраних і охарактеризованих знахідок кількох поколінь дослідників галицької та волинської історії, культури обґрунтовано особливе місце в українській духовності мистецтва князівств Галичини й Волинських земель; зроблені не просто вихідні спроби системного окреслення генези й формування його музичної гілки, а висловлена обґрунтована можливість зародження багатоголосих форм у церковному співі (Кіндратюк, 2001, с. 62).

Однією із заporук розвою полінаціональної музики на теренах князівств Галицьких і Волинських земель був подальший їх етнічний розвиток, формування самобутності народностей у різних їхніх частинах. Унаслідок монголо-татарської навали, коли Київ упав разом з усією Наддніпряниною, її покинули промисловці, духовенство, купці, митці й письменники. Одні з них, за висновками науковців, емігрували до північного Суздаля, другі – перейшли на захід, де на початку XIII ст. почала формуватися Галицько-Волинська держава. Вона протягом століття стала запорукою для культурної творчості. Створивши умови для розвою народностей і ставши на певний період політичним і культурним центром тяжіння, князівства Галичини й Волині, королівство Руси, навіть, переживали розквіт міської культури. Цьому сприяло спорудження ще в XIII ст. замків-фортець у Володимирі, Звенигородах, Крем'янці, Луцьку, Львові, Кам'янці, Холмі (тепер – місто Хелм Люблінського воєводства, Польща), Хотині. Твердині будували за типом європейських середньовічних замків – муровані оборонні споруди з фортечними вежами. Пізніше ці та інші середньовічні міста викристалізувалися в складний соціальний організм, що узвичаєно поєднував такі елементи: фортецю, церкви й монастирі християн Східного та Західного обряду, синагоги, двори бояр, ремісничий посад, торговельні ряди тощо. Закономірно, що тут музика, завдяки професіоналізації ланок «творення – виконання», мала можливість краще розвиватися.

Позаяк розглядаються декілька століть динамічного процесу в історії середньовічної Європи, які теж мали важливе значення для прогресу духовної культури князівств Галичини й Волині, королівства Руси, зміна історичних реалій і форм суспільного життя зумовлювала появу нових елементів у дохристиянських обрядових співах, перетворення їх у пісенний фольклор. Із часом вони втрачали своє культове призначення, наповнювалися новим історичним змістом і перетворювалися у фольклорну сферу (Кіндратюк, 2001, с. 27–36).

Кращому баченню місця музики в житті людей княжої доби допомагає усвідомлення ідей дослідників стосовно походження й розвитку епосу. Серед обґрунтованих тез, як міркують, найбільш оригінальною є та, що переконує в існуванні в соціально-економічному й культурному житті українців XIII–XV ст. обставин, які сприяли консервації давньої дружинної традиції. Інша важлива теза – про її розвій від ліричної складової до епічної. Вважають, що можливі спонуки до створення епічних музично-поетичних композицій могли виникати у військовому поході, на відпочинку після битви, при поверненні та ін. Під враженням від пережитого творилася «піснь славна» (Росовецький, 1994, с. 308).

Серед значимих елементів музичної культури князівств Галичини та Волинських земель, королівства Руси була народна епіка. Її передовсім представляв такий провідний жанр творчості як билини, що виникли в ареалі середньовічної Руси. Їх виконували особливі співці в супроводі гудка, гусел, пізніше кобзи. Билинна епіка в пору держави Романовичів наповнилася новими сюжетами, пов'язаними з її історією, пізніше трансформується в фольклорні жанри, зокрема історичні думи й пісні, балади, колядки (Кіндратюк, 2001, с. 37–39). Рицарські пісні могли бути у світській музиці інших етносів із теренів князівств Галицьких і Волинських земель. У репертуарі музикантів-виконавців особливе місце займали пісні-хвали як характерний прославлений спів героїко-патріотичного змісту. Розвій епіки підтверджується її творами, фрагменти яких вставлені в літописи, історичні хроніки тощо (Котляр, 2002).

На теренах князівств Галичини й Волині по-своєму продовжив побутування звичай середньовічної Руси під загальною назвою «скоморохи» (їх основи бачать у давньоримських новорічних святкуваннях). Водночас важливу роль у мистецько-естетичному житті людей держави Романовичів набула практика професійної діяльності не тільки звеселяючих скомороських виступів, а й кукольників. Серед скоморохів, спочатку як артистів-любителів, разом із мандрівними музикантами (співаками, які ще грали на різних музичних інструментах), оповідачами, танцюристами, акторами-лицедіями, дресирувальниками, поступово виділялися професіонали. Вони виступали за винагороду. Серед них, треба думати, були осілі лицедії (селилися недалеко від тогочасних великих міст) і мандрівні. Про перших свідчать топонімічні назви, утворені від основи «скоморох» (приміром, села Кукільники й Скоморохи є неподалік Галича). Згадки про таких митців осердя народних забав пояснюють потужною дією лицедіїв на людей завдяки організаторському таланту, що дозволяв згуртувати присутніх, доброго знання дохристиянських релігійних ритуалів, майстерного володіння грою на музичних інструментах, музично-драматичними навичками з галузі театрального мистецтва та ін. Завід мандрівних музик жив ще в XIII–XIV ст. і був властивим явищем тогочасної Європи. Мандрівні скоморохи стали основними носіями міжнародного пісенно-танцювального репертуару. Їх із музичними інструментами (малим бубном, шалмаєм, лютнею, ребеком, псалтерієм, рогом) зобразили 1418 року малярі перемишльського кола на відомій фресці «Наруга» в каплиці Святої Трійці Люблінського замку.

При вивченні взаємозапозичень у музиці враховуємо вагу матримоніальних взаємозв'язків, особливо серед знаті. Свідченням майстерності

руських музик була їхня поява в XIV ст. на службі в капелах польських королів і магнатів. Тяглість професійної творчості скоморохів на Прикарпатті посвідчується згадкою про них ще в кінці XVI – середині XVII ст. Спадкоємцями таких митців стали троїсті музики, лірники та ін.

Розповсюдження богослужбової літератури, необхідної для церковних відправ, було запорукою швидкого прогресу духовної творчості на теренах нашого краю. Серед чинників становлення своєрідної музики князівств Галичини й Волині, королівства Русі був розвиток рукописної книжності, що забезпечувала повноцінне проведення Служб Божих. Її продукування після Києва з XII ст. перейняв волинський Володимир, де вперше в цьому ареалі постала єпископія, згодом давній Галич, Буковина. Серед переписувачів нотованої богослужбової літератури міг бути волинський князь Володимир Василькович († 1288) (Котляр, 2002, с. 146, 153; Кіндратюк, 2001, с. 54–56). Завдяки розповсюдженню рукописних книг, необхідних для проведення богослужень, розвивалася не лише сакральна монодія чи гимнографія як основний жанр професійної музики, а й виникали ранні форми багатоголосся, приживалися на місцевій основі нові збірники церковних піснеспівів. Між крилошан значиму роль відігравали дяки. Вони були, треба думати, організаторами виконання парафіянами обрядових співів, добродіяли поповненню хорів музикантами-вокалістами тощо. Такі священнослужителі ставали своєрідною рушійною силою вдосконалення церковно-співочого мистецтва. Розвитку взаємозапозичень у церковній музиці могли сприяти не тільки матримоніальні взаємозв'язки, а й паломництво.

При окресленні розвою мистецтва княжої доби не можна обійти такої поважної складової музичної культури як феномен різноманітного звучання дзвіночків, дзвоників і дзвонів. Їхня лункі сигнали віддавна стали символом очищення, оберегом, одним із засобів заклинання проти злих духів і неодмінною належністю релігійних обрядів. Запорукою кращого відтворення побутування світських і церковних стало віднайдення нових фактів, уточнення окремих кампанологічних відомостей тощо. Вони переконливо свідчать про певний тогочасний розвій дзвонарської культури. Попередником дзвонів було било, що застосовувалось у дохристиянські часи. Із прийняттям нової віри швидке розповсюдження дзвонарського мистецтва зумовлювало його ґрунтування на міцній основі доісторичного побутування тут різних ідіофонів. Завдяки звуковим можливостям била, воно вважається не тільки повноцінним музичним інструментом, а й підґрунтям розвою дзвонарського музикування, що могло мати певний вплив на розвиток багатоголосого церковного співу, народної інструментальної музики

(Арро, 1977). Розширення впливу віри в Христа вбезпечило повсюдність регламентованого використання бил, дзвінків і дзвонів. Це потребувало імпортування останніх або розповсюдження їхнього відливання в державі Романовичів, спорудження різних за архітектурними формами дзвіниць як унікальних плернерних музичних споруд (Терський, 2006, с. 114), залучення ширшого кола парафіян до одночасного творення за допомогою декількох ідіофонів канонічних церковних дзвонарських композицій, світських дзвонін тощо. Спершу використовували вуликоподібні дзвони, а потім удосконаленіші – у формі цукрової голови. Вивчення таких київських кампанологічних раритетів дозволило припустити ймовірність «принесення» князем Данилом подібних у Холм (Котляр, 2002, с. 122). Апогеем тогочасного мистецтва виготовлення дзвонів є пам'ятка 1341 року, відлита для львівського собору св. Юра (серед майстрів був український умілець Яків Скоро). Цей кампан, значних, як на ту пору розмірів, ще й нині використовують разом із більшим і чотирма маленькими.

Показником розвою освіти в державах Ростиславовичів і Романовичів є поширення писемності серед різних верств населення. Передовсім обов'язки правлячої верхівки вимагали від неї вміння писати, читати й рахувати, що підтверджується, приміром, розлогим колом археологічних знахідок бронзових і залізних писал і речей із написами церковнослов'янською. Археологи теж виявили багато різноманітних пам'яток епіграфіки на стінах храмів, головно Галича, сфрагістики, бронзових і залізних писал. Останні знайдені не тільки у великих містах (Белзі, Галичі, Звенигороді, Львові, Пересопниці та ін.), а й у невеликих городищах. Підтверджує розповсюдженість грамотності знайдені застібки від рукописних книг, берестяні грамоти. Ще аргументом на користь цієї тези є написи кирилицею XII ст. Галицького катедрального (Крилоського) Успенського собору та XII–XIII ст. на стінах церкви св. Пантелеймона у давньому Галичі. Про значний рівень освіченості в князівствах Галичини й Волині свідчить адаптація авторами Хроніки Романовичів в її текст літератури легендарного давньогрецького поета Гомера (VIII–VII ст до н.е.), Александрію історика Йосифа Флавія (* бл. 37 р.) та ін. Поважним підтвердженням певного рівня розвитку освіти на землях Галичини й Волині є когорта вихідців із цих теренів у країнах Європи (Волошук, 2018). Про те, що серед засобів мистецької педагогіки були різні музичні іграшки свідчать їх археологічні знахідки.

Природно-географічні й соціальні умови кожного етнографічного району середньовічної Києворуської держави сприяли, на переконання органологів, розвитку та збереженню багатьох

самобутніх музичних інструментів. Важливим чинником на шляху формування особливостей інструментальної культури називають передусім тип господарювання. Етномузикологи слушно виділяють, що немає аніякого стандартного українського народного інструмента. А є бойківський, гуцульський, поліський і т. д., адже жителі кожного регіону України по-своєму розуміють той чи інший інструмент. Заразом однією з першопричин локальних конструкційно-виконавських ознак, зокрема на теренах земель Галичини й Волині, є вибір різного матеріалу, що використовувався при створенні, навіть, однакових музичних знарядь. Відповідно багато історичних фактів, зокрема почерпнутих з ілюстрованого так званого Радзивілівського літопису (позначають його волинське походження), свідчать про розвій інструментальної культури й широке побутування музичного мистецтва в князівсько-дружинному середовищі та серед простих людей середньовічної Русі. Встановлена важлива роль музичних інструментів, музикантів і співаків у військовій потузі зверхників князівств Галичини й Волині, королівства Русі. Це впливало на розвиток особливостей військової музики, було запорукою бойових перемог (Кіндратюк, 2001, с.118–123). Поважне місце в мистецтві займала церемоніальна й мисливська музика. Не обходилися без музичної творчості на учтах і урочистих трапезах, що теж сприяло її розвитку (Кіндратюк, 2001, с. 123–131). Адже тут звучали не тільки величальні пісні, а й сприймалися мистецькі композиції професійних співців-рапсодів, передусім, либонь, на героїчні теми. Зрозуміло, у цьому значиму роль займало майстерне використання різних музичних інструментів, характер і комбінування їхніх звучань, притаманний репертуар тощо. Запорукою розвою мистецтва могла бути конкуренція між музикантами, адже передовсім запрошували тих, хто був кращим у виступах, майстерніше творив свої композиції та прославився ними.

Висновки. Нові відомості, потрібні уточнення до попереднього опису розвитку музичної культури зазначеного регіону сприяють ширшому окресленню її поліетнічності в князівстві Романовичів, а згодом королівстві Русі. Поважне місце тут займала руська/українська мистецька складова. Існування цих державних утворень створило міцне підложжя для її укріплення та подальшого розвою. Доповнення новими відомостями окреслення музичної культури сприяє кращому баченню результатів поліетнічної мистецької творчості в згаданому ареалі. Розвиток різних жанрів мистецтва зумовлювався та визначався тогочасним поступом книжності й освіти, зокрема музичної. Традиційні форми професіоналізму (церковна, військова й церемоніальна музика, пісенна епіка, розважально-побутові

жанри тощо), спеціальне навчання та писемна фіксація (нотопис) сакральних співів були передумовою інтегрування давньоукраїнської музичної культури князівств Галицької та Волинської земель, королівства Русі у світовий мистецький процес. Поступово в такій поважній частині вселюдської культури значиме місце займали відповідні руські/українські елементи.

Перспектива досліджень. Перша з них бачиться в узагальненні результатів нових археологічних відкриттів, віднайдених пам'яток, що належать до музичного спадку ареалу давніх Волині й Галичини. Друга – пошук і систематизація відомостей зі збережених чи не в кожній великій бібліотеці Європи збірок давньослов'янських рукописів. Українські медієвісти, як зауважив Л. Войтович, майже не використовують комплекс переважно латиномовних писемних джерел 500–1500 років. Чимало з них оцифровані й доступні через мережу Інтернет. У таких наративах є чимало відомостей про середньовічну Русь, переважно галицько-волинських князів і королів, переплєтених різними політичними й матримоніальними зв'язками з німецькими правителями. Дотичні відомості до історії культури наших земель відшукуються в опублікованих чеських хроніках. Опрацювання новітніх писемних джерел послужить, зокрема, конкретизуванню скандинавської та великоморавської дії у сфері музичної культури Галицьких земель і Волині доби Середньовіччя. Третім напрямом подальших багатообіцяючих наукових пошуків є розширення розуміння суті музики. Виразний мистецтвознавчий розвиток позирків на її феноменологію, які ґрунтуються на змінах типів музикознавчого світоспоглядання, спробував показати О. Козаренко (1963–2023). Він слушно зауважив, що попервах музику розглядали одним із видів мистецтва, згодом – усвідомлювали «способом буття у світі» (П Булез), пізніше «предстоянням Істини» (В. Медушевський), «енергоінформаційним субстратом світу» (Г. Коломієць). Тому традиційні процедури пізнання музичного мистецтва замінює «теорія історії» (чи «історія теорії музики», за М. Арановським). Подібне об'єднане музикознавство, якому відкривається потайний зміст, підневільний «живий плоть музики» (В. Медушевський), позначають когнітивним музикознавством. На думку О. Козаренка, сутньою рисою цього смислутворюючого, філософізуючого, такого, що безстанно переступає власні межі типу музикознавчого світоспоглядання, є системно-синергетичний підхід до осмислення музичних феноменів. Його Я. Якуб як розгорнув як сферу «неясних і потаємних уселюдських імпульсів» (за Л. Акоюном) (Козаренко, 2013, с. 28). Застосування таких підходів, побудованих на археологічних знахідках і систематизованих відомостях із писемних джерел, допоможе в перспективі краще зрозуміти суть музичної творчості людей княжої доби.

Література:

- Роллан Р. (2018). Про місце музики у світовій історії. Перек. В. Ададуrow. *Καλοφωνία* : наук. зб. ст. і матер. з іст. церков. монодії та гимнографії / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський. Львів. Чис. 9. С. 278–290.
- Кіндратюк Б. (2001). Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. Наук. ред. і авт. перед. слова Ю. Ясіновський. Львів : Інститут українозн. ім. І. Крип'якевича НАН України. 142 с.
- Ясіновський Ю. (2001). Пісенний фольклор і музичне мистецтво. *Історія української культури*: У 5-ти т. Т. 2: Українська культура XIII – першої половини XVII століть. Редкол. тому Я. Ісаєвич (гол. ред.), Ю. Ясіновський, Л. Войтович та ін. Київ : Наук. думка. С. 322–333.
- Терський С. (2006). Лучеськ X–XV ст. Львів: Вид-во Націонал. ун-ту «Львівська політехніка». 252 с.
- Терський С. (2010). Княже місто Володимир. Львів : Вид-во Націонал. ун-ту «Львівська політехніка». 316 с.
- Гупало В. (2014). Звенигород і Звенигородська земля у XI–XIII століттях (соціоісторична реконструкція). Львів : Ін-т українозн. ім. І. Крип'якевича НАН України. 532 с.
- Коваль І. (2016). Вітольд Ауліх та археологічні студії княжого Галича. *Галич*: зб. наук. пр. Ред. М. Волощук. Івано-Франківськ : Лілея-НВ. Сер. 2. Вип. 1. 280 с.
- Томенчук Б. (2018). Археологія долітописного Галича як культового і релігійного центру «Великої Білої нехрещеної Хорватії» (до питання про заснування Галича в другій половині X ст.). *Галич*: зб. наук. пр. Ред. М. Волощук. Івано-Франківськ : Лілея-НВ. Вип. 3. С. 10–53.
- Войтович Л. (2008). Король Данило Романович та історія Галицько-Волинської держави в дослідженнях Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. *Доба Короля Данила в науці, мистецтві, літературі*: матер. Міжнар. наук. конф. (29–30 лист. 2007 р., Львів). Львів. С. 98–119.
- Михайлова Р. (2007). Художня культура Галицько-Волинської Русі. Київ : Видавничий Дім «Слово». 496 с.
- Чуйко О. (2020). Мистецтво Галицько-Волинського князівства в контексті міжнародних взаємозв'язків. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. 412 с.
- Волощук М. (2018). Мовою джерел? Термінологічні аспекти історіографічного державонайменування на прикладі Галицької землі X–XIV ст. *Середньовічна Русь: проблеми термінології*. Ред. М. Волощук, В. Нагірний. Івано-Франківськ – Краків : Лілея-НВ. С. 265–295.
- Котляр М. Ред. (2002). Галицько-Волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар.. Київ : Наук. думка. 400 с.
- Росовецький С. (1994). Примітки. *Грушевський М. Історія української літератури*: У 6 т. 9 кн. Т. 4. Кн. 1. Упоряд. О. Таланчук; приміт. С. Росовецький. Київ : Либідь. С. 307–327.
- Arto E. (1977). Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung. *Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*. Wiesbaden. S. 77–159.
- Волощук М. (2014). «Русь» в Угорському королівстві (XI – друга половина XIV ст.): суспільно-політична роль, майнові стосунки, міграції. Ред. Л. Войтович. Івано-Франківськ : Лілея-НВ. 496 с.
- Козаренко О. (2013). Ярема Якубяк як приклад когнітивного музикознавства. *Вісник Львівського університету*. Сер. Мистецтвознавство. Ред. О. Козаренко. Львів. Вип. 12. С. 28–31.

References:

- Rollan R. (2018). Pro mistse muzyky u svitovii istorii [On the place of music in world history]. Perekl. V. Adadurov. *Καλοφωνία*: nauk. zb. st. i mater. z ist. tserkov. monodii ta hymnografii Red. K. Hannik, Yu. Yasinovskiy]. Lviv. Chys. 9. S. 278–290 [in Ukrainian].
- Kindratiuk B. (2001). Narysy muzychnoho mystetstva Halytsko-Volynskoho kniazivstva [Essays of Musical Art of Galician-Volhynian Principality]. Red. i avt. pered. slova Yu. Yasinovskiy. Lviv: Instytut ukrainozn. im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy. 142 s. [in Ukrainian].
- Yasinovskiy Yu. (2001). Pisennyi folklor i muzychne mystetstvo [Song folklore and musical art]. *Istoriia ukrainskoi kultury*: U 5-ty t. T. 2: Ukrainska kultura KhIII – pershoi polovyny KhVII stolit / [redkol. tomu Ya. Isaievych (hol. red.), Yu. Yasinovskiy, L. Voitovych ta in.]. K.: Nauk. dumka. S. 322–333 [in Ukrainian].
- Terskyi S. (2006). Luchesk Kh–KhV st. [Luchesk in the 10th–15th centuries]. Lviv: Vydavnyts. Natsional. Un-tu «Lvivska politekhnika». 252 s. [in Ukrainian].
- Terskyi S. (2010). Knyazhe misto Volodymyr [The princely city of Vladimir]. Lviv: Vydavnyts. Natsional. Un-tu «Lvivska politekhnika». 316 s. [in Ukrainian].
- Hupalo V. (2014). Zvenyhorod i Zvenyhorodska zemlia u XI–XIII stolittiakh (sotsioistorychna rekonstruktsiia) [Zvenyhorod and the Zvenyhorod Land in the XI–XIII centuries (socio-historical reconstruction)] / Instytut ukrainozn. im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy. Lviv. 532 s. [in Ukrainian].
- Koval I. (2016). Vitold Aulikh ta arkheolohichni studii kniazhoho Halycha [Vitold Aulich and the archaeological studies of princely Halych]. *Halych*: zb. nauk. pr. Red. M. Voloshchuk. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 2016. Seriiia 2. Vyp.1. 280 s. [in Ukrainian].
- Toenchuk B. (2018). Arkheolohiia dolitopysnoho Halycha yak kultovoho i relihiinoho tsentru «Velykoi Biloi n'ekhrshchenoi Khorvatii» (do pytannia pro zasnuvannia Halycha v druhii polovyni Kh st.) [Archaeology of prehistoric Halych as a cult and religious centre of the 'Great White Unbaptised Croatia' (to the question of the foundation of Halych in the second half of the tenth century). *Halych*: zb. nauk. pr. Red. M. Voloshchuk. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV. Vyp. 3. S. 10–53 [in Ukrainian].
- Voitovych L. (2008). Korol Danylo Romanovych ta istoriia Halytsko-Volynskoi derzhavy v doslidzhenniakh Instytutu ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy [The Age of Korolya Danyla in nautsi, mystetstvi, literatury: mater.

Mizhnar. nauk. konf. (29-30 lyst. 2007, Lviv). *Doba Korolia Danyla v nautsi, mystetstvi, literaturi*: mater. Mizhnar. nauk. konf. (29-30 lyst. 2007 r., Lviv). Lviv. S. 98-119 [in Ukrainian].

Mykhailova R. (2007). *Khudozhnia kultura Halytsko-Volynskoi Rusi* [The artistic culture of Galicia-Volhynia]. K.: Vydavnychi Dim «Slovo», 2007. 496 s. [in Ukrainian].

Chuiko O. (2020). *Mystetstvo Halytsko-Volynskoho kniazivstva v konteksti mizhnarodnykh vzaiemovv'iazkiv*. [The Art of the Galicia-Volhynia Principality in the Context of International Relations]. Ivano-Frankivsk : Prykarp. nats. un-t im. V. Stefanyka. 412 s. [in Ukrainian].

Voloshchuk M. (2018). *Movoiu dzherel? Terminologichni aspekty istoriografichnoho derzhavonaimenuvannia na prykladi Halytskoi zemli Kh-XIV st.* [Terminological Aspects of Historiographical State Naming on the Example of the Tenth-XIV Centuries Galician Land]. *Serednovichna Rus: problemy terminolohii*. Red. M. Voloshchuk, V. Nahirnyi. Ivano-Frankivsk – Krakiv: Lileia-NV. S. 265-295 [in Ukrainian].

Kotliar M. Red. (2002). *Halytsko-Volynskyi litopys. Doslidzhennia. Tekst. Komentar* [Galicia-Volyn Chronicle. Research. Text. Commentary]. K.: Nauk. dumka, 2002. 400 s. [in Ukrainian].

Rosovetskyi S. (1994). *Prymitky. Hrushevskiyi M. Istorii ukrainskoi literatury: u 6-ty t., 9 kn. T. 4. Kn. 1* [Notes. Hrushevsky M. History of Ukrainian literature]. Uporiad. O. Talanchuk; prymit. S. Rosovetskyi]. K.: Lybid, 1994. S. 307-327 [in Ukrainian].

Arro E. (1977). *Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung. Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*. Wiesbaden. S. 77-159 [in Deutsch].

Voloshchuk M. (2014). «Rus» v Uhorskomu korolivstvi (Khl – druha polovyna KhIV st.): suspilno-politychna rol, mainovi stosunky, mihratsii [‘Rus’ in the Kingdom of Hungary (XI – second half of the XIV century): socio-political role, property relations, migration]. Red. L. Voitovych. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV, 2014. 496 s. [in Ukrainian].

Kozarenko O. (2013). *Yarema Yakubiak yak pryklad kohnityvnoho muzykoznavstva* [Yarema Yakubiak as an example of cognitive musicology]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*. Red. O. Kozarenko. Lviv. Vyp. 12. S. 28-31 [in Ukrainian].

УДК 7:373.5.016 (07)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-8>

НЕТРАДИЦІЙНИЙ УРОК ЯК СЕРЕДОВИЩЕ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОЇ (ХУДОЖНЬОЇ) КОМПЕТЕНТНОСТІ ПІДЛІТКІВ

Крижановська Тетяна Ігорівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувачка кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-9072-5288
e-mail: kryzhanovska.tetyana@gmail.com

Опалько Анастасія Анатоліївна

студентка кафедри музикознавства, фольклору
та музичної освіти
Рівненського державного гуманітарного університету
e-mail: nastiaopalko161@gmail.com

У статті досліджуються методичні аспекти розвитку культурної (художньої) компетентності школярів-підлітків засобами нетрадиційних уроків мистецтва у закладах загальної середньої освіти. Формулюється авторська позиція: нетрадиційні уроки мистецтва як середовище творчості є ефективним засобом розвитку культурної (художньої) компетентності старших підлітків. Даний факт має особливе значення щодо старших підлітків та юнацтва напередодні початку самостійної, зокрема фахової навчальної і початкової професійної діяльності випускників закладів загальної середньої освіти.

Узагальнюючи сучасний теоретичний науковий досвід, автори стверджують, що компетентність – це особистісний досвід (знання, уміння, навички), який перебуває у стані активування, набуваючи здатності до самостійного його використання індивідом. Водночас пропонуються визначення термінів «культурна та художня компетентність». Зокрема, здатність особистості до самостійного практичного використання знань, умінь, навичок у культурній сфері суспільного життя утворює сутність культурної компетентності. Художня компетентність трактується як здатність особистості до осмислення та розуміння мистецької образності, емоційного реагування на неї, прилучення до різнобічної мистецької діяльності, зокрема, художнього сприймання, інтерпретації, виконавства, творчості. Уточнюючи зміст художньої компетентності, автори пропонують враховувати рівень творчої реалізації даної здатності, передбачаючи репродуктивний, варіаційний, імпровізаційний, власне творчий.

Наводиться диференційована типологія нетрадиційних уроків мистецтва, в якій кожна група демонструє опору на певний рівень творчості. Наприклад: нестандартні уроки з використанням репродуктивної творчості (урок-подорож до Єгипту; урок-майстерня іконопису; урок-експедиція до Трипілля; урок-абетка християнських мистецьких символів). Уроки – варіації, що передбачають творення видозмін (варіацій) теми, ідеї, мистецького образу (урок-обряд; урок для Матері-українки; храми-варіації та ін.). Уроки-імпровізації (урок від кобзаря; урок хоку; урок-танець та ін.). Уроки творчості, що передбачають виконання творчих завдань на базі різних видів мистецтва.

Ключові слова: культурна, художня компетентність, нетрадиційні уроки мистецтва.

NON-TRADITIONAL LESSON AS AN ENVIRONMENT FOR THE DEVELOPMENT OF ADOLESCENTS' CULTURAL (ARTISTIC) COMPETENCE

Tetyana Kryzhanovska

Rivne State University of the Humanities

Anastasiia Opalko

Rivne State University of the Humanities

The article explores methodological aspects of developing cultural (artistic) competence of adolescent schoolchildren through non-traditional art lessons in secondary education institutions. The author's position is formulated: non-traditional art lessons as a creative environment are an effective means of develop-

ing the cultural (artistic) competence of older adolescents. This fact is of particular importance on the eve of the beginning of independent, in particular, professional educational and initial professional activities of graduates of secondary education institutions. Summarizing modern theoretical scientific experience, the authors argue that competence is a personal experience (knowledge, skills, abilities), which is in a state of activation, acquiring the ability to independently use it by an individual. At the same time, definitions of the terms "cultural and artistic competence" are proposed. In particular, the ability of an individual to independently use knowledge, skills, and abilities in the cultural sphere of social life forms the essence of cultural competence. Artistic competence is interpreted as the ability of an individual to comprehend and understand artistic imagery, to respond emotionally to it, and to engage in diverse artistic activities, in particular, artistic perception, interpretation, performance, and creativity. A differentiated typology of non-traditional art lessons is presented, in which each group demonstrates reliance on a certain level of creativity. For example: non-standard lessons using reproductive creativity (lesson-journey to Egypt; lesson-icon painting workshop; lesson-expedition to Trypillia; lesson-alphabet of Christian artistic symbols). Lessons – variations, which involve the creation of modifications (variations) of the theme, artistic image (lesson-rite; lesson for Mother Ukrainian; temple-variations, etc.). Lessons-improvisations (lesson from a kobzar; lesson of hoku; lesson-dance, etc.). Lessons of creativity, which involve the performance of creative tasks based on various types of art.

Key words: cultural, artistic competence, non-traditional art lessons.

Постановка проблеми. Переорієнтація сучасної освіти на компетентнісний підхід знаменує її відмову від домінування знаннєво-діяльнісної мети. На це націлюють, зокрема закони «Про освіту» (2017), «Про повну загальну середню освіту» (2020), Концепція «Нова українська школа» (2018). Сьогодні завдання – вчителю не тільки надати знання, розвинути необхідні навички та вміння, але й, працюючи на майбутнє школяра, сформувані передбачені освітнім стандартом компетентності, як основу здатності випускника до самостійної (подальшої навчальної та професійної) діяльності. У сучасних умовах реформування освіти дедалі більше уваги приділяється розвитку культурної компетентності підлітків, тобто їх адаптованості до сучасного мінливого культурного середовища. Оскільки культура є проявом суспільної творчої діяльності, то важливою складовою культурної компетентності є художня компетенція, що забезпечується мистецькою освітньою галуззю у закладах загальної середньої освіти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Зазначимо, що компетентнісний підхід до освітнього процесу у закладах загальної середньої освіти є предметом значної кількості сучасних наукових досліджень (С. Мельник, О. Пометун). Зокрема, уточнюється зміст та структура понять «компетентність» (О. Квітка, О. Ліскевич), «компетенція» (І. П'яковська) «культурна компетентність» а також її варіанти «загальнокультурна, крос-культурна, мистецька компетентності», «компетентність культурної обізнаності та самовираження» (Н. Бондаренко, О. Лобова, О. Квітка, А. Пашенко та ін.). Предметом наукового пошуку є проблема розвитку культурної компетентності в умовах вищої освіти (Н. Головіна, О. Хом'якова), на базі дисциплін закладів загальної середньої освіти (М. Бойченко, О. Ліскевич, А. Сбруєва та ін.). Водночас проблема розвитку культурної ком-

петентності здобувачів-підлітків в умовах реалізації мистецької освітньої галузі вимагає пошуку новітніх ефективних форм. Аналіз сучасних наукових ідей з приводу окресленої проблеми засвідчує відсутність вичерпного у змісті та структурі обґрунтування поняття «культурна (художня) компетентність», тому проблема пошуку шляхів її формування у контексті мистецької освіти сьогодні не втрачає актуальності.

Мета статті: розкриття окремих методичних аспектів формування та розвитку культурної (художньої) компетентності підлітків в умовах нетрадиційних уроків мистецтва, 8–11 класи ЗЗСО.

Виклад основного матеріалу. У Законі України «Про освіту» з приводу змісту поняття «компетентність» акцентується її суть – «...динамічна комбінація знань, умінь, навичок, способів мислення...» (Закон України Про освіту, 2017). У «Словнику новітніх освітянських термінів і понять» (І. Козинець) зазначається, що «компетентність – динамічне поєднання знань, розуміння, навичок, умінь і здатностей» (Козинець, 2021). Останні у психологічному тлумаченні означають індивідуальні можливості чи здібності до певної діяльності. Згідно словника іншомовних слів, компетентність – поінформованість, обізнаність, авторитетність (Морозов, Шкарапута, 2007). Тобто, компетентність можна розуміти як здатність, що формується у процесі навчання, та проявляється через усвідомлене ставлення до практичного набуття і застосування знань, умінь та навичок. Дослідниця І. П'яковська, аналізуючи навчання на основі компетентностей, зазначає наступне: компетентнісний підхід в освіті – провідна педагогічна категорія, що передбачає ефективне створення певних педагогічних умов у навчально-виховному процесі, які забезпечують формування вміння вирішувати професійні завдання на основі отриманих знань, умінь та навичок (П'яковська, 2010).

Інтегруючи зміст категорій «компетентність» та «культура», отримуємо здатність особистості до самостійного практичного використання знань, умінь, навичок у культурній сфері суспільного життя, а саме матеріальних і духовних, зокрема, художніх цінностей, створених людством протягом його історії (Академічний тлумачний словник української мови); її усвідомленого розвитку власного досвіду щодо самостійної реалізації моделей поведінки, ... ідей, ідеалів, норм та цінностей, зокрема, моральних, художньо-естетичних тощо (Енциклопедія сучасної України).

Формування культурної компетентності учня є важливою ціллю освітнього процесу, оскільки, як зазначає А. Пащенко, дана компетентність дозволяє особистості «...аналізувати й оцінювати найважливіші досягнення національної, ... та світової ... культури; орієнтуватися в ...духовних аспектах сучасного українського суспільства; застосовувати методи самовиховання, орієнтовані на систему індивідуальних, національних і загальнолюдських цінностей для розроблення і реалізації стратегій і моделей поведінки та кар'єри...» (Пащенко. 2013).

Оскільки середовищем, у якому відбувається формування культурної компетентності є мистецька освіта, то предметом нашого дослідження бачимо такий різновид культурної компетентності як художня (мистецька). Її трактуємо як здатність особистості до осмислення та розуміння мистецької образності, емоційного реагування на неї, прилучення до різнобічної мистецької діяльності, зокрема, художнього сприймання, інтерпретації, виконання, творчості. Таким чином, у структуру художньої компетентності ми включаємо інтелектуальний компонент. Це перш за все знання, з теорії, історії, практики функціонування мистецтва, їх

розуміння; а також художні уміння, навички щодо їх результативного використання з метою вирішення практичних завдань. Крім умінь та навичок когнітивного (інтелектуального) змісту, до художньої компетентності входять навички, спрямовані на художню саморефлексію, саморозвиток, самовдосконалення особистості. Емоційний компонент художньої компетентності включає емоційні реакції особистості на мистецьку діяльність. Важливу роль тут відіграють вищі почуття – інтелектуальні, естетичні тощо. Говорячи про діяльнісну сферу художньої компетентності, нагадаємо про її творчу складову, адже сутність мистецтва – у його традиційності, тобто репродукуванні минулого досвіду та новизні, оригінальності як результаті художньої творчості. Представимо структуру культурної (художньої або мистецької) компетентності у вигляді схеми «Художня (мистецька) компетентність» (див. схему 1).

Уроки мистецької освітньої галузі у порівнянні з іншими дисциплінами, мають свою специфіку у цільових, психолого-педагогічних, організаційно-методичних, дидактичних та інших аспектах. Зокрема, важливою особливістю їх змісту є моделювання різних форм існування мистецтва: авторської творчості, виконавської та глядацької активності, критично-оцінної діяльності та ін. Саме домінування різновидів художньої творчості як основи існування мистецтва, спонукає педагогів до пошуку нетрадиційних форм викладання даної дисципліни, що створює оптимальне середовище для різнобічної учнівської мистецької діяльності.

Нестандартний урок – це урок позбавлений шаблону щодо його організації, він ґрунтується на самостійному, творчому підході у визначенні змісту, методів, засобів навчання. Наприклад, М. С. Вашуленко вважає нестандартні уроки

Художня (мистецька) компетентність

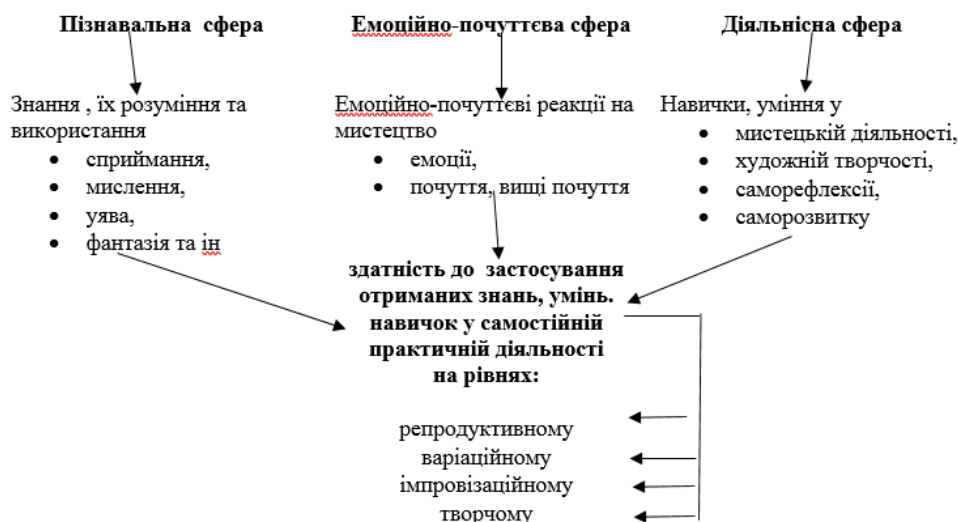


Схема 1. «Художня (мистецька) компетентність»

такими, що мають гнучку структуру, створюють максимально сприятливі умови для перетворення учнів на суб'єктів освітнього процесу (Вашуленко, 2011). Щодо особливостей нестандартного уроку, то це активна навчально-пізнавальна діяльність учнів, присутність їх позитивної емоційності та мотивації, домінування навчальної творчості (В. Ягупов); стимулювання та збагачення асоціативних механізмів (Е. Печерська); відмова від класичної форми, свобода у будові (І. Малафіїк). Найпоширенішими типами нестандартних уроків у середніх класах є уроки – прес-конференції, уроки – аукціони, уроки – ділові ігри, уроки – занурення, театралізовані уроки тощо [Кузьминський, Омеляненко, 2011]. Можлива форма інтегрованого (міжпредметного) уроку, дискусії, інтерв'ю, проєкту, мозкової атаки, квесту, квізу, вікторини, подорожі, уроку-суду, уроку-гри тощо (Дубровська, Самойленко, Дубровський. 2019). Нетиповий дидактичний формат сприяє активізації емоційності учнів, піднімає їх мотивацію до навчання і художнього самовираження, робить навчання захопливим, інтерактивним і практично корисним. Л. Г. Кондратова, аналізуючи нестандартні уроки художньої культури виділяє наступні типи: уроки-ігри (ділові, рольові), уроки-сценарії (за прикладом TV- програм), уроки-пошуки (з організацією самостійної роботи учнів) (Кондратова, 2010).

Аналізуючи структуру культурної (художньої) компетентності, ми звернули особливу увагу на центральну складову – здатність до самостійної практичної діяльності на різних рівнях творчості. Тому види нетрадиційних уроків ми систематизуємо за ступенями прояву творчості. Наведемо окремі приклади.

Нестандартні уроки з використанням **репродуктивної творчості**: «Давній Єгипет: мистецтво, що дарує безсмертя» (урок-подорож до Єгипту), «У майстерні іконописця» (урок-майстерня іконопису), «Розповіді трипільської кераміки» (урок-експедиція), «Абетка символів християнського мистецтва» (урок-абетка символів), «Високе мистецтво класицизму» (урок-слідство «Т. О. Сосновський: скульптура класицизму») та ін. Зокрема, учні знайомляться з поняттям «канон», правило, норма мистецької творчості. Шукають прояви нормативності, пояснюють випадки відхилення від неї. Знаходять копіюють та пояснюють зміст елементів трипільських орнаментів, християнських символів, втілених у мистецькі зразки.

Уроки – варіації передбачають творення видозмін (варіацій) теми, мистецького образу. Наприклад: «Музичне мистецтво східних слов'ян» (11 клас). Цей урок-обряд передбачає осучаснене відтворення елементів календарних обрядодійств, порівняння особливостей використання обрядових мелодій у творах композиторів різних періодів (автентичні зразки, обробки, мелодичні та

текстові цитати, авторські наслідування тощо). Таким чином створюється низка мистецьких варіацій на запропоновану дидактичну тему. Урок «Богородице діво, радуйся» (урок для Матері-українки) (8 клас) – це варіації живопису та тему «Мадонна доби Ренесансу». Урок-презентація «Храми світу» (10 клас) містить запропоновані учнями варіації на тему «Храм», куди, крім світових пам'яток, увійшли уявні храми ХХІ століття.

Уроки-імпровізації містили творчі завдання, що виконуються спонтанно без попередньої підготовки. Нами застосовувались мелодична (урок музичної історії «Думи мої», 11 клас), поетична (урок хоку «Мистецтво Країни Висхідного сонця», 10 клас), танцювальна (урок-танець «Танець – міні-модель життя». 10 клас) та ін. види мистецької імпровізації.

Уроки творчості – переважна більшість уроків мистецтва, в умовах яких учні отримують різноманітні творчі завдання, що у контексті теми реалізуються на базі різних видів мистецтва. Наприклад, образотворчість передбачала створення графічного епіграфу уроку, художнє оформлення конспекту, розроблення логотипу, афіші, художньо-географічної карти, колажу, художньо-тематичного словника тощо; драматична творчість «привела» на уроки мистецтва сюжети, виконані засобами національних театральних різновидів; музична творчість реалізовувалась у рекламних текстах-мелодіях, репуванні, створенні мелодій на основі національних музичних ладів, їх характерних інтонацій (гуцульський, думний, пентатонічний). Розмаїття завдань передбачали також літературна, скульптурна, віртуальна та ін. види мистецької творчості.

Висновки. Одним з важливих завдань мистецької освітньої галузі є розвиток культурної (художньої) компетентності, що являє собою здатність особистості до самостійної мистецької діяльності на основі академічно отриманих а також самостійно здобутих знань, умінь, навичок. Зазначена здатність виявляється на різних рівнях творчості особистості (від репродукування до самостійного продукування художньої новизни). Курс «Мистецтво» як ніякий інший предмет загальної середньої освіти мотивує школярів до творчої дії. Цьому сприяє використання нетрадиційних уроків мистецтва, що створюють атмосферу захоплення, самостійного пошуку та дії у царині мистецтва. збагачуючи художні знання, уміння, навички як основу особистісної культурної (художньої) компетентності.

Запропоновані методичні аспекти розвитку художньої компетентності не вичерпують змісту заявленої проблеми. Представляє інтерес дослідження розвиваючого потенціалу інших методичних засобів в умовах реалізації компетентнісного підходу у мистецькій освітній галузі.

Література:

- Закон України Про освіту (ВВР, 2017, № 38-39, ст. 380). URL <https://surl.li/sjpcjr>
- Козинець І. (2021) Словник новітніх освітянських термінів і понять: довід. видання. Дніпро : НТУ «ДП». 69 с.
- Словник іншомовних слів (2000). Уклад.: С. М. Морозов, Л. М.Шкарапута. К.: Наукова думка. 680 с.
- П'янківська І. (2010). «Компетенція» та «компетентність» як провідні поняття компетентнісного підходу. *Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Психологія і педагогіка*. Вип. 15. С. 202–211. URL http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp_2010_15_37
- Академічний тлумачний словник української мови в 11 томах. URL: <https://sum11.com.ua/kuljtura/>
- Енциклопедія сучасної України URL: <https://esu.com.ua/article-51449#>
- Пашченко А. (2013). Використання інноваційних технологій у формуванні загальнокультурної компетенції учнів професійно-технічних навчальних закладів. *Формування загальнокультурної компетенції майбутніх фахівців: збірник наукових праць*. За ред. О.С. Березюк, О.М. Власенко. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. С. 23–26.
- Вашуленко М. (2011). Методика навчання української мови в початковій школі: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. К. : Літера ЛТД. 364 с.
- Кузьминський А., Омеляненко С. (2010). Технологія і техніка шкільного уроку: навч.посіб. К.: Знання. 335 с.
- Дубровська Л., Самойленко О., Дубровський В. (2019). Педагогічні особливості використання нетрадиційних уроків у початковій школі. *Наукові записки. Серія "Психолого-педагогічні науки"* № 4. С. 45–50.
- Кондратова Л. (2010). Художня культура. 9 клас: методичний посібник. Харків : Видавнича група «Основа». 208 с.

References:

- Zakon Ukrainy Pro osvitu [Law of Ukraine On Education] (VVR, 2017, № 38-39, st. 380). Retrieved from: <https://surl.li/sjpcjr>
- Kozynets I. (2021). Slovyk novitnikh osvitianskykh terminiv i poniat [Dictionary of the latest educational terms and concepts]: dovid. vydannia. Dnipro : NTU «DP». 69 s.
- Slovyk inshomovnykh sliv (2000). [Dictionary of foreign words] Uklad.: S. M. Morozov, L. M.Shkaraputa. K.: Naukova dumka. 680 s.
- Piankovska I. (2010). «Kompetentsiia» ta «kompetentnist» yak providni poniattia kompetentnisnoho pidkhodu. ["Competence" and "competence" as leading concepts of the competency approach]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Seriiia : Psykholohiia i pedahohika*. Vyp. 15. S. 202–211. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoapp_2010_15_37
- Akademichnyi tлумachnyi slovyk ukrainskoi movy v 11 tomakh. [Academic Explanatory Dictionary of the Ukrainian Language in 11 volumes]. Retrieved from: <https://sum11.com.ua/kuljtura/>
- Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy [Encyclopedia of Modern Ukraine]. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-51449#>
- Pashchenko A. (2013). Vykorystannia innovatsiinykh tekhnolohii u formuvanni zahalnokulturnoi kompetentsii uchniv profesiino-tekhnichnykh navchalnykh zakladiv [The use of innovative technologies in the formation of general cultural competence of students of vocational and technical educational institutions]. *Formuvannia zahalnokulturnoi kompetentsii maibutnikh fakhivtsiv: zbirnyk naukovykh prats*. Za red. O.S. Bereziuk, O.M. Vlasenko. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU im. I. Franka. S. 23–26.
- Vashulenko M. (2011). Metodyka navchannia ukrainskoi movy v pochatkovii shkoli. [Methodology of teaching Ukrainian in primary school]: navchalno-metodychnyi posibnyk dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv. K. : Litera LTD. 364 s.
- Kuzmyskyi A., Omelianenko S. (2010). Tekhnolohiia i tekhnika shkilnoho uroku. [Technology and equipment of the school lesson]: navch.posib. K.: Znannia. 335 s.
- Dubrovsk L, Samoilenko O., Dubrovskyi V. (2019). Pedahohichni osoblyvosti vykorystannia netradytsiinykh urokiv u pochatkovii shkoli. [Pedagogical features of using non-traditional lessons in elementary school]. *Naukovi zapysky. Seriiia "Psykhologo-pedahohichni nauky"* № 4. S. 45–50.
- Kondratova L. (2010). Khudozhnia kultura. 9 klas [Artistic culture. Grade 9]: metodychnyi posibnyk. Kharkiv: Vydavnycha hrupa «Osnova». 208 s.

УДК 378.147:784.9

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-9>

ПОРІВНЯННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ ТА ХОРОВОГО ВИКОНАННЯ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТА ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНИХ ЗДІБНОСТЕЙ

Леснік Олена Степанівна

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ORCID ID: 0000-0002-4875-3832

e-mail: a.lesnik.66@gmail.com

Маргіна Олена Адольфівна

старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки

«Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ORCID ID: 0000-0002-8603-2569

e-mail: kantilena69@ukr.net

Стаття присвячена порівняльному аналізу сольного співу і хорового виконання з метою виявлення їх взаємозв'язку та впливу на розвиток вокальних здібностей. Наукова новизна статті полягає у комплексному підході до порівняльного аналізу сольного та хорового співу, що дозволяє виявити їхні взаємодоповнюючі та взаємовиключні аспекти. Методологія дослідження базується на комплексному використанні наукових підходів, включаючи порівняльний і аналітичний. Це дозволяє здійснити всебічний аналіз наукової літератури, зокрема, опрацювання монографічних наукових видань та дисертаційних праць, присвячених вокальному мистецтву.

Результати дослідження демонструють, що сольний та хоровий спів є взаємодоповнюючими формами вокальної діяльності, які мають специфічний вплив на розвиток вокальних здібностей. Сольний спів сприяє розвитку індивідуальних вокальних навичок, таких як тембральне забарвлення, динаміка та артикуляція, тоді як хоровий спів розвиває навички ансамблевого звучання, гармонічного слуху і відчуття ритму. Сольний та хоровий спів мають технічні, психологічні та емоційні відмінності. Солоіст – індивідуальний інтерпретатор, а хорист – частина колективу. Вони не взаємовиключні, а взаємодоповнюючі. Хоровий спів розвиває відчуття ансамблю та гармонії, а сольний – індивідуальну техніку та виразність, тому їх поєднання сприяє комплексному розвитку вокальних здібностей.

Автори визначають ефективні методичні підходи для розвитку вокальних здібностей солоістів та хористів. Загальні підходи включають розвиток вокальної техніки, музичного слуху та виконавської майстерності. Для солоістів важливий індивідуальний підхід і розвиток артистизму. Для хористів – ансамблеве звучання і вокальна дисципліна. Врахування специфіки кожної форми вокального мистецтва й індивідуальних особливостей виконавців є ключовим для їхнього розвитку.

У процесі дослідження авторами виявлено, що поєднання сольного та хорового співу в освітньому процесі є ефективним методом розвитку вокальних здібностей. Воно дозволяє виконавцям розвивати як індивідуальні, так і ансамблеві навички, що є важливим для їхнього професійного зростання.

Ключові слова: сольний та хоровий спів, освітній процес, музична освіта, вокальний потенціал, вокальні здібності, мистецтво.

COMPARISON OF SOLO SINGING AND CHORAL PERFORMANCE: INTERRELATION AND INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF VOCAL ABILITIES

Olena Liesnik

The state institution "South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky"

Olena Margina

The state institution "South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky"

The article is devoted to a comparative analysis of solo singing and choral performance in order to identify their interconnection and influence on the development of vocal abilities. The scientific novelty of the article lies in a comprehensive approach to the comparative analysis of solo and choral singing, which allows to identify their complementary and mutually exclusive aspects. The research methodology is based on the integrated use of scientific approaches, including comparative and analytical. This allows for a comprehensive analysis of the scientific literature, including the study of monographic scientific publications and dissertations on vocal art.

The results of the study demonstrate that solo and choral singing are complementary forms of vocal activity that have a specific impact on the development of vocal abilities. Solo singing contributes to the development of individual vocal skills, such as timbre, dynamics and articulation, while choral singing develops ensemble sound, harmonic ear and sense of rhythm. Solo and choral singing have technical, psychological and emotional differences. A soloist is an individual interpreter, while a chorister is part of a collective. They are not mutually exclusive but complementary. Choral singing develops a sense of ensemble and harmony, and solo singing develops individual technique and expressiveness, so their combination contributes to the comprehensive development of vocal abilities.

The authors identify effective methodological approaches for developing the vocal abilities of soloists and choristers. General approaches include the development of vocal technique, ear for music and performance skills. For soloists, an individual approach and the development of artistry are important. For choristers, it is ensemble sound and vocal discipline. Taking into account the specifics of each form of vocal art and the individual characteristics of performers is key to their development.

In the course of the study, the authors found that the combination of solo and choral singing in the educational process is an effective method of developing vocal abilities. It allows performers to develop both individual and ensemble skills, which is important for their professional growth.

Key words: solo and choral singing, educational process, music education, vocal potential, vocal abilities, art.

Постановка питання в загальному вигляді.

Сольний спів і хорове виконання, попри їхні очевидні відмінності, є взаємопов'язаними та взаємодоповнюючими формами вокального мистецтва, що суттєво впливають на розвиток вокальних здібностей. Сольний спів, спрямований на розкриття індивідуального вокального потенціалу, сприяє розвитку технічних навичок, таких як дихання, звукоутворення, артикуляція й інтонація, а також артистизму, сценічної майстерності чи здатності до самовираження. Хорове виконання, натомість, акцентує увагу на розвитку колективних навичок, таких як ансамблеве звучання, відчуття гармонії і ритму, вокальна дисципліна і вміння працювати в колективі. Досвід хорового співу збагачує соліста відчуттям гармонії й ансамблевого звучання, що позитивно впливає на його сольне виконання, тоді як сольний спів сприяє розвитку індивідуальної техніки та виразності хориста, покращуючи його хорове виконання (Стець, 2016). Обидві форми вокального мистецтва сприяють розвитку музичного слуху, відчуття ритму і гармонії, що є основою для будь-якого вокаліста.

Важливо зазначити, що сольний спів і хорове виконання не є взаємовиключними, а навпаки, взаємодоповнюють один одного, сприяючи всебічному розвитку вокальних здібностей.

Мета статті. Порівняти сольний спів і хорове виконання як дві основні форми вокального мистецтва; виявити ключові відмінності між сольним та хоровим виконанням з точки зору вокальної техніки, виконавської майстерності та впливу на розвиток вокальних здібностей. З поставленої мети випливає завдання – дослідити взаємозв'язок між сольним і хоровим виконанням і визначити, як досвід в одній з цих форм впливає на успішність в іншій.

Методологічна основа дослідження базується на застосуванні порівняльного і аналітичного методу, які дозволяють виявити відмінності в музичній структурі, вокальній техніці і виконавських вимогах, що висуваються до солістів та хористів.

Аналіз наукових досліджень. Підготовка здобувачів у музично-педагогічних закладах вищої

освіти за цими напрямками є предметом активного дослідження в науково-методичній літературі, де висвітлюються відповідні питання. Серед авторів, які зробили вагомий внесок у цю галузь, можна виділити Г. Падалку, О. Рудницьку, Е. Печерську та інших.

Питання вокально-хорового навчання є предметом активного дослідження вітчизняних співаків, хормейстерів і педагогів-теоретиків. Серед визнаних фахівців у цій галузі виділяються В. Антонюк, В. Карпось, М. Кушка, Н. Кьон, Т. Пляченко, Ю. Юцевич. Їхні наукові праці присвячені вивченню закономірностей голосоутворення, аналізу його вікових особливостей, а також розробці методів діагностики та корекції вокальних проблем.

Основна частина дослідження. Вокальне мистецтво є унікальною формою музичного вираження, що полягає у відтворенні музичних творів і передачі їхнього художнього змісту за допомогою людського голосу. Воно охоплює широкий спектр виконавських форм, від сольного співу, де акцент робиться на індивідуальній майстерності і виразності виконавця, до ансамблевого співу, що включає дуети, тріо, квартети, квінтети та інші малі вокальні групи, де важлива гармонійна взаємодія голосів, і до хорового співу, що передбачає колективне виконання великою групою співаків, де ключовим є досягнення єдності звучання та ансамблевої злагодженості.

На заняттях сольним співом першочерговим завданням є глибоке дослідження індивідуальних голосових даних співака, що включає виявлення природного тембру, динамічних можливостей та діапазону. Цей процес вимагає від викладача чутливості й індивідуального підходу, адже кожен голос унікальний і потребує персоналізованої методики розвитку. У той час як сольний спів спрямований на розкриття індивідуальності, хорове виконання висуває до співака вимоги зовсім іншого характеру. На хорових заняттях співак повинен володіти навичками, що дозволяють йому гармонійно вливатися в колективне звучання. Це передбачає вміння маскувати власний тембр, досягати динамічної гомогенності в хорових партіях та прагнути до загального хорового звучання. На відміну від сольного співу, де вібрато є природним і бажаним елементом, в хоровому виконанні воно часто обмежується або зовсім нівелюється для досягнення єдності звучання. Особливо важливим є розвиток здатності до чистого інтонування у співі а капела, що вимагає від співака високого рівня слухової координації та відчуття гармонії.

На основі аналізу науково-педагогічної літератури та саморефлексії викладацького досвіду можемо стверджувати, що відмінності між сольним і хоровим виконанням не обмежуються лише технічними аспектами. Вони також стосуються психологічних і емоційних аспектів. Соліст висту-

пає як індивідуальний інтерпретатор музичного твору, виражаючи власні емоції й переживання. Хорист же є частиною колективного організму, де кожен голос має гармонійно вливатися в загальне звучання. Важливо зазначити, що сольний спів та хорове виконання не є взаємовиключними. Навпаки, вони взаємодоповнюють один одного, сприяючи комплексному розвитку вокальних здібностей. Досвід хорового співу допомагає солісту розвинути відчуття ансамблю та гармонії, а досвід сольного співу сприяє розвитку індивідуальної техніки та виразності.

Як зазначають у своєму дослідженні науковці «Однією з ключових відмінностей між сольним та хоровим виконанням є роль співу «на опорі», що суттєво впливає на розвиток вокальної техніки» (Сяофен, 2022). У процесі підготовки соліста-вокаліста, більшість фахівців акцентують увагу на формуванні навичок співу з використанням міцної опори, що досягається шляхом застосування реберно-черевного, або так званого «мішаного», «костоабдомінального» типу дихання. Цей підхід спрямований на максимальний розвиток діапазону голосу й здатності до виконання мелодії повним, яскравим звуком. На початковому етапі навчання солісти практично виключно працюють над «повним звуком» на максимальній динаміці, що є необхідним для формування міцної вокальної бази.

Варто зазначити, що у контексті хорового або ансамблевого виконання вимоги до дихання і звукоутворення суттєво відрізняються. Тут необхідне володіння навичками співу в різноманітній динаміці, зокрема на піано, що передбачає використання так званого «парадоксального» (Л. Работнов) або «малого» (Г. Стулова) дихання. Цей спосіб дихання дозволяє хористам, особливо тим, хто володіє яскравими і гучними голосами, гармонійно вливатися в ансамблеве звучання, не втрачаючи відчуття опори і наповненості звуку.

Питання доцільності навчання «малому» диханню у вихованні співаків-солістів залишається дискусійним, оскільки традиційно солісти акцентують увагу на розвитку потужного та об'ємного звуку. Однак, у хоровому та ансамблевому співі роль «малого» дихання є беззаперечною, оскільки воно дозволяє досягти необхідної динамічної гнучкості й ансамблевої збалансованості.

Відмінності у підходах до дихання відображають різні цілі сольного та хорового виконання. Соліст прагне до максимального розкриття індивідуальних вокальних можливостей, тоді як хорист має гармонійно вписатися в колективне звучання, зберігаючи при цьому якість власного голосу.

Ця різниця зумовлена не лише технічними аспектами, але й естетичними і психологічними. Сольний спів вимагає від виконавця яскравої індивідуальності, здатності до емоційного самовираження та віртуозного володіння голосом. У сольному виконанні акцент робиться на темб-

ральній палітрі, динамічних контрастах й індивідуальній інтерпретації музичного твору.

Хоровий спів, навпаки, передбачає підпорядкування індивідуальних вокальних якостей загальному звучанню хору. Тут важливі ансамблева дисципліна, здатність до гармонійного співіснування голосів та створення єдиного художнього образу. Хорист має вміти адаптувати свій голос до звучання інших учасників хору, зберігаючи при цьому чистоту інтонації та якість звуку. Крім того, відмінності в підходах до дихання обумовлені різними акустичними умовами. Соліст, як правило, виступає в концертних залах з гарною акустикою, що дозволяє йому використовувати широкий діапазон динаміки та тембру. Хорист же, виступаючи в складі великого колективу, має враховувати акустичні особливості приміщення та баланс звучання з іншими голосами.

Змішаний тип дихання, відомий як грудочеревний, є фундаментальним для вокального мистецтва, оскільки забезпечує оптимальний контроль над дихальним процесом, необхідний як для сольного, так і для хорового виконання. Цей тип дихання характеризується синхронним розширенням грудної клітини не лише в передньо-задньому напрямку, але й у латеральному та вертикальному, що дозволяє максимально ефективно використовувати об'єм легенів. У сольному співі грудочеревне дихання набуває особливого значення, оскільки соліст повинен володіти винятковою гнучкістю та динамічним контролем для передачі емоційної глибини та технічної складності вокальної партії. Воно забезпечує міцну опору для звуку, дозволяючи солісту досягати широкого діапазону динамічних відтінків та тембральної палітри, необхідних для індивідуальної інтерпретації твору. У хоровому співі, де важлива єдність звучання та ансамблева гармонія, грудочеревне дихання сприяє синхронізації дихальних рухів між учасниками хору, забезпечуючи рівномірність звуку та динамічну збалансованість. Воно також дозволяє хористам підтримувати стабільне дихання протягом тривалих хорових творів, зберігаючи якість звуку та витривалість. Крім того, грудочеревне дихання сприяє розвитку вокальної витривалості, що є важливим як для солістів, які виконують тривалі арії, так і для хористів, які беруть участь у багаточастинних хорових творах.

Отже, узагальнюючи вищезазначене, можемо стверджувати, що відмінності в підходах до дихання в сольному і хоровому виконанні є відображенням різних художніх завдань й естетичних принципів. Обидва підходи є важливими для розвитку вокальної культури, сприяють формуванню різнобічно розвиненого вокаліста.

Важливо зазначити, що обидва типи дихання є важливими для розвитку вокальної техніки. Солісти можуть використовувати елементи «малого» дихання для виконання творів з широкою динамічною палітрою, а хористи можуть

застосовувати навички «повного» дихання для розвитку об'єму та сили голосу. Сольний спів та хорове виконання є двома взаємодоповнюючими формами вокального мистецтва, кожна з яких має свої особливості та впливає на розвиток вокальних здібностей.

Аналіз наукових праць (Болох, 2023; Кьон, 2018) дозволяє виокремити основні особливості сольного співу, зокрема можливості розкрити індивідуальність і творчий потенціал; розвинути техніку вокалу, включаючи дикцію, артикуляцію, інтонацію, діапазон та тембр голосу; навчитися самостійно інтерпретувати музичний твір; розвинути сценічну майстерність та вміння працювати з аудиторією.

У свою чергу хорове виконання передбачає колективне виконання вокального твору, і воно дозволяє розвинути навички ансамблевого співу, включаючи відчуття ритму, гармонії та темпу; навчитися слухати та відчувати інших учасників хору; розвинути вокальну дисципліну і вміння працювати в колективі; розширити музичний кругозір і познайомитися з різноманітними музичними жанрами.

Кожен етап занять із сольного співу, від розпізнання до роботи з нотним текстом, невід'ємно пов'язаний з емоційною сферою здобувача музичної освіти. Емоційне наповнення виступу є ключовим для вокаліста, що робить проблему формування емоційної виразності актуальною як на міжнародному, так і на національному рівні.

У контексті хорового співу, емоційна складова набуває дещо іншого характеру. Тут важливим є не лише індивідуальне емоційне переживання, але й здатність до колективного емоційного резонансу. Хористи повинні вміти не лише передавати емоційний зміст твору, але й відчувати емоції інших учасників хору, створюючи єдиний емоційний простір.

Узагальнюючи варто відзначити, що обидві форми вокального мистецтва є важливими для розвитку вокальних здібностей. Рекомендується поєднувати сольний спів та хорове виконання для досягнення максимального результату.

Спираючись на власний досвід та аналіз педагогічної літератури, відзначимо, які ефективні методичні підходи для розвитку вокальних здібностей як у солістів, так і у хористів, мають враховувати специфіку кожної форми вокального мистецтва, а також індивідуальні особливості кожного виконавця.

1. Загальні методичні підходи. Розвиток вокальної техніки (вправи для розвитку дихання, звукоутворення, артикуляції та інтонації, робота над розширенням діапазону голосу та розвитком тембральної палітри, використання вокалізів та етюдів для відпрацювання технічних навичок), розвиток музичного слуху (вправи для розвитку внутрішнього слуху, відчуття ритму та гармонії, слухання і аналіз вокальних творів різних жанрів та стилів, робота над чистотою інтонування та ансамблевим

звучанням), розвиток виконавської майстерності (робота над сценічною майстерністю, включаючи міміку, жести та рухи, вивчення та аналіз музичного тексту, розуміння стилю та епохи, робота над інтерпретацією музичного твору і створенням художнього образу).

2. *Методичні підходи для солістів.* Індивідуальний підхід (виявлення і розвиток індивідуальних вокальних задатків співака, робота над розкриттям творчого потенціалу та індивідуального стилю виконання, розвиток навичок самостійної роботи і самоаналізу), розвиток артистизму (робота над створенням сценічного образу й емоційним наповненням виконання, розвиток навичок роботи з аудиторією та подолання сценічного хвилювання, вивчення та аналіз вокальних творів з точки зору драматургії та режисури).

3. *Методичні підходи для хористів.* Розвиток ансамблевого звучання (робота над досягненням гомогенного звучання хору; розвиток навичок

слухання і відчуття інших учасників хору, робота над чистотою інтонування та ритмічною дисципліною), розвиток вокальної дисципліни (робота над розвитком витривалості і вміння працювати в колективі, розвиток навичок швидкого розучування нотного тексту, робота над дотриманням правил хорового співу та етикету).

Висновки. Вокальне мистецтво, охоплюючи різноманітні форми від сольного до хорового співу, вимагає від виконавців як індивідуальної майстерності, так і здатності до колективної взаємодії. Сольний спів акцентує на розкритті індивідуальних голосових даних і артистизмі, тоді як хоровий спів вимагає вміння гармонійно вливатися в колективне звучання, маскуючи індивідуальний тембр та досягаючи єдності. Попри відмінності, обидві форми вокального мистецтва взаємодоповнюють одна одну, сприяючи комплексному розвитку вокальних здібностей, оскільки досвід хорового співу збагачує соліста, а досвід сольного співу покращує хорове виконання.

Література:

- Болох І. В. (2023). Формування вокально-хорових навичок учнів середніх класів : кваліфікаційна магістр. р-та студента, спец.: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Чернігів. 76 с.
- Василенко Л. (2015). Педагогічні підходи та принципи формування вокально-методичної майстерності вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки.* № 1. С. 119–125.
- Кьон Н. Г., Ян Сяохан (2018). Формування у студентів навичок сольного і хорового виконавства. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.* №2. С. 47–52.
- Стець Г.В. (2016). Сучасні підходи до формування вокально-хорових навичок на уроках музичного мистецтва. *ScienceRise. Педагогічна освіта.* № 2 (5). С. 55–59.
- Сяофен Г., Осадча Т. (2022). Поліфункціональний підхід як засада забезпечення вокально-фахової і диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 51. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-70>
- Товкач М. (2019). Шляхи формування вокально-хорових навичок у майбутніх учителів музичного мистецтва. Матеріали Всеукр. науково-практичної 83 конференції «Мистецтво та освіта: новації і перспективи». Чернігів: НУЧК, С. 88–93.

References:

- Bolokh I. V. (2023). Formuvannia vokalno-khorovykh navychok uchniv serednikh klasiv : kvalifikatsiina mahistr. r-ta studenta, spets.: 014 Serednia osvita (Muzychne mystetstvo) [Formation of vocal and choral skills of middle school students: qualification master's degree of student, specialty: 014 Secondary education (Musical art)]. Chernihiv. 76 s. [in Ukrainian].
- Vasylenko L. (2015). Pedahohichni pidkhody ta pryntsyipy formuvannia vokalnometodychnoi maisternosti vchytelia muzychnoho mystetstva [Pedagogical approaches and principles of formation of vocal and methodological skills of a music teacher]. *Naukovi zapysky Nizhynskoho derzhavnoho universytetu imeni Mykoly Hoholia. Psykholohopedahohichni nauky.* № 1. S. 119–125. [in Ukrainian].
- Kon, N. H., Yan Siao Khan (2018). Formuvannia u studentiv navychok solnoho i khorovoho vykonavstva [Formation of students' solo and choral performance skills]. *Naukovyi visnyk Pivdennoукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.* №2. S. 47–52. [in Ukrainian].
- Stets H.V. (2016). Suchasni pidkhody do formuvannia vokalno-khorovykh navychok na urokakh muzychnoho mystetstva [Modern approaches to the formation of vocal and choral skills in music lessons]. *ScienceRise. Pedahohichna osvita.* № 2 (5). S. 55–59. [in Ukrainian].
- Siaofen H., Osadcha T. (2022). Polifunktsionalnyi pidkhid yak zasada zabezpechennia vokalno-fakhovoi i dyryhensko-khorovoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Multifunctional approach as a basis for providing vocal and professional and conducting and choral training of future teachers of musical art]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* Vyp 51. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-70> [in Ukrainian].
- Tovkach M. (2019). Shliakhy formuvannia vokalno-khorovykh navychok u maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Ways of forming vocal and choral skills in future teachers of musical art]. *Materialy Vseukr. naukovo-praktychnoi 83 konferentsii «Mystetstvo ta osvita: novatsii i perspektivy».* Chernihiv: NUChK, S. 88–93. [in Ukrainian].

УДК 378; 377; 785

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-10>

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ АРТИСТІВ ОРКЕСТРУ: ПРОБЛЕМИ ДИСТАНЦІЙНОЇ ФОРМИ НАВЧАННЯ

Литовченко Віра Сергіївна

викладачка кафедри оркестрових струнних інструментів

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

викладачка ПЦК «Оркестрові струнні інструменти»

Комунальний заклад «Харківський музичний фаховий коледж імені Б. М. Лятошинського»

Харківської обласної ради

ORCID ID: 0000-0002-0520-6521

e-mail: vera_violini1@ukr.net

Професійна діяльність артистів оркестру вимагає від виконавців особливих навичок, багато в чому відмінних від навичок сольного виконавства. Тому дуже важливо формувати у майбутніх оркестрантів уявлення про відмінності у підході до усіх характеристик музичного звуку: його ритмічного, динамічного, звуковисотного та тембрового боку, а також окремих виконавських прийомів та засобів виразності. Найвідміннішими в сольному та оркестровому виконавстві є підходи до ритмічної та динамічної складової. Якщо соліст може вільно трактувати часовий аспект виконання, то при сумісному музикуванні, тим більш в групі інструментів, що виконують одну партію (струнно-смічкові), синхронність виконання є важливішою за виразність та яскравість. Підхід до динаміки також суттєво відрізняється, оскільки сольне музикування вимагає більшої гучності звучання окремого інструменту для озвучування концертної зали, а гра в оркестрі часто передбачає тихе, майже непомітне звучання кожного окремого виконавця. Менш значущим є різниця у підході до звуковисотності та тембру в сольному та оркестровому виконавстві, однак і в цих аспектах неможна говорити про тотожність в різних видах професійної діяльності музиканта.

В умовах дистанційної освіти в оркестровому класі застосовано такі способи навчання: індивідуальне виконання оркестрових партій онлайн з аналізом помилок, а також запис виконання власної оркестрової партії разом зі звучанням усього оркестру. Варіантом застосування другого способу є створення суміщених ансамблів, коли кожен учасник виконує свою партію, накладаючи її на попередньо зроблені записи партнерів. Таким чином студенти створюють свій власний запис твору, по чергово відтворюючи кожну партію.

Перелічені способи навчання наближають оркестрове виконавство до сольного і не дають можливості повноцінно відчувати різницю підходів до всіх складових оркестрового та сольного звучання. Однак створення суміщених ансамблів видається найефективнішим варіантом подолання проблем дистанційної форми навчання при формуванні професійної майстерності майбутніх артистів оркестру.

Ключові слова: інформаційно-комунікаційні технології, дистанційне навчання, музична освіта, музичне виконавство, професійна майстерність артиста оркестру.

FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS OF ORCHESTRA ARTISTS: PROBLEMS OF DISTANCE LEARNING

Vira Lytovchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Communal Institution "Kharkiv Professional Music

College B. M. Lyatoshynsky" of Kharkiv Regional Council

The professional activity of orchestra artists requires special skills, which are in many ways different from those of solo performers. Therefore, it is very important to develop in future orchestra players an understanding of the differences in approach to all characteristics of musical sound: its rhythmic, dynamic, pitch and timbre aspects, as well as individual performance techniques and means of expression. The most distinctive difference between solo and orchestral performance is the approach to the rhythmic and dynamic components. While a soloist can freely interpret the temporal aspect of performance, in joint musicianship, especially in a group of instruments performing the same part (string instruments), synchronous performance is more important than expressiveness and brightness. The approach to dynamics also differs significantly, as solo performance requires a higher volume of the individual instrument to sound the concert hall,

while playing in an orchestra often involves a quiet, almost imperceptible sound of each individual instrument. The approach to pitch and timbre differs less, but still remains different in solo and orchestral music.

In the context of distance education, the following methods of teaching in the orchestra class are used: individual performance of orchestral parts online with error analysis, as well as recording the performance of one's own orchestral part along with the sound of the entire orchestra. An option for implementing the second method is the creation of combined remote ensembles, when each participant performs his or her own part, overlaying the recording with the previously made recordings of the partners. In this way, students create their own recording of the piece, taking turns recording each part.

One shortcoming of the above methods of teaching is that they are of less able to replicate the actual conditions of orchestral performance. This is due to the students having to perform remotely and individually, which brings their performance closer to solo performance and does not allow students to fully experience the difference in approaches to all components of orchestral and solo sound. Despite this shortcoming, the creation of combined remote ensembles seems to be the most effective way to overcome the problems of distance learning in the development of professional skills of future orchestra artists.

Key words: information and communication technologies, distance learning, music education, music performance, professional skills of an orchestra artist.

Постановка проблеми. Посада артиста оркестру є найбільш розповсюдженим видом професійної діяльності випускників мистецьких ЗВО України – виконавців на струнно-смичкових, духових та ударних інструментах.

В нашій країні функціонує багато оркестрів різних складів та форм власності, це оркестри філармоній, театрів опери та оперети, народні та естрадні колективи. Незважаючи на це, проблеми формування професійної майстерності оркестранта не отримали належного висвітлення у сучасній українській науково-методичній літературі. Оркестрова майстерність часто не виокремлюється від виконавської майстерності як такої, а індивідуальні виконавські навички вважаються запорукою успішної реалізації музиканта на посаді артиста оркестру. При цьому специфіка та відмінності різних видів виконавства недостатньо досліджені та розкриті. Відчутним є недолік сучасних україномовних робіт, присвячених саме оркестровому виконавству.

Формування оркестрової майстерності – процес, що став особливо проблематичним через неможливість використання очної форми навчання в останні роки. Особливо відчутно це в регіонах, де досі переважає дистанційна форма навчання через близькість до лінії фронту та неможливість організувати безпечний аудиторний освітній процес.

В таких умовах викладачі ансамблевих та оркестрових дисциплін змушені творчо підходити до процесу навчання із застосуванням інформаційно-комунікаційних технологій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми та специфіку впровадження дистанційної форми навчання у ЗВО висвітлено у багатьох сучасних публікаціях. Можливості застосування інформаційно-комунікаційних технологій у підготовці фахівців гуманітарного та технічного спрямування досліджували Р. Гуревич, М. Кадемія, В. Уманець, Т. Поясок, І. Зязюн, В. Кухаренко, В. Бондаренко та інші.

Проблемам та можливостям дистанційної форми навчання у професійній підготовці музикантів-виконавців присвячено публікації В. Замороцької, Н. Чистякової, що описують формування індивідуальної виконавської майстерності в процесі дистанційного навчання, а також А. Бондаренка, який розглядає технічні проблеми та робить висновок про неможливість якісного дистанційного навчання ансамблевим дисциплінам (Бондаренко, 2020).

Окремо проблеми та можливості інформаційно-комунікаційних технологій у підготовці оркестрантів не знайшли належного висвітлення в науковій літературі.

Дослідження, присвячені функціонуванню оркестру та навчанню у оркестровому класі, найчастіше сфокусовані на особистості диригента як носія трактування твору, організатора репетиційного та виконавського процесів (С. Турчак, Я. Кириленко, Ю. Лошков, Г. Макаренко, В. Плужніков).

В. Федоришин досліджує педагогічні умови формування виконавської майстерності студентів у процесі колективного музикування та специфіку творчої взаємодії у колективі (Федоришин, 2004). Е. Головашич, В. Скакун, Ю. Кириченко розглядають окремі аспекти оркестрового музикування виконавців на струнно-смичкових та духових інструментах, зокрема специфіку підходу до звуковисотного інтонування, динамічної та тембрової складових музикування в оркестрі (Головашич, Скакун, Кириченко, 2022).

В. Ткачук аналізує педагогічний процес підготовки майбутнього диригента в оркестровому класі за умов очної та дистанційної форми навчання.

Зауважимо, що роль оркестрантів, їх особистий творчий внесок, процес самостійної підготовки до репетицій та виступів недостатньо розроблені та проаналізовані у вітчизняній науково-педагогічній літературі, проте є подібні англomовні роботи, присвячені формуванню професійної майстерності оркестранта (Hager, Johnsson, 2009).

Мета статті. Проаналізувати основні відмінності професійної майстерності соліста та оркестранта, розглянути різницю у підході до різних складових музичного звуку та окремих технічних прийомів. Окреслити проблеми професійної підготовки майбутніх оркестрантів при дистанційній формі навчання. Описати можливості подолання даних проблем через впровадження інформаційно-комунікаційних технологій та способи навчання в оркестровому класі у ЗВО.

Виклад основного матеріалу. Якщо порівнювати оркестрове виконавство з сольним, можна стверджувати, що підхід до кожної зі складових музичного звуку має свої особливості в цих видах діяльності.

Підхід до **метро-ритмічного боку виконання** суттєво розрізняється при грі соло та в оркестрі. Для оркестранта ритмічний бік виконання вважається навіть важливішим за звуковисотний (Hager, Johnsson, 2009). Якщо сольне музикування зазвичай не просто дозволяє, а й вимагає індивідуального, відносно вільного ставлення до часової організації музичного матеріалу, дає можливість індивідуально обирати темп виконання та відхилення від нього, то будь-яке сумісне виконавство обмежує цю свободу необхідністю синхронного звучання. Це не означає, що оркестрове виконання потребує абсолютної рівномірності та математичної точності ритму. Будь-які відхилення від темпоритму, які контролює диригент, мають бути узгоджені та переконливо виконані всіма учасниками колективу, при цьому важливо не лише реагувати на диригентський жест, а й зберігати слуховий контроль над власним звучанням, не вибиватись із загального руху, особливо при виконанні технічно складних епізодів. В таких випадках оркестрове виконавство вимагає не лише технічної досконалості, а й гнучкості та гостроти реакції. Оркестрант також має бути готовим виконувати свою партію у темпі, який обрав диригент, не зважаючи на технічні складнощі.

Особлива проблема – точність виконання ритму, окремих довжин та ритмічних фігур. Якщо в сольному виконавстві гостріше виконання пунктиру чи задовге звучання останньої ноти у фразі може бути сприйнятим як індивідуальність трактування, в оркестрі подібна неточність є неприпустимою, якщо вона не є узгодженою та свідомою.

Оркестровий метроритм має свої особливості: треба зазначити, що при оркестровому музикуванні ідеальної ритмічної точності та синхронності слід прагнути перш за все всередині групи інструментів, а також – при виконанні групами унісонних епізодів, оскільки в таких випадках найменше часове неспівпадіння є суттєво помітним. Специфічну складність створює різне просторове розташування груп та виконавців на сцені, іноді далеко одна від одної, що вимагає не лише загостреного слуху, а й знання партитури в цілому.

Звуковисотна складова на перший погляд найменше залежить від кількості та складу виконавців музичного твору, але вона може і має зазначати певного коригування.

Для соліста тонке загострене інтонування, із підкресленням тяжіння, забезпечує яскравість та неповторність виконання. При грі в струнному оркестрі таке загострене інтонування теж можливе, якщо воно є узгодженим та доречним, але в ансамблі з фортепіано чи іншими темперованими інструментами воно може сприйматись як фальш. Слід також пам'ятати, що унісонне звучання групи передбачає найбільш ретельну роботу над чистотою інтонування. На відміну від сольного виконавства в оркестрі доречніше пожертвувати емоційністю заради звуковисотної єдності. В оркестрі дуже важливим є постійний слуховий контроль та вміння вбудувати свій звук у загальну гармонічну основу.

Окрім того, в оркестрі не може йти мова про абсолютну звуковисотність, оскільки важливою є не індивідуальне інтонування, а цілісність звучання, тож в оркестрі необхідним є постійне підлаштування власного звучання під загальне. Для цього можуть бути різні причини – строй інструментів може змінюватись в залежності від умов виконання, наприклад, температури повітря. Виконання у незручній теситурі має бути максимально акуратним та не випадати із гармонічної основи, сама гармонічна функція також має значення, усі виконавці мають орієнтуватись на звучання басового голосу. Тож можна сказати, що інтонування в оркестрі має більше вимог і обмежень, ніж сольне. Досі можна почути твердження, що у оркестрантів погіршується звуковисотний слух через те, що в загальному звучанні вони погано чують власний інструмент. Зауважимо, що в більшості оркестрів академічного спрямування такої проблеми немає, а необхідність прислухатися до власного звучання, навпаки, вимагає загостреного слуху.

Динамічна складова виконання, мабуть, найбільше відрізняється у сольному та оркестровому виконавстві. В оркестрі динамічний бік виконання більше стосується характеру, ніж гучності звучання, яка має завжди співвідноситись із можливостями інструментів цілого колективу (Головашич, Скакун, Кириченко, 2022). Якщо соліст може використовувати всю динамічну палітру свого інструменту для реалізації власної творчої концепції, то сумісне музикування передбачає більш виважене застосування динамічних відтінків. Для того, щоб досягти рівноправного звучання в оркестрі, кожен з його учасників має залишатись у динамічному діапазоні своїх партнерів по виконанню, бо використання як занадто гучного, так і занадто тихого звучання, неможливого для інших учасників, порушує цілісність сприйняття твору. З особливою обережністю слід добирати силу зву-

чання при акомпануванні; підкреслене виконання всіх деталей фактури, необхідне при сольному музикуванні, тут може бути недоречним, оскільки утруднює сприйняття партії соліста або змушує його підсилювати власний звук.

Специфічною проблемою є трактування динамічних позначок в оркестрових партіях, тому що для більшості партитур характерним є спільне зазначення гучності без урахування динамічних особливостей окремих інструментів. При цьому очевидно, що максимально гучний звук туби та арфи, або тромбона та англійського ріжка суттєво відрізняються. З іншого боку, можливості зіграти найтихіший звук на скрипці інші, ніж на більшості духових, у яких звук просто неможливо видобути занадто тихо. Тож, однією з найважливіших навичок оркестранта має бути здатність до самостійного коригування необхідного динамічного відтінку в кожному конкретному випадку.

Темброва складова також варіюється в сольній та оркестровій грі. Так, солісту яскравість та індивідуальність тембру звучання може допомогти у досягненні неповторності виконання, в той же час гра в оркестрі потребує іншого ставлення. Звучання кожної групи струнних в цілому має бути однорідним, отже вибір тембрового забарвлення, що проявляється у виборі струни, точки ведення на струні (ближче до грифа або підставки), характер вібрато та інше має бути узгодженим.

Окрім загального підходу до усіх складових звучання відрізняється також підхід до конкретних прийомів звуковидобування в сольній та оркестровій грі. Наявність хоча б одного партнера по виконанню вимагає врахування специфіки гри на іншому інструменті. Якщо виконавець на струнно-смичковому інструменті має технічну можливість грати практично без пауз, то виконавець на духовому інструменті або вокаліст має робити цезури для взяття подиху. Також оркестрант має слідкувати, щоб проведення схожого матеріалу різними інструментами та групами одночасно або по черзі було здійснено з однаковою атакою звуку. Якщо застосування смичка дає можливість видобувати звук м'яко і поступово, то гра на фортепіано та щипкових інструментах характеризується чіткою атакою на початку кожного звуку. При виконанні спільного матеріалу з вокалістами, навпаки, потрібно прагнути до більш м'якого початку звуків, без різких акцентів. Окрім того, учасники оркестру мають мати уявлення про особливі специфічні

прийоми гри на інших інструментах, такі як використання сурдини на струнних та духових, що передбачає м'яке та приглушене звучання, *pizzicato* у струнних та інше. Всі перелічені особливості мають бути враховані при роботі над **фразуванням та артикуляцією**, виборі **виконавських штрихів**.

Практика освітнього процесу в оркестровому класі свідчить, що дистанційна форма навчання не може повноцінно замінити живе музикування. Сучасні доступні засоби зв'язку не спроможні якісно забезпечити сумісне одночасне музикування онлайн. За дистанційної форми навчання викладачами оркестрового класу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського застосовувались такі способи навчання:

- індивідуальне виконання оркестрових партій онлайн з аналізом та виправленням помилок,
- індивідуальний запис виконання власної партії разом із звучанням усього оркестру.

Другий спосіб роботи можна умовно розділити на пасивний та активний. Пасивним назвемо гру одночасно з готовим записом виконання повного оркестру, активним – створення сумісних ансамблів, коли кожен учасник виконує свою партію, накладаючи її запис на попередньо зроблені записи партнерів, в результаті чого поступово створюється нове повноцінне виконання зі звучанням всіх партій та інструментів оркестру. Така форма дає можливість кожному виконавцю працювати над оркестровою інтонацією та ритмом, прийомами звуковидобування, фразування та частково – динамічною складовою виконання, підлаштовуватись під виконання партнерів по виконанню, не лише аналізуючи звучання, а й дивлячись на прийоми та способи виконання інших.

Висновки. Освітній процес професійної підготовки майбутніх артистів оркестру при дистанційній формі навчання показав неможливість повноцінно замінити безпосереднє музикування у колективі засобами інформаційно-комунікаційних технологій. Однак застосування нових способів сумісного музикування (суміщений ансамбль) продемонструвало корисність такого експерименту, що є кращим, ніж відсутність оркестрового класу як такого, та більше підходить для формування професійної майстерності оркестранта, ніж переважання сольного виконавства при навчанні.

Література:

- Бондаренко А. І. (2020). Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*, 3 (192), 69–72. doi: 10.33272/2522-9729-2020-3-69-72.
- Федоришин В.І. (2004). Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в умовах колективного музикування. *Наука і сучасність. Зб. наук. праць*, 46. 130–138.

Головашич Е., Скакун В., Кириченко Ю. (2022). «Оркестровий клас» у системі освітніх компонентів професійної підготовки здобувачів другого рівня вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво». *Естетика і етика педагогічної дії*, 26, 173–183. doi: 10.33989/2226-4051.2022.26.273175.

Hager Paul Johnsson Mary (2009). Learning to become a professional orchestral musician: Going beyond skill and technique. *Journal of Vocational Education & Training*, 61, 103–118. doi: 10.1080/13636820902933221.

References:

Bondarenko A.I. (2020). Dystantsiina osvita muzykantiv-vykonavtsiv: problemy ta perspektyvy [Distance education of performing musicians: problems and prospects]. *Imidzh suchasnogo pedagoga – The image of a modern teacher*, 3 (192), 69–72. doi: 10.33272/2522-9729-2020-3-69-72 [in Ukrainian].

Fedoryshyn V.I. (2004). Formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnikh uchyteliv muzyky v umovakh kolektyvnoho muzykuvannia [Formation of Performing Skills of Future Music Teachers in the Conditions of Collective Music Making] *Nauka i suchasnist. Zb. nauk. prats – Science and modernity. Collection of scientific works*, 46. 130–138 [in Ukrainian].

Golovashych E., Skakun V., Kyrychenko Y. (2022). «Orkestrovyi klas» u systemi osvitynikh komponentiv profesiinoi pidhotovky zdobuvachiv drugoho rivnia vyshchoi osvity za spetsialnistiu «Muzychne mystetstvo» [‘Orchestral Class’ in the system of educational components of professional training of applicants for the second level of higher education in the speciality “Musical Art”]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and ethics of pedagogical action*, 26, 173–183. doi: 10.33989/2226-4051.2022.26.273175 [in Ukrainian].

Hager Paul Johnsson Mary. (2009). Learning to become a professional orchestral musician: Going beyond skill and technique. *Journal of Vocational Education & Training*, 61, 103–118. doi: 10.1080/13636820902933221.

УДК 378.147

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-11>

ДО СУТНОСТІ ФЕНОМЕНУ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КЕРІВНИКА ДИТЯЧОГО ТВОРЧОГО КОЛЕКТИВУ

Лю Кесінь

аспірантка факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
ORCID ID: 0009-0005-6115-1464
e-mail: 346965205@qq.com

У статті розглядається психолого-педагогічний вимір вибору індивідуального стилю керівництва дитячим творчим колективом. Метою статті є виокремлення в контексті теоретичних досліджень управлінської діяльності чинників, які є сутнісними для формування індивідуального стилю керівництва саме дитячим творчим колективом. Індивідуальний стиль керівництва зіставляється з поняттям стилю керівництва в контексті управлінської (менеджерської) діяльності. Показано, що стрижневими чинниками, які визначають результативність індивідуального стилю керівництва є характер мотивації учасників колективу і панівна психологічна атмосфера, яка сприяє/не сприяє його успішній діяльності. Розглянуто різні стилі керівництва в проекції на дитячий творчий колектив як цілісний соціальний організм. Орієнтиром для вибору оптимального стилю керівництва визначається суб'єктність кожного учасника колективу на засадах партнерства, яка стосується спільного творчого успіху і можливості індивідуально творчого самовираження. Виокремлюються індикатори оптимального індивідуального стилю керівництва дитячим колективом для творчого успіху (особистісна гнучкість і мобільність у виборі способів комунікації, спрямованість на підтримку індивідуальних творчих проявів використання потенціалу кожного суб'єкта, створення позитивних орієнтирів творчого процесу) та вимоги до особистісних рис керівника і його професійної підготовленості (цінності і пріоритети у ставленні до вихованців і до мистецтва; здатність до лідерства в поєднанні з міжособистісними комунікативними вміннями; усвідомлена потреба керування власною індивідуальністю; комплекс фахових компетентностей – психолого-педагогічних та мистецьких; володіння інформаційними технологіями для комунікації та мистецької творчості тощо).

Ключові слова: керівник дитячого творчого колективу, феномен індивідуального керівництва, особистісні риси керівника, мотивація, психологічна атмосфера.

TO THE ESSENCE OF THE PHENOMENON: INDIVIDUAL STYLE OF THE HEAD OF A CHILDREN'S CREATIVE TEAM

Liu Kexin

Drahomanov Ukrainian State University

The article deals with the psychological and pedagogical dimension of choosing an individual leadership style for a children's creative team. The purpose of the article is to identify, in the context of theoretical studies on management activity, the factors essential for forming an individual leadership style for a children's creative team. The individual leadership style is compared with the concept of leadership style in the context of administrative (managerial) activity. It is shown that the pivotal factors that determine the effectiveness of an individual leadership style are the nature of motivation of team members and the prevailing psychological atmosphere that contributes/not contributes to its successful activity. The article considers different leadership styles in the projection on a children's creative team as an integral social organism. The guideline for choosing the optimal leadership style is the subjectivity of each team member on the basis of partnership, which concerns the joint creative success and the possibility of individual creative expression. Indicators of the optimal individual style of leadership of a children's collective for creative success (personal flexibility and mobility in choosing communication methods, focus on supporting individual creative manifestations of the use of the potential of each subject, creating positive guidelines for the creative process) and requirements for the personal traits of the leader and his/her professional training (values and priorities in relation to pupils and art; ability to lead in combination with interpersonal communication skills) are allocated.

Key words: head of a children's creative team, phenomenon of individual leadership, personal traits of the head, motivation, psychological atmosphere.

Постановка проблеми. Не потребує доказів, що успішна діяльність будь-якого колективу залежить умілим керівництвом лідера, який є професіоналом в обраній галузі і до того ж розуміє і підтримує саморозвиток і прояв ініціативності, креативності кожного члена колективу. У тому що стосується дитячого творчого колективу, зокрема мистецького виконавського (музичного, театрального, хореографічного) вимоги «бачити» кожного посилюються в сучасному освітньому процесі, який відбувається в стрімко змінюваних умовах, особливо у зв'язку з цифровізацією життя загалом, поступового вкорінення і збільшення частки дистанційної комунікації, а отже пропорційного зменшення й нівелювання міжособистісної комунікації. Сучасні темпи життя як раз сприяють такому нівелюванню. Саме тому зростають вимоги до керівника дитячого творчого колективу і до професійного саморозвитку, і до вибору стилю керівництва колективом, що по суті дорівнює стилю спілкування, підтримання міжособистісної комунікації. Власне в такому ракурсі вибір індивідуального стилю керівництва є складовою професійного саморозвитку керівника, що має інтегрувати суто фахові риси і досягнення (в музичному, хореографічному, режисерському або акторському тощо напрямках) і психолого-педагогічні досягнення. Передусім йдеться про посилення уваги керівника до поглиблення психологічних знань, розвитку педагогічної спостережливості, здатності адаптуватися до змінюваних запитів сучасних дітей як у мистецтві, так і у стосунках з іншими людьми, у вимогливості до себе, у потребі в розумінні з боку дорослих, у їхніх вимогах до авторитету педагога тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цілком очевидно, що конкретизація сутності феномену індивідуального стилю керівництва творчим художнім колективом, зокрема й дитячим, у сучасному мистецько-освітньому просторі міститься на перетині його психолого-педагогічного та естетико-мистецтвознавчого вимірів. Так само зрозуміло, що естетико-мистецтвознавчий вимір охоплює також і виконавські аспекти підготовки керівника як фахівця-музиканта або режисера чи хореографа тощо, поза якими неможливим є авторитет керівника і позитивний вплив його індивідуального стилю керівництва на прагнення колективу успішної діяльності (В. Лабунець, Т. Потапчук та ін.).

Деякі теоретичні аспекти вимог до особистісних якостей керівника творчого колективу в різний час досить детально описані дослідниками (В. Лапченко, С. Мальков, І. Маринін, Л. Паньків, Я. Сверлюк та ін.); дотичні до досліджуваного феномену питання педагогічного партнерства представлені в публікаціях М. Вовк, О. Коханової, Н. Ничкало, О. Тадеуш та ін.; висновки цих

учених щодо партнерства екстраполюються й на сферу мистецької творчості (Хуан Ханьцзе та ін.). Проте якщо мистецтвознавчі аспекти, принаймні стосовно мистецької підготовленості самого керівника постають предметом прискількивої і системної уваги дослідників (Р. Кофман, Г. Макаренко та ін.), то психолого-педагогічний вимір в проєкції на роботу з дитячим мистецьким колективом усе ще потребує конкретизації. Тим паче, що в психолого-педагогічному вимірі феномен індивідуального стилю керівництва дитячим творчим колективом є спорідненим із поняттям стилю керівництва в контексті управлінської (менеджерської) діяльності загалом, що узагальнено (на підставі формулювань учених) визначається як комплекс взаємопов'язаних чинників спілкування, які забезпечують ефективність діяльності і конкурентоспроможності колективу як цілісності (Blake R., Mouton J., І. Зязюн; Л. Карамушка, Ж. Ковалів, О. Кравченко, С. Кикоть, В. Рульєв, Л. Скібіцька та ін.).

Отже, **мета статті** – в контексті теоретичних досліджень управлінської діяльності виокремити чинники, які є сутнісними для формування індивідуального стилю керівництва саме дитячим творчим колективом.

Як підкреслюють учені (О. Кравченко, 2016), провідну роль у взаєминах керівника і колективу відіграє мотивація до діяльності і до досягнення успіху як результату такої діяльності, що визначається як «динамічний процес фізіологічного та психологічного плану, який управляє поведінкою людини, визначає його спрямованість, організованість, активність і стійкість», а відтак мотивування з боку керівника постає як спонукання до дії. Але з боку суб'єкта діяльності, на якого ззовні спрямований такий вплив, першочергового і визначального значення набуває **мотив** як особистісне психологічне утворення, що й скеровує поведінку. У такому разі принциповим важелем успіху діяльності колективу і одночасно лакмусом дієвості індивідуального стилю керівництва є характер мотивів суб'єктів освітньо-творчого процесу. Йдеться або ж про мотиви як результати зовнішньої спонуки (для дитини це може бути, наприклад, наполегливе бажання батьків, отримання високої оцінки, шлях до самоствердження в спільноті однолітків тощо), або ж про мотиви, які стали внутрішньою рушійною силою суб'єкта, що формує його ціннісне ставлення до творчої діяльності – індивідуальної і колективної та є переконанням людини, яка не може не діяти відповідно до цього мотиву, тобто не може не творити, причому в конкретному мистецькому напрямі – музикуванні, театральній творчості, танцях тощо (О. Комаровська, 2014).

Відтак, одним із чинників, котрі визначають феномен індивідуального стилю керівництва

дитячим творчим колективом, є уміння керівника розпізнавати, реагувати і керувати мотивами членів колективу як особистостей, кожна з яких володіє певною розвиненістю мистецьких задатків і здібностей, власним відчуттям психологічної комфортності перебування в колективі у взаєминах з іншими, що впливає на творчий результат.

З цього випливає інший важливий чинник індивідуального стилю керівництва, що пов'язаний із характером мотивів дитини перебувати в колективі, – сприятлива індивідуальній і колективній творчості психологічна атмосфера. Отже, таким чинником і постає усвідомлене уміння керівника створювати сприятливу для творчості *психологічну атмосферу* (або психологічний клімат), котра є не ситуативною, а сталою, перманентно коригованою керівником, який цього щиро прагне і для якого така атмосфера сама по собі є мотивом і орієнтиром керівництва як джерело колективної творчої успішності і ширше – як цінність, що детермінує вектори керівництва: саме цінності, що уособлюють ставлення кожного суб'єкта до мистецтва та творчого процесу, з одного боку, і до взаємин у колективі, з іншого боку, і є базисом сприятливої психологічної атмосфери як орієнтиру вибору індивідуального стилю керівництва. У цьому плані варто згадати аксіоматичну психолого-педагогічну тезу про те, що особистості значною мірою формуються саме в колективних взаєминах (яскравим виразником цього постулату був В. Сухомлинський). Але паралельно згадаємо й іншу психологічну аксіому, доповнювальну до першої: сприятливою для формування особистості в колективі є умова визнання кожної особистості унікальною; тобто керівник колективу у своїй діяльності центрується на підтримці і розумінні кожного вихованця – його надбаннях, труднощах, здібностях, мотивах, заохочуючи до індивідуальних досягнень шляхом активізації творчого потенціалу (С. Rogers, 1967).

Як бачимо, «психологічна атмосфера» як поняття торкається соціальних характеристик колективу, що охоплюють відносини всіх суб'єктів, тобто тих, хто навчається, і тих, навчає, а також містить фіксацію цінностей, спільних підходів і практик у колективі (С. Anderson, 1982).

Звідси висновок: з одного боку, психологічна атмосфера є умовою сприятливого середовища для творчості, що містить, зокрема й можливості кожного вільного користування інструментарієм для творчості, що разом формує відчуття суб'єктності під час перебування «всередині» творчого процесу колективу. З іншого боку, психологічна атмосфера означає увагу керівника до міжособистісних взаємин у колективі, що є базовими для успіху.

Звернімо увагу на висновки Л. Паньків на підставі вивчення різних концепцій діяльності

учнівського колективу в проєкції на підготовку керівника: створення колективу як високоорганізованого об'єднання дітей на основі спільної діяльності є тривалим і складним процесом, який проходить кілька етапів за обов'язкових умов вмілого, тактовного керівництва педагога: від вироблення єдиних установок і правил співжиття в колективі – до координування спільною діяльністю і зрештою – до формування в колективі здатності «саморуку», але в співпраці і співтворчості із педагогом (Л. Паньків, 2005, с. 16–17). Отже, важливими орієнтирами для керівника, а отже і вимогами до нього, є сформульовані Г. Баллом «діалогічні універсалиї» – як педагогічні гуманістичні принципи (Г. Балл, 2003): поваги до партнера і прийняття його, яким він є, і водночас орієнтації на його найвищі досягнення; поваги до себе; конкордантності (згоди учасників діалогу щодо базових знань, норм, цінностей і цілей, якими вони керуються); толерантності; використання потенціалу культури тощо.

Тому цілком погоджуємось із Т. Потапчук, яка, аналізуючи феномен управління зокрема музичним (оркестровим) колективом, визначає його як «синтез психічних, мотиваційних, емоційно-вольових та інших властивостей особистості, поєднаних із набуттям спеціальних педагогічних і професійних знань і умінь»; такий синтез націлений, на думку вченої, на формування в майбутніх керівників колективів «лідерських якостей та розвитку організаторських здібностей» (Т. Потапчук, 2023, с. 103).

У такому разі маємо одразу ж зазначити широко досліджувані науковцями (Л. Скібіцька, 2009) «класичні» стилі – авторитарний (або директивний), ліберальний (або поблажливий), демократичний (колегіальний) – з тим, щоб у подальшому визначити найефективніший варіант керівництва дитячим творчим колективом: вибір одного або ж комбінування різних із доцільною мірою присутності тощо.

Зрозуміло, що стосовно впливу на мотиви суб'єктів діяльності авторитарний стиль вочевидь не є сприятливим для перетворення зовнішніх мотивів на внутрішні переконання діяти в учасників колективу, які в такому разі виконують роль об'єктів керівництва, але не суб'єктів творчої діяльності.

Однак, як показує практика, домірні прояви авторитарного стилю керівництва часто націлені і є позитивними для встановлення, припустимо, творчої дисципліни в колективі. Це має позитивно конструктивне значення в ситуаціях підвищеної стресовості, наприклад, у ситуаціях перед сценічним виступом, які потребують від суб'єктів сценічного виступу особливих умінь самокерування емоційними станами і самоорганізації, загостреного почуття відповідальності за спільний успіх тощо.

Отже, сприятливий успішній діяльності індивідуальний стиль керівництва з цієї позиції містить вимогу до керівника вмілого і свідомого керування елементами так званого «позитивного авторитаризму», який – як не парадоксально – спрямований на особистісну підтримку суб'єктів творчого процесу.

Протилежним до цього з позиції управлінської діяльності є ліберальний стиль керівництва колективом, коли керівник наче усувається від управління творчим процесом та процесом особистісних взаємин у колективі, оскільки переконаний у самоорганізації суб'єктів за умови його «невтручання». З одного боку, можливим є стимулювання успіху діяльності через повну зовнішню довіру до суб'єктів, що є позитивним чинником прояву такого стилю. Проте існують і ризики того, що лідери в колективі, особливо дитячо-юнацькому, підлітковому, утверджуватимуть своє лідерство, тобто самостверджуватимуться за рахунок інших суб'єктів, наприклад, у виборі способів дії, у встановленні не завжди адекватних успіху взаємин і міжособистісних зв'язків, що можуть базуватися і на потребі розв'язання творчих завдань, однак набувають рис нав'язування власної думки як єдино правильної; а це призводить до пригнічення творчих проявів інших членів колективу. Отже, такий стиль, зокрема, для дитячого колективу за не дуже вдалим застосуванням може виявитися оманливим у плані самоорганізації, вибудовуванні чітких планів спільного руху до успіху, зрештою може стимулювати не стільки внутрішні мотиви творчості, скільки зовнішні мотиви різного спрямування, причому необов'язково пов'язані з творчістю, наприклад самоствердитися за рахунок інших тощо.

Зрештою, демократичний (або ж колегіальний) стиль керівництва творчим колективом передбачає врахування інтересів кожного суб'єкта творчого процесу, повагу до думки і можливостей кожного, що сприяє встановленню довірливих взаємин, а отже утворенню саме внутрішніх мотивів самореалізації суб'єктів, оскільки він орієнтований на співтворчість у психологічно сприятливій атмосфері, на партнерство в мистецькому виконавстві тощо.

Такий стиль керівництва зіставний з педагогікою партнерства. Як слушно зазначає О. Коханова, резюмуючи аналіз педагогічних досліджень партнерства, «партнерство є тим способом формування особистості, сутність якого полягає у «виращуванні суб'єктивної позиції дитини», що передбачає наявність розвиненої самосвідомості, здатної до самостійного вибору, наявність волі – механізму утримання концентрації уваги та зусиль, спрямованих на практичну діяльність, наявність безпосередньої діяльності, яку необхідно спланувати та реалізувати спільно з рівним

партнером (тобто наявність проєктивних умінь та здатності до партнерської взаємодії з іншим)» (О. Коханова, 2013 с. 196).

Зауважимо, як зазначає Л. Скібіцька, аналізуючи різні управлінські стилі та результати їх досліджень (Р. Блейк і Дж. Моутон; Д. Маккліланд, компанія Hay/McBer), навіть при тому, що керівником обрано певний стиль керівництва як досить сталий, певні ситуації, які періодично виникають в колективі, потребують внесення коректив до обраної моделі, тому кожен керівник колективу має в арсеналі як основний стиль, так і допоміжні – тобто такі манери поведінки, до якої вдається керівник у разі, якщо реалізувати традиційні засоби для розв'язання певної ситуації стає неможливим (Л. Скібіцька, 2009, с. 164); причому будь-який стиль управління (в нашому контексті керівництва дитячим творчим колективом) може бути допоміжним стосовно іншого. А власне як найефективніший стиль ученими виокремлюється *авторитетний* (Л. Скібіцька, 2009, с. 173), сутність якого узагальнюємо як такі взаємини керівника та дитячого творчого колективу, коли вибудовування індивідуального стилю керівництва відбувається на ціннісних засадах, де ключовою цінністю постає особистість дитини-суб'єкта, її унікальність як співтворця і водночас – творчі взаємини в колективі як цілісному мистецькому організмі, вибудовані на взаємоповазі; як бачимо, такий стиль споріднений із *партнерським* стилем керівництва, як партнерством у творчо-виконавському процесі (Х. Ханьцзе, 2018).

Отже, індивідуальний стиль керівництва творчим дитячим колективом із психолого-педагогічної позиції не є однозначно вимірюваним феноменом. Основними орієнтирами для керівника такого колективу постає суб'єктність кожного учасника колективу у прагненні творчого успіху – спільного і свого власного кожним для самовираження саме у творчому процесі. У такому разі індикаторами оптимальності індивідуального стилю керівництва дитячим творчим колективом з психолого-педагогічного погляду є здатність особистісної гнучкості керівника, мобільність його реагування на різноманітні творчі і поза-творчі ситуації в колективі, обґрунтованість вибору способів комунікації з усіма суб'єктами-вихованцями. А власне дії керівника спрямовані на: пробудження в учасників колективу зацікавленості в активній діяльності – пошуковій, виконавській, інтерпретаторській, організаційній, просвітницькій тощо; підтримку індивідуальних творчих проявів кожного члена колективу із максимальним використанням їхнього потенціалу і здібностей задля поглиблення мотивації колективної творчості; створення позитивних орієнтирів творчого процесу для кожного суб'єкта задля бачення ним особистісних перспектив у колективі в напрямі самореалізації.

Аксіоматично, що на формування індивідуального стилю керівництва дитячим творчим колективом і додатково впливає низка тих чинників, які характеризують керівника саме як особистість:

- його цінності і пріоритети у ставленні до людей і до мистецтва загалом, що визначає ставлення до вихованців як партнерів, мету діяльності колективу і способи досягнення цієї мети, прийняття і шанування традицій колективу;

- здатність до лідерства в поєднанні з особистісною мобільністю і міжособистісними комунікативними вміннями, емоційним інтелектом як передумовою впливу на інших, вміннями «заразити» інших творчою ідеєю;

- усвідомлена потреба керування власною індивідуальністю – з урахуванням балансу між реалізацією творчої самостійності і прийняттям, цінностей і вимог більш широкого педагогічного колективу – в разі, якщо керований дитячий творчий колектив є складовою системи освітнього закладу [2];

- фахові компетентності – педагогічні і професійні мистецькі, а саме як здатність транслювати міжособистісну комунікацію на комунікацію художню, передусім комунікацію членів творчого колективу з мистецтвом на засадах взаємоповаги і партнерства (О. Комаровська, В. Власова, Н. Миропольська, С. Ничкало, І. Руденко, 2024). У цьому контексті зазначимо, що авторитет у дитячого колективу має й володіння керівником сучасними інформаційними технологіями та їхнім доцільним застосуванням для організації твор-

чості і для цікавих художньо-образних рішень – в інтерпретації творів та безпосередньо у створенні; тобто йдеться про готовність керівника приймати зміни, детерміновані реаліями життя, новаціями у мистецькому просторі загалом, що суголосно потребам учасників колективу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Отже, індивідуальний стиль керівництва творчим колективом – феномен, який має сталі ознаки і водночас розвивається. Мистецько-освітній процес у дитячому творчому колективі має свої психолого-педагогічні особливості, що потребують додаткового дослідницького уточнення з огляду на специфіку природи мистецької творчості. При цьому зазначені детермінанти успішного застосування індивідуального стилю керівництва є загальними для дитячих творчих колективів будь якого профілю. Однак вони не будуть реалізовані, якщо керівник не матиме авторитету як митець високого рівня професіоналізму – творець художніх текстів та/або їх виконавець, котрий здатен запропонувати колективу неординарні художні рішення, є для нього взірцем. Отже, важливою перспективою подальших досліджень проблеми є баланс між загальними орієнтирами визначення індивідуального стилю керівництва і специфікою комунікації суб'єктів конкретного колективу, а також баланс психолого-педагогічних орієнтирів і виконавських задач, які перебувають у полі естетико-мистецтвознавчого вектору.

Література:

- Комаровська О. А. (2014). Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток : монографія. Івано-Франківськ, НАІР, 412 с.
- Rogers C.R., Stevens R. (1967). Learning to be free. Person to person: The problem of being human. Walnut Creek, CA, P. 59–65.
- Anderson C. (1982). The Search for School Climate: A Review of the Research. *Review of Educational Research*. Vol. 52. № 3. P. 368–420.
- Паньків Л.І. (2005). Теорія та методика підготовки майбутнього вчителя до керівництва учнівськими музичними колективами. Дис...канд.пед.н. 13.00.02-Теорія та методика навчання музики і музичного виховання/НПУ імені М.П.Драгоманова, 153 с.
- Балл Г.О. (2003). Сучасний гуманізм і освіта: Соціально-філософські та психолого-педагогічні аспекти. Рівне : «Ліста-М», 128 с.
- Потапчук Т.В. (2023). Особливості професійної діяльності майбутнього диригента оркестрового колективу. *Інноватика у вихованні*. Вип. 17. С. 103–111.
- Скібіцька Л. І. (2009). Лідерство та стиль роботи менеджера: Навчальний посібник. К. : Центр навчальної літератури, 192 с.
- Коханова О. П. (2013). Партнерство як фактор соціалізації особистості. *Педагогічний процес: теорія і практика*. Вип. 2. С. 196–204. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pptp_2013_2_24
- Хуан Ханьцзе (2018). Методика підготовки майбутнього вчителя музики до сценічного партнерства у процесі ансамблевого виконавства. *Молодь і ринок*. № 4. С. 135–139.

References:

- Komarovska O. A. (2014). Khudozhno obdarovana osobystist: sutnist, realii, rozvytok [Artistically gifted personality: essence, realities, development]: monohrafiia. Ivano-Frankivsk, NAIR, 412 s.
- Rogers C.R., Stevens R. (1967). Learning to be free Person to person: The problem of being human. Walnut Creek, CA, P. 59–65.
- Anderson C. (1982). The Search for School Climate: A Review of the Research. *Review of Educational Research*. Vol. 52. № 3. P. 368–420.

Pankiv L.I. (2005). *Teoriia ta metodyka pidhotovky maibutnoho vchytelia do kerivnytstva uchnivskymy muzychnymy kolektyvamy* [Theory and methodology of training future teachers to lead student music groups]. Dys...kand..ped.n. 13.00.02-Teoriia ta metodyka navchannia muzyky i muzychnoho vykhovannia/NPU imeni M.P.Drahomanova, 153 s.

Ball H.O. (2003). *Suchasnyi humanizm i osvita: Sotsialno-filosofski ta psykholoho-pedahohichni aspekty* [Modern humanism and education: Socio-philosophical and psychological-pedagogical aspects]. Rivne: «Lista-M», 128 s.

Potapchuk T.V. (2023). *Osoblyvosti profesiinoi diialnosti maibutnoho dyryhenta orkestrovoho kolektyvu* [Peculiarities of the professional activity of a future conductor of an orchestral ensemble]. *Innovatyka u vykhovanni*. 17. 103–111.

Skibitska L. I. (2009). *Liderstvo ta styl roboty menedzhera* [Leadership and management style]: Navchalnyi posibnyk. K.: Tsentri navchalnoi literatury, 192 s.

Kokhanova O. P. (2013). *Partnerstvo yak faktor sotsializatsii osobystosti* [Partnership as a factor in the socialization of the individual]. *Pedahohichni protsesy: teoriia i praktyka*. 2. 196–204. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pptp_2013_2_24

Khuan Khantsze (2018). *Metodyka pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky do stsenichnoho partnerstva u protsesi ansamblevoho vykonavstva* [Methodology for preparing future music teachers for stage partnership in the process of ensemble performance]. *Molod i rynok*. 4. 135–139.

УДК 379.85:908:7:37

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-12>

РОЛЬ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦЬКОГО КРАЇНОЗНАВСТВА ПРИ ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗІ ТУРИЗМУ

Новікова Анна Віталіївна

кандидат сільськогосподарських наук,
старший викладач кафедри туризму
Сумського національного аграрного університету
ORCID ID: 0000-0003-1515-5593
anovikova1208@gmail.com

Стаття присвячена дослідженню ролі мистецтва та мистецького країнознавства у професійній підготовці фахівців туристичної галузі. Розглядаються сучасні виклики та потреби ринку праці у сфері культурного туризму, які вимагають від фахівців не лише організації подорожей, а й глибокого розуміння та інтерпретації культурної спадщини різних країн і регіонів. Проаналізовано існуючий розрив між теоретичною підготовкою студентів та практичними навичками, необхідними для ефективної роботи в цій галузі, зокрема, уміння аналізувати мистецькі об'єкти, створювати культурно-пізнавальні маршрути та забезпечувати автентичний культурний досвід для туристів.

Стаття обґрунтовує необхідність інтеграції мистецького країнознавства в навчальні програми закладів вищої освіти, спираючись на аналіз праць вітчизняних та зарубіжних науковців у сфері туризму, культурології та педагогіки. Зроблено огляд ключових теоретичних засад та методичних підходів до вивчення мистецької спадщини, акцентуючи увагу на міждисциплінарному характері цієї галузі знань, яка поєднує елементи історії, географії, мистецтвознавства та етнології.

У статті детально охарактеризовано структуру компетентностей, які необхідно сформувати у майбутніх фахівців туристичної галузі для успішної діяльності у сфері культурного туризму. Виділено когнітивні компетентності, пов'язані з ґрунтовними знаннями про мистецькі стилі, епохи та об'єкти, функціональні компетентності, спрямовані на розвиток умінь аналізувати, проектувати та організовувати туристичні продукти, міжкультурні компетентності, необхідні для ефективної взаємодії з туристами з різних культурних середовищ, а також цифрові компетентності, що забезпечують використання сучасних інформаційних технологій у професійній діяльності.

Окрему увагу приділено обґрунтуванню інноваційних методичних підходів до викладання мистецького країнознавства, таких як інтеграційний, проблемно-орієнтований, кейс-метод, проєктна діяльність та використання цифрових технологій. Розглядаються приклади ефективного застосування віртуальних екскурсій, інтерактивних карт, 3D-моделювання та мобільних додатків у навчальному процесі. Підкреслюється важливість посилення практичної складової навчання, включаючи навчальні практики в музеях та туристичних компаніях, участь у культурних проєктах, розробку реальних туристичних продуктів та міжнародні обміни.

Стаття також пропонує комплексний підхід до оцінювання сформованих компетентностей, який передбачає поєднання традиційних методів контролю з інноваційними формами, такими як портфоліо проєктів, симуляції, публічні презентації та експертна оцінка. Зроблено висновок про ключову роль мистецького країнознавства у підготовці фахівців туристичної галузі, здатних ефективно працювати у сфері культурного туризму та забезпечувати якісний та автентичний туристичний досвід для відвідувачів.

Ключові слова: мистецьке країнознавство, освіта, навчання, компетентності, оцінювання навчання, туризм.

THE ROLE OF ART AND ARTISTIC AREA STUDIES IN THE TRAINING OF TOURISM INDUSTRY SPECIALISTS

Anna Novikova

Sumy National Agrarian University

The article is devoted to the study of the role of art and artistic area studies in the professional training of tourism industry specialists. It examines current challenges and labor market needs in the field of cultural tourism, which require specialists not only to organize trips, but also to have a deep understanding and interpretation of the cultural heritage of different countries and regions. The existing gap between students' theoretical preparation and the practical skills necessary for effective work in this field, in particular, the

ability to analyze art objects, create cultural and cognitive routes, and provide an authentic cultural experience for tourists, is analyzed. The article justifies the need for the integration of artistic area studies into the curricula of higher education institutions, based on the analysis of the works of domestic and foreign scholars in the field of tourism, cultural studies and pedagogy. A review of the key theoretical foundations and methodological approaches to the study of artistic heritage is made, with an emphasis on the interdisciplinary nature of this field of knowledge, which combines elements of history, geography, art history and ethnology. The structure of competencies that need to be formed in future tourism industry specialists for successful activity in the field of cultural tourism is characterized in detail. Cognitive competencies, related to in-depth knowledge of artistic styles, eras and objects, functional competencies, aimed at developing the ability to analyze, design and organize tourism products, intercultural competencies, necessary for effective interaction with tourists from different cultural backgrounds, as well as digital competencies, that ensure the use of modern information technologies in professional activity, are distinguished. Particular attention is paid to the justification of innovative methodological approaches to the teaching of artistic area studies, such as the integrative, problem-oriented, case study, project-based learning, and the use of digital technologies. Examples of the effective use of virtual tours, interactive maps, 3D modeling, and mobile applications in the educational process are considered. The importance of strengthening the practical component of education, including internships in museums and tourism companies, participation in cultural projects, the development of real tourism products and international exchanges, is emphasized. The article also proposes a comprehensive approach to the assessment of formed competencies, which involves combining traditional control methods with innovative forms, such as a portfolio of projects, simulations, public presentations and expert assessment. The conclusion is made about the key role of artistic area studies in the training of tourism industry specialists, capable of working effectively in the field of cultural tourism and providing a high-quality and authentic tourist experience for visitors.

Key words: artistic area studies, education, teaching, competencies, learning assessment, tourism.

Постановка проблеми. У контексті глобалізації та зростаючої мобільності населення туристична індустрія стає однією з найбільш динамічних галузей світової економіки. Подорожі з метою ознайомлення з культурною спадщиною різних країн становлять значну частку туристичних поїздок, що зумовлює необхідність підготовки висококваліфікованих фахівців, які володіють глибокими знаннями у сфері мистецького країнознавства. Сучасний фахівець з туризму повинен не лише організовувати подорожі та забезпечувати комфортне перебування туристів, але й надавати якісну інформацію про мистецькі особливості країн та регіонів, вміти інтерпретувати культурні цінності та забезпечувати автентичний досвід для відвідувачів.

Однак, аналіз навчальних програм вітчизняних закладів вищої освіти свідчить про недостатню увагу до мистецького країнознавства як важливої складової професійної підготовки фахівців туристичної галузі. Існує значний розрив між теоретичними знаннями, які отримують студенти, та практичними навичками інтерпретації культурної спадщини, необхідними для успішної професійної діяльності. Крім того, швидкі зміни у світовій туристичній індустрії, поява нових форм культурного туризму та зростаючий інтерес до нематеріальної культурної спадщини вимагають постійного оновлення змісту та методів навчання мистецького країнознавства.

У цьому контексті актуальним є дослідження ролі мистецького країнознавства у підготовці фахівців туристичної галузі, визначення ключових компетентностей, які мають бути сформо-

вані у студентів, та розробка ефективних методик викладання цієї дисципліни з урахуванням сучасних вимог ринку праці та тенденцій розвитку культурного туризму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика мистецького країнознавства та його ролі в підготовці фахівців туристичної галузі є предметом дослідження багатьох вітчизняних та зарубіжних науковців. Теоретичні засади туристичного країнознавства розроблені у працях Бейдика О. О., який визначає методологічні основи аналізу рекреаційно-туристських ресурсів та їх класифікацію (Бейдик, 2001). Любіцева О. О. досліджує геопросторові аспекти туристичного ринку та регіональні особливості розвитку туризму (Любіцева, 2002), а Ковальчук І. П. акцентує увагу на регіональному вимірі туристичного країнознавства (Ковальчук, 2015).

Педагогічні аспекти підготовки фахівців туристичної галузі висвітлені у працях Головенкіна В. П., який розглядає методичні підходи до організації навчального процесу у вищій школі (Головенкін, 2019) та Скрипченко І. Т., яка досліджує інноваційні технології в туристичній освіті (Скрипниченко, 2019).

У зарубіжній науковій літературі питання взаємозв'язку культури, мистецтва та туризму розглядаються у працях Гретцель У. та Мазанека Дж., які аналізують роль інноваційних технологій у презентації культурних цінностей у туризмі (Gretzel U & Mazanec J. A., 2022). Презенца А., Камілло А. та Спландіані С. досліджують цифрову трансформацію та інновації в управлінні туристичними дестинаціями (Presenza A., Camillo A.

& Splendiani S., 2021). Фіменія-Серра Ф. та Нойхофер Б. вивчають технологічно-орієнтовані інновації в туристичній галузі (Femenia-Serra F. & Neuhofer B., 2022). Еггер Р. та Гальвез-Родрігес М. аналізують перспективи застосування штучного інтелекту в культурному туризмі (Egger R. & Gálvez-Rodríguez M. D. M., 2021), а Сігала М. розглядає трансформаційні рамки для майбутнього управління та маркетингу туризму в контексті пандемії COVID-19 (Sigala M., 2022).

Аналіз публікацій свідчить про значний інтерес до проблематики туристичного країнознавства та культурного туризму, проте питання інтеграції мистецького країнознавства у професійну підготовку фахівців туристичної галузі залишається недостатньо дослідженим. Більшість праць зосереджена на загальних аспектах туристичного країнознавства, а мистецька складова часто розглядається побіжно або фрагментарно. Водночас, недостатньо уваги приділяється формуванню у майбутніх фахівців компетентностей, пов'язаних із розумінням та інтерпретацією мистецьких явищ різних країн та регіонів, умінням використовувати ці знання у практичній діяльності.

Мета статті. Визначення ролі мистецтва та мистецького країнознавства у професійній підготовці фахівців туристичної галузі, обґрунтування теоретичних засад та розробка методичних підходів до викладання дисципліни з урахуванням сучасних тенденцій розвитку культурного туризму та вимог ринку праці.

Виклад основного матеріалу. Мистецьке країнознавство є важливою складовою туристичного країнознавства, яке зосереджується на вивченні мистецьких традицій, пам'яток, закладів культури та сучасних мистецьких явищ різних країн та регіонів світу. На відміну від загального країнознавства, яке охоплює широкий спектр географічних, історичних, економічних та соціально-політичних аспектів, мистецьке країнознавство фокусується на художніх особливостях та культурній ідентичності народів, що є особливо цінним для розвитку культурного туризму.

Культурний туризм, який включає відвідування історичних пам'яток, музеїв, галерей, театрів, фестивалів та інших культурних заходів, становить значну частку світового туристичного ринку. За даними Всесвітньої туристичної організації (UNWTO), близько 40% міжнародних туристичних подорожей мають культурну складову. Це зумовлює необхідність підготовки фахівців, які володіють глибокими знаннями у сфері мистецького країнознавства та вміють їх ефективно застосовувати у професійній діяльності.

Значення мистецького країнознавства у підготовці фахівців туристичної галузі полягає у формуванні у них: розуміння культурного різноманіття світу та поваги до культурних цінностей

різних народів; здатності ідентифікувати та інтерпретувати мистецькі явища різних епох та регіонів; вміння розробляти культурно-пізнавальні маршрути з урахуванням мистецьких особливостей DESTINATION; навичок презентації культурної спадщини в контексті туристичного продукту; міжкультурної компетентності, необхідної для взаємодії з представниками різних культур.

На основі аналізу сучасних вимог до фахівців туристичної галузі та тенденцій розвитку культурного туризму можна визначити ключові компетентності, які мають бути сформовані у студентів у процесі вивчення мистецького країнознавства:

1. Когнітивні компетентності: знання основних мистецьких стилів, напрямів та шкіл різних країн та епох; розуміння взаємозв'язку між культурно-історичними процесами та розвитком мистецтва; знання найважливіших мистецьких пам'яток, музеїв, галерей та інших закладів культури різних країн; обізнаність щодо нематеріальної культурної спадщини (традиції, обряди, фестивалі тощо); розуміння сучасних тенденцій розвитку мистецтва та їх впливу на туристичну привабливість DESTINATION.

2. Функціональні компетентності: вміння аналізувати мистецький потенціал туристичних DESTINATION; здатність розробляти культурно-пізнавальні туристичні маршрути з урахуванням мистецьких особливостей регіонів; навички створення інформаційних матеріалів про мистецькі об'єкти та явища; вміння проводити екскурсії мистецькознавчого характеру; здатність організовувати відвідування культурних заходів та закладів.

3. Міжкультурні компетентності: розуміння культурних кодів та символів різних народів; повага до культурного різноманіття та толерантність;

здатність адаптувати презентацію мистецьких об'єктів до потреб та очікувань туристів з різних культурних середовищ; вміння інтерпретувати культурні відмінності та пояснювати їх туристам.

4. Цифрові компетентності: навички використання цифрових технологій для презентації мистецьких об'єктів; вміння працювати з віртуальними музеями та галереями; здатність використовувати технології доповненої та віртуальної реальності для покращення туристичного досвіду; вміння створювати мультимедійний контент культурно-мистецької тематики.

Формування цих компетентностей вимагає розробки комплексної програми навчання мистецького країнознавства, яка б поєднувала теоретичну підготовку з практичною діяльністю та застосуванням сучасних освітніх технологій.

На основі аналізу сучасних освітніх практик та враховуючи специфіку мистецького країнознавства, можна запропонувати такі методичні підходи до його викладання:

1.Інтеграційний підхід, який передбачає поєднання знань з різних галузей (мистецтвознавства, історії, географії, культурології, етнології) для формування цілісного уявлення про мистецькі особливості різних країн та регіонів. Цей підхід може реалізовуватися через міждисциплінарні курси, інтегровані лекції та семінари, а також проектну діяльність, яка вимагає застосування знань з різних дисциплін.

2.Проблемно-орієнтований підхід, який передбачає формулювання проблемних ситуацій, пов'язаних з організацією культурного туризму, та пошук шляхів їх вирішення. Наприклад, студентам може бути запропоновано розробити програму відвідування музеїв певного регіону з урахуванням інтересів різних категорій туристів або розробити стратегію популяризації маловідомих мистецьких пам'яток.

3.Кейс-метод, який передбачає аналіз конкретних ситуацій з практики культурного туризму та розробку рекомендацій щодо їх вирішення. Кейси можуть стосуватися як успішних практик (наприклад, організація мистецьких фестивалів, які стали туристичними атракціями), так і проблемних ситуацій (наприклад, надмірне туристичне навантаження на мистецькі пам'ятки).

4.Проектна діяльність, яка передбачає розробку студентами власних проектів у сфері культурного туризму. Це можуть бути віртуальні екскурсії мистецькими пам'ятками певного регіону, розробка тематичних туристичних маршрутів, створення інформаційних матеріалів про мистецькі об'єкти тощо.

5.Використання цифрових технологій, які дозволяють візуалізувати мистецькі об'єкти та явища, створювати віртуальні екскурсії, використовувати технології доповненої та віртуальної реальності для імітації відвідування музеїв та галерей.

6.Залучення фахівців-практиків (музейних працівників, акторів театру, музикантів, екскурсоводів, організаторів культурних заходів) до навчального процесу для передачі практичного досвіду та формування у студентів уявлення про реальні потреби ринку праці.

Ефективність цих методичних підходів може бути підвищена за рахунок їх комбінування та адаптації до конкретних освітніх завдань та умов навчання.

Сучасні технологічні досягнення відкривають нові можливості для викладання мистецького країнознавства та формування у студентів необхідних компетентностей. Серед найбільш перспективних інноваційних освітніх технологій у цій сфері можна виділити:

1.Віртуальні та доповнені екскурсії, які дозволяють студентам "відвідувати" музеї, галереї та мистецькі пам'ятки різних країн, не виходячи з

аудиторії. Ці технології особливо актуальні в умовах обмеженості можливостей для реальних подорожей та для ознайомлення з віддаленими або важкодоступними об'єктами.

2.Інтерактивні карти та атласи мистецьких об'єктів, які дозволяють візуалізувати просторове розміщення культурних пам'яток, прослідкувати поширення мистецьких стилів та напрямів, а також спланувати культурно-пізнавальні маршрути.

3.3D-моделювання та реконструкції, які дають можливість відтворити вигляд зруйнованих або пошкоджених пам'яток, показати їх еволюцію в часі, а також створити віртуальні моделі музейних експонатів для детального вивчення.

4.Мобільні додатки та QR-коди, які можуть бути використані для створення інтерактивних навчальних матеріалів, що поєднують текстову інформацію з аудіовізуальним контентом та забезпечують доступ до додаткових ресурсів.

5.Онлайн-платформи для колаборативного навчання, які дозволяють студентам спільно працювати над проектами, обмінюватися інформацією та ресурсами, а також взаємодіяти з викладачами та експертами-митцями в реальному часі.

6.Гейміфікація навчального процесу, яка передбачає використання ігрових елементів для підвищення мотивації та залучення студентів до навчання. Наприклад, це можуть бути віртуальні квести мистецькими пам'ятками, інтерактивні вікторини з питаннями про мистецькі об'єкти різних країн, симуляції розробки туристичних маршрутів тощо.

7.Технології штучного інтелекту, які можуть бути використані для створення персоналізованих навчальних траєкторій, рекомендації релевантних ресурсів та автоматизованої оцінки знань студентів.

Впровадження цих технологій у навчальний процес вимагає відповідної технічної інфраструктури, підготовки викладачів та розробки спеціалізованих навчальних матеріалів, але дає значні переваги у формуванні сучасних компетентностей майбутніх фахівців туристичної галузі.

Важливою умовою ефективної підготовки фахівців туристичної галузі у сфері мистецького країнознавства є посилення практичної складової навчання. Це може бути реалізовано через:

1.Навчальні практики в музеях, галереях, театрах, філармоніях, туристичних компаніях, які спеціалізуються на культурному туризмі. Під час таких практик студенти мають можливість ознайомитися з реальною діяльністю закладів культури та туристичних організацій, взяти участь у проведенні екскурсій, організації культурних заходів, розробці туристичних маршрутів.

2.Участь у культурних проектах та заходах (фестивалях, виставках, конференціях), що дозволяє студентам отримати практичний досвід орга-

нізації та проведення заходів культурно-мистецького спрямування, а також налагодити професійні контакти у сфері культури та туризму.

3. Розробка реальних туристичних продуктів на основі мистецьких об'єктів та явищ свого регіону. Це можуть бути екскурсійні маршрути, інформаційні матеріали, проекти розвитку культурного туризму в конкретних DESTINATIONAХ.

4. Міжнародні обміни та стажування, які дають можливість студентам ознайомитися з мистецькою спадщиною інших країн, вивчити досвід організації культурного туризму за кордоном та встановити міжнародні професійні контакти.

5. Співпраця з місцевими громадами та закладами культури у розробці та реалізації проектів з популяризації мистецької спадщини та розвитку культурного туризму.

Такий практично орієнтований підхід до навчання мистецького країнознавства дозволяє подолати розрив між теоретичними знаннями та практичними навичками студентів, забезпечити їх готовність до професійної діяльності у сфері культурного туризму.

Ефективна підготовка фахівців туристичної галузі у сфері мистецького країнознавства передбачає розробку адекватних методів оцінювання сформованих компетентностей. Традиційні форми контролю (тести, контрольні роботи, усні опитування) можуть бути недостатніми для оцінки складних компетентностей, пов'язаних з аналізом, інтерпретацією та презентацією мистецьких явищ.

Можна запропонувати такі інноваційні форми оцінювання:

1. Портфоліо проектів, яке містить розроблені студентом культурно-пізнавальні та мистецькі маршрути, інформаційні матеріали, презентації об'єктів тощо.

2. Симуляції та рольові ігри, які дозволяють оцінити здатність студентів застосовувати свої знання та навички в умовах, наближених до реальних професійних ситуацій.

3. Публічні презентації та захисти проектів, які дають можливість оцінити не лише зміст розроблених матеріалів, але й комунікативні навички студентів, їх вміння презентувати мистецькі об'єкти та явища.

4. Експертна оцінка з боку фахівців-практиків (музейних працівників, екскурсоводів, туристичних менеджерів), які можуть оцінити якість та практичну значущість розроблених студентами матеріалів.

5. Самооцінка та взаємооцінка студентів, які сприяють розвитку рефлексивних навичок та критичного мислення.

Комплексне використання різних форм оцінювання дозволяє отримати об'єктивну картину сформованості компетентностей студентів у сфері мистецького країнознавства та визначити напрями для подальшого вдосконалення навчального процесу.

Висновки. Мистецтво та мистецьке країнознавство відіграє ключову роль у професійній підготовці фахівців туристичної галузі, забезпечуючи формування у них компетентностей, необхідних для успішної діяльності у сфері культурного туризму. Воно дає змогу майбутнім фахівцям розуміти культурне різноманіття світу, інтерпретувати мистецькі явища різних країн та регіонів, розробляти якісні туристичні продукти на основі мистецької спадщини та ефективно презентувати культурні цінності туристам.

Ефективна підготовка фахівців у сфері мистецького країнознавства вимагає застосування інноваційних методичних підходів, використання сучасних освітніх технологій, посилення практичної складової навчання та розробки адекватних форм оцінювання компетентностей. Особливу увагу слід приділяти формуванню не лише когнітивних компетентностей (знання мистецьких стилів, пам'яток, традицій), але й функціональних (вміння аналізувати, проектувати, презентувати), міжкультурних (розуміння культурних кодів, толерантність) та цифрових (використання сучасних технологій) компетентностей.

Подальші дослідження у цій сфері можуть бути спрямовані на розробку детальних навчальних програм з мистецького країнознавства для різних спеціалізацій туристичної галузі, створення інноваційних навчальних матеріалів та технологій, а також вивчення досвіду провідних світових освітніх закладів у підготовці фахівців для культурного туризму.

Література:

- Бейдик О. О. (2001). Рекреаційно-туристські ресурси України: методологія та методика аналізу. Київ : ВПЦ "Київський університет".
- Любіцева О. О. (2002). Ринок туристичних послуг: геопросторові аспекти. Київ : Альтерпрес.
- Ковальчук І. П. (2015). Туристичне країнознавство: регіональний вимір. Київ : Знання.
- Головенкін В. П. (2019). Педагогіка вищої школи. КПП ім. Ігоря Сікорського.
- Скрипченко І. Т. (2019). Інноваційні технології в туристичній освіті. Київ : Освіта.
- Gretzel U., Mazanec J. A. (2022). Innovative technologies in tourism: Artificial intelligence, big data, and beyond. *Tourism Review*, 77(4), 759–774. DOI: 10.1108/TR-09-2021-0418
- Presenza A., Camillo A., Splendiani S. (2021). Digital transformation and innovation in tourism: Challenges and opportunities for destination management. *Journal of Tourism Futures*, 7(2), 145–160. DOI: 10.1108/JTF-09-2020-0161

Femenia-Serra F., Neuhofer B. (2022). Digital tourism entrepreneurship: A systematic literature review of technology-driven innovation in tourism. *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 34(6), 2127–2153. DOI: 10.1108/IJCHM-09-2021-1156

Egger R., Gálvez-Rodríguez M. D. M. (2021). Artificial intelligence and tourism: Critical insights and future perspectives. *Information Technology & Tourism*, 23(3), 427–445. DOI: 10.1007/s40558-021-00209-1

Sigala M. (2022). Tourism and COVID-19 pandemic: Creating transformative research frameworks for future tourism management and marketing. *Journal of Travel Research*, 61(6), 1131–1146. DOI: 10.1177/00472875211041610

References:

Beidyk O. O. (2001). Rekreatsiino-turystski resursy Ukrainy: metodolohiia ta metodyka analizu [Recreational and tourist resources of Ukraine: Methodology and method of analysis]. Kyiv: VPC "Kyiv University" [in Ukrainian].

Liubitseva O. O. (2002). Rynok turystychnykh posluh: heoprostorovi aspekty [Tourism services market: Geospatial aspects]. Kyiv: Alterpress [in Ukrainian].

Kovalchuk I. P. (2015). Turystychno krainoznavstvo: rehionalnyi vymir [Tourism regional studies: Regional dimension]. Kyiv: Znannia [in Ukrainian].

Holovenkin V. P. (2019). Pedahohika vyshchoi shkoly [Pedagogy of higher education]. KPI im. Ihoria Sikorskoho [in Ukrainian].

Skrypchenko I. T. (2019). Innovatsiini tekhnolohii v turystychnii osviti [Innovative technologies in tourism education]. Kyiv: Osvita [in Ukrainian].

Gretzel U., Mazanec J. A. (2022). Innovative technologies in tourism: Artificial intelligence, big data, and beyond. *Tourism Review*, 77(4), 759–774. DOI: 10.1108/TR-09-2021-0418

Presenza A., Camillo A., Splendiani S. (2021). Digital transformation and innovation in tourism: Challenges and opportunities for destination management. *Journal of Tourism Futures*, 7(2), 145–160. DOI: 10.1108/JTF-09-2020-0161

Femenia-Serra F., Neuhofer B. (2022). Digital tourism entrepreneurship: A systematic literature review of technology-driven innovation in tourism. *International Journal of Contemporary Hospitality Management*, 34(6), 2127–2153. DOI: 10.1108/IJCHM-09-2021-1156

Egger R., Gálvez-Rodríguez M. D. M. (2021). Artificial intelligence and tourism: Critical insights and future perspectives. *Information Technology & Tourism*, 23(3), 427–445. DOI: 10.1007/s40558-021-00209-1

Sigala M. (2022). Tourism and COVID-19 pandemic: Creating transformative research frameworks for future tourism management and marketing. *Journal of Travel Research*, 61(6), 1131–1146. DOI: 10.1177/00472875211041610

УДК [784:781.22]:378.016
DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-13>

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ЗВУКОУТВОРЕННЯМ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Овсіюк Наталія Миколаївна

старший викладач кафедри естрадної музики
факультету музичного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-0156-118X
e-mail: kvart-sound@ukr.net

Маковінська Олена Василівна

викладач постановки голосу
Бердичівського педагогічного фахового коледжу
Житомирської обласної ради
ORCID ID: 0009-0008-8214-0504

Стаття присвячена дослідженню важливості поєднання фізіологічних і технічних аспектів звукоутворення в процесі формування співацького голосу. Аналізується взаємодія між диханням, гортанням, резонаторами та артикуляцією, яка є основою як технічної майстерності, так і емоційної виразності вокального виконання.

Метою статті є вивчення комплексного підходу до взаємодії фізіологічних і технічних складових голосоутворення, що сприяє ефективному розвитку вокальних здібностей.

Наукова новизна дослідження полягає у запропонованих методах, які фокусуються на інтеграції всіх елементів голосоутворення, забезпечуючи їх гармонійну взаємодію та оптимальний розвиток, що підвищує ефективність вокального навчання.

Висновки свідчать, що гармонійна взаємодія основних компонентів голосоутворення є ключем до досягнення високої технічної майстерності та емоційної виразності у вокальному виконанні. Систематична та комплексна робота над усіма аспектами вокальної техніки дозволяє співакам досягати значних результатів у вдосконаленні своїх професійних якостей.

Ключові слова: вокальна техніка, елементи звукоутворення, контроль дихання, резонатори, артикуляція, виразність, вокальна майстерність.

THE PECULIARITIES OF WORKING ON SOUND PRODUCTION IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING

Nataliia Ovsiiuk

Rivne State University of the Humanities

Olena Makovinska

Berdychiv Pedagogical Professional College Zhytomyr Regional Council

The article examines methods for developing vocal technique, emphasizing the integration of physiological and technical aspects of sound production. It explores how breathing, the larynx, resonators, and articulation work together to support both technical proficiency and emotional expressiveness. The authors propose innovative training approaches that promote a harmonious balance among all elements of vocal technique, enhancing both the technical and artistic quality of the voice.

This study examines vocal training methods, focusing on a comprehensive approach that integrates physiological and technical aspects of sound production. It aims to enhance vocal development, ensuring optimal vocal quality, emotional resonance, and technical precision. The paper emphasizes the importance of balancing technical skills with emotional and musical expression in professional performance.

The scientific novelty of this research lies in the proposed new methods of vocal preparation, which focus on integrating all aspects of sound production. These methods promote a harmonious interaction among the components of vocal technique, ensuring effective development of breath control, resonance, and articulation. This innovative approach improves the training process and enhances the efficiency of vocal development.

The research concludes that the successful interaction of core components of sound production is essential for achieving both technical proficiency and emotional expressiveness in vocal performance. It also suggests that systematic and comprehensive work on all aspects of vocal technique, grounded in the proposed methods, offers singers the opportunity to significantly improve their vocal abilities, achieving a more balanced and refined sound. Singers who adopt this integrated approach are better equipped to handle the challenges of vocal performance, ensuring both artistic and technical success.

Key words: vocal technique, elements of sound production, breath control, resonators, articulation, expressiveness, vocal mastery.

Актуальність проблеми. Виховання співацького голосу – складний і багатогранний процес, що передбачає правильну взаємодію фізіологічних і технічних компонентів, таких як дихання, робота гортані, грудних, головних резонаторів, артикуляційного апарату. Кожен елемент голосоутворення однаково важливий, про кожен можна говорити тільки в контексті інших, і кожен з них удосконалюється лише в процесі спільної роботи. Поглиблення навичок, що стосуються цих аспектів, не тільки покращує технічну майстерність співака, а й відкриває нові можливості для виразності та емоційної глибини виконання. Тому дослідження особливостей роботи над звукоутворенням в процесі вокальної підготовки є важливим етапом у розвитку сучасної вокальної педагогіки та сприяє підвищенню професіоналізму майбутніх виконавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми вокальної підготовки, зокрема в контексті інтеграції фізіологічних, технічних та психологічних аспектів, неодноразово ставали предметом дослідження таких учених, як В. Антонюк, Л. Дмитрієв, Н. Жайворонок, О. Стахевич, Ю. Юцевич. Окрім того, важливу роль у підготовці майбутніх педагогів-вокалістів відіграє досвід викладачів, які впроваджують новітні методики вокальної підготовки у практичну діяльність (В. Доронюк, В. Карпось, Н. Євстігнеєва та ін.). Актуальність і значущість цієї теми стали підставою для написання даної статті.

Метою статті є дослідження основних аспектів вокальної підготовки та визначення методичних підходів, які сприяють досягненню високої технічної майстерності й емоційної виразності у виконанні.

Виклад основного матеріалу. Одним з ключових етапів вокальної підготовки є вдосконалення техніки звукоутворення, яка є основою для досягнення чистого, виразного та чіткого виконання. Звукоутворення – це процес формування звуків за допомогою голосових зв'язок, артикуляційного апарату та резонаторних порожнин. Його ефективність залежить від багатьох чинників, зокрема техніки дихання, контролю над м'язами голосових зв'язок і їх взаємодії з органами артикуляції. Розглянемо основні компоненти вокальної техніки, зокрема дихання, атаку звуку, високу співочу форманту, рухливість голосу, а також методи та принципи, які сприяють їх розвитку.

Одним із найважливіших елементів звукоутворення є дихання, яке має бути плавним, глибоким і контрольованим, без надмірного напруження. Видих повинен бути рівним і міцним, але без зайвої жорсткості. Основним критерієм правильного співочого дихання є природне звучання голосу. Перед початком співу корисно виконувати дихальні вправи без голосу, оскільки це може мати позитивний ефект на розслаблення діафрагми, покращення контролю над диханням і підготовку голосових зв'язок до навантаження. Важливим моментом є збереження правильної дихальної техніки під час співу. Після кожного вдиху доцільно затримувати дихання. Головна увага при цьому повинна бути зосереджена на вмінні його правильно використовувати. Велику шкоду співакові приносить надмірний видих, тому найменша помилка у його використанні одразу ж негативно позначиться на звуці. Крім того, співоче дихання безпосередньо пов'язане з налаштуванням і управлінням роботою резонаторів – грудних (нижніх) та верхніх (ротова порожнина, носоглотка, синуси), які сприяють полегшенню процесу звукоутворення.

Співоче дихання безпосередньо впливає на роботу гортані, яка, на нашу думку, повинна перебувати в дещо зниженому положенні, яке необхідно підтримувати за допомогою дихання до завершення фонації. Це стає можливим, коли під час співу виникає відчуття, що співак продовжує брати дихання. Це відчуття можна порівняти з легким позіханням, яке сприяє утриманню гортані в розслабленому стані. Таким чином, незважаючи на те, що гортань є основним генератором звуку, її ефективна робота неможлива без відповідної підтримки як дихання, так і резонаторів.

Дихання безпосередньо бере участь у моменті початку співу або атаки. З трьох основних видів атаки найбільш ефективною, на нашу думку, є м'яка атака звуку. Перед початком звукоутворення, коли дихання вже плавно взято, а в гортані відчувається розслаблення (легке позіхання), слід зробити дуже коротку паузу. Цей момент можна порівняти з піднятою диригентською паличкою. Після цієї секундної затримки необхідно чітко опертися на дихання. Уявно це можна порівняти з миттєвим нанизуванням бусинки (звуку) на голку (дихання). М'яка атака сприяє плавності звуковедення, що є однією з ознак професіоналізму співаків (Антонюк, 2000).

Особливу увагу в процесі вокальної підготовки слід приділяти роботі над вирівнюванням голосних, оскільки різноманітне звучання голосних може призвести до порушення рівності звуку та неправильного розташування голосової позиції. Ідеальним є формування голосних у гортані шляхом зміни лише положення кореня язика, що дозволяє зберігати рівномірність звучання. Формування голосних у ротовій порожнині менш бажане, але в деяких випадках може бути допустимим.

Під час формування голосних особливу увагу необхідно приділяти правильній атаці звуку та чіткій артикуляції, що сприяє зниженню навантаження на гортань та голосові зв'язки. Атака звуку має бути енергійною, але не надмірно жорсткою або в'ялою. Після вдиху не слід одразу подавати звук – потрібно коротко затримати дихання, а потім почати продукувати звук. Вправи для вирівнювання голосних слід обирати, враховуючи індивідуальні особливості студентів-вокалістів. Якщо у студента спостерігається округле звучання голосного звуку «а», доцільно виконувати вправи, що починаються з цього звуку, у такій послідовності: «а-е-і-о-у». Студентам з глибоким звучанням рекомендується виконувати вправи зі звуку «і» у такій послідовності: «і-е-а-о-у». У разі, коли звук виконавця дещо плоский, вправи варто починати зі звуку «у» у такій послідовності: «у-о-а-є-і». Після вирівнювання голосних на одній ноті (переміщуючи їх у межах від квінти до сексти) можливий перехід до вокалізації, що передбачає зв'язування двох, трьох і більше нот різної висоти, але в межах центрального діапазону голосу студента. Оволодівши голосними, слід поступово додавати до них приголосні, стежачи за безперервністю звучання при переході від складу до складу, намагаючись, щоб голосні не переривались приголосними, а звук лився рівно і мелодійно, без ривків. У процесі роботи над вокальною вимовою важливо знати, що приголосні звуки поділяються на сонорні (м, н, л, р), дзвінкі (б, д, г, в, з, ж) та глухі (т, к, ч, ш, щ). Сонорні та дзвінкі звуки є звучними, у яких голос виражається чітко, і вони звучать майже так само, як голосні (Карпось, 1999).

Для розвитку чіткої артикуляції та гарної дикції важливо активно тренувати рухливість губ, язика та інших частин артикуляційного апарату, які відповідають за точну вимову приголосних. Велику роль у цьому процесі відіграє мускулатура рота. Робота над її розвитком сприяє формуванню високої співочої форманти, округлості звуку та плавності переходів між регістрами. Необхідним елементом правильно поставленого голосу є висока співоча форманта і головне резонування. Висока співоча форманта надає голосу легкості і дзвінкості, захищає його від перевтоми і передчасних вікових змін. Один з найбільш ефективних методів формування високої співочої форманти –

це відчуття «купола», яке досягається підняттям м'якого піднебіння. Водночас гортань утримується у вільному, зниженому положенні. Паралельно проводиться робота з розвитком грудного резонування (нижньої співочої форманти). Згодом ці два комплекси резонаторів утворюють єдину систему, в якій співвідношення їх пропорцій визначається залежно від висоти звуків і характеру твору, що виконується.

Для досягнення плавності та виразності під час виконання тривалих мелодійних фраз необхідно зосередитися на розвитку техніки кантилени. Основним завданням є здатність виконувати фрази безперервно, підтримуючи рівномірний потік звуку, що забезпечується правильним диханням та контролем за фразуванням. Особлива увага повинна бути приділена інтонаційній точності та плавним переходам між нотами, що дозволяє зберігати органічність і природність звучання. Важливою складовою є гнучкість голосу, яка дає змогу змінювати динаміку і темп без втрати якості звуку. Робота над кантиленою включає спеціальні вправи для забезпечення рівномірної подачі звуку, тренування витривалості фраз та контроль за тембровими змінами, що дозволяє зберігати чистоту й емоційну насиченість звучання. Такі вправи сприяють розвитку емоційної глибини та виразності, що веде до досягнення більш повного та насиченого звучання.

Важливою складовою роботи над постановкою голосу є розвиток рухливості. Рухливість голосу студента розвивається педагогом незалежно від типу голосу. Завдяки цілеспрямованому і постійному розвитку цього компонента голос набуває еластичності, гнучкості та здатності справлятися з різними технічними складнощами. Однією з найбільш простих і результативних вправ для розвитку гнучкості голосового апарату є вправа на поступове розширення (подвоєння, потрійне збільшення) однорідних голосних у секундному співвідношенні, що виконується в повільному темпі. З часом темп прискорюється, а діапазон розширюється. При цьому важливо стежити за відсутністю сторонніх звуків і не допускати ослаблення контролю над диханням.

Одним із основних аспектів навчання вокалу є розвиток внутрішнього слуху. Студент не повинен розпочинати спів, поки не сформує уявлення про верхній звук. Це дозволяє йому глибше усвідомлювати процес вокального виконання, створюючи в свідомості правильне співвідношення між роботою м'язів, внутрішнім сприйняттям голосу та еталонним звучанням. Раннє формування внутрішнього слуху значно полегшує та прискорює засвоєння професійної манери співу, оскільки забезпечує кращий контроль над звуком та сприяє впевненому розвитку технічних навичок. Тому важливо, щоб студент на кожному етапі навчання

здійснював рефлексію щодо того, як він сприймає і формує свій звук, а також з якими труднощами стикається в процесі освоєння техніки. Це не лише сприяє вдосконаленню технічних умінь, але й поглиблює розуміння та усвідомлення власних вокальних можливостей.

З самого початку навчання вокалу у студентів необхідно формувати еталон правильного та красивого звуку. Для цього важливо слухати виконання провідних вітчизняних і зарубіжних співаків, а потім разом із педагогом здійснювати аналіз їхнього виконання, визначаючи, яких помилок слід уникати в процесі власного виконання. Педагог також демонструє свою методику, виконуючи той самий фрагмент мелодійної лінії двома різними манерами: одна з них характеризується відкритим звучанням, інша – закритим, зібраним. Під час цього він детально пояснює недоліки та переваги кожного з цих способів звукоутворення.

Однією з найцінніших якостей співака-професіонала є тембр голосу та вміння ним володіти. Тембр – це характеристика, яку потрібно активно розвивати, якщо він недостатньо гармонійний, або обережно зберігати, якщо виконавець щедро обдарований природою. Важливо прагнути до однорідного, м'якого звучання голосу, уникаючи зажиму, крику та надмірної тремоляції – таких звичок, які згодом буде важко виправити. Крик є не лише ознакою недостатнього музичного та загальнокультурного рівня студента, але й може призвести до серйозних пошкоджень голосу.

Одним із ключових аспектів навчання вокалу є інтеграція технічного та художнього розвитку. Спів як вид мистецтва передбачає не лише досягнення технічної майстерності, а й здатність передавати емоційний зміст через виконання. Вокальна техніка та виразність є взаємопов'язаними елементами, які формують єдину систему, і їх взаємодія є необхідною для досягнення високих результатів. Освоєння технічних аспектів без урахування музичної ідеї та художнього змісту не забезпечує повного розвитку виконавця, оскільки обмежується лише технічною підготовленістю, не враховуючи емоційну виразність. Тому виконання музичних творів, вокалізів та вправ повинно включати не тільки технічну правильність, але й емоційну насиченість, яка дозволяє повніше передати внутрішній зміст музичного твору. Коли співак здатний відчувати емоційний підтекст твору, процес

подолання технічних труднощів значно прискорюється, на відміну від механічного (репродуктивного) відтворення звуків без емоційного наповнення. Отже, робота над технічною складовою має бути органічно пов'язана з усвідомленням змісту, ідеї та емоційної глибини музичного твору.

Одним із основних завдань педагогічної діяльності є формування у студента не лише технічних навичок вокального виконання, а й глибокого розуміння співу як мистецького явища, що передбачає розвиток емоційної чутливості та художнього осмислення. Технічна майстерність є основою для досягнення виразності в виконанні, проте справжнє розкриття музичного змісту можливе лише через емоційну та художню інтерпретацію твору, що виконується.

Цей процес вимагає постійної самодисципліни та систематичних зусиль. Педагог має враховувати індивідуальні особливості студента, його фізіологічні можливості та художні прагнення, що сприяє формуванню унікального виконавського стилю. Досягнення високих результатів можливе лише за умови цілеспрямованої та послідовної роботи. Створення підтримуючої та мотивуючої атмосфери в навчальному середовищі є важливим для ефективної інтеграції технічних, емоційних і художніх аспектів вокальної діяльності, що необхідно для розвитку професійних якостей студента.

Висновки. Успішна вокальна підготовка вимагає комплексного підходу, що поєднує технічні й художні аспекти виконання. Гармонійна взаємодія основних компонентів голосоутворення є запорукою високого рівня вокальної майстерності. Ключовими факторами є не тільки технічні навички, але й здатність виконавця інтерпретувати та виражати емоційний зміст твору, що суттєво впливає на виразність виконання. Постійна і цілеспрямована робота над розвитком вокальної техніки сприяє не лише покращенню звукових характеристик голосу, але й формуванню творчого, артистичного підходу до виконання, що є необхідною умовою для досягнення високих результатів.

Перспективи подальших досліджень можуть бути спрямовані на вивчення взаємозв'язку технічних і емоційних аспектів співу, адаптацію методів навчання до індивідуальних особливостей голосу та фізіології вокалістів, а також на впровадження новітніх підходів, таких як відеоаналіз і біометричні технології для покращення техніки виконання та ефективності навчального процесу.

Література:

- Антонюк В. (2000). Постановка голосу : навчальний посібник Київ : Українська ідея, 68 с.
- Євстігнеєва Н. І. (2004). Особливості процесу голосоутворення та розвиток вокальних навичок молодших школярів : методичні рекомендації. Полтава : Видавництво ПДПУ імені В. Г. Короленка, р. 44 с.
- Жайворонок Н. Б. (2006). Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 19 с.
- Карпось В. (1999). Методичні рекомендації з постановки голосу. Луцьк : ВДУ РВВ "Вежа", 22 с.
- Рось З. П. (2019). Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків : навчальний посібник з методичними рекомендаціями. Івано-Франківськ : "СІМІК", 66 с.

Юцевич Ю. (1998). Теорія і методика розвитку співацького голосу : навчально-методичний посібник. Київ : ІЗМН, 160 с.

References:

- Antoniuk V. (2000). Postanovka holosu [Vocal technique] : navchal'nyi posibnyk Kyiv: Ukrainska ideia. 68 s.
- Yevstihnieieva N. I. (2004). Osoblyvosti protsesu holosoutvorennia ta rozvytok vokal'nykh navychok molodshykh shkoliariv [Features of the Voice Formation Process and the Development of Vocal Skills in Younger Schoolchildren] : metodychni rekomendatsii. Poltava: Vydavnytstvo PDPY imeni V. H. Korolenka, 44 s.
- Zhaivoronok N. B. (2006). Muzychne vykonavstvo yak fenomen muzychnoi kultury [Musical Performance as a Phenomenon of Musical Culture] : avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.01. Kyivs'kyi natsional'nyi un-t kul'tury i mystetstv. Kyiv, 19 s.
- Karpos' V. (1999). Metodychni rekomendatsii z postanovky holosu [Methodical Recommendations for Voice Training]. Luts'k: VDU RVV "Vezha". 22 s.
- Ros' Z. P. (2019). Osoblyvosti roboty z rozvytku vokal'no-vykonavs'koi tekhniky estradno-dzhazovykh spivakiv [Features of Working on the Development of Vocal and Performance Technique for Pop-Jazz Singers] : navchal'nyi posibnyk z metodychnymy rekomendatsiiamy. Ivano-Frankivsk: "SYMYK". 66 s.
- Yutsevych Yu. (1998). Teoriia i metodyka rozvytku spivats'koho holosu [Theory and Methodology of Developing the Singing Voice] : navchal'no-metodychnyi posibnyk. Kyiv: IZM. 160 s.
-

УДК [780.8:780.647.2]:373.015.31

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-14>**Омельченко Сергій Леонідович**

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності А4 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0009-9446-3455
e-mail: sergeyomelchenko15@gmail.com

Крусь Оксана Петрівна

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-9746-5554
e-mail: oksanakrusop@gmail.com

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОГО ІНТЕРЕСУ ДО ГРИ НА БАЯНІ УЧНІВ ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ШКОЛИ

У статті висвітлено важливість проблеми інтересу, ставлення учня до навчання, до власної пізнавальної та мистецької діяльності. Зазначається, що від вирішення цієї проблеми залежить якість освітнього процесу в будь-якій галузі. Підкреслюється актуальність пробудження інтересу учнів дитячої музичної школи до творчості, спілкування з мистецтвом, виконавства.

Автори статті аналізують наукову літературу та практичний досвід з проблеми формування музично-естетичного інтересу. На основі цього вони узагальнюють теоретичні засади формування музично-естетичного інтересу і дають визначення: музично-естетичний інтерес до гри на баяні учнів дитячої музичної школи є вибірковою емоційно-інтелектуальною спрямованістю учнів-баяністів на пізнання мистецтва гри на баяні, прагнення до музично-творчої діяльності та мистецької взаємодії.

У статті представлена структура поняття «музично-естетичний інтерес до гри на баяні», до якої увійшли емоційний, інтелектуальний, виконавсько-творчий та комунікативний компоненти.

Відповідно до визначених компонентів автори систематизували методи, прийоми формування музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи: переживання позитивних емоцій, емоційне зараження, налаштування, створення приємного середовища; розуміння учнями значення матеріалу, який вивчається, інтелектуальне зараження, налаштування, використання мультимедійних засобів, спонукання до самостійних, активних роздумів, анімація, відео-сюжети, кліпи, пошуково-дослідницькі завдання, короткі образні розповіді про музику, наочні посібники, проблемні ситуації, виразне, яскраве виконання творів вчителем, порівняння музики з мовою та іншими видами мистецтва; включення учнів в «активну творчу діяльність шляхом підбору посильних, цікавих, різноманітних, нових за змістом чи формою завдань, творчість, фантазування, імпровізація, проектування, програмування ігрових рухів, музикування, малювання, складання віршів, підбір репродукцій до музики, ігри, ігрові прийоми, ігрові форми, вправи-картинки; ансамблева, ескізно-ансамблева форми роботи, індивідуально-групові та колективні форми музичної діяльності, активна педагогічна взаємодія з учнями на уроках, психологічна пристосованість, звання, «притирання» педагога та учня, підтримка, надання шансу на успіх у діяльності тощо.

Ключові слова: інтерес, інтерес до навчання, художньо-естетичний інтерес, музичний інтерес, музично-естетичний інтерес, методи формування інтересу учнів-баяністів, гра на баяні, дитяча музична школа.

Sergey OMELCHENKO

applicant for the second (master's) level of higher education
of the speciality A4 Secondary education (Art. Musical art)
Rivne State University of the Humanities
ORCID ID: 0009-0009-9446-3455
e-mail: sergeyomelchenko15@gmail.com

Oksana KRUS

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Department of Musicology, Folklore and Music Education
Rivne State University of the Humanities
ORCID ID: 0000-0002-9746-5554
e-mail: oksanakrusop@gmail.com

**THEORETICAL PRINCIPLES OF FORMING MUSICAL
AND AESTHETIC INTEREST IN PLAYING THE BAYAN
IN CHILDREN'S MUSIC SCHOOL STUDENTS**

The article highlights the importance of the problem of interest, the student's attitude to learning, to their own cognitive and artistic activities. It is noted that the quality of the educational process in any field depends on the solution of this problem. The urgency of awakening the interest of children's music school students in creativity, communication with art, and performance is emphasised.

The authors of the article analyse scientific literature and practical experience on the problem of forming musical and aesthetic interest. On this basis, they summarise the theoretical foundations of the formation of musical and aesthetic interest and give the following definition: musical and aesthetic interest in accordion playing by pupils of children's music school is a selective emotional and intellectual orientation of accordion students towards learning the art of playing the accordion, striving for musical and creative activity and artistic interaction.

The article presents the structure of the concept of 'musical and aesthetic interest in playing the accordion', which includes emotional, intellectual, performing and creative, and communication components.

In accordance with the identified components, the authors systematised methods and techniques for forming musical and aesthetic interest in playing the accordion for children's music school students. The development of the emotional component will be influenced by the experience of positive emotions, emotional infection, mood, and the creation of a pleasant environment. The development of the intellectual component will be influenced by pupils' understanding of the meaning of the material being studied, intellectual infection, mood, use of multimedia, encouragement to independent, active thinking, animation, video clips, clips, search and research tasks, short figurative stories about music, visual aids, problem situations, expressive, vivid performance of works by the teacher, comparison of music with language and other arts. The development of the performing and creative component will be facilitated by involving students in "active creative activity through the selection of feasible, interesting, diverse, new in content or form tasks, creativity, fantasy, improvisation, design, programming of game movements, music making, drawing, composing poetry, selection of reproductions to music, games, game techniques, game forms, picture exercises. The development of the communication component will be stimulated by ensemble, sketch-ensemble forms of work, individual-group and collective forms of musical activity, active pedagogical interaction with students in the classroom, psychological adaptability, habituation, 'lapping' of the teacher and student, support, giving a chance for success in the activity, etc.

Key words: *interest, interest in studying, artistic and aesthetic interest, musical interest, musical and aesthetic interest, methods of forming the interest of accordion students, playing the accordion, children's music school.*

Постановка проблеми. Кардинальні зміни у сучасному суспільстві зумовлюють орієнтацію на особистісну парадигму – парадигму, яка у центрі своїх концепцій та дій ставить особистість людини, що продукує ідеї та технології особистісного розвитку, саморозвитку. У зв'язку з цим великого значення набуває ставлення учня до навчання, до власної пізнавальної та мистецької діяльності. Захопленість, інтерес – головне

питання педагогіки, від вирішення якого залежить якість освітнього процесу в будь-якій галузі. Особливу роль інтерес відіграє в галузі мистецтва, де «без емоційної захопленості неможливо досягти більш-менш гарних результатів».

У «Положенні про мистецьку школу» зазначається важливість «пробудження інтересу громадян до творчості, спілкування з мистецтвом, мистецьких практик», створення умов для розвитку твор-

чого мистецького потенціалу, «творчих здібностей, обдарувань та набуття здобувачами практичних навичок, оволодіння знаннями у сфері вітчизняної і світової культури та мистецтва» (Положення про мистецьку школу, 2018). А формування музично-естетичних інтересів є необхідною умовою освітнього процесу та виконавської діяльності.

Аналіз наукових досліджень і публікацій. Проблема інтересу є фундаментальною в психолого-педагогічних дослідженнях, вона розглядається паралельно з такими поняттями як мотивація, стимулювання, емоційна сфера, інтелектуальна сфера особистості. Різні аспекти і види естетичного інтересу розкрито у працях О. Дем'янчука, Л. Зарі, О. Надутенко, Т. Нижник, Н. Новикової, О. Спіліоті та ін. Про стимулювання музично-естетичних інтересів здобувачів освіти різних рівнів пишуть М. Білецька, С. Горбенко, А. Козир, І. Парфентьева, Я. Сопіна, В. Федоршин, Н. Чумак, Н. Яремчук та ін.

Але особливості зацікавлення учнів-бачанців уроками спеціальності, музичним репертуаром, формами роботи над твором не отримали достатнього висвітлення.

Мета статті – розкрити методи та засоби формування музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «інтерес» у загальновживаному значенні вживається як будь-яка спрямованість на значущий для людини предмет чи діяльність, що має вибірковий характер і виявляється в стійкому зосередженні уваги на певних об'єктах. З психолого-педагогічної точки зору С. Гончаренко описує інтерес як форму «прояву пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності й тим самим сприяє орієнтації, ознайомленню з новими фактами, більш повному і глибокому відображенню дійсності». Важливими при цьому є емоційний тон, увага до привабливого об'єкта, потреба в здійсненні діяльності, активне пізнавальне ставлення (Гончаренко, 1997, с. 147).

О. Спіліоті, виходячи з психологічного визначення інтересу як емоційно забарвленої інтелектуальної вибірковості, виділяє в інтересі емоційний та раціональний компоненти: емоційно приваблива діяльність, спрямована на відповідний об'єкт, та осмислений інтерес до результатів діяльності (Спіліоті, 2019, с. 97).

У контексті дослідження музично-естетичних інтересів є близьким визначення поняття «художньо-естетичний інтерес» О. Дем'янчуком: вибіркова спрямованість особистості на пізнання мистецтва саме під впливом його емоційної привабливості, що виражається в емоційному прагненні до художньо-творчої діяльності та потребі естетичної насолоди (Дем'янчук, 2019, с. 40).

Науковець виділяє в художньо-естетичному інтересі інтелектуальний компонент, звернений до акту естетичного пізнання, що має виразну індивідуальну спрямованість. Під його впливом значно активізуються розумові процеси, а художня діяльність стає продуктивною і більш цілеспрямованою. Глибокі свідоме проникнення в сутність художньо-естетичних явищ приносить особистості інтелектуальну радість та насолоду. Емоційний компонент вчений пов'язує із силою та характером емоційних проявів, емоційними переживаннями і почуттями, які залежать від естетичної цінності творів мистецтва, рівня художньої підготовки особи. «Прилучення людини до мистецтва залежить від емоційної наснаги та схильності суб'єкта, від його особистісного ставлення до предмета художньо-творчої діяльності, бо саме в ній відбуваються інтенсивні емоційні процеси». Вольовий компонент структури художньо-естетичних інтересів, на думку О. Дем'янчука, зумовлює прагнення особистості включитися в активні форми творчої діяльності, які розкривають широкі можливості духовного збагачення учнів, пізнання ними навколишнього світу за допомогою мистецьких образів і репрезентованих ними естетичних цінностей (Дем'янчук, 2019, с. 40-41).

Музично-естетичний інтерес є видом художньо-естетичного інтересу і пов'язаний з естетичними почуттями, потребами, смаками, ставленнями. «Почуття краси природи, музики, оточуючих людей створює в дітей особливі емоційно-психічні стани, збуджує безпосередній інтерес до життя, загострює мислення, допитливість, пам'ять». Потреба сприймати красу й творити за її законами, отримувати естетичну насолоду формується в безпосередній творчій діяльності учнів. А художньо-естетична насолода, що викликана особистою творчою діяльністю або сприйняттям прекрасного в мистецтві й житті, на думку О. Надутенко, є специфічним особистісним переживанням, що спонукає людину слухати концерти, відвідувати театри, художні галереї (Надутенко, 2017, с. 99).

Н. Новикова дає визначення пізнавальному інтересу підлітків на уроках музичного мистецтва як вибіркового ставлення особистості до музики з метою виявлення та засвоєння індивідуально цінного, значимого в процесі музично-пізнавальної діяльності. Складовими цього процесу педагогиня називає: стійкість пізнавальної мотивації, сформованість навичок цілепокладання (мотиваційно-цільовий компонент), емоційне захоплення процесом, емоційне ставлення до пізнавального процесу, широта ціннісних вподобань, сформованість музичного тезаурусу (емоційно-ціннісний компонент), прагнення до здійснення пошуково-дослідницької діяльності, сформованість навичок самостійного вирішення пізнавальних завдань

(діяльнісно-пошуковий компонент), активність, прояв вольових якостей особистості, сформованість навичок рефлексії (регулятивно-вольовий компонент) (Новикова, 2011, с. 7).

О. Спіліоті пов'язує широту, стійкість та глибину інтересів з розвитком музичних здібностей особистості: стійкий інтерес до музики свідчить про наявність у людини музичних здібностей, а активний інтерес до музичної діяльності, прагнення до самореалізації, цілеспрямованість обов'язково приводять до високого результату у творчому процесі. Цей позитивний фактор – отримання естетичного та творчого задоволення – відіграє роль спонуки (інтересу) до музично-творчої діяльності (Спіліоті, 2019, с. 98-99). Інтерес, на думку О. Спіліоті, активізує творчу діяльність: самостійний вибір та виконання творів в інструментально-виконавському класі; оригінальність інтерпретації твору; виконання творчих завдань; імпровізації, створення композицій; організація творчих гуртків, авторських концертів; участь у творчих заходах (концерти, спектаклі тощо) (Спіліоті, 2019, с. 105-106).

Л. Заря, на основі аналізу психолого-педагогічної літератури приходить до моделювання інтересу молодшого школяра до музики, в основі якого ставить індивідуальні особливості дитини, її музичний досвід, музичне оточення, природну допитливість (бажання зрозуміти навколишній світ), потребу в естетичних враженнях. Науковиця визначає суттю такого інтересу спрямованість взаємопов'язаних психофізіологічних процесів, які викликають увагу, уяву, емоції, почуття та сприяють мисленню, активності, творчості, зацікавленості (Заря, 2013, с. 23).

Т. Нижник пов'язує з інтересом до музичного твору поняття естетичної значущості, яка включає в себе дві взаємопов'язані категорії: об'єктивну естетичну цінність і суб'єктивну естетичну значущість як вираження об'єктивної та суб'єктивної оцінок. Якщо музичний твір має об'єктивну естетичну цінність і водночас глибокий особистісний сенс, тобто суб'єктивну значущість, то ці категорії змикаються, утворюючи гармонійну єдність – естетичну значущість (Нижник, 2016, с. 114). Критерієм естетичної цінності, на думку науковиці, може слугувати здатність твору задовольнити сформовані протягом століть потреби людини в прекрасному, піднесеному, змістовному мистецтві. Ці потреби може задовольнити лише талановитий твір, який несе на собі печатку яскравої індивідуальності автора: оригінальність, образність, свіжість тематизму, органічність і барвистість темброво-гармонічних сполучень, новизну в підході та вирішенні вже відомих тем і сюжетів, значущість ідей, глибину почуттів і збереження неповторно прекрасних духовних якостей та високих ідеалів людини і людства (Нижник, 2016, с. 114).

На основі вивчення педагогічної літератури ми прийшли до визначення музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи як вибіркової емоційно-інтелектуальної спрямованості учнів-баяністів на пізнання мистецтва гри на баяні, прагнення до музично-творчої діяльності та мистецької взаємодії.

Відповідно до визначення ми розробили структуру поняття «музично-естетичний інтерес до гри на баяні», до складу якої увійшли: емоційний компонент (наснага, піднесення, прагнення отримати емоційно-естетичне задоволення від музичних творів, відчуття естетичну насолоду від музики), інтелектуальний компонент (спрямованість учнів-баяністів на пізнання мистецтва гри на баяні, прагнення отримати інтелектуальне задоволення від музичних творів, зрозуміти естетичну значущість музики), виконавсько-творчий компонент (прагнення до музично-творчої діяльності, до самореалізації через розвиток музичних здібностей, виконавських навичок, цілеспрямованість, активність виконавської та творчої діяльності) та комунікативний компонент (прагнення до мистецької взаємодії, бажання включатися в активні форми ансамблевого виконавства, концертну діяльність, просвітництво, прагнення до міжособистісної взаємодії) (рис. 1).

Проектування власної методики формування музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи вимагало вивчення педагогічного досвіду формування пізнавальних, художніх та музичних інтересів вчителів різних навчальних дисциплін. Адже кожен педагог знає важливість цього стимулу до навчання. При наявності інтересу, нагадує С. Гончаренко, знання засвоюються легко, швидко, ґрунтовно, міцно, знаходять застосування в житті. Для цього необхідні позитивні емоції, переживання, розуміння учнями значення матеріалу, який вивчається, включення учнів в «активну творчу діяльність шляхом підбору посильних, цікавих, досить різноманітних, нових за змістом чи формою завдань, які спонукають до самостійних, активних роздумів» (Гончаренко, 1997, с. 148).

Освітній результат, на думку С. Горбенка, залежить від уміння педагога зробити свої заняття цікавими: «Під впливом інтересу помітно змінюється весь характер діяльності, яка стає активною, творчою, радісною, а значить є умовою ефективності музично-освітнього процесу» (Горбенко, 20 с. 69).

«Зацікавлення, за визначенням А. Козир та В. Федоришина, – це спосіб впливу, спрямований на емоційну та інтелектуальну сфери особистості». Педагог, на думку науковців, може заражати інтелектуально: захопити, «розпалити» інтерес до вивчення певної наукової галузі і професійної сфери в цілому. А ситуаціями емоційного зараження вони називають «зараження оптимістичним настроєм, позитивним

світовідчуттям, доброзичливістю, радістю духовного спілкування» (Козир, Федоришин, 2021, с. 45).

Формувати інтерес до музики Л. Заря пропонує наступними педагогічними умовами: «...сприймання й усвідомлення музичного матеріалу засобами мультимедіа (розвиток емоційного відгуку, вміння сприймати та інтерпретувати музичні твори); «застосування індивідуально-групових та колективних форм музичної діяльності учнів (орієнтація на активну педагогічну взаємодію з учнями на уроках музики, що сприяє розвитку уваги, активності, пам'яті)» (Заря, 2013, с. 44).

Важливими у рамках нашого дослідження є об'єктивні та суб'єктивні фактори формування інтересу до музики, визначені Л. Зарею: навчальне середовище, налаштування вчителя; прояви інтересу однокласників; навчання музики та музичне оточення поза школою; ставлення до музики в сім'ї (об'єктивні); психофізіологія учня; попередні музично-естетичні знання; розвинений музичний слух; темперамент; виховання; його характер, готовність до сприйняття музичної інформації (суб'єктивні) (Заря, 2013, с. 84).

Л. Заря рекомендує варіативне застосування методів організації, стимулювання, спрямування та активізації пізнавальної діяльності, які б формували інтерес до музики. До них науковиця відносить вербальні методи (розповідь, бесіда, дискусія); наочні (ілюстрація, анімація, відеосюжети, кліпи); практичні (проекування, програмування ігрових рухів, тренування, музикування);

індуктивно-дедуктивні (емоційно-смісловий аналіз, співставлення, порівняння); пошуково-дослідницькі (завдання, ігри, самопідготовка), евристичні (спостереження, які дозволяють одержувати нові знання, виявляти невідомі раніше властивості, закономірності); вільно-асоціативні (зв'язок між уявленнями, думками, почуттями, внаслідок якого одне уявлення, почуття викликає інше) (Заря, 2013, с. 84).

На думку М. Білецької та Я. Сопіної, «головним завданням педагога є виховання потреби в спілкуванні з музикою, а лише потім – оволодіння виконавським мистецтвом. Інтерес до музичного виконавства необхідно розглядати як злиття двох видів інтересу – пізнавального та музичного, тобто як музично-пізнавальний інтерес». Великого значення для розвитку інтересу в процесі навчання гри на музичному інструменті педагогині надають спілкуванню вчителя й учня, психологічній пристосованості, звиканню й «притирканню» педагога та учня, стимулюванню позитивних чинників (наданні шансу на успіх у діяльності, підтримці), позбавляння від негативних чинників (тривожності, психологічного ускладнення початкового розбору твору, недостатньої наполегливості, негативних міжособистісних стосунків тощо). (Білецька, Сопіна, 2019, с. 72).

Для розвитку інтересу молодших підлітків М. Білецька, Я. Сопіна надають великого значення дидактичній грі та фантазуванню (імпровізації) на музичному інструменті та трьох прин-

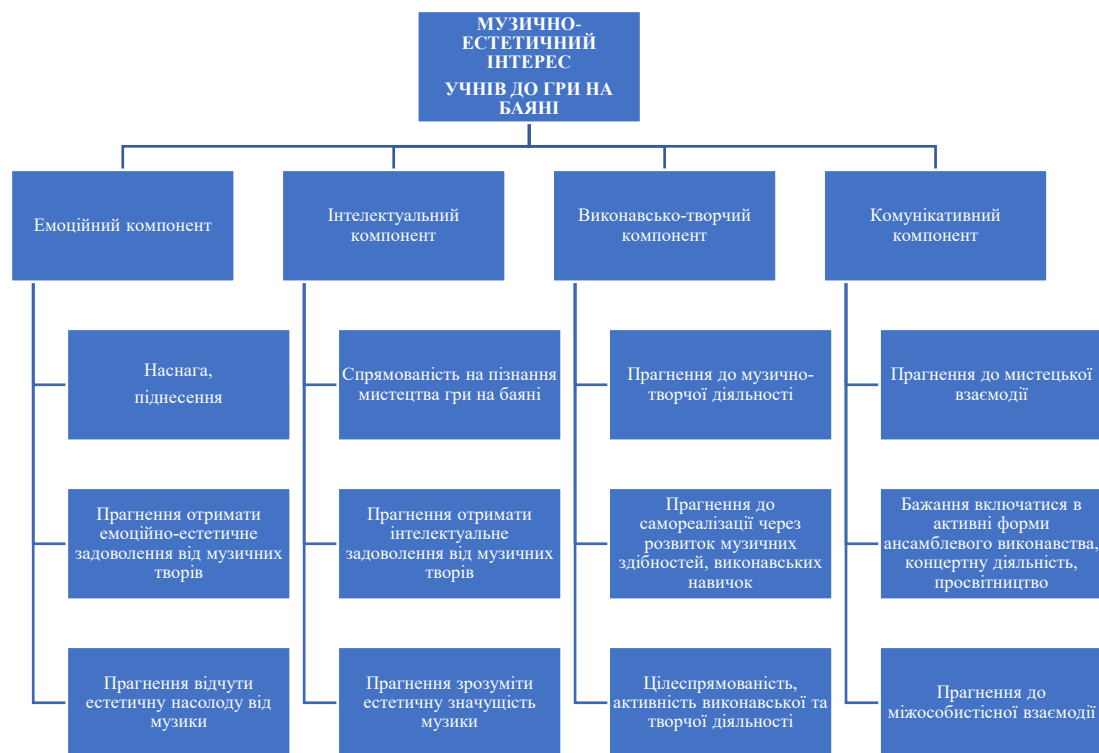


Рис. 1. Структура музично-естетичного інтересу учнів до гри на баяні

ципів – неспішності, конкретності та яскравості (Білецька, Сопіна, 2019, с. 72).

І. Парфентьева, Я. Яремчук називають методи формування інтересу до музики дітей дошкільного та молодшого шкільного віку, які можуть бути використані в різноманітній музичній діяльності: ігрові прийоми, короткі образні розповіді про музику, наочні посібники, проблемні ситуації, виразне, яскраве виконання творів (Парфентьева, Яремчук, 2021, с. 339).

Щодо навчання гри на музичному інструменті учнів-початківців, І. Парфентьева та Я. Яремчук зауважують на важливості ансамблевої та ескізано-ансамблевої форм роботи як таких, що підвищують інтерес до занять музикою. Ансамблева форма прищеплює навички колективної гри, розвиває гармонічний слух, чуття ритму, організовує і дисциплінує учнів, підвищує їх почуття взаємоповаги, відповідальності перед колективом, комунікативні навички і навички співпраці з іншими виконавцями (Парфентьева, Яремчук, 2021, с. 346–347). Ескізано-ансамблева гра розширює слухові, зорові, образні уявлення дитини, зміцнює впевненість у своїх силах, дозволяє відчувати радість від музикування, допомагає інтуїтивно схоплювати і втілювати образний зміст музичного твору, задовольняє допитливість і прагнення до нових вражень (Парфентьева, Яремчук, 2021, с. 347–348).

Н. Чумак, описуючи власний досвід навчання гри на баяні та акордеоні, наводить поради ефективних методів та прийомів розвитку учня-виконавця, а водночас доводить, що вони можуть бути методами формування музично-естетичного інтересу. Так у дошкільний період педагогиня радить використовувати ігри з ритмічними блоками на клавіатурі інструменту, порівнювати засоби виразності мови із засобами виразності музики: наголосами, підвищенням або зниженням інтонацій голосу, чіткості артикуляції, поділу слів, речень, темпу (мова); точності вимови, виразності інтонації, звуків, мотивів, темпу, структури (музика). У період «гри з рук» Н. Чумак використовує вправи-картинки П. Серотюка. У нотний період – музичні загадки з нотами, невеликі п'єси з двох-трьох нот для освоєння клавіатури, інтервалів (секунди, терції, кварта, квінти), які будуть використовуватись для підбору на слух; підбір тексту на мелодію (на схожість музичної та розмовної інтонації), маленькі вправи для вивчення нот як будівельний матеріал для створення музичних творів. Величезне задоволення, на думку педагогині, приносить учням-баяністам виконання естрадних п'єс та виконання творів під фонограму, що відповідає світосприйняттю сучасних дітей і підлітків (Чумак, 2018).

Відповідно до визначених компонентів та аналізу практичного досвіду ми систематизували методи, прийоми формування музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи:

- переживання позитивних емоцій, емоційне зараження, налаштування, створення приємного середовища (емоційний компонент);

- розуміння учнями значення матеріалу, який вивчається, інтелектуальне зараження, налаштування, використання мультимедійних засобів, спонукання до самостійних, активних роздумів, анімація, відео-сюжети, кліпи, пошуково-дослідницькі завдання, короткі образні розповіді про музику, наочні посібники, проблемні ситуації, виразне, яскраве виконання творів вчителем, порівняння музики з мовою та іншими видами мистецтва (інтелектуальний компонент);

- включення учнів в «активну творчу діяльність шляхом підбору потужних, цікавих, досить різноманітних, нових за змістом чи формою завдань, творчість, фантазування, імпровізація, проектування, програмування ігрових рухів, музикування, малювання, складання віршів, підбір репродукцій до музики, ігри, ігрові прийоми, ігрові форми, вправи-картинки (виконавсько-творчий компонент);

- ансамблева, ескізано-ансамблева форми роботи, індивідуально-групові та колективні форми музичної діяльності, активна педагогічна взаємодія з учнями на уроках, психологічна пристосованість, звикання, «притирання» педагога та учня, підтримка, надання шансу на успіх у діяльності тощо (комунікативний компонент).

Висновки. Аналіз наукової літератури та практичного досвіду спеціальної музичної освіти дозволив нам узагальнити теоретичні засади формування музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи. Ми прийшли до визначення музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи як вибіркової емоційно-інтелектуальної спрямованості учнів-баяністів на пізнання мистецтва гри на баяні, прагнення до музично-творчої діяльності та мистецької взаємодії; змоделивали структуру поняття «музично-естетичний інтерес учнів до гри на баяні», до якої увійшли емоційний, інтелектуальний, виконавсько-творчий та комунікативний компоненти. Компоненти музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів ДМШ стали основою систематизації методів та прийомів стимулювання інтересу.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у розробці та апробації власної методики формування музично-естетичного інтересу до гри на баяні учнів дитячої музичної школи.

Література:

- Положення про мистецьку школу (2018): Наказ Міністерства культури України від 09.08.2018 р. № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18>
- Гончаренко, С. У. (1997). Український педагогічний словник. Київ: Либідь.
- Спіліоті, О. В. (2019). Теорія і методика формування музично-інтонаційного мислення: навч.-метод. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.
- Дем'янчук, О. Н. (2019). Комплексне використання мистецтв у процесі формування художньо-естетичних інтересів школярів із затримкою психічного розвитку. *Науковий вісник Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка*. Серія : Педагогіка. Вип. 11. С. 36-44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvkgpht_2019_11_6
- Надутенко, О. Л. (2017). Художньо-естетичні цінності як засіб формування художньої культури учнів музичної школи. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки*. Вип. 79 (1). С. 96-101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2017_79%281%29_21
- Новикова, Н. В. (2011). Формування пізнавального інтересу підлітків на уроках музики засобами мультимедійних технологій: автореф. ... канд. пед. наук. 13.00.02. Київ. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.
- Заря, Л. О. (2013). Методика формування у молодших школярів інтересу до музики з використанням мультимедійних технологій: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ: Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова.
- Нижник, Т. М. (2016). Формування пізнавально-естетичного інтересу майбутніх учителів музичного мистецтва до навчального матеріалу на заняттях з хорового диригування. *Музичне мистецтво в освітнологічному дискурсі*. № 1. С. 112–116. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed_2016_1_25
- Горбенко, С. С. (2024). Основи методики музичної освіти: особистісний дискурс. Навчально-методичний посібник. Київ : Вид-во УДУ імені М. П. Драгоманова.
- Козир, А. В., Федоришин, В. І. (2021). Етнокультурний конструкт інноваційної підготовки майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. *Інтегральна система мистецької освіти: етнокультурний напрям розвитку здібностей творчої особистості*: колективна монографія / керівник авторського проекту В. І. Федоришин. Київ : ТЗОВ «Світ знань». С. 12–48.
- Білецька, М., Сопіна, Я. (2019). Індивідуально-психологічні особливості розвитку інтересу до музичного виконавства в молодших підлітків. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. Серія : Педагогіка. № 1. С. 66-72. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdu_2019_1_11
- Парфентьева, І. П., Яремчук, Я. Л. (2021). Формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку та молодших школярів. *Інтегральна система мистецької освіти: етнокультурний напрям розвитку здібностей творчої особистості*: колективна монографія / керівник авторського проекту В. І. Федоришин. Київ : ТЗОВ «Світ знань». С. 333–350.
- Чумак, Н. М. (2018). Сучасні методики проведення уроку за фахом в класах баяна і акордеона ДППМ: методична доповідь. Рубіжне: Рубіжанська міська дитяча школа мистецтв. URL: <https://urok.osvita.ua/materials/music/61245/>

References:

- Polozhennia pro mystetsku shkolu [Regulations on the art school] (2018): Nakaz Ministerstva kultury Ukrainy vid 09.08.2018 r. № 686. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18> [in Ukrainian].
- Honcharenko, S. U. (1997). Ukrainskyi pedahohichnyi slovnyk [Ukrainian pedagogical dictionary]. Kyiv: Lybid. 373 s. [in Ukrainian].
- Spilioti, O. V. (2019). Teoriia i metodyka formuvannia muzychno-intonatsiinoho myslennia: navch.-metod. posib [Theory and methods of forming musical and intonation thinking]. Nizhyn: NDU im. M. Hoholia [in Ukrainian].
- Demianchuk, O. N. (2019). Kompleksne vykorystannia mystetstv u protsesi formuvannia khudozhno-estetychnykh interesiv shkoliariv iz zatrymkoiu psykhichnoho rozvytku [Integrated use of arts in the process of forming artistic and aesthetic interests of pupils with mental retardation]. *Naukovyi visnyk Kremenetskoï oblasnoi humanitarno-pedahohichnoi akademii im. Tarasa Shevchenka*. Serii : Pedahohika. Vyp. 11. S. 36-44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nvkgpht_2019_11_6 [in Ukrainian].
- Nadutenko, O. L. (2017). Khudozhno-estetychni tsinnosti yak zasib formuvannia khudozhnoi kultury uchniv muzychnoi shkoly [Artistic and aesthetic values as a means of forming the artistic culture of music school students]. *Zbirnyk naukovykh prats Khersonskoho derzhavnoho universytetu*. Pedahohichni nauky. Vyp. 79 (1). S. 96-101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2017_79%281%29_21 [in Ukrainian].
- Novykova, N. V. (2011). Formuvannia piznavalnoho interesu pidlitkiv na urokakh muzyky zasobamy multymediinykh tekhnolohii [Formation of cognitive interest of adolescents in music lessons by means of multimedia technologies]: avtoref. ... kand. ped. nauk. 13.00.02. Kyiv. Natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].
- Zaria, L. O. (2013). Metodyka formuvannia u molodshykh shkoliariv interesu do muzyky z vykorystanniam multymediinykh tekhnolohii [Methods of forming primary school students' interest in music using multimedia technologies]: dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. Kyiv: Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova [in Ukrainian].
- Nyzhnyk, T. M. (2016). Formuvannia piznavalno-estetychnoho interesu maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do navchalnoho materialu na zaniattiakh z khorovoho dyryhuvannia [Formation of cognitive and aesthetic interest of future teachers of musical art to the educational material in choral conducting classes]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*. № 1. S. 112–116. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed_2016_1_25 [in Ukrainian].

Horbenko, S. S. (2024). *Osnovy metodyky muzychnoi osvity: osobystisnyi dyskurs* [Fundamentals of music education methods: personal discourse]. *Navchalno-metodychnyi posibnyk*. Kyiv : Vyd-vo UDU imeni M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

Kozyr, A. V., Fedoryshyn, V. I. (2021). *Etnokulturnyi konstrukt innovatsiinoi pidhotovky maibutnikh vykladachiv mystetskykh dystsyplin* [Ethno-cultural construct of innovative training of future art teachers]. *Intehralna systema mystetskoï osvity: etnokulturnyi napriam rozvytku zdibnostei tvorchoi osobystosti: kolektyvna monohrafiia / kerivnyk avtorskoho proektu V. I. Fedoryshyn*. Kyiv : TzOV «Svit znan». S. 12–48 [in Ukrainian].

Biletska, M., Sopina, Ya. (2019). *Indyvidualno-psykholohichni osoblyvosti rozvytku interesu do muzychnoho vykonavstva v molodshykh pidlitkiv* [Individual psychological features of the development of interest in music performance in younger adolescents]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Seriia : Pedahohika*. № 1. S. 66-72. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdpu_2019_1_11 [in Ukrainian]

Parfentieva, I. P., Yaremchuk, Ya. L. (2021). *Formuvannia muzychnykh zdibnostei u ditei doshkilnoho viku ta molodshykh shkoliariv* [Formation of musical abilities in preschool children and primary schoolchildren]. *Intehralna systema mystetskoï osvity: etnokulturnyi napriam rozvytku zdibnostei tvorchoi osobystosti: kolektyvna monohrafiia / kerivnyk avtorskoho proektu V. I. Fedoryshyn*. Kyiv : TzOV «Svit znan». S. 333–350 [in Ukrainian].

Chumak, N. M. (2018). *Suchasni metodyky provedennia uroku za fakhom v klasakh baiana i akordeona DShM* [Modern methods of conducting a speciality lesson in the classes of accordion and accordion of the school of music] : metodychna dopovid. Rubizhne: Rubizhanska miska dytiacha shkola mystetstv. URL: <https://urok.osvita.ua/materials/music/61245/> [in Ukrainian].

УДК 78.089.7(430): 781.1(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-15>

СИМВОЛІЧНИЙ ВИМІР КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. С. БАХА У НАУКОВІЙ КОНЦЕПЦІЇ Б. Л. ЯВОРСЬКОГО

До 340 – річчя від дня народження та 275 – річчя від дня смерті Й. С. Баха.

Остапчук-Будз Марія Миколаївна

доцент кафедри естрадної музики

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0001-6903-7096

e-mail: maria.budz.ostapchuk@gmail.com

У статті окреслюються та висвітлюються питання підтексту в клавірній музиці, а саме у циклі «Добре темперованого клавіру» геніального композитора Йоганна Себастьяна Баха, що для мистецтва епохи високого бароко були властивими і характерними. Виявлено, що у всіх прелюдях і фугах композитор закодував релігійні мотиви, наповнивши музику новими смислами, акцентуючи і наголошуючи на засобах та прийомах, які передають імпліцитну інформацію.

Зазначено, що під впливом німецького науковця і великого знавця творчості Й.С. Баха – Альберта Швейцера, вітчизняний мистецтвознавець – Болеслав Леопольдович Яворський, більше ніж 100 років тому розробив системну й цілісну концепцію, що подає принципово нове уявлення про клавірну творчість композитора. На сьогоднішній день стали відомими розгорнуті дослідження Б. Яворського, який віднайшов у «Добре темперованому клавірі» узагальнене музично-етичне тлумачення більшості найважливіших образів і сюжетів Старого та Нового Завітів Біблії, довівши, що кожна прелюдія і fuga має відношення до певних епізодів з Євангелія.

Наголошується, що для всієї творчості Й. С. Баха властива філософсько-релігійна спрямованість, яка демонструє за його висловом – «Великий Концерт во славу Всевишньому, а ближньому в розуміння». (Кашкадамова Н. 1998).

Ключові слова: Йоганн Себастьян Бах, Болеслав Леопольдович Яворський, Добре темперований клавір, ДТК, музика, підтекст, релігійний мотив, символ, код, хорал, асоціативний образ, прелюдія, fuga.

THE SYMBOLIC DIMENSION OF J. S. BACH'S CLAVIER MUSIC IN THE SCIENTIFIC CONCEPT B. L. YAVORSKY

To the 340th anniversary of birth and the 275th anniversary of death J. S. Bach

Maria Ostapchuk-Budz

Rivne State University of the Humanities

The article outlines and highlights the issues of subtext in clavier music, namely in the cycle «Well-Tempered Clavier» by the brilliant composer Johann Sebastian Bach, which were characteristic and characteristic of the art of the High Baroque era. It was found that in all the preludes and fugues, the composer encoded religious motifs, filling the music with new meanings, emphasizing and emphasizing the means and techniques that convey implicit information.

It is noted that under the influence of the German scientist and great connoisseur of the work of J.S. Bach – Albert Schweitzer, the domestic art critic – Boleslaw Leopoldovich Yavorsky, more than 100 years ago developed a systematic and holistic concept that presents a fundamentally new idea of the composer's clavier work. To date, detailed research has become known by B. Yavorsky, who found in «The Well-Tempered Clavier» a generalized musical and ethical interpretation of most of the most important images and plots of the Old and New Testaments of the Bible, proving that each prelude and fugue is related to certain episodes from the Gospel.

It is noted that all the work of J. S. Bach is characterized by a philosophical and religious orientation, which demonstrates according to his statement – "The Great Concerto to the glory of the Almighty, and to the neighbor to understanding." (Kashkamova N. 1998).

Key words: Johann Sebastian Bach, Boleslaw Leopoldovich Jaworski, Well-tempered clavier, DTK, music, subtext, religious.

Аналіз останніх досліджень. Творчість Й. С. Баха і, зокрема, його клавірні твори, вивчалися протягом століть багатьма мистецтвознавцями та науковцями. Вони розглядали цикл ДТК «48 прелюдій і фуг» у різних аспектах: у контексті творчої спадщини композитора, з позицій виконавської інтерпретації, драматургії і структурно-композиційної будови. Окремо зазначається, що даний цикл ДТК не належить до жанру чисто духовної музики, а є цілком світським твором і відноситься до жанру поліфонічної музики.

Джерелознавчий аналіз даної проблеми засвідчив, що серед величезної кількості музикознавців та науковців, які присвятили свої роботи дослідженню клавірної спадщини Й. С. Баха, переважають по чисельності зарубіжні імена: Н. Форкель, Ф. Шмітт, А. Швейцер, І. Браудо, Ф. Бузоні, Я. Мільштейн, Е. Бодкі, Б. Муджеліні та багато – багато інших.

Серед вітчизняних мистецтвознавців на особливу увагу заслуговує постать науковця Болеслава Яворського, який створив цілісну систему поглядів – наукову концепцію, тісно пов'язану з виконавським мистецтвом інтерпретації, смисл якої полягає у тому, що – ДТК відображає образність і сюжети християнської міфології. Продовжувачами цих ідей були його учні: Г. Нейгауз, Г. Верьовка, Е. Скрипчинська, М. Леонтович та інші видатні музиканти України того часу, на яких ці ідеї мали глибокий спектр впливу.

Останніми роками на матеріалах численних архівних та літературних джерел, спогадів сучасників з'явилося багато досліджень з цієї теми. У ряді статей українських науковців: Антонюк В. Г. (2015), Побережної Г. І. (2007), Лоскутової Т. М. (2001) детально розглядається сутність числової символіки в процесі вивчення клавірної творчості Баха; Боршуляк А. М., Лаврентьєвої Н. В. (2023), Толошніак Н. А. (2007) подаються особливості риторичної побудови клавірних творів композитора з роз'ясненнями музичних символів, здійснених Б. Яворським. Спираючись на матеріали архіву Б. Яворського, вдалося відновити та зафіксувати втрачений сенс бахівського шедевр.

Постановка проблеми. Йоганн Себастьян Бах – конгеніальний композитор, який і через 340 років є величною вершиною, яка піднялася над всім подальшим розвитком не тільки фортепіанного мистецтва, а й музики в цілому та є одним з найвищих духовних прозрінь людського генія взагалі. Твори Й. С. Баха демонструють унікальність його композиторського стилю, у якому синтезувалися усі явища художньо-музичної практики того часу. Стилль Баха не пов'язаний з будь-яким творчим направленням, а є самостійною бахівською системою стилєвих ознак.

Його творчості притаманна поліфонічна логіка та гомофонне багатство музичних образів, а осо-

бливістю творчості є рівновага мелодії та гармонії, тобто горизонталі і вертикалі. Всі ці риси свідчать про творчу універсальність великого композитора та виконавця. Його музика наповнена музичними символами та числовою символікою, а звідси й закодований у мотивах твору магічний смисл.

Вивчаючи кантатно-ораторіальну спадщину німецького композитора, Б. Яворський виявив аналогії і мотивні зв'язки цих духовних творів з його клавірними та інструментальними композиціями, а також використання хоральних цитат та риторичних фігур у них, дало йому підстави розробити систему музичних символів Баха. Окремо підкреслюється, що Б. Яворський розглядав символи як певні посередники, завдяки яким можна торкнутися до невідомого та невідчутного без посередньо зовнішніми почуттями.

Мета статті: розглянути та усвідомити «зашифрований» глибинний духовний зміст у клавірному циклі Й. С. Баха «Добре темперований клавір».

Виклад основного матеріалу. У музикознавчій історії період барокової доби – є масштабним загальноєвропейським стилєвим явищем. Серед естетико-філософських особливостей цієї епохи відзначимо: поєднання християнських і античних традицій, різноманітність та синтетизм форм, зв'язок релігійних мотивів зі світським буттям та їх взаємопроникнення, створення нових жанрів мистецтва, а звідси атмосферу постійного пошуку нового, що вдало поєднувалися в одній епосі.

Яскравим зразком тих процесів, які відбувалися в бароковій музиці є камерно-інструментальна музика Й. С. Баха, а саме – цикл «Добре темперованого клавіру». А. Швейцер наступним чином характеризує ДТК: «Жодний інший твір не дає можливості так заглибитися у сутність мистецтва Баха. Він зображає не душевні переживання, як Бетховен у своїх сонатах; не боротьбу й прагнення до мети; а ту реальність, що стоїть над життям» (Швейцер 2017).

Далі А. Швейцер наводить наступний уривок з нотаток, зроблених учнями Баха під час їхніх занять: «генерал – бас – досконалий фундамент музики і виконується обома руками так, що ліва грає написані ноти, а права бере до нього консонанси та дисонанси, для того, щоб ця благозвучна гармонія служила Славі Божій та достойній втісі почуттю; отже, кінцева й остаточна мета генерал-басу, як і всієї музики – служіння Славі Божій та насназі духу. Там, де це не береться до уваги, там не має справжньої музики, а є диявольська балаканина й гамір». Збереглося у рукопису від 1838 року, Шпітта Ф, ст. 915. (Кашкадамова Н. 1998). Звідси бачимо, що вартим пильної уваги є пріоритетність етичного обґрунтування теоретичної й технічної інформації, яку Бах вважає важливішою за суто професійні деталі.

ДТК – (нім. *Das wohltemperierte Klavier*) BWV 846–893, – цикл творів, що складається з двох зошитів, у кожному з яких зібрано 24 прелюдії і фуги у 24 тональностях (12 мажорних і 12 мінорних). Кашкадамова Н. подає повну назву збірки, яка звучить так: «Добре темперований клавир або прелюдії і фуги у всіх тонах і півтонах, що стосуються як терцій мажорних, так і терцій мінорних. Для користі й використання охочого до навчання музичного юнацтва, як і для особливого займання тих, хто вже досяг успіхів у цьому навчанні; складене й виготовлене Йоганном Себастьяном Бахом – у цей час капельмейстера і директора камерної музики великого князя Ангальт – Кетенського». (Кашкадамова 1998).

Зокрема, числова символіка у 1-му томі ДТК містить 2088 тактів, після чого Бах поставив свій символічний підпис і подякував Богу за здійснену працю: $2088 = 29 (S D G) * 72 (Johann Bach)$, що у перекладі звучить як: «Слава єдиному Богу! – Йоганн Бах!». Згідно концепції музичного теоретика Андреаса Веркмайстера (жив у часи Баха), музика є відображення Божественної мудрості і її законів. А ціль музики – прославляння Господа і відновлення душевних сил. Господь заключає в собі «суть гармонії», він є «єдиним», «він створив і привів до порядку все гармонічне», зазначають у своїй роботі Боршуляк А. М. і Лаврентьєва Н. В. (2023). Пригадаймо, що монада у піфагорійців – це рух, з якого походить весь світ; розум, добро, гармонія, щастя і в той же час пільма, хаос; поєднання чоловічого і жіночого; одиниця – мати всіх чисел; вона неподільна і єдність протилежностей; «Бог істинний і Отець всього».

На думку Б. Яворського, ДТК просякнута символікою християнських образів. Численні музично-риторичні фігури, цитування протестантських хоралів, асоціації з кантатами, месами, які виявляють дослідники у цій музиці, дозволяють зробити висновок про те, що композитор використовував їх свідомо, прагнучи досягти втілення християнської образності у цьому циклі.

Антонюк В. Г. опирається на слова Б. Яворського: «Бахівський *Wohltemperiertes Klavier* є ніби завершальним твором для цілої епохи. Він закінчує ХУІІІ століття, включаючи тут і весь масив музики Середньовіччя, яка всотала у себе всі попередні ідеї та засоби виразовості, скориставшись усіма існуючими і укоріненими у музичній літературі тієї епохи символами». (Антонюк В. Г., 2015).

Музичні символи – це стійкі мелодичні зворо́ти–інтонації, що виражають певні поняття, ідеї, емоції і складають основу музичної мови Баха. Величезна кількість бахівських творів об'єднується в єдине ціле відносно невеликою кількістю музичних символів. Зрозуміти смисл і сенс музики Баха можливо через розуміння

музичних символів. «Символ є складним і багатоплановим, двоєдиним і діалектичним, він звертається і до логіки, і до підсвідомості. Через символ абстрактне за своєю природою духовне начало отримує конкретне чуттєве вираження», зазначає у своїй роботі Побережна Г. І. (2007).

Бахівська символіка складалася в епоху Бароко, загальний дух якої визначався багатозначністю сприйняття світу, асоціативністю мислення, встановленням далеких зв'язків між образами і явищами. Для людей того часу краса збігалася з пізнанням езотеричних символів, тому широке їхнє використання було дуже характерною його ознакою.

Нагадаємо, що бахівська система символів опирається на основи музичної культури епохи часу – музичну риторику і протестантський хорал. Музична риторика походить з ораторського мистецтва. Початково вона утвердилася у вокальній музиці, потім перейшла в інструментальну. Бах широко використовував риторичні фігури, що утвердилися на той час. Вони виражали напрямок і характер руху. Наприклад:

Anabasis – висхідні мотиви;

Catabasis – низхідні мотиви;

Circulate – обертання;

Fuga – бір;

Tirata – стріла;

Interrogatio – запитання (висхідна секунда);

Exlamatio – вигук (висхідна секста);

Suspiratio – зітхання;

Passusduriusculus – скорбота, страждання (хроматичний рух).

Низхідні мелодії використовувались для символіки скорботи, суму. Висхідні – пов'язані з символікою воскресіння.

Ще одна складова музичної мови композитора – протестантський хорал. Для того, щоб увести релігійні мотиви Бах вдається до інтертекстуальності, зокрема до цитування хоралів, майже у незмінному вигляді. Він свідомо вводив цитати хоралів, добре знаючи, що слухачі розкоднують закладений зміст. Відомо, що релігійна культура та свідомість людей Німеччини того часу були на такому рівні, що усі знали мелодії хоралів напам'ять, які, у свою чергу, несли за собою певний зміст, а звідси, формували й складали світовідчуття.

«У ті часи приходили слухати не емоційно, як зараз, – уточнював Яворський, – а слухали звичні для них види мелодій, які вони знали напам'ять і моментально згадували словесний текст та образи тексту...» (Антонюк В., 2015).

Тому лише одна цитата могла викликати цілий ряд асоціацій, пов'язаних зі змістом певного хоралу, певним біблійним сюжетом тощо. У часи Баха хорали були знайомі кожному німцю, адже під час церковної Служби їх співала вся спіль-

нота. Для німців все було набагато конкретніше, ніж для інших європейських культур. Найбільш сильні музичні враження люди отримували саме в церкві.

Життя і творчість Баха пов'язані з протестантським хоралом і за його віросповіданням, і за його діяльністю церковного музиканта. Й. С. Бах був з дуже віруючої сім'ї, адже й народився у самому центрі протестантизму – місті Ейзенаху, де за півстоліття до його народження була резиденція Мартіна Лютера. Органіст виконував важливу роль у протестантському богослужінні, виголошуючи своєрідну музичну проповідь. Поряд з пастором він брав участь у тлумаченні текстів Священного Письма, розкриваючи і коментуючи музичними засобами зміст відповідної церковної служби.

Звідси – цитування хоралів визначає семантику багатьох його прелюдій і фуг. Окремі мотиви з хоралів стають стійкими формулами, які мали конкретний зміст і несли певне значення. У результаті, дослідивши всі складові цього синтезу, який демонструє бахівська музична мова, Б. Яворський створив свою власну наукову концепцію Добре Темперованого Клавіру.

Концепція ДТК Баха полягає в тому, що у циклі присутня Євангельська тематика. Всі прелюдії і фуґи, відповідно до музичної символіки, несуть у собі асоціативний образ, пов'язаний зі змістом Євангельської історії. Ось асоціативні образи декількох найбільш відомих прелюдій і фуґ ДТК:

- C – dur (1т.) – Благовіщення
- B – dur (1т.) – Поклоніння пастухів
- As – dur (1т.) – Поклоніння мудреців
- cis-moll (1т.) – Моління про чашу
- f – moll (2т.) – Христос у Марфи і Марії
- d – moll (2т.) – Вигнання торговців з храму
- fis – moll (2т.) – Таємна вечеря
- D – dur (2т.) – Credo
- c – moll (2т.) – Вознесіння Христове
- G – dur (1т.) – Воскресіння Христове
- H – dur (1т.) – Воскресіння Христове

Асоціативний образ – один з найскладніших художніх прийомів. Це не є пряма ілюстрація Священного Письма. Програмний принцип привів би до однозначності сприйняття. Інтуїтивне співставлення символів у їх розвитку, взаємозв'язках будить фантазію виконавця, допомагає розкрити внутрішню сутність творів. Коли приходить таке розуміння, а ще й через глибоке відчуття ідеї твору, тоді приходить те натхнення, що допомагає максимально наблизитись до творчого задуму композитора.

Б. Яворський вивчав творчість Баха протягом всього свого життя. Його концепція ДТК продумувалася довгі десятиліття. Відмітимо, що наукові ідеї вчений, на превеликий жаль, не обов'язково завжди фіксував. Він надавав перевагу живому спілкуванню із учнями на своїх семінарах (на зра-

зок античних філософів). Проведено було вісім семінарів, починаючи з першого у 1916 р., де була продемонстрована його концепція у початковому вигляді, яку він постійно удосконалював упродовж всього подальшого життя.

Бахівські семінари Б. Яворського часом переходили у багатомісячні цикли читань, доповідей, дискусій. У них приймали участь як студенти, так і відомі музиканти, виконавці. Головним завданням семінарів було навчити присутніх розуміти образний зміст і як наслідок, встановити, як виконувати даний твір. Він намагався передати духовну енергію музики Баха, закладаючи в ній не лише професійні, але й моральні якості.

Наведемо коментар, щодо педагогічного методу Б. Яворського: «Тези доповідей та лекцій Яворського, його листи, конспекти та спогади його учнів свідчать про створення ним цілком оригінальної та сміливої, цілісної й водночас деталізованої наукової концепції, котра не лише значно збагачує, а й спонукає багато в чому переглянути звичне для нас розуміння клавірних циклів Баха». (Афанасьєв Ю., Джура О. 2009).

Останній цикл лекцій (8-й), що мав назву «Семінар з вивчення творчого мислення Баха» і був прочитаний у Саратові в умовах евакуації у рік смерті вченого, а саме у 1942 році. Найбільший і найтриваліший з усіх попередніх, й охоплював обидва томи ДТК. На останній лекції учений, на той час вже тяжко хворий, промовив: «Уперше в житті мені вдалося здійснити у повному обсязі бахівський семінар. Тепер я можу спокійно померти». (Антонюк В. 2015).

Відкриття Б. Яворським музичної символіки Баха, створення ним концепції ДТК і його асоціативних образів дає нам ключ для розуміння смислових структур композитора, для прочитання закладеного в них конкретного духовного, образного та філософсько-естетичного змісту, яким пронизаний абсолютно кожен елемент бахівських творів.

Відмітимо, що сучасні слухачі, які не володіють принципом культурного історизму в інтерпретаціях творів Баха, сприймають музичну творчість композитора як «чисту» музику. Вони не розуміють тодішньої досконалої «мови» хоралів, що в часи життя великого композитора «входили в духовний світ людини як елемент світовідчуття: природний, необхідний, який органічно вріс у психіку й свідомість. Знання структурно-історичного контексту дає змогу зрозуміти закладений езотеричний смисл», зазначає Побережна Г. І. (2007).

Звідси випливає важливість ролі виконавця, його бачення, відчуття інтерпретації твору композитора, до того ж й вирішальної ролі слухача, який повинен володіти розвинутою культурою художнього сприйняття. «Знати, як слухати, – велике мисте-

цтво!», – наголошувала польська піаністка-клавесиністка і знана інтерпретаторка творів Й. С. Баха – Ванда Ландовська. «Не будемо помилятися з цього приводу». Адже «... тільки той, хто знає, як слухати ... зможе прозирнути у саму суть» (1969).

Підсумовуючи вищесказане, наголосимо на тому, що виконання творів з підтекстовим планом вимагає особливого підходу та продуманої інтерпретації виконавцем для того, щоб передати слухачеві смислові символічні виміри, які є незвичайними й рідкісними феноменами та загадковими явищами у музиці. Показовим у цьому плані є прелюдії і фуги з циклу «Добре Темперованого Клавіру» Йоганна Себастьяна Баха, де через цитування з його духовних композицій та використання музичних символів перед слухачем постають образи та сюжети Святого Письма.

Висновки. Абстрагуючись від усього, що несе у музиці Й. С. Баха, «зовнішнє навантаження», можемо наблизитися до того найважливішого, що ось уже понад ТРИ століття спонукає вести мову про її долучення до ВІЧНОСТІ. Надзвичайно важливу роль у тлумаченні цієї музики відіграв

науковець-мистецтвознавець Болеслав Леопольдович Яворський, який завдяки своєрідному відчуттю етичного саява, що йшло від музики Баха, упродовж всього свого життя намагався передати цю духовну енергію своїм учням, виховуючи у них не тільки професійні, а й моральні якості, як це робив Йоганн Себастьян Бах.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у подальшому зверненні сучасних вітчизняних науковців – мистецтвознавців як до геніального шедевра ДТК Й. С. Баха, так і до віднайдених матеріалів наукової концепції Б. Яворського. Адже імпліцитний пласт інформації вимагає від виконавця особливої уваги під час її відтворення. Тож осмислення цього досвіду відкриває нові перспективи у мистецтвознавстві і тому, концепція філософсько-етичного осмислення бахівської клавірної спадщини створеної Б. Яворським, у сучасному бахознавстві та виконавстві заслуговує на якнайдетальніше її вивчення.

Наукова концепція Болеслава Яворського становить неабияку актуальність для світового культурного контексту ХХ–ХХІ століть.

Література:

- Кашкадамова Н. (1998). Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Навч. посібник. Тернопіль : СМП «Астон», 300с.
- Антонюк В.Г. (2015). Болеслав Леопольдович Яворський: грані особистості. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ : НМАУ. Вип. 113. С. 109–127.
- Побережна Г.І. (2007). Бах в контексті мета історії. К.: *Наук. вісник НМАУ ім.П. Чайковського*. Вип. 54. С. 18–28.
- Лоскутова Т. (2001). Риторико-інтонаційні засоби клавірної творчості Й.С.Баха. *Вісник Прикарпатського університету: Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ. Вип. 3. С. 26–32.
- Боршуляк А. М., Лаврентьева Н. В. (2023). «Бах – Яворський – Леонтович : перетини творчості». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : видавничий дім «Гельветика». № 61. С. 71–76.
- Толошняк Н. Лоскутова Г. (2007). «Символіко-стилістичні особливості драматургії багатотемних клавірних фуг Баха». *Вісник Прикарпатського університету: Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ. Вип. 10-11. С. 101–107.
- В V 34 (2017). Schweitzer, Johann Sebastian Bach, issuu.com. 728 s.
- Афанасьєв Ю.Л., Джуря О.Ф. (2009). Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. К.: ДАКККиМ. 128с.
- Ландовська В. (1969). Landowska on Music /Collected by Denise Restou – N.Y.: Stein and Day, 1969. 302 c.

References:

- Kashkadamova N. (1998). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh* [The art of performing music on keyboard and string instruments]. Navch. posibnyk. Ternopil: SMP «Aston», 300 s.
- Antoniuk V.H. (2015). Boleslav Leopoldovich Yavorskyi: hrani osobystosti [Boleslav Leopoldovich Jaworski: facets of personality]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho*. Kyiv: NMAU. Vyp. 113. S. 109–127.
- Poberezhna H.I. (2007). Bakh v konteksti meta istorii [Bach in the context of meta history]. K.: *Nauk. visnyk NMAU im. P. Chaikovskoho*. Vyp. 54. S. 18–28.
- Loskutova T. (2001). Rytoryko-intonatsiini zasoby klavirnoi tvorchosti Y.S. Bakha [Rhetorical and intonation devices of J.S. Bach's piano works]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk. Vyp. 3. S. 26–32.
- Borshuliak A.M., Lavrentieva N. V. (2023). «Bakh – Yavorskyi – Leontovych: peretyny tvorchosti» ["Bach – Yavorsky – Leontovych: intersections of creativity"]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Drohobych: vydavnychiy dim «Helvetyka». №61. S. 71–76.
- Toloshniak N. Loskutova H. (2007). «Symvoliko-stylistychni osoblyvosti dramaturhii bahatotemnykh klavirnykh fuh Bakha» [«Symbolic and stylistic features of the dramaturgy of Bach's multi-theme piano fugues»]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu: Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Ivano-Frankivsk. Vypusk 10-11. S. 101–107.
- В V 34 (2017). Schweitzer, Johann Sebastian Bach, issuu.com. 728s.
- Afanasiev Yu.L., Dzhura O.F. (2009). *Profesiina pidhotovka muzykanta: uroky Boleslava Yavorskoho* [Professional training of a musician: lessons from Bolesław Jaworski]. K.: ДАКККиМ. 128 s.
- Ландовська В. (1969). Landowska on Music /Collected by Denise Restou – N.Y.: Stein and Day, 1969. 302 c.

УДК 378.78:1.08

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-16>

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ МЕТРОРИТМІЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ У ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ В ОРКЕСТРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

Палаженко Олег Петрович

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-6992-8929
e-mail: palazhenkooleg@ukr.net

Димченко Сергій Станіславович

старший викладач кафедри духових та ударних інструментів
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-4692-6197

Крет Михайло Васильович

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-0052-1194

У статті досліджується ритм як унікальна форма упорядкування рухів й активності в часово-просторових рамках. Окрему увагу приділено формуванню точної метроритмічного сприйняття у музикантів оркестру, а також узгодженню рухів у часі, організації діяльності та особистісній поведінці. Ці аспекти розглядаються як засіб для втілення результатів інтерпретаційного аналізу.

Загальна характеристика розвитку метроритмічного сприйняття у здобувачів освіти під час занять в оркестровому колективі полягає у комплексному формуванні їхніх музичних та ритмічних навичок. Участь у колективних репетиціях та виступах сприяє удосконаленню внутрішнього відчуття ритму, координації і злагодженості у виконанні музичних творів. Студенти поступово засвоюють принципи організації метроритмічної структури, що включають точність темпоритму, синхронізацію із загальним звучанням ансамблю та гармонійну взаємодію з іншими учасниками. Під час занять велика увага приділяється відпрацюванню складних ритмічних малюнків, розумінню характеру музики, а також усвідомленню ролі кожного інструмента у загальному звучанні оркестру. Такий підхід сприяє не лише професійному зростанню майбутніх виконавців, але й розвитку їхньої слухової чутливості та емоційної виразності, що є важливими аспектами становлення сучасного музиканта. Усе це створює умови для поглибленого розуміння мистецтва колективного виконання і розвитку відчуття метроритму як невід'ємної частини виконавської культури.

Музичне мистецтво відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні творчої та духовно багатогранної особистості. Воно є відображенням естетичного аспекту буття, створюючи умови для самовираження і насолоди від прекрасного. Ритм займає центральне місце в нашому житті, оскільки все навкруги підпорядковується його законам: зміни пір року, чергування дня і ночі, биття серця – усе слідує визначеним ритмічним закономірностям. Ця особливість є надзвичайно важливою також і для розвитку музиканта-оркестранта.

Почуття ритму зароджується і розвивається разом із формуванням емоційного сприйняття, моторики та пізнавальних здібностей у процесі взаємодії з музикою. Оркестровий колектив виконує надзвичайно важливу виховну роль – через мистецтво він допомагає учням усвідомити естетичну красу навколишнього світу, сприяє розвитку креативного мислення, стимулює бажання творити та здобувати насолоду від мистецьких проявів.

У цьому контексті ритм постає як своєрідний інструмент організації руху й часу у просторі. Формування якісного метроритмічного відчуття в оркестрових музикантів розглядається як вдосконалення тимчасової координації їхньої діяльності, а також як засіб розвитку навичок, що впливають на поведінкові реакції особистості. Це, своєю чергою, стає основою для гармонійного поєднання елементів аналітичної інтерпретації музичного твору.

Ключові слова: ритм, метр, метроритм, інтерпретація, оркестр.

METHODOLOGY OF FORMING METRORHYTHMIC STRUCTURE IN STUDENTS DURING CLASSES IN AN ORCHESTRA TEAM

Oleg Palazhenko

Rivne State University of the Humanities

Serhiy Dymchenko

Rivne State University of the Humanities

Mykhailo Kret

Rivne State University of the Humanities

The article considers rhythm as a specific form of organization of movements and activities in time and space. The process of forming a perfect metrorhythmic structure in orchestral musicians is also analyzed, as well as the temporal coordination of movements, activities and behavior of the individual, which is used as a tool for implementing the results of interpretative analysis.

Musical art is of exceptional importance in the formation of a creative and spiritually multifaceted personality. It reflects the aesthetic dimension of existence, creating conditions for self-expression and obtaining aesthetic pleasure.

Rhythm plays a key role in life, because everything around is subject to its laws: the change of seasons, periods of day and night, the beating of the heart – everything is subject to a certain rhythm. This ability is also important for the development of a musician-orchestrator.

A sense of rhythm is formed simultaneously with the development of the emotional, motor and cognitive components of musical perception. The orchestral collective educates students through art, helping them perceive the aesthetic value of the world, developing creative thinking, the desire to create and enjoy art.

Within the framework of this study, rhythm is considered as a unique form of organization of movement and time in space. The formation of an ideal metrorhythmic sense in orchestral musicians is interpreted here as the development of the temporal organization of activity and behavioral skills of the individual, which are a means of integrating the results of analytical interpretation of music.

Thus, musical time is perceived not only as a mechanical unit of measurement, but as an artistic means that establishes a harmonious relationship between the parameters of musical time and intonational expressiveness. Thanks to the subtle regulation of the tempo – from erasure to expansion of the time frame – the musical image penetrates deeper into the emotional perception of the listener, allowing each work to appear in its own unique artistic form.

Key words: *rhythm, meter, metro-rhythm, interpretation, orchestra.*

Постановка проблеми. Процес інтеграції України до європейського співтовариства зумовлює потребу перегляду й адаптації усталених аксіологічних орієнтирів, що, своєю чергою, провокує необхідність трансформації національної системи освіти. Сучасні виклики суспільного розвитку породжують нові запити особистості, формування яких великою мірою залежить від реалізації художньо-освітніх програм. Такі програми спрямовані на розвиток інтелектуальних здібностей, логічного мислення та творчого потенціалу індивіда, які набувають критичного значення в умовах сучасного динамічного середовища творчої діяльності. Питання переорієнтації сучасної освіти на інтегративний підхід, що враховує раціональні аспекти, творчі можливості та культурно-особистісні складові у вивченні музичного мистецтва, набуває все більшої актуальності. У цьому контексті ритм як один із фундаментальних елементів музики відіграє визначальну роль у побудові структури музичного мистецтва та формуванні естетично-ціннісного світогляду.

Визначення поняття ритму та його ролі в системі засобів музичної виразності залишається складним завданням. У музикознавстві тлумачення терміну «музичний ритм» відзначається різноманітністю підходів та часто характеризується суперечливістю. Ще за часів античності ритм розглядався як основоположний елемент мистецтв, до яких належали такі види, як живопис і скульптура. Саме тому давні греки включали ці художні форми до категорії музичного мистецтва та застосовували до них музичні принципи. У трактаті знаменитого філософа Аврелія Августина «Про музику» вперше була зроблена спроба систематизувати дослідження ритмічної організації музики (Палаженко, 2012, с. 253).

Аналізуючи метричні особливості поезії та музики, середньовічні мислителі базували свої роздуми на числових закономірностях, відкриваючи закони організації ритму: рівність, узгодженість та пропорційність. Саме ці якості створюють відчуття гармонії, задоволення та радості. Ритм, пульсація, рух і дія як формотворчі складові музичного мистецтва описують явища, що

мають багато спільного. Протягом тривалого часу педагоги підкреслювали значення руху як основного інструмента музичного розвитку. Це сприяло усвідомленню важливої ролі руху не лише у вдосконаленні фізичних можливостей людини, а й у збагаченні її духовного світу. У прогресивних педагогічних системах музичного виховання рухові завжди приділяли особливу увагу.

Для всебічного і гармонійного сприйняття музики одним із найважливіших елементів є ритм. Саме він забезпечує упорядкованість музичного твору та дозволяє людині відчутти його емоційну і технічну глибину. Якщо від ранніх шкільних років індивіду не прививається здатність сприймати і розуміти ритм, це може значно обмежити його можливість оцінювати музику у всій повноті її виразних засобів. У таких випадках уявлення про «музичну культуру» в такої людини залишаються на поверхневому рівні і нерідко стають недостатніми для розуміння глибини та багатогранності музичних творів. Як наслідок, етико-естетичне виховання втрачає не лише свої ключові орієнтири, але й здатність розвивати чуттєву сферу людини, залишаючи прогалини у формуванні її естетичного світогляду (Палаженко, 2012, с. 254).

У сучасній практиці освоєння музичного мистецтва важливе значення надається правильному виконанню художніх творів, що базуються на добре розвинених темпоритмічних навичках. Саме ці навички формують основу метроритмічного сприйняття музиканта, яке є фундаментальним аспектом його професійного становлення. У цьому процесі яскраво розкриваються творчі здібності виконавця, його індивідуальність, а також глибокий художньо-образний потенціал. Виконання музичних творів стає не лише технічним завданням, а й виявом особистісної чуттєвості, креативності й внутрішнього погляду виконавця на зміст і характер музичного матеріалу.

Метою цієї статті є обґрунтування особливості розвитку метроритмічного відчуття у здобувачів освіти в процесі занять в оркестровому колективі.

Аналіз наукових досліджень та публікацій. Процес розвитку виконавсько-творчих умінь і навичок здобувачів освіти в межах діяльності оркестрових колективів привернув увагу багатьох науковців, які зробили значний внесок у вивчення цієї теми.

Серед них варто відзначити І. Мариніна, О. Каргіна, Є. Смирнову, В. Подкопаєва, С. Малькова, Ф. Соломоніка, В. Чабанного, М. Соколовського та інших. Їхні дослідження стали важливим фундаментом для розуміння особливостей формування виконавських навичок і розкриття творчого потенціалу майбутніх виконавців у процесі роботи в таких колективах.

У сучасній психолого-педагогічній практиці спостерігається зростаючий інтерес до дослідження питань, пов'язаних із розвитком художньо-творчих здібностей особистості. Значний внесок у вивчення цієї проблематики зробили такі

науковці, як Д. Богоявленська, Ю. Бабанський, В. Кан-Калик, В. Загвязинський, А. Маслоу, В. Кузін, Л. Оршанський та інші. Завдяки їхнім науковим розвідкам було суттєво розширено теоретичну базу знань стосовно природи творчих здібностей, а також розроблено методичні підходи до їх активного формування в рамках освітнього процесу.

Окрему увагу слід приділити вагомим науковим здобуткам у дослідженні феномену музичного часу та темпоритму, що знайшли своє ґрунтовне відображення в працях таких науковців, як Б. Деменко, В. Холопова та О. Глазирін. Їхній науковий доробок є ключовим у поглибленому розумінні принципів функціонування музичного часу, а також його впливу на координацію та взаємодію виконавців у межах оркестрових та ансамблевих колективів.

Значний науковий інтерес становлять також роботи В. Апатського, Г. Падалки, Т. Пляченко, Я. Сверлюка та інших науковців, які зосередили свої дослідження на особливостях формування метроритмічної структури в музичних ансамблях. У працях детально проаналізовані аспекти розвитку виконавської майстерності та формування ритмічного чуття у музичній практиці. Методологічне значення цих досліджень є надзвичайно високим і визначальним для розуміння ключових аспектів музичної інтерпретації.

Варто також відзначити внесок С. Науменка, Н. Берегера та І. Тарана, які ґрунтовно дослідили феноменологію сприйняття метроритму на початкових стадіях музичної освіти. Їхні висновки та рекомендації формують значущу основу для впровадження практичних методик у навчальний процес, спрямований на розвиток ритмічного чуття у здобувачів освіти й молодих музикантів.

Виклад основного матеріалу. Музичне мистецтво займає особливе місце у становленні творчої та духовно багатой особистості. Воно є відображенням естетичного боку життя, надаючи можливість для самовираження і отримання естетичної насолоди. Ритм виступає фундаментальною складовою буття, адже практично все у світі слідує його законам: зміна пір року, чергування дня і ночі, биття серця – усе підкоряється певному ритмічному порядку.

Це вміння має надзвичайне значення для розвитку музиканта-оркестранта. Почуття ритму формується разом із розвитком емоційного сприйняття, моторики та когнітивних аспектів музичного досвіду.

Оркестровий колектив через своє мистецтво сприяє вихованню здобувачів освіти, допомагаючи їм глибше усвідомлювати естетичну цінність світу, розвивати творче мислення, прагнення до створення прекрасного та насолоди від музики.

У цьому контексті розвиток ритмічного чуття серед здобувачів освіти вищих навчальних закладів під час роботи в оркестрі набуває особливого

значення як одна з пріоритетних цілей музичної педагогіки. В. Апатський відзначав, що ритм у музиці легко сприймається на емоційному рівні, проте його важко точно визначити. Він стверджував, що творче виконання музичних творів сприяє виникненню відчуття ритмічної гармонії й допомагає інтуїтивно сприймати поетичний образ (Апатський, 2010).

Художньо змістовне, тобто сповнене глибокого сенсу й емоційної виразності, виконання музичних творів створює сприятливі умови для природного розвитку ритмічного чуття. Це чуття виявляється у здатності співпереживати музиці, переживати її внутрішній рух і тонко розрізняти емоційну наповненість кожного звукового відтінку. Глибина відчуття ритму дозволяє виконавцю не лише повністю зануритися у музичний твір, а й передати його чуттєвий зміст слухачеві. Оркестр виступає як своєрідний творчий синтез різних індивідуальностей. У його складі об'єднуються студенти, кожен із яких має унікальні художні вподобання, власне бачення концепції музичного твору, особисте розуміння деталей, таких як фразування, штрихи чи колористичне багатство звуку, виражене через тембр.

На думку Т. Пляченко, основним викликом у діяльності оркестрового музиканта є опанування метроритмічних аспектів, таких як чітке відчуття метру, точне дотримання темпу й гармонійна взаємодія з ритмічними моделями. У своїх дослідженнях науковиця також зосереджує увагу на аналізі труднощів, що виникають у процесі репетицій оркестру. Зокрема, це стосувалося метроритмічних труднощів, які часто стають перешкодою для досягнення злагодженого звучання колективу. У працях ідентифіковано подібні проблеми і запропоновано конкретні підходи для їх подолання. Такі рекомендації включають практичні методи роботи над ритмом, вдосконалення метричної точності та розвитку ансамблевого мислення, що сприяє формуванню єдиного музичного простору всередині оркестру (Пляченко, 2010).

О. Д. Тарківська-Нагіналук підкреслює, що формування ансамблево-виконавського та оркестрового чуття можливе виключно в умовах спільної діяльності музичного колективу. При цьому готовність до виконання безпосередньо залежить від набутої практики колективної гри та індивідуального виконавського досвіду. Це створює певну напруженість між суб'єктивним сприйняттям музиканта і його виконавсько-інтерпретаційними навичками, які значною мірою визначаються індивідуальними можливостями. Подібний конфлікт проявляється у способі усвідомлення музикантом своєї ролі в роботі оркестру, а також у динаміці формування ансамблевого відчуття (Тарківська-Нагіналук, 2015).

У сфері ансамблевого та оркестрового виконання особливе значення надається точному

дотриманню ритмічних довжин, оскільки цей аспект тісно пов'язаний із метричною організацією музичного твору.

У цьому контексті Сергій Фейнберг звертав увагу на те, що ритм у роботі оркестру підпорядковується об'єктивним законам, які формують його структуру та організованість. Він наголошував, що ритмічна організація в оркестрі тісніше прив'язана до метру, оскільки саме нотний запис у таких умовах накладає певні обмеження на виразність і темперамент окремих виконавців. Цей підхід знаходить своє підтвердження у реальній творчій практиці, де ефективна колективна взаємодія між музикантами потребує найвищого рівня синхронізації дій, точного узгодження і чутливості до загального ритмічного малюнку (Апатський, 2010).

У процесі формування метроритмічного чуття кожен оркестровий музикант враховує як зовнішні, так і внутрішні фактори. До зовнішніх належать такі засоби, як ведення рахунку тактів голосом, допомога викладача чи використання метроному. Водночас внутрішні фактори охоплюють внутрішнє відчуття ритму, пульсацію та інтуїтивне сприйняття часу звучання через порівняння і зіставлення музичних фрагментів.

Поєднання цих зовнішніх і внутрішніх аспектів стає фундаментом для метроритмічного розвитку виконавця. Серед студентів це чуття формується у контексті оркестрової діяльності, де важливу роль відіграють як педагогічні методи, так і самостійна виконавська практика. Такий процес сприяє не лише технічному вдосконаленню, а й загальному музичному вихованню, створюючи умови для гармонійного розвитку цього складного феномену (Крицький 2009).

Необхідно звернути увагу на багатогранність функцій ритму, які виходять далеко за межі звичайного визначення чи організації часових тривалостей. Ритм є одним із ключових інструментів виконавської виразності, що відображає емоційну сутність музики й розкриває її образно-поетичний зміст. Завдяки цьому він стає провідником людських емоцій, здатним відтворювати складну структуру внутрішнього світу людини та передавати духовні настрої через музичне виконання.

Такий підхід підкреслює роль ритму як вагомого елемента у всьому музичному процесі. Не менш важливо приділити увагу ритмічному стилю музики, який відіграє значущу роль у музичній освіті майбутнього виконавця. Кожна історична епоха чи певний період мають характерні метроритмічні особливості, що відображають унікальність творчості композиторів і їхній неповторний стиль. Ознайомлення з цими рисами допомагає здобувачам освіти глибше розуміти специфіку різних музичних напрямків і точно відтворювати їх у межах історичного контексту.

У цьому дослідженні ритм аналізується як унікальна структура, що організовує рух і час у

просторі. Формування високого рівня метроритмічного чуття в оркестрових музикантів розглядається як процес розвитку тимчасової організації діяльності та формування поведінкових навичок особистості. Ці навички є інструментом, що дозволяє інтегрувати результати аналітичного осмислення музичного матеріалу.

Відтак, музичний час трактується не лише як механічна одиниця вимірювання, а як естетичний засіб, що встановлює гармонійний баланс між структурними параметрами музичного часу та інтонаційною виразністю. Завдяки тонкому регулюванню темпу, яке варіюється від стиску до розширення часових меж, музичний образ набуває глибшої емоційної проникливості. Це дає змогу кожному музичному твору розкритися у своїй унікальній художній формі, значно посилюючи його вплив на естетичне сприйняття слухача.

Висновки. Досконале відчуття музичного часу, яке формує основу метроритмічної структури музичного твору, значною мірою залежить від багатого досвіду оркестрових музикантів та їхньої здатності до художньо-образного інтерпретаційного мислення. Саме це мислення сприяє глибшому розумінню оркестрової партитури, яка містить ключові жанрові та стилістичні елементи. Ці елементи, своєю чергою, кожен виконавець може трактувати по-своєму, враховуючи рівень професійної майстерності та індивідуальні творчі уявлення.

У такій перспективі особливу роль для здобувачів освіти, які беруть участь у діяльності оркестрових колективів під час навчання, відіграють розвинені інтерпретаційні здібності. Саме вони допомагають точно передати музичний образ, відповідно до темпових і метричних нюансів твору. Це робить виконавсько-інтерпретаційний аспект ключовим елементом у розвитку розуміння структурованого метроритмічного чуття у процесі роботи в оркестрі.

Ритм, у цьому контексті, постає важливим засобом не лише створення емоційного настрою, але й розкриття художнього змісту музичного твору. Точна й виразна передача ритму є надзвичайно важливою для донесення глибокої художньої ідеї твору та формування цілісного емоційного враження у слухачів.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у більш глибокому та різнобічному аналізі метроритму в музичних творах. Це дослідження варто розглядати не лише як вивчення часовимірювального елемента, що визначає ритмічну структуру, а й як розкриття його ролі в переданні емоційно-виразного змісту.

Метроритм також варто розглядати як образно-поетичний елемент, що здатен генерувати художні смисли та істотно впливати на інтерпретаційне бачення оркестрових музикантів, сприяючи формуванню їхнього індивідуального підходу до виконання. Такий спосіб аналізу, у свою чергу, відкриває нові перспективи у сприйнятті музики як багатогранного явища.

Література:

- Апатський, В. М. (2010). Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: ТОВ «Задруга». 320 с.
- Крицький В. М. (2009). Музично-виконавська інтерпретація: педагогічні проблеми музично-виконавської підготовки: монографія. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя. 158 с.
- Падалка Г. М. (2008). Педагогіка мистецтва. *Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України. 274 с.
- Палащенко О. П. (2012). Особливості розвитку навичок ритму як складової музичної культури у дітей підліткового віку. Луганськ : ЛДШКМ. С. 253–254.
- Пляченко Т. М. (2010). Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями: монографія. Кіровоград : «Імекс-ЛТД». 428 с.
- Тарківська-Нагилюк О. Д. (2015). Особливості виховання метро-ритмічного чуття в ансамблевому виконавстві. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і методика мистецької освіти». Київ. С. 163–167.

References:

- Apatskyi V. N. (2010). Ystoryia dukhovoho muzykalno-yspolnytelskoho yskusstva [The history of musical and performing arts]. Kyiv: TOV «Zadruha». 320 s. [in Ukrainian].
- Krytskyi V. M. (2009). Muzychno-vykonavska interpretatsiia: pedahohichni problemy muzychno-vykonavskoi pidhotovky: monohrafiia. Nizhyn: NDU im. M. Hoholia. 158 s. [in Ukrainian].
- Padalka H. M. (2008). Pedahohika mystetstva [Pedagogy of mystery]. *Teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dysyplin*. Kyiv: Osvita Ukrainy. 274 s. [in Ukrainian].
- Palazhenko O. P. (2012). Osoblyvosti rozvytku navychok rytmu yak skladovoi muzychnoi kultury u ditei pidlitkovoho viku [The special features of development are a quick start to the rhythm of musical culture among children of the age group]. Luhansk: LDShKM. S. 253–254. [in Ukrainian].
- Pliachenko T. M. (2010). Pidhotovka maibutnoho vchytelia muzyky do roboty z uchnivskymy orkestramy ta instrumentalnymy ansambliamy: monohrafiia. Kirovohrad: «Imeks-LTD». 428 s. [in Ukrainian].
- Tarkivska-Nahyliuk O. D. (2015). Osoblyvosti vykhovannia metro-rytmichnoho chuttia v ansamblevomui vykonavstvi [Peculiarities of the metro-rhythmic chuttia in the ensemble viconavity]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Serii 14 «Teoriia i metodyka mystetskoï osvity»*. Kyiv. S. 163–167. [in Ukrainian].

УДК 371.134

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-17>

КОНЦЕРТНИЙ ВИСТУП ЯК РЕЗУЛЬТАТ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВОКАЛІСТА

Потапчук Тетяна Володимирівна

доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри теорії та методики дошкільної і спеціальної освіти
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
ORCID ID: 0000-0003-1680-6976
Researcher ID: AAE-6408-2022
e-mail: tatvolod@ukr.net

Фарина Наталія-Марія Петрівна

народна артистка України,
професор кафедри естрадної музики
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-6822-5490
e-mail: natilafarina@gmail.com

Сірук Богдана Сергіївна

здобувач другого (магістерського рівня)
за спеціалізацією естрадний спів
Рівненського державного гуманітарного університету
e-mail: bohdanadanadana@gmail.com

У статті розкрито сутність концертного виступу як підсумкового етапу музично-виконавської діяльності майбутнього вокаліста, що поєднує в собі не лише технічну майстерність, а й художню інтерпретацію, емоційну виразність та сценічний артистизм. Зазначено, що успішний виступ є результатом складної, багатокомпонентної підготовки, яка охоплює аналітичну роботу над музичним матеріалом, формування інтерпретаційного бачення твору, розвиток вокальних навичок, а також психоемоційне налаштування виконавця.

Особливу увагу приділено сценічній діяльності майбутнього вокаліста, яка включає здатність до сценічного перевтілення, використання візуальних засобів комунікації (міміки, жестів, постви) та ефективного керування сценічним рухом. Розглянуто специфіку вокального мистецтва як синтетичного виду діяльності, де технічна складова невіддільна від психологічної і творчої. Підкреслено значення внутрішнього переживання, емоційного контакту з образом та здатності транслювати ці стани глядачеві через музично-сценічний образ.

Проаналізовано роль підсвідомих і свідомих процесів у підготовці до виступу, зокрема важливість автоматизації навичок та здатності зберігати артистичну концентрацію в умовах стресу. Закцентовано на потребі у формуванні сценічної уваги та адаптації до умов концертного середовища, що є невід'ємними елементами професійної підготовки майбутнього вокаліста. З'ясовано, що концертний виступ – це не лише перевірка професійної зрілості, а й живий емоційно-художній акт комунікації між виконавцем і публікою.

Доведено, що концертний виступ є не лише завершальним етапом освітнього процесу, а й суттєвим чинником особистісного та творчого становлення співака, що охоплює глибоку аналітичну роботу з музичним матеріалом, розвиток інтерпретаційного мислення, формування сценічного образу та практичну реалізацію художнього задуму в умовах публічного виступу.

Ключові слова: концертний виступ, музично-виконавська діяльність, професійна підготовка, майбутній вокаліст, студенти мистецьких спеціальностей, музична освіта, виконавська майстерність, інтерпретація, музичний твір.

CONCERT PERFORMANCE AS A RESULT OF THE MUSICAL AND PERFORMING ACTIVITY OF A FUTURE VOCALIST

Tetiana Potapchuk

Vasyl Stefanyk Prekarpathian National University

Nataliia-Maria Faryna

Rivne State University of the Humanities

Bohdana Siruk

Rivne State University of the Humanities

The article reveals the essence of a concert performance as the final stage of the musical and performance activity of a future vocalist, which combines not only technical mastery but also artistic interpretation, emotional expressiveness, and stage artistry. It is emphasized that a successful performance is the result of complex, multi-component preparation, which includes analytical work on the musical material, the formation of interpretive vision, the development of vocal skills, as well as the performer's psycho-emotional readiness.

Special attention is paid to the stage activity of the future vocalist, which includes the ability to transform on stage, use visual means of communication (facial expressions, gestures, posture), and effectively manage stage movement. The specifics of vocal art are examined as a synthetic type of activity, where the technical aspect is inseparable from the psychological and creative ones. The importance of inner experience, emotional connection with the artistic image, and the ability to convey these states to the audience through the musical and stage portrayal is highlighted.

The role of subconscious and conscious processes in preparation for performance is analyzed, particularly the importance of skill automatization and the ability to maintain artistic focus under stress. The need to develop stage awareness and adapt to concert conditions is emphasized as essential elements of a future vocalist's professional training. It is found that a concert performance is not only a test of professional maturity but also a living emotional and artistic act of communication between the performer and the audience.

It is proven that the concert performance is not only the final stage of the educational process but also a significant factor in the personal and creative development of the vocalist. It involves in-depth analytical work with the musical material, the development of interpretive thinking, the creation of a stage image, and the practical implementation of the artistic concept in the context of public performance.

Key words: concert performance, musical and performance activity, professional training, future vocalist, students of art specialties, music education, performance skills, interpretation, musical work.

Постановка проблеми. Сучасна система музичної освіти вимагає не лише набуття технічних навичок, а й формування цілісної виконавської особистості, здатної до глибокої художньої інтерпретації твору та ефективної сценічної виразності. У цьому контексті особливе місце посідає концертне виконання як кульмінаційна форма вираження професійної підготовки майбутнього вокаліста. Саме в умовах публічного виступу перевіряється рівень виконавської зрілості, музично-теоретичних знань, сценічної культури та психологічної витривалості.

Концертна діяльність – це не лише результат навчального процесу, а й важливий етап особистісно-професійного становлення співака. Він поєднує в собі аналітичну роботу над музичним матеріалом, розвиток інтерпретаційного мислення та практичну реалізацію художнього задуму в реальному сценічному просторі. Успішне проходження цього етапу свідчить про сформованість основних компетентностей, необхідних для подальшої професійної діяльності у сфері вокального мистецтва.

Актуальність теми зумовлена необхідністю ґрунтовного розуміння концертного виконавства як складного психологічно-мистецького явища, що потребує інтеграції знань, умінь та особистісних якостей виконавця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження вчених показало, що важливу роль відіграє концертний виступ як завершальний етап музично-виконавської підготовки майбутнього вокаліста. Його структура включає декілька взаємопов'язаних компонентів: аналітико-інтерпретаційну підготовку, технічну обробку матеріалу, формування художньо-сценічного образу та емоційно-вольову мобілізацію виконавця в умовах публічного простору.

Аналіз літератури (зокрема Гребенюк Н., Гуменюк Л., Дмитренко Л., Лабінцева Л., Шевченко М., Яковенко Л. та ін.) свідчить про наявність стійких педагогічних моделей підготовки вокаліста до концертної діяльності, однак сучасні вчені наголошують на необхідності індивідуалізації цього процесу. Зокрема, акцентується увага на

психологічній готовності студента до публічного виступу як факторі, що безпосередньо впливає на якість реалізації творчого задуму.

Встановлено, що систематична концертна практика сприяє формуванню ключових професійних компетентностей: виконавської надійності, сценічної впевненості, здатності до імпровізації в межах авторського тексту, а також розвитку музичного мислення. На основі спостережень за виступами студентів, а також аналізу бесід з викладачами вокалу встановлено, що особливу увагу необхідно приділяти формуванню в студентів здатності до внутрішньої концентрації, емоційної врівноваженості, стресостійкості.

Метою статті є комплексне дослідження концертного виконавства як завершального етапу музично-виконавської діяльності майбутнього вокаліста, аналіз його структурних компонентів, а також виявлення ролі концертної практики у формуванні професійної виконавської компетентності.

Для досягнення поставленої мети передбачаються такі **завдання**: визначити сутність і специфіку концертного виконання в системі вокальної підготовки; охарактеризувати основні етапи підготовки студента-вокаліста до концертного виступу; дослідити вплив концертної діяльності на формування виконавської майстерності, сценічної стійкості та емоційної виразності, проаналізувати психолого-педагогічні аспекти підготовки до публічного виступу.

Виклад основного матеріалу. У процесі підготовки до концертного виступу виконавець повинен не тільки технічно оволодіти музичним матеріалом, а й сформувати цілісне художнє бачення твору. Високий рівень інтерпретації досягається шляхом поєднання аналітичної роботи над нотним текстом з виробленням індивідуальної виконавської манери, що відповідає вимогам сучасної вокальної педагогіки.

Результати аналізу наукових джерел підтверджують, що концертна діяльність – це не просто демонстрація набутих навичок, а повноцінний педагогічний засіб, який забезпечує перехід від навчального етапу до самостійної творчої реалізації у професійній діяльності вокаліста.

Виконавська майстерність є одним із головних чинників у системі музичної освіти, оскільки багато в чому визначає не тільки професійний розвиток музиканта, а й впливає на глибину естетичного сприйняття музичного мистецтва слухачем. Якісне виконання музичного твору свідчить не лише про технічну майстерність виконавця, а й про його здатність до художньої комунікації, передачі емоційного змісту та налагодження художнього діалогу з аудиторією (Шевченко, 2017).

Творчою метою виконавця, зокрема вокаліста, є формування інтерпретаційного бачення твору. Залежно від рівня виконавської зрілості

це бачення може проявлятися як у простому відтворенні музичного тексту за усталеною традицією, так і у створенні унікальної інтерпретації, яка відображає індивідуальні художні орієнтації, естетичні уподобання та світогляд виконавця (Омельчук С., 2024).

Процес виконання музичного твору включає кілька послідовних етапів творчої роботи. На початковому етапі відбувається ознайомлення з нотним текстом, розбір його синтаксичних одиниць (мотивів, інтонацій, тем тощо) та розуміння їх змістового змісту. На наступному етапі ці структурні елементи трансформуються в єдину художню форму, яка виступає основою виконавської концепції. Заключний етап полягає у формуванні драматургічної ідеї твору, яка поєднує авторське бачення з інтерпретаційною позицією виконавця (Іванова, 2018).

Ключовим елементом музичного виконавства є концертне виконання, яке вимагає не тільки технічної підготовленості, а й психологічної витримки, а також уміння мобілізувати професійні навички в реальному часі. Саме під час публічного виконання узагальнюється попередній творчий досвід, усвідомлюється виконавська надійність, яка виявляється в точності, стійкості та виразності музичного образу.

Крім зовнішнього представлення твору, концертне виконання супроводжується глибокими внутрішніми процесами. Це своєрідне змагання виконавця з власним хвилюванням, емоційною напругою та стресом, які є невід'ємною частиною будь-якого публічного виступу. Таким чином, сценічна практика виступає як складна система виконавської поведінки, що охоплює всі аспекти діяльності – від аналітичної підготовки до адаптації в умовах сценічного середовища (Коваленко, 2019).

Підготовка до концертного виступу виходить далеко за рамки звичайного вивчення музичного матеріалу та регулярних репетицій. Охоплює також психоемоційний компонент, який відіграє ключову роль у подоланні сценічного хвилювання. Важливим чинником успішного виступу є ступінь гармонії між рівнем підготовленості та результатами публічного виступу. Особливої уваги потребує пошук ефективних стратегій зменшення впливу стресу, що дозволяє перетворити його на творчий ресурс (Гуменюк, 2011, с. 49).

Серед прийомів, які сприяють цій трансформації, можна виділити дихальні техніки, репетицію (візуалізація успіху), а також формування емоційного зв'язку з аудиторією. Майбутні вокалісти повинні оволодіти індивідуальними прийомами саморегуляції, які дозволяють їм повніше розкрити свій сценічний потенціал відповідно до конкретних умов виступу.

Концертна практика виступає основною формою прояву виконавської діяльності вокаліста і є

основним середовищем для реалізації його творчих здібностей. Підготовка до публічного виступу потребує не лише володіння технічним арсеналом, а й психологічної зрілості, вміння адаптуватися до сценічних умов і вміння керувати власними емоційними реакціями (Яковенко, 2018, с. 122).

Однією з провідних вимог до сучасного вокаліста є створення оригінальної художньої інтерпретації твору. Це передбачає органічне поєднання технічної майстерності з індивідуальним творчим баченням, внутрішнім емоційним переживанням і особистим ставленням до змісту музики. Інтерпретація стає своєрідним дзеркалом естетичного світогляду виконавця, його внутрішнього світу та здатності передати глибину авторського задуму (Омельчук С., 2024).

Сценічне виконання в концертному залі є результатом складної взаємодії трьох основних суб'єктів музичного процесу: композитора, виконавця та слухачької аудиторії. Успіх такого виконання значною мірою визначається тим, наскільки точно виконавець зможе відтворити авторський задум, передати емоційний зміст музики, вчасно відреагувати на реакцію аудиторії, адаптувавши інтерпретацію до загальної атмосфери події (Дмитренко, 2015).

Дослідження цих взаємозв'язків набуває актуальності в контексті розуміння механізмів творчості у виконавській практиці, що відкриває нові перспективи підвищення ефективності концертної діяльності. Особливої уваги заслуговує вплив емоційної взаємодії між виконавцем і аудиторією на якість сприйняття музики, а також методи оптимізації підготовки до публічного виступу з метою досягнення емоційної достовірності та професійного успіху.

Сьогодні, незважаючи на стрімкий розвиток цифрових технологій, публічні виступи залишаються важливим елементом музичної кар'єри. Хоча деякі виконавці віддають перевагу студійному запису та цифровому розповсюдженню творів, живе виконання зберігає свою унікальну цінність. Крім того, сучасна практика передбачає створення аудіо- та відеозаписів концертів, що дозволяє розширити аудиторію та зробити мистецтво доступнішим як для професіоналів, так і для аматорів (Яковенко, 2019).

Музично-виконавська діяльність вокаліста – це двосторонній процес, який охоплює як внутрішнє, інтелектуальне та емоційне опрацювання музичного твору, так і передачу його змісту слухачеві. Сам виконавець у цьому контексті постає посередником між авторським задумом та емоційним переживанням аудиторії, що зумовлює важливість цілісного підходу до його професійної підготовки (Омельчук С., 2024).

Під час концертної діяльності між артистом і слухачами відбувається важливий процес спіл-

кування. Ця взаємодія вимагає від виконавців не тільки високої виконавської майстерності, але й значних зусиль у підготовці: репетиції та освоєння нового музичного матеріалу є лише частиною цього процесу. Не менш важливими є психологічні аспекти концертної діяльності, зокрема робота з переживаннями, хвилюванням перед виступом та вміння взаємодіяти з аудиторією для створення незабутньої атмосфери (Петрова О. (2016).

Для успішного концертного виступу необхідна не лише технічна майстерність, а й глибоке розуміння емоційного змісту твору та вміння реагувати на відгуки слухачів. Це складний процес, який поєднує художні, емоційні та психологічні аспекти, завдяки чому виконавець може досягти справжнього злиття зі слухачем, створюючи унікальний музичний досвід.

Гребенюк Н. (1999) наголошує на важливості творчості для людини, яка важлива як для виконавців, так і для слухачів. Творчість охоплює всі етапи музичного твору: його створення, виконання та сприйняття. «Прагнення людини створювати те, що приносить естетичне задоволення, протягом всієї історії людства стало рушійною силою розвитку творчої діяльності. Творчість дозволяє аналізувати власні потреби, інтереси та схильності, а також знаходити форми індивідуальної активності. Вона сприяє формуванню особистісної значущості, емоційної розкріпаченості та впевненості в собі, забезпечує самостійність у діяльності. Тому проблема творчого розвитку особистості є одним із найактуальніших у розвитку суспільства» (Гребенюк Н., 1999). Як зазначалося раніше, творчість відкриває шлях до самореалізації особистості.

Що стосується виконавця, то його завдання полягає в створенні художньої інтерпретації музичного твору, де існують різні форми виконання. Найпростішим є відтворення нотного тексту відповідно до традицій певного періоду. Найвищий рівень виконавської майстерності виявляється у створенні інтерпретаційної версії, яка залежить від творчого бачення вокаліста та його світогляду.

Виконавський процес має три рівні творчої діяльності, як зазначає Л. Лабінцева (2017). На першому рівні виконавець усвідомлює музичний текст та його складові, обираючи смислове значення окремих музичних одиниць – мотивів, інтонацій і тем. На другому рівні ці синтаксичні елементи та їхні значення трансформуються в цілісний художній продукт. Третій рівень охоплює формування драматургічної ідеї твору, яка не тільки відповідає нотному тексту, а й відображає індивідуальне сприйняття виконавця (Лабінцева Л., 2017).

Ця підготовка призводить до створення концертної вистави. «Концертне виконавство – одна з основних закономірностей музично-виконав-

ської діяльності, яка передбачає мобілізацію зусиль виконавця та використання знань музичної теорії, практичних умінь і навичок. Воно акумулює виконавську надійність – це та якість виконавця, яка дозволяє йому безпомилково, стійко і точно виконувати музичний твір» (Шевченко, 2015, с. 216). Тому концертне виконання є кульмінацією творчого процесу, де оживає і стає зрозумілим для слухача авторський задум. Варто також зазначити, що під час концертного виступу до слухача передається не лише зміст художнього твору, а й внутрішнє змагання виконавця з хвилюванням і стресом, які супроводжують публічний виступ. «Концертний виступ можна розглядати як цілісну систему поведінки, що відображає ступінь адекватності підготовчого процесу, а також уміння знаходити оптимальні методи нейтралізації та трансформації негативного впливу стресу з метою максимального використання можливостей сцени» (Іванова Н., 2018, с. 216).

Не всі концерти відбуваються в ідеальних умовах, як об'єктивних, так і суб'єктивних. Наприклад, фізичні та акустичні проблеми можуть завадити вокалісту проявити свої здібності в повній мірі. Додаткові труднощі можуть виникнути через неуважну або неадекватну аудиторію, що створює додатковий стрес для виконавця. У таких випадках вирішальним фактором стає моральна та емоційна стійкість співака.

«Особливі вимоги пред'являються до саморегуляції і стабільності виконання. На етапі концертного виступу небажані такі якості, як підвищена тривожність і невротизм. У крайньому випадку тривога може переходити в страх, який може знищити всі зусилля з підготовки, призвести до провалу на сцені» (Петрова О., 2016, с. 84).

Уміння зберігати емоційний стан є запорукою успішного виступу. Це передбачає вміння абстрагуватися від зовнішніх впливів і максимально зосередитися на виступі. Співак повинен вміти передавати художній образ навіть у стресових ситуаціях.

Розвиток технік саморегуляції, керування емоціями та підвищення стресостійкості є численними аспектами, які сприяють успіху у вокальному виконанні. Висока здатність контролювати емоційний стан і адекватно реагувати на виклики живого виступу стає головною метою кожного вокаліста. Це дозволяє не лише забезпечити якість виконання, а й створити глибокий емоційний зв'язок із аудиторією, забезпечуючи незабутні концертні враження для всіх учасників (Петренко І., 2017).

Дослідники наголошують, що при створенні художнього образу на свідомість виконавця впливають різні фактори. Важливе значення має майстерність музиканта у розумінні творчих завдань конкретного твору. «Самопочуття музиканта-виконавця залежить не тільки від загаль-

них психофізіологічних закономірностей стресу, а й від художньо-творчих аспектів, серед яких складність досягнення виразності та цілісності інтерпретації, наявність високої професійної точності, артистизму та віртуозності виконання» (Іванова Н., 2016, с. 216).

Особливо це важливо для вокалістів, де потреба у творчій трансформації стає ще гострішою. Хоча інструментальне виконання вимагає уваги до техніки гри та її точності, вокальні твори вимагають глибшого занурення в образ. Вокальні виступи часто супроводжуються яскравою сценічною виразністю та художнім змістом, де участь співака включає не лише вокальне виконання, а й міміку, сценічні дії, використання костюмів та елементів театралізації. Зважаючи на це, вимоги до виконання діяльності значно зростають.

Вокальне виконання суттєво відрізняється від гри на інструментах тим, що воно більше пов'язане з психологічними установками, ніж з фізичними аспектами. Гребенюк Н. (2019) наголошує на важливих вимогах до вокаліста, зазначаючи, що «співак повинен спочатку підготувати голосовий апарат, оволодівши правильною вокальною постановкою, а потім відрегулювати його для досягнення точного інтонування, використовуючи вібраційний, м'язовий і слуховий контроль, розвиваючи художній образ» (Гребенюк Н., 2019).

Цей складний процес вимагає від вокаліста не тільки технічних навичок, а й здатності глибоко розуміти музику, бути тонко чуйним і вміти передати свої переживання через сценічний образ. Важливим етапом є підготовка до виступів у різних умовах, включаючи адаптацію до акустики залу та реакції глядачів. Тому вокаліст повинен бути підготовлений не тільки технічно, але й емоційно, щоб створити якісне виконання, яке дозволить слухачам відчувати глибину емоцій, закладених у музиці.

Загалом, вокальне виконання – це поєднання технічної підготовки, художньої виразності та психологічної настройки, що створює неповторний мистецький досвід як для виконавця, так і для його слухачів. Дослідники звертають увагу на важливу роль підсвідомості у вокальному процесі, де велике значення має автоматичне відтворення виконавських елементів. Як зазначає Гребенюк Н. (2019), свідома регуляція компонентів виконавської діяльності може уповільнювати та порушувати її природний перебіг. Проте у вокальному мистецтві важливо уникнути цього деструктивного впливу свідомості, використовуючи усталену установку, яка дозволяє контролювати процес через такі елементи, як звукоутворення, дихання, артикуляція та інші (Гребенюк Н., 2019, с. 36).

Крім того, вокаліст стикається з «подвоєнням», де він одночасно втілює образ персонажа і

виконує вокальну партію. Для цього потрібна не тільки технічна підготовка, а й глибоке розуміння суті персонажа. Щоб передати його образ, важливо враховувати не тільки вокальні прийоми, а й усі елементи візуальної комунікації, починаючи від міміки і закінчуючи мімікою та рухами. Від майстерності внутрішнього використання образу залежить достовірність його передачі аудиторії (Петренко І., 2020).

Щодо специфіки передачі емоцій героїв, де актор повинен будувати свою роль не через імітацію емоцій, а через звернення до власних почуттів. Головне завдання – це особистий досвід, який дозволяє уникнути шаблонних фраз і клише. Якщо між актором і образом виникає дистанція, глядач може відчувати штучність і фальшивість вистави (Соловйова Т., 2020).

Надзвичайно важливе це поняття і для вокалістів, адже основою створення образу є глибокий емоційний зв'язок із власними переживаннями, які потім втілюються через вокальну техніку та образотворчі елементи. Таким чином, справжнє мистецтво сценічного виступу полягає не лише в демонстрації технічної майстерності, але й у вмінні співака інтегрувати власні емоції з інтерпретацією персонажа, створюючи незабутнє враження на публіку. Важливо, щоб кожен артист зміг перенести слухача у свій власний світ, де реальність і фантазія зливаються воедино, залишаючи емоційний відбиток у серцях глядачів (Петренко І., 2021).

Дмитрієва Л. (2019) наголошує на важливості особистого досвіду та внутрішніх переживань акторів для створення автентичного художнього образу. Такий підхід використовується не тільки в театрі, а й в оперному мистецтві, де мета – достовірно передати емоції та ідеї голосом і тілом.

Підготовка до концертного виступу майбутнього вокаліста – складний і багатогранний процес, який потребує не лише технічних навичок, а й глибокого розуміння сценічного мистецтва. Цей процес включає кілька важливих аспектів, таких як сценічна трансформація, рух і увага, які складають основу артистизму. Артистичність – здатність до взаємодії з глядачем, що досягається шляхом гармонійного поєднання зовнішнього вираження внутрішнього змісту художнього образу через сценічне перевтілення та рух (Соловйова Т., 2020).

Концертний виступ, як вершина виконавської діяльності майбутнього вокаліста, є важливим етапом, на якому співак навіть у напружених ситуаціях має донести до слухача зміст музичного твору. Для цього важливо пройти кілька підготовчих етапів, включаючи вивчення музичного матеріалу, розробку образу, перевтілення в персонажа та емоційну підготовку до виступу. Сценічний рух і драматургія також є важливою частиною підготовки, допомагаючи створити цілісний і виразний образ на сцені.

Лише технічним виконанням артистизм майбутнього вокаліста не обмежується. Важливе вміння трансформувати емоційні стани в засоби спілкування з аудиторією. Виконавець повинен не тільки вміти віртуозно володіти своїм голосом, а й навчитися керувати хвилюванням і стресом, які неминуче виникають під час виступу перед публікою. Сценічна увага, яка передбачає одночасний контроль за своїми діями та реагування на реакцію аудиторії, дозволяє створити жвавий діалог між виконавцем і аудиторією (Петренко І., 2021).

Соловйова Т. (2020) виділяє декілька видів сценічного руху, які є важливою складовою виконавської діяльності музиканта. По-перше, це рухи, які безпосередньо відображають зміст музики, що виконується, і сприяють її сприйняттю аудиторією. Такі рухи мають комунікативний характер і сприяють встановленню зв'язку між виконавцем і аудиторією. По-друге, це рухи, які допомагають артисту керувати своїм психоемоційним станом, знижуючи рівень збудження та сприяючи кращому самопочуттю. По-третє, рухи можуть бути емоційною реакцією на виконувану музику, що додає виконуваному образу достовірності та глибини (Соловйова Т., 2020).

Підготовка виконавця до концертного виступу вимагає врахування багатьох аспектів, включаючи не тільки музичний матеріал, а й акустичні умови залу, реакцію аудиторії та власний психологічний стан. Концертний виступ – це не лише результат тривалої підготовки, а й миттєвий вияв художнього діалогу між виконавцем і слухачем. Тому передконцертне самонастроювання, вміння адаптуватися до акустичних характеристик залу та активна взаємодія з аудиторією є важливими складовими успішного виступу.

Процес підготовки до концертного виступу майбутнього вокаліста включає кілька важливих етапів: опрацювання музичного матеріалу, створення сценічного образу, саморегуляція емоцій і контроль за сценічним рухом. Виконавець повинен навчитися поєднувати підсвідомі та свідомі процеси, що дозволяє йому успішно долати стресові ситуації під час виступу та доносити музичний матеріал з максимальним емоційним впливом на аудиторію.

Висновки. У результаті дослідження встановлено, що концертний виступ – це комплексна форма музично-виконавської діяльності, яка поєднує в собі теоретичні знання, практичні навички, художнє бачення та психологічну готовність студента до публічного представлення художнього твору. Концертна практика служить не тільки перевіркою технічного рівня, а й показником сформованості творчого мислення, інтерпретаційних навичок та здатності до художнього спілкування з аудиторією. Саме в умовах естради майбутній вокаліст має можливість реалізувати

свій потенціал та отримати досвід, необхідний для подальшої професійної діяльності.

Отже, концертний виступ – це не лише прояв виконавської майстерності, а й складний психологічний процес, де підготовка, самовираження та адаптація до умов публічного виступу зливаються в єдине ціле, створюючи неповторний мистецький момент, який надовго залишається в пам'яті глядача.

Подальші наукові дослідження мають бути спрямовані на: вивчення інноваційної методики підготовки студентів до концертної діяльності у вищих мистецьких навчальних закладах; аналіз впливу інтерпретаційного підходу на сценічну самореалізацію юного виконавця; вивчення психофізіологічних аспектів подолання сценічної тривожності; вивчення міждисциплінарних зв'язків вокальної педагогіки, психології та сценічної практики.

Література:

- Гребенюк Н. (1999). Вокально-виконавська творчість. Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ : НМАУ.
- Гуменюк Л. (2011). Психологічна готовність музиканта до сценічної діяльності: навчальний посібник. Кіровоград : КДПУ ім. В. Винниченка.
- Дмитренко Л. (2015). Художньо-виконавська інтерпретація вокального твору: теоретичні та методичні засади. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Дмитрієва Л. (2019). Театральна система К. Станіславського в оперному мистецтві. Одеса : Оперна академія.
- Іванова Н. (2018). Психологія сцени. Харків : Освіта.
- Коваленко О. (2019). Сценічна поведінка виконавця: психологічні аспекти. Львів : Наукова думка.
- Лабінцева Л. (2017). Теорія виконавської майстерності. *Вісник ХДАДМ*. № 1. С. 215–216.
- Омельчук С. (2024). Формування естрадного співака в умовах концертно-проектної діяльності: кваліфікаційна робота на здобуття освітнього рівня «магістр». Рівне : РДГУ, 66 с.
- Петренко І. (2021). Артистизм у вокальному виконанні. Київ : Музична освіта.
- Петрова О. (2016). Вплив стресу на виконавську діяльність. Дніпро : Психологічний центр.
- Соловйова Т. (2020). Сценічний рух як основа артистизму в вокальній діяльності. Харків : Сучасне мистецтво.
- Шевченко М. (2015). Музичний виступ: основи та принципи. Київ : Видавництво Академія.
- Яковенко Л. (2018). Концертна діяльність як складова професійної підготовки майбутнього виконавця. *Педагогіка мистецтва*. 23. 120–125.

References:

- Hrebeniuk N. (1999). Vokalno-vykonavska tvorchist'. Psykholoho-pedahohichniy ta mystetvoznachnyi aspekty [Vocal and performance creativity: Psychological-pedagogical and art studies aspects]: monohrafiia. Kyiv: NMAU.
- Humeniuk L. (2011). Psykholohichna hotovnist' muzykanta do stsenichnoi diial'nosti [Psychological readiness of a musician for stage activity]: navchal'nyi posibnyk. Kirovohrad: KDPU im. V. Vynnychenka.
- Dmytrenko L. (2015). Khudozhno-vykonavska interpretatsiia vokal'noho tvoruu: teoretychni ta metodychni zasady [Artistic and performing interpretation of a vocal piece: Theoretical and methodological foundations]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovsk'koho.
- Dmytriieva L. (2019). Teatral'na systema K. Stanislavsk'koho v opernomu mystetstvi [The theatrical system of K. Stanislavsky in opera art]. Odesa: Opera akademiia.
- Ivanova N. (2018). Psykholohiia stseny [Stage psychology]. Kharkiv: Osvita.
- Kovalenko O. (2019). Stsenichna povedinka vykonavtsia: psykholohichni aspekty [Performer's stage behavior: Psychological aspects]. Lviv: Naukova dumka.
- Labintseva L. (2017). Teoriia vykonavs'koi maisternosti [Theory of performance mastery]. Visnyk KhDADM, No. 1, 215–216.
- Omelchuk, S. (2024). Formuvannia estradnoho spivaka v umovakh kontsertno-proiektnoi diial'nosti [Formation of a pop singer in the conditions of concert and project activity]: kvalifikatsiina robota na zdobuttia osvitnoho rivnia "mahistr". Rivne: RDHU. 66 s.
- Petrenko I. (2021). Artyzm u vokal'nomu vykonanni [Artistry in vocal performance]. Kyiv: Muzychna osvita.
- Petrova O. (2016). Vplyv stresu na vykonavs'ku diial'nist' [The impact of stress on performance activity]. Dnipro: Psykholohichniy tsentr.
- Soloviova T. (2020). Stsenichniy rukh yak osnova artyzmu v vokal'ni diial'nosti [Stage movement as a basis of artistry in vocal activity]. Kharkiv: Suchasne mystetstvo.
- Shevchenko M. (2015). Muzychnyi vystup: osnovy ta pryntsypy [Musical performance: Basics and principles]. Kyiv: Vydavnytstvo Akademiia.
- Yakovenko L. (2018). Kontsertna diial'nist' yak skladova profesiinoi pidhotovky maibutnoho vykonavtsia [Concert activity as a component of professional training of a future performer]. *Pedahohika mystetstva*, (23), 120–125.

УДК 784(477):378.017.4

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-18>

НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ПОВСТАНСЬКОЇ ПІСНІ

Прокопчук Вікторія Ігорівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри народно-інструментального виконавства
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-7593-6837
e-mail: prokopchuk2705vita@gmail.com

Пастушенко Андрій Семенович

доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0009-0006-1561-0188
e-mail: andriypastushenko@ukr.net

Яковенко Лариса Петрівна

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри народно-інструментального виконавства
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0002-6143-4609
e-mail: larisaakovenko57@gmail.com

Статтю присвячено теоретичному осмисленню культурно-історичного явища української повстанської пісні як пісенної творчості про національно-визвольну боротьбу українського народу та її ролі у національно-патріотичному вихованні студентської молоді.

На основі науково-проблемного підходу здійснено аналіз, розкрито сутність та зміст поняття «українська повстанська пісня». Охарактеризовано головні ознаки патріотичних пісень, їхнє змістово-тематичне наповнення. Простежено розвиток та специфіку побутування повстанських пісень, виокремлено їхню жанрово-тематичну класифікацію. Акцентовано на важливості дослідження повстанських пісень для пізнання та усвідомлення історичних національно-визвольних подій українського народу, зміцнення та єднання нації. Наголошено, що повстанський музично-поетичний фольклор вирізняється національно-ідейним характером та державницькою спрямованістю. Підкреслено тяглість повстанських пісенних творів з проєкцією на сучасні виклики часу та актуальність повстанської тематики у період гострої боротьби України з рф за незалежність.

Культурно-історичне явище «повстанська пісня» розглядаємо як пісенні твори про національно-визвольну боротьбу українського народу, що відображають ідеї героїчної жертвовності задля державної суверенності України, змальовують мужність, хоробрість, відданість державі та нескореність духу патріотів.

Зазначено, що повстанська музична творчість, що оспівує героїзм воїнів, які ціною власного життя захищають Україну, сприяє духовному зміцненню і об'єднанню нації, є важливим засобом національно-патріотичного виховання молоді, зокрема вчителів мистецтва (музичного мистецтва), які є носіями і провідниками культури та національно-патріотичного виховання через музичне мистецтво для наступних поколінь.

Українські повстанські пісні віддзеркалюють складну історію національно-визвольних змагань українських патріотів, чие непереможне прагнення свободи, патріотизм і національна самосвідомість, відданість та любов до України є гідним зразком для наслідування, зокрема для молоді, яка у боротьбі України з рф за незалежність та збереження національно-культурної ідентичності сповнюється потужною рушійною силою.

З'ясовано, що повстанський пісенний спадок має значний виховний потенціал для майбутніх вчителів мистецтва (музичного мистецтва), який утверджує національно-культурну ідентичність, духовне зростання молоді, виховує патріотизм, національну самосвідомість, повагу до культурно-історичного минулого та духовних культурних цінностей, формує стійку громадянську позицію та усвідомлене відчуття причетності і відповідальності за долю України.

Ключові слова: національно-патріотичне виховання, студентська молодь, українська повстанська пісня, музичне мистецтво, майбутні вчителі мистецтва (музичного мистецтва), виховний потенціал української повстанської пісні, народна пісня, музичний фольклор.

NATIONAL-PATRIOTIC EDUCATION OF STUDENT YOUTH THROUGH THE MEANS OF UKRAINIAN INSURGENT SONGS

Viktoriia Prokopchuk

Rivne State University of the Humanities

Andriy Pastushenko

Rivne State University of the Humanities

Larysa Yakovenko

Rivne State University of the Humanities

This article is devoted to the theoretical comprehension of the cultural and historical phenomenon of the Ukrainian insurgent song as a form of musical creativity reflecting the national liberation struggle of the Ukrainian people and as an important means of national-patriotic education for university students.

Using a scholarly and problem-oriented approach, the essence and content of the concept of the «Ukrainian insurgent song» are analyzed and revealed. The main features of patriotic songs and their thematic content are characterized. The development and specifics of the existence of insurgent songs are traced, along with a genre-thematic classification.

The study emphasizes the importance of researching insurgent songs for understanding and realizing the historical national liberation events of the Ukrainian people and for strengthening and uniting the nation. It is highlighted that insurgent musical and poetic folklore is distinguished by its national-ideological character and state-building orientation.

The continuity of insurgent songs is emphasized, especially their relevance in the context of current challenges and the pressing struggle of Ukraine against the Russian Federation for independence.

The cultural and historical phenomenon of the insurgent song is viewed as a body of musical works about the national liberation struggle of the Ukrainian people, reflecting ideas of heroic sacrifice for the sovereignty of Ukraine, portraying courage, bravery, devotion to the state, and the indomitable spirit of patriots.

Insurgent musical creativity, which glorifies the heroism of soldiers defending Ukraine at the cost of their own lives, contributes to the spiritual fortification and unification of the nation. It serves as an important tool for national-patriotic education of youth, particularly future teachers of the arts (music education), who act as carriers and promoters of culture and patriotic upbringing through musical art for future generations.

Ukrainian insurgent songs reflect the complex history of the national liberation struggles of Ukrainian patriots, whose invincible desire for freedom, patriotism, national consciousness, devotion, and love for Ukraine serve as a worthy example, especially for young people. In Ukraine's current struggle with the Russian Federation for independence and the preservation of national-cultural identity, this legacy becomes a powerful driving force.

The insurgent song heritage holds significant educational potential for future teachers of the arts (music education), affirming national-cultural identity, spiritual growth of youth, fostering patriotism, national self-awareness, respect for the cultural-historical past and spiritual values, and forming a firm civic stance and a conscious sense of responsibility for Ukraine's destiny.

Key words: national-patriotic education, student youth, Ukrainian insurgent song, musical art, future art (music art) teachers, educational potential of the Ukrainian insurgent song, folk song, musical folklore.

Постановка проблеми. Нині у час драматичних історичних подій на тлі страшної повномасштабної агресії РФ перед Україною постали виклики, як то: щоденна запекла боротьба за свободу та незалежність, зростання усвідомлення особистої відповідальності і причетності за долю нашої держави тощо, які вимагають особливої уваги до виховання молоді та загострюють питання національно-патріотичного виховання на усіх рівнях освіти, як найважливішого виховного напрямку. Виховання патріотизму, національної самосвідомості молодого покоління, шани до культурно-історичного минулого, збереження культурної спадщини українського народу, поваги до духовних цінностей і культурних тра-

дицій, зокрема мистецьких, постають завданнями загальнодержавного масштабу.

Важливим засобом національно-патріотичного виховання студентської молоді є українські повстанські пісні, які як дорогоцінні реліквії музично-історичного літопису української держави, сприяють єднанню та духовному зміцненню нації.

Аналіз досліджень. На важливості національного компоненту, як стрижневого у вихованні, зокрема і естетичному, наголошували видатні українські діячі й педагоги минулого, які, досліджуючи культурно-історичне коріння української нації, надавали фундаментального значення вихованню любові до Батьківщини, формуванню наці-

ональної самосвідомості, повазі до історичного минулого і культурних традицій та заклали підвалини українознавства й етнопедагогіки (Х. Алчевська, Г. Ващенко, Б. Грінченко, М. Грушевський, М. Драгоманов, О. Духнович, П. Куліш, О. Пчілка, С. Русова, М. Стельмахович, В. Сухомлинський, Леся Українка, І. Франко, П. Чубинський та ін.). Психологічні основи національно-патріотичного виховання стали предметом уваги М. Боришевського, Г. Костюка, Л. Найдьонової, Н. Череповської та ін. Проблеми патріотичного виховання також висвітлено у працях сучасних вчених: І. Бега, П. Вербицької, О. Гевко, В. Івашковського, О. Жаровської, К. Журби, М. Зубалій, М. Качур, О. Кириченко, Р. Петронговського, В. Прокопчук, Ю. Руденка, Г. Філіпчука, К. Чорної, Г. Шевченко та ін. У низці актуальних наукових здобутків, присвячених вирішенню проблем національно-патріотичного виховання в умовах повномасштабного вторгнення РФ на територію України варто виокремити праці Н. Безлюдної, Н. Бондаренко, О. Діденко, С. Косянчука, Г. Шевчук, С. Яланської та ін.

Повстанська музична творчість стала об'єктом наукового осмислення в українській фольклористиці, що знаходить відображення у збірниках фольклору, наукових публікаціях, рецензіях, монографіях, дисертаціях тощо (Л. Білецький, Є. Гіщинський, Г. Дем'ян, Я. Закальська, В. Костик, Р. Крамар, З. Лавришин, Є. Лунь, А. Пастушенко, О. Правдюк, О. Семенов, Г. Сокіл, П. Шимків та ін.).

Мета статті полягає у з'ясуванні сутності і змісту поняття «повстанська пісня» як пісенної творчості про національно-визвольну боротьбу українського народу та її ролі у національно-патріотичному вихованні студентської молоді.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні в Україні у складний час лютої боротьби за збереження свободи, територіальної цілісності та державного суверенітету на тлі повномасштабного вторгнення РФ на територію України особливо гостро постають питання збереження української національно-культурної ідентичності, виховання національно свідомої особистості, громадянина-патріота, з активною свідомою позицією щодо захисту територіальних кордонів своєї держави, її національно-культурної ідентичності й самобутності тощо.

Тому національно-патріотичне виховання постає як найголовніший напрям виховання, про що зазначено у низці державних документів, а саме: Закон України «Про освіту», Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», «Стратегія утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року», «Концепція

національно-патріотичного виховання в системі освіти України» тощо) (Закон України «Про освіту», 2025; Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», 2022; «Стратегія утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року», 2025; «Концепція національно-патріотичного виховання в системі освіти України», 2022).

Так, в Законі України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» зазначено, що національно-патріотичне виховання як наскрізний виховний процес повинен спрямовуватися на утвердження у молодого покоління української національної та громадянської ідентичності, формування оборонної свідомості на основі суспільно-державних / національних цінностей України, соціальної відповідальності та готовності до національного спротиву, виконання громадянського обов'язку із захисту національних інтересів, державної незалежності та територіальної цілісності України (Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», 2022).

Національно-патріотичне виховання покликане сформувати українську національну ідентичність, почуття любові до своєї Батьківщини, належності до своєї культури, мови, історії, національних духовних цінностей, високу патріотичну самосвідомість, відповідальну й свідому громадянську позицію та готовність боронити національні інтереси, незалежність та територіальну цілісність України (Прокопчук (Дикало), 2019).

Наголошено, що українська національна ідентичність, як один з найважливіших складників національно-патріотичного виховання – це стійке усвідомлення належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної символами, українською мовою, етносоціальним походженням, а також історичною пам'яттю, духовно-культурними цінностями та національними традиціями (Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», 2022).

Основними завданнями державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності є:

– формування у молоді активної громадянської позиції на основі духовних цінностей українського народу, національної самобутності; оборонної свідомості та громадянської стійкості; патріотизму; поваги до державної мови і символів, національних та культурних цінностей України, розуміння їх важливості для становлення держави;

- формування та збереження української національної ідентичності у молодого покоління, яке усвідомлює свою належність до української нації;

- забезпечення розвитку культурної, етнічної, мовної, релігійної самобутності громадян України;

- усунення впливу держави-агресора / держави-окупанта в освітній, культурній, інформаційній сферах;

- активізація діяльності інститутів громадянського суспільства для досягнення цілей державної політики;

- поширення інформації про ветеранів війни, формування у суспільстві традицій вшанування пам'яті загиблих ветеранів війни;

- формування готовності громадян до виконання конституційного обов'язку щодо захисту незалежності та територіальної цілісності України (Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності», 2022).

На важливості формування національно-культурної ідентичності, яка покликана згуртувати українську націю та обумовлена необхідністю досягнення і засвоєння національно-культурних цінностей та історичної пам'яті українців, збереження національної автентичності та культурних традицій наголошують І. Бех та К. Журба (Бех, Журба, 2017. с. 24).

Формування національно-культурної ідентичності має спиратися на національну самосвідомість та патріотизм, національні ідеали та національну гідність, історичну правду та історичну пам'ять (Бех, Журба, 2017. с. 25), *важливим засобом виховання якої виступає патріотична пісня.*

Національно-культурна ідентичність є основою суспільного життя будь-якої держави та виявляється у суб'єктивному переживанні особистістю належності до українського народу, нації, свідомому прийнятті його моральних цінностей, що характеризується формуванням національної Я-концепції, яка виявляється у самоповазі, національній гідності, любові до України та бажанні пов'язати з нею свою долю (Бех, Журба, 2017. с. 28).

У національно-патріотичному вихованні молоді, формуванні національно-культурної ідентичності важливе місце займає *повстанський пласт музичної творчості*, який виступає глибоким джерелом пізнання історичної правди українського народу у боротьбі за свою свободу та незалежність.

Упродовж останніх понад трьох десятиліть повстанська тематика поступово увійшла до наукового обігу різних галузей науки (історії, етнології, літературознавства, фольклористики тощо), відтак багатогранність та міждисциплінарність проблеми вимагає системного підходу пізнання.

Без ґрунтового знання історичного контексту, зокрема національно-визвольних змагань,

пов'язаних з діяльністю Української повстанської армії (УПА), Організацією українських націоналістів (ОУН), складно коректно інтерпретувати події, а також глибоко розкрити та проаналізувати художній та / або музичний образ.

Довготривала історична боротьба України за свою незалежність з поневолювачами, які повсякчас прагнули позбавити українців національної ідентичності, національної гідності, народної пісні, культурних традицій, спотворити й стерти національно-культурну пам'ять, чимдуж зміцнювала в українців непереможну жагу до перемоги та незалежності. Відтак, завжди незламними в нашій історії були сили, які самовіддано й жертвовно захищали свій край від чужинців та їхня пісенна творчість, завдяки якій мужні воїни гуртувалися й піднімали свій непереможний дух у найскладніші часи боротьби за незалежність.

Архівні документи є свідченням великої потуги Української Повстанської Армії 1940–1960 рр., кількість звитяжців якої досягала 100 тисяч, та за всю історію якої в ній взяло участь понад 300 тисяч самовідданих бійців України. Значна частина військ Української Повстанської Армії, армії мужніх вояків без держави, що визнана найпотужнішою партизанською військовою організацією усіх часів і народів, активно діяла на Волині, Поліссі, Бойківщині, Гуцульщині, Опіллі та в інших регіонах. Відважна боротьба УПА за свободу й незалежність проти сталінського та гітлерівського окупаційних режимів, чий звитязі дивувався весь світ, разюче вплинула на відновлення та утвердження української державності (Сокіл, 2021).

Українські повстанські пісні є документальним музично-ілюстрованим свідченням непереможного могутнього духу українців, нездоланної жаги державної суверенності, багатих національно-культурних традицій української землі, в яких яскраво змальовані правдиві історичні події та героїчні вчинки патріотів, а також увіковічені їхні (переважно псевдонімні) імена. Усвідомити страшне протистояння сил (гітлерівщини та сталінщини) тогочасна українська словесність не мала змоги, адже не сміла, відтак ті патріоти, що незламно постали проти цих смертоносних сил, творили повстанську пісенність спротиву задля безпеки псевдо. Непереможну духовну та державницьку силу української повстанської пісні усвідомлювали цербери російського імперіалізму, які за неї кидали до тюрем навіть неповнолітніх на понад десять років. Однак навіть терор не зміг знищити повстанську музичну творчість, яка передається наступним поколінням, а з нею також і непереможну жагу до Свободи. Діяльність упівців у тогочасній історіографії фальсифікувалася, сплюгувалася й замовчувалася, національні герої оголошувалися зрадниками. Лише після 1991 р.

з'явилася можливість донести важливу правду та повернути із небуття імена мужніх воїнів-патріотів, які боронили українську землю.

У дослідженнях, присвячених повстанській пісні знаходимо різне тлумачення цього глибинного фольклорного явища, відтак зробимо спробу проаналізувати його значення.

Так, у трактування поняття «повстанська пісня» деякі науковцікладають широкий зміст, що охоплює окремі станові (соціально-побутові про життя, побут та інтереси тощо) пісні, як от: козацькі, рекрутські, солдатські, жовнірські, заробітчанські тощо. Також є дослідники, які наділяють це поняття більш вузьким (конкретним) значенням, включаючи до повстанської пісні лише твори, пов'язані з сьогочасними національно-визвольними змаганнями. Разом з тим, з терміном «повстанська пісня» вживається поняття «пісні УПА», що презентують пісенні твори, зміст яких пов'язаний з діяльністю та боротьбою за незалежність України лише воїнів української повстанської армії. Усі згадані терміни широко використовуються в контексті узагальнюючого поняття пісенних творів про національно-визвольну боротьбу українського народу. Однак, питання чіткого термінологічного визначення вимагає вироблення уніфікованої назви для досліджуваного поняття з метою уникнення плутанини та розбіжностей у тлумаченні близьких, проте не тотожних за змістом понять (Сокіл, 2021).

У трактуванні поняття «повстанська пісня» поділяємо вагоме наукове осмислення питання дослідником національно-визвольного руху Г. Дем'яном, який наголошував, що термін «повстанська пісня» у фольклористичній науці вживається частіше та утвердився раніше за інші; а у 1990 рр. у науковий обіг введено поняття «антиокупаційний фольклор», «невільничий фольклор», «фольклор партизанський», «революційний фольклор», «фольклор партизанської національно-визвольної боротьби українців», «фольклор лісових хлопців» тощо. «Уже в 1940-х рр. пісні й оповідання такого змісту називали повстанськими, значно рідше партизанськими та революційними, а щоб дві останні категорії не плутати з більшовизмом, то вживалася лексема й «бандерівські». Тепер і між носіями фольклору, і в середовищі збирачів і дослідників, такі твори називають повстанськими. Паралельно побутує й термін «бандерівські» пісні» (Дем'ян, 2001. с. 635).

Г. Дем'ян підкреслював, що українська повстанська пісня – це феноменальний духовний скарб нації, який послідовно і впевнено продовжує збагачуватися. Найбільш відповідним для використання у фольклористиці вчений вважав поняття «повстанська пісня», що й сьогодні залишається найбільш усталеним у науковому обігу, яке тлумачив як народні твори, що за змістом охо-

плюють і передумови і хід революційно-повстанської боротьби, поневіряння патріотів у таборах і тюрмах, а також народні пісні, що виникають і у наш час (Дем'ян, 2001. с. 635).

Патріотичну народнопоетичну творчість до наукового вжитку як «український фольклор спротиву» пропонувала ввести Я. Закальська, розуміючи його як уснопоетичні твори (пісенні й прозові), що в художній формі відображають сучасні воєнні та революційні події в Україні. Дослідниця розглядала «український фольклор спротиву» як «творчий продукт, що є миттєвою реакцією на посягання на засадничі цінності народу (свободу, незалежність, територіальну цілісність) у боротьбі за ідеали» (Закальська, 2021. с. 14).

Повстанські пісні – це пісенні твори про національно-визвольну боротьбу українського народу, що відображають ідеї героїчної жертвності задля державної суверенності України, змальовують мужність, хоробрість, відданість державі та нескореність духу патріотів.

Повстанська пісня як унікальне явище історичного музичного літопису українського державотворення, що продовжує героїку минулої боротьби за незалежність України, своїми витокami сягає билин і дум кобзарських, козацьких та стрілецьких пісень.

Жанрово-тематичній класифікації повстанської музично-поетичної творчості притаманний традиційний розподіл. Однак, повстанська пісенність є значною мірою специфічною (про що зазначали дослідники), що полягає у поєднанні тематичної новизни з традиційними формами, які в свою чергу зумовлені етнічними та регіональними традиціями, відтак розмістити її у звичній схемі жанрово-тематичної класифікації не завжди можливо. Саме тому, жанрово-тематична класифікація повстанських пісень потребує удосконалення. Поміж тим, найбільш поширеними є історичні пісні, балади, новинкові (співанки-хроніки), обрядові пісні (колядки та щедрівки, веснянки та гаївки), пісні про кохання та родинне життя, жартівливі й сатиричні пісні, коломийки (Сокіл, 2021).

Р. Крамар зауважував, що «багатогранність антиокупаційної пісенності визначається різними типами творчого процесу та складною архітектонікою жанрової класифікації» та виокремив такі жанрово-тематичні групи: повстанські (співанки-хроніки, баладні, ліричні), обрядові, невольничі (тюремні, табірні) та сатиричні твори (Крамар, 1996. с. 10).

Г. Дем'ян виокремлював військово-повстанські (гімни), маршові (загальноупівські, курінні, сотенні, чотові) та пропам'ятні пісні. До іншої жанрово-тематичної групи відніс історичні пісні, балади та новинкові (хроніки), тюремні, виселенські, жартівливі, сатиричні, коломийкові. Також

виділив обрядові (колядки, щедрівки, веснянки й гаївки, воскресні) та родинно-обрядові пісні (похоронні, реквієми); любовні, колискові, сімейні групи пісень. Соціально / сімейно-побутові вважає за доцільно йменувати військово-повстанськими (Дем'ян, 2003; Сокіл, 2021. с. 957).

У класифікації повстанських народнопісних творів Г. Сокіл виокремлює такі жанри: історичні пісні (у центрі історична постать чи подія), новинкові (співанки-хроніки), балади, пісні про кохання і родинне життя, жартівливі та сатиричні; обрядові (колядки, щедрівки, веснянки і гаївки), коломийки. Дослідниця наголошує, що жанрова специфіка повстанської пісенності представлена такими ознаками: функцією, яку вони як жанр виконують; тематикою; композиційно-стильовими особливостями (способами творення, структурними елементами) (Сокіл, 2021. с. 958).

П. Шимків вважає доцільною таку жанрову класифікацію: пісні-марші, пісні-хроніки, повстанські балади, гумористичні твори, повстанські коляди. Дослідник зазначає, що нові жанри не виникали, а лише отримали певну трансформацію, завдяки якій повстанські пісні мають нове звучання, характерною рисою яких є те, що вони не лише створені в річищі українських фольклорних традицій, а й є продовженням розвитку жовнірських і стрілецьких народних творів (Шимків, 1999).

Багатим та різноманітним є *тематичне наповнення* повстанських пісень, де головне місце займають картини героїзму патріотів-захисників української землі, який набуває суто національного значення. Особливим ліризмом вирізняються пісні про відхід парубків у військо, прощання з родиною та коханою, що мають чимало спільного з любовною лірикою. Також одним з центральних у сюжетах постає образ матері, яка є символом рідного дому для захисника. Трагічну групу складають пісні про смерть воїна, вісниками якої часто постають птахи. У творах змальовані сюжети мужності та непохитності, стійкості і витривалості воїнів, для яких вірність Батьківщині та честь важливіші за життя.

Серед повстанських творів помітно постають пісні, що не лише детально описують події, а й відкривають конкретні імена, які боролися за волю рідної землі (Шимків, 1999. с. 218). Пісенний фольклор зберіг кілька сотен псевдо імен та дещо менше (через конспірацію задля безпеки) справжніх прізвищ воїнів (Дем'ян, 1993. с. 24).

Повстанська звияга та героїзм відбивається у піснях не лише як мистецьке осмислення подій, а і як форма документального засвідчення боротьби за державу. У повстанських піснях оспівується мужність і відвага, героїчні самовіддані вчинки та жертвність українських патріотів, відтворюються та увіковічуються трагічні події нашої

держави. Відтак, історичну правду виборювання незалежності України та героїчні вчинки патріотів можна вивчати за змістом повстанських пісень, що є живими слідами історичних подій незламності української нації.

У повстанській пісенній творчості слово продовжує бойові змагання, стає «живою душею людини, яка зі зброєю в руках здобуває свободу Україні» (Сеник, 1992. С. 4). Подвиги героїв, змальовані у піснях, і сьогодні, ціною власного життя повторюють воїни-захисники України у щоденній запеклій боротьбі з РФ за незалежність та національно-культурну ідентичність, виявляючи саможертвність, відданість Україні, піднесеність духу та незламний патріотизм.

Отже, повстанські пісні, що віддзеркалюють складну історію національно-визвольних змагань українських звияжців є глибокою скарбницею патріотичного виховання для молодого покоління, прикладом героїчної боротьби за волю та незламність духу.

На розвитку української національної культури руйнівний відбиток залишили тривалі війни, репресії, знищення та заборони, переписування нашої історії, негативний образ та применшення ролі українців в житті країн чи імперій, до складу яких вони входили, що стало причиною еміграційних процесів, через які українці були змушені залишати рідну землю та шукати своєї долі в чужих країнах, збагачуючи інші культури. Військові конфлікти та боротьба за свою землю проти загарбників вчили українців цінувати свободу та незалежність, які залишаються найважливішими духовними і моральними цінностями українців (Бех, Журба, 2017. с. 28).

Шлях до вільної незалежної України лежить через виховання молоді на основі україноцентризму як національної гідності, пізнання, усвідомлення та збереження історичної правди і національно-культурних надбань. «Для народу, який не пропонує Світу національного доробку, а прагне бути лише реципієнтом чужих цінностей і надбань, у ХХІ столітті уготована єдина дорога – бути розчиненим і упокореним. Тому висока і благородна місія національної культури і освіти – оберігати й утверджувати Ідентичність Української Нації як фундаментальну цінність буття» (Бех, Журба, 2017. с. 26; Тернопільська, 2008. с. 8).

Висновки. Повстанський пласт музичної творчості, в якому оспівана звияга та героїзм воїнів, що ціною власного життя захищають Україну від загарбників, сприяє духовному зміцненню і об'єднанню нації, є важливим чинником національної безпеки і міцного державотворення, а також важливим засобом національно-патріотичного виховання молоді, особливо вчителів мистецтва (музичного мистецтва), які є носіями

і провідниками культури та національно-патріотичного виховання через музичне мистецтво для наступних поколінь.

Повстанські пісні як дорогоцінні реліквії віддзеркалюють складну історію національно-визвольних змагань українських патріотів, які відстоюють своє право бути господарями на власній українській землі. Їхній героїзм, могутній неборний дух, нездоланна жага до свободи та перемоги, стійкий патріотизм і національна самосвідомість, людська гідність та безмежна любов до своєї України є гідним зразком для наслідування, зокрема для молодого покоління, яке сьогодні, у щоденній запеклій боротьбі України з рф за неза-

лежність та збереження національно-культурної ідентичності сповнюється потужною рушійною силою.

Повстанський пісенний музичний спадок становить потужний виховний потенціал для майбутніх вчителів мистецтва (музичного мистецтва), що сприяє утвердженню національно-культурної ідентичності, духовному зростанню молоді, виховує патріотизм, національну самосвідомість, повагу до культурно-історичного минулого та духовних культурних цінностей нашої Батьківщини, формує стійку громадянську позицію та усвідомлене відчуття причетності і відповідальності за долю нашої України.

Література:

- Закон України «Про освіту» № 2145-VIII від 27.03.2025 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>
- Закон України «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» № 2834-IX від 13.12.2022 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text>
- Стратегія утвердження української національної та громадянської ідентичності на період до 2030 року № 1322-2023-п від 05.02.2025 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1322-2023-%D0%BF#n18>
- Концепція національно-патріотичного виховання в системі освіти України. Затверджено Наказом МОН України від 06.06.2022 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0527729-22#n12>
- Прокопчук (Дикало) В. І. (2019). Мистецьке краєзнавство як чинник національно-патріотичного виховання майбутніх педагогів. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*, 12 (179), 64–69.
- Бех І., Журба К. (2017). Концепція формування у підлітків національно-культурної ідентичності у загальноосвітніх навчальних закладах. *Гірська школа українських Карпат*, 16, 24–33. URL: <http://surl.li/fzwlvp>
- Сокіл Г. (2021). Концепційні засади дослідження повстанських пісень. *Народознавчі зошити*, 4 (160), 953–961.
- Дем'ян Г. (2001). Рецензія на кн.: Пісні УПА. Зібрав і зредагував З. Лавришин. Передм. англ. мовою. Літопис УПА. 1996; Львів: Спільне українсько-канадське підприємство «Літопис УПА», 1997. Т. 25. 554 с. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Праці секції етнографії і фольклористики. Львів, 242, 634–643.
- Закальська Я. А. (2021). Український фольклор спротиву: традиція і модифікація, трансмісійні механізми: автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 20.
- Крамар Р. (1996). Фольклор національно-визвольної боротьби українського народу 1940–1950 рр. (за матеріалами Західного Поділля): автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ, 24.
- Дем'ян Г. (2003). Українські повстанські пісні 1940–2000 років (історико-фольклористичне дослідження). Львів; Київ, 581.
- Шимків П. (1999). Жанрова система повстанських пісень. *Наукові записки*. Тернопіль, V, 216–223.
- Дем'ян Г. (1993). Повстанська співанка–хроніка з південного Закарпаття. *Літопис Червоної Калини*, 3–4, 24–26.
- Сеник Л. (1992). Подвиг нескореного духу. *Повстанська ліра*. Львів, 4–8.
- Тернопільська В. І. (2008). Соціально-комунікативна культура школяра: шляхи сходження: монографія. Рута, 300.

References:

- Zakon Ukrainy «Pro osvitu» (2025, 27.03 № 2145-VIII) [Law of Ukraine «On Education»]. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> [in Ukrainian].
- Zakon Ukrainy «Pro osnovni zasady derzhavnoi polityky u sferi utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti» (2022, 13.12 № 2834-IX) [The Law of Ukraine «On the Basic Principles of State Policy in the Field of Affirming Ukrainian National and Civil Identity»]. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> [in Ukrainian].
- Stratehiia utverdzhennia ukrainskoi natsionalnoi ta hromadianskoi identychnosti na period do 2030 roku (2025, 05.02 № 1322-2023-p) [Strategy for the establishment of Ukrainian national and civic identity for the period until 2030. Government portal. Uriadovi portal]. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1322-2023-%D0%BF#n18> [in Ukrainian].
- Kontseptsiiia natsionalno-patriotichnoho vykhovannia v systemi osvity Ukrainy (2022, 06.06 № 527) [The concept of national-patriotic education in the education system of Ukraine]. Retrieved from: <http://surl.li/ssajb> [in Ukrainian].
- Prokopchuk (Dykalo) V.I. (2019). Mystetske kraieznavstvo yak chynnyk natsionalno-patriotichnoho vykhovannia maibutnikh pedahohiv. [Artistic local history as a factor in the national-patriotic education of future teachers]. *Molod i rynok*, 12 (179), 64–69 [in Ukrainian].
- Bekh I., Zhurba K. (2017). Kontseptsiiia formuvannia u pidlitkiv natsionalno-kulturnoi identychnosti u zahalnoosvitnikh navchalnykh zakladykh. [The concept of forming national and cultural identity in adolescents in general education institutions]. *Hirskia shkola ukrainskykh Karpat*, 16, 24–33. Retrieved from: <http://surl.li/fzwlvp> [in Ukrainian].

- Sokil H. (2021). Kontseptsiiini zasady doslidzhennia povstanskykh pisen. [Conceptual foundations of the study of rebel songs]. *Narodoznavchi zoshyty*, 4 (160), 953–961 [in Ukrainian].
- Demian H. (2001). Retsenziia na kn.: Pysni UPA. Zibrav i zredahuvav Z. Lavryshyn. Peredm. anhl. movoiu. Litopys UPA. 1996; Lviv : Spilne ukrainsko-kanadske pidpriemstvo «Litopys UPA», 1997. T. 25. 554 s. [Book review: Songs of the UPA]. *Zapysky Naukovoho tovarystva im. T. Shevchenka. Pratsi sektsii etnografii i folklorystyky*. Lviv, 242, 634–643 [in Ukrainian].
- Zakalska Ya.A. (2021). Ukrainskyi folklor sprotyvu: tradytsiia i modyfikatsiia, transmissiini mekhanizmy: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. [Ukrainian folklore of resistance: tradition and modification, transmission mechanisms]. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
- Kramar R. (1996). Folklor natsionalno-vyzvolnoi borotby ukrainskoho narodu 1940–1950 rr. (za materialamy Zakhidnoho Podillia): avtoref. dys. ... kand. filol. nauk. [Folklore of the National Liberation Struggle of the Ukrainian People in 1940–1950 (based on materials from Western Podillia)]. Kyiv, 24 [in Ukrainian].
- Demian H. (2003). Ukrainski povstanski pisni 1940–2000 rokiv (istoryko-folklorystychne doslidzhennia). [Ukrainian insurgent songs of 1940–2000 (historical and folklore research)]. Lviv; Kyiv, 581 [in Ukrainian].
- Shymkiv P. (1999). Zhanrova systema povstanskykh pisen. [Genre system of rebel songs]. *Naukovi zapysky*. Ternopil, V, 216–223 [in Ukrainian].
- Demian H. (1993). Povstanska spivanka–khronika z pivdennoho Zakarpattia. [Rebel song chronicle from southern Transcarpathia]. *Litopys Chervonoi Kalyny*, 3–4, 24–26 [in Ukrainian].
- Senyk L. (1992). Podvyh neskorenoho dukhu. [The feat of an indomitable spirit]. *Povstanska lira*. Lviv, 4–8 [in Ukrainian].
- Ternopilska V.I. (2008). Sotsialno-komunikatyvna kultura shkoliara: shliakhy skhodzhennia : monohrafiia. [Social and communicative culture of a schoolchild: ways of ascent]. Ruta, 300 [in Ukrainian].
-

УДК 785.11:781.66

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-19>

СПЕЦИФІКА ОРКЕСТРОВОГО АКОМПАНеМЕНТУ

Турчин Георгій Петрович

старший викладач кафедри народно-інструментального виконавства

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0000-0003-0106-683X

e-mail: turchin.gp@ukr.net**Горіна Лариса Іванівна**

старший викладач кафедри народно-інструментального виконавства

Рівненського державного гуманітарного університету

ORCID ID: 0009-0005-8299-9026

e-mail: gorina_larisa@ukr.net

Методика роботи над оркестровим супроводом солісту має свої специфічні особливості у порівнянні з методикою роботи над суто оркестровим твором. Диригент на цей момент є проміжною ланкою між солістом та оркестром. Здатність до ансамблевої взаємодії із солістом і водночас з оркестром є необхідною умовою успішної роботи диригента. Виконуючи суто оркестровий твір, диригент концентрує свою увагу лише на управлінні оркестром і регулюванні його дій, виходячи з власних художніх уявлень. У виконанні ж твору з солістом виникає додаткова складність: диригенту доводиться керувати не одним, а двома самостійними об'єктами. І диригент обов'язково має вміти органічно об'єднати свою інтерпретацію твору з інтерпретацією соліста. Тому в пропонованій статті висвітлюється творча діяльність оркестрового диригента саме як акомпаніатора в системі соліст – диригент – оркестр, узагальнюється художня сутність його роботи над оркестровим акомпанементом солісту-інструменталісту та солісту-вокалісту. В цьому контексті розглядаються такі суттєві проблеми як створення динамічного балансу звукових співвідношень та організація темпо-ритмічного ансамблю між солістом і оркестром, окремо наголошується на важливості єдності виконавської інтерпретації соліста й диригента як основи художності виконання музики, що у підсумку дозволяє правдиво розкрити художній задум автора музичного твору. В статті окреслюються прийоми диригентської техніки, які доцільно застосовувати в акомпаніаторській практиці диригента при наявності в партії соліста-інструменталіста або соліста-вокаліста цезур, фактурних, теситурних, динамічних, ритмічних, метричних, темпових та інших виконавських труднощів, надаються методичні поради, особливо диригентам-початківцям, що торкаються теоретичних основ мистецтва оволодіння оркестровим акомпанементом.

Ключові слова: диригент, акомпанемент, соліст, методика.

SPECIFICATIONS OF ORCHESTRA ACCOMPANIMENT

Heorhiy Turchyn

Rivne State University of the Humanities

Larisa Horina

Rivne State University of the Humanities

The methodology of working on orchestral accompaniment for a soloist has its own specific features compared to the methodology of working on a purely orchestral work. The conductor is at this point an intermediate link between the soloist and the orchestra. The ability to interact as an ensemble with the soloist and at the same time with the orchestra is an indispensable condition for the successful work of a conductor. Performing a purely orchestral work, the conductor concentrates his attention only on managing the orchestra and regulating its actions, based on his own artistic ideas. In the performance of a work with a soloist, an additional complexity arises: the conductor has to manage not one, but two independent objects. And the conductor must be able to organically combine his interpretation of the work with the interpretation of the soloist. Therefore, the proposed article highlights the creative activity of the orchestral conductor precisely as an accompanist in the soloist – conductor – orchestra system, summarizes the artistic essence of his work on orchestral accompaniment to the soloist-instrumentalist and soloist-vocalist. In this context,

such significant problems as the creation of a dynamic balance of sound relationships and the organization of a tempo-rhythmic ensemble between the soloist and the orchestra are considered, and the importance of the unity of the soloist and conductor's performing interpretation as the basis of the artistry of music performance is separately emphasized, which ultimately allows us to truly reveal the artistic intention of the author of the musical work. The article outlines the techniques of conducting technique that are advisable to apply in the conductor's accompanying practice when the part of the solo instrumentalist or solo vocalist has caesuras, textural, tessitural, dynamic, rhythmic, metrical, tempo and other performance difficulties, and provides methodological advice, especially for novice conductors, concerning the theoretical foundations of the art of mastering orchestral accompaniment.

Key words: conductor, accompaniment, soloist, technique.

Постановка проблеми. Диригування оркестровим акомпанементом висуває перед диригентом особливі технічні проблеми. Характерно, наприклад, що недосвідчені диригенти, які на достатньому рівні проявили себе в оркестровому виконавстві, відчувають труднощі в акомпанементі, оскільки при диригуванні оркестровими творами технічні недоліки, недосвідченість диригента компенсуються досвідом та ініціативою виконавців оркестру. Полегшуються у певному сенсі і завдання диригента. Ритмічна пульсація музики дозволяє зберегти ансамбль, вступати та припиняти звучання, не чекаючи вказівки диригента.

При виконанні ж акомпанементу оркестранти не здатні повністю покластися на свою ініціативу та досвід, адже акомпанемент солістові вимагає гнучкості темпу, чистоти вступів після численних пауз, і природно, що тут учасники оркестру повинні точно слідувати вказівкам диригента. У зв'язку з цим в статті робиться спроба окреслити специфіку роботи диригента над супроводом солісту і з'ясувати способи рішень типових художніх проблем оркестрового акомпанементу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Висвітлення виконавських завдань диригента-аккомпаніатора в процесі його роботи над оркестровим акомпанементом є досить актуальним, оскільки являється важливою складовою теорії і практики методики роботи з оркестром та підготовки диригентських кадрів в мистецьких навчальних закладах.

Слід сказати, що джерельна база з цього питання не має достатньо розлогої інформаційної вичерпності, хоча теми акомпанементу солісту в своєму доробку торкалися такі відомі диригенти минулого століття як А. Пазовський, Б. Хайкін, М. Малько, М. Канерштейн, Е. Кан, К. Кондрашин, С. Турчак, а в наш час педагоги-музиканти І. Стотика, Є. Роговська, В. Рутецький, А. Степанюк. В їхніх працях переважно розглядаються аспекти художньої єдності виконавської інтерпретації соліста й диригента в процесі творчої взаємодії та деякі типові проблеми акомпанементу, однак технічні прийоми управління оркестровим акомпанементом ґрунтовно не висвітлюються.

Мета статті – дослідити й узагальнити особливості роботи диригента над оркестровим аком-

панементом солісту-інструменталісту та солісту-вокалісту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Мистецтво акомпанементу – невід'ємна частина диригентського виконавства. Почуття наступності музичної думки та розуміння логічної сили звучності відіграють винятково важливу роль у досягненні мистецтва оркестрового акомпанементу. Сутність акомпанементу полягає не тільки в тому, щоб не заглушати соліста, а в тому, щоб створити для нього творчу атмосферу, яка сприятиме граничному прояву найкращих сторін його артистичної індивідуальності. «Сучасний погляд на мистецтво акомпанементу полягає в тому, що інструментальному супроводу надається не другорядна роль..., а обидві партії мають рівні права як члени суцільного «музичного організму» (І. Стотика, 2018).

Оркестровий акомпанемент, який допомагає артисту розкрити образ вичерпною глибиною, завжди є високохудожньою музикою, адже у ньому міститься виразність гармонічної опори, її ритмічної пульсації, мелодичних утворень, регістрових та тембрових сполучень. Партія оркестрового акомпанементу, нерідко досить складна і багата, являє разом з партією соліста єдине ціле, але разом з тим вимагає особливого підходу.

Специфіка диригування супроводом полягає у тому, що соліст не може весь час співати чи грати по руці диригента, за винятком таких моментів як вступи, різного роду прискорення чи уповільнення. Він є первинним у своїй інтерпретації, а характер його виконання в силу психологічних, емоційних та інших факторів є більш активний, ніж у артистів оркестру, тому у більшості випадків в акомпанементі оркестр може дещо відставати від соліста.

Крім того, важливу роль грає і акустика. Якщо оркестрантові, який сидить в глибині сцени, здається, що він грає разом з солістом, то в залі його гра завжди буде звучати з запізненням, адже за законом фізики з двох звуків, які прозвучали одночасно ми почуємо раніше той, який ближче. Диригент повинен це враховувати і забезпечити ансамбль за допомогою техніки випередження, подавши оркестру активний змах дещо раніше, ніж прозвучить звук соліста.

Більшість диригентів-початківців не вміють акомпанувати, вважаючи, що соліст гратиме по їхній руці так само, як і оркестр. Але такого не буває, адже соліст грає сам по собі і являючись головним в інтерпретуванні музичного твору цілком природно диктує свою волю і оркестру і диригентові.

Бувають і чисто технічні складнощі, коли соліст знаходиться на сцені в такій позиції, яка не дозволяє йому мати постійний контакт з диригентом. В таких випадках диригент повинен уміло вести оркестр, у всьому йдучи за солістом, блискавично попереджаючи про усі темпові, ритмічні й динамічні модифікації останнього. Диригент повинен привчити себе диригувати не солістом, а оркестром і знаходячись немов би в розгалуженому стані роздільно чути соліста, слідкуючи за його грою і паралельно вести оркестр, посилаючи йому за допомогою жестів ті імпульси, які випереджаючи гру соліста повинні примусити оркестр грати разом з ним. Слід пам'ятати, що найменша невідповідність жесту ауфтакта диригента під час роботи над акомпанементом може викликати ритмічну неточність і порушення ансамблю. У зв'язку з цим М. Канерштейн слушно підкреслював, що «ауфтакт має бути ясним, чітким і визначеним, щоб він сприймався виконавцями у цілковитій відповідності з наміром диригента» (М. Канерштейн, 1980). Диригент ніколи не зможе виконати своє завдання акомпаніатора на відповідному професійному рівні якщо його ауфтаки судорожні, або мляві і невпевнені.

При виконанні суто оркестрових творів деякі недоліки диригентської техніки можуть не вплинути на сам процес виконання, тоді як в диригуванні акомпанементом вони можуть бути руйнівними. Часто на концерті можуть бути різні несподіванки, але завдання диригента – вчасно все поставити на свої місця. Буває так, що соліст губить і пропускає декілька тактів. Тоді, не подаючи виду, що ви це помітили, а головне, нічого не даючи помітити публіці, диригент повинен з'єднати оркестр з солістом. Для цього диригентові необхідні: гострота уваги, точність сприйняття, швидкість і адекватність реакції. Щоб це виробити диригент повинен привчити себе вмінню передбачити в акомпанементі наміри соліста, подумки охоплювати великі уривки партитури, як би випереджаючи процес виконання.

Важливим моментом для диригента є інтерпретування музичного твору. Першість в трактовці тут завжди належить солісту. Завдання ж диригента – уміти в міру творчої необхідності, підкоритись творчій волі соліста, органічно підтримати її в оркестровій партії. В цьому і полягає творче єднання диригента з солістом в бажанні найправдивіше передати задум композитора.

Розпочинаючи роботу над партитурою акомпанементу, диригент повинен усвідомлювати, що

він ніколи не виконає свого завдання як акомпаніатор, якщо не зуміє відчувати індивідуальні якості і художні наміри соліста, адже тільки солісту належить лінія побудови концепції твору. Якщо задум соліста і диригента співпадає, тоді диригент стає однодумцем соліста і не просто слідує за ним, а й співпереживає, втілюючи його трактовку в життя. Якщо у диригента є своє бачення виконуваного твору і воно не співпадає з інтерпретацією соліста у такому випадку диригентові «слід шукати всіляких можливостей повернути соліста на «шлях істини». Якщо ж диригент вагається і під час виступу, то найкраще для нього підкоритись волі соліста» (С. Турчак, 1980). Інколи буває й так, що диригент, не погодившись з інтерпретацією соліста, під час виконання підкреслює це розходження: акомпануючи солісту йде за ним, а в оркестрових епізодах бере свій темп. Такі випадки не мають нічого спільного з художнім виконанням та естетичними нормами творчої діяльності і не повинні мати місця у виконавській практиці.

Особливе виразове значення в акомпаніаторському мистецтві мають динаміка оркестрового супроводу та темпо-ритм.

Наприклад, якщо супровід виконує функцію фонові підтримки соліста, то динамічний рівень звучання оркестру повинен бути підкорений солюючому інструменту або голосу незалежно від того, чи слугує він звукозображальним фоном чи змальовує внутрішній стан образу. Якщо ж в акомпанементі присутні важливі імітації, мелодичні лінії, які поглиблюють художній зміст твору і значення яких урівнюється або співставляється з солюючим голосом, тоді диригент повинен їх динамічно врівноважити. Взагалі, виходячи від конкретної художньої функції, в супроводі може бути використаний увесь діапазон сили звучання оркестру – від піанісимо до фортісимо, але слід враховувати, звичайно, звукові можливості солюючого голосу чи інструмента і відповідно регулювати весь динамічний план акомпанементу.

Вміння відчувати і знаходити вірний темп також є однією з основ диригентського мистецтва. Знаходження вірного темпу буває досить непростим процесом в акомпанементі солісту, адже той чи інший музичний твір може містити в собі певну кількість агогічних відхилень – в бік прискорення або в бік уповільнення і почасти не вказаних композитором в партитурі. Такі відхилення від основного темо-ритму бувають настільки витончені, що відчувуються як ледь помітне пожвавлення або заспокоєння руху музичної тканини. Тут складність для диригента, а особливо диригента-початківця полягає у тому, що кожне таке прискорення або уповільнення, зроблене солістом, може бути несподіваним або поступовим, більшим або меншим по відношенню до раніш оговореного темпу, адже відчуття темпів у кожного виконавця може

бути різним і залежати від манери виконання та індивідуальних якостей соліста. Тому дуже важливо, щоб ще на етапі роботи над партитурою диригент глибоко вник в темпові позначення композитора, в усі агогічні зміни, що у подальшій співпраці з солістом дозволить повноцінно розкрити художній зміст твору.

Роль диригента у виконанні творів, написаних для солістів-інструменталістів і оркестру зводиться не тільки до того, щоб показати вступ оркестру або солісту, забезпечивши при цьому виконавський ансамбль. Головне завдання полягає в тому, щоб розкривши творчі можливості соліста і оркестру, краще донести до слухача образний зміст музики. Тут диригентові крім детального і глибокого засвоєння партій оркестру і соліста, слід звернути увагу на присутність складних пасажів, при виконанні яких диригенту необхідно особливо впевнено вести оркестр, як би допомагаючи солісту чіткою й точною фіксацією кожної опорної долі. Щоб це зробити необхідно «змусити оркестр уважно слухати соліста, щоб кожен оркестрант не тільки сумлінно виконував свою партію, слідуючи в усьому вимогам диригента, але й прислухався до партії соліста» (Є. Роговська, 2014).

Наявність поліритмії і поліметрії в партіях соліста і оркестру може під час виконання негативно відбитися на чистоті ансамблю, якщо диригент несумлінно віднесеться й глибоко не відчує усі точки дотику партій соліста й оркестру.

Наявність різких темпових, ритмічних й метричних змін, а також складних і перемінних розмірів вимагає від диригента особливої уваги, тому потрібно усі складні епізоди вивчити напам'ять, а жести рук довести майже до автоматизму, бо інакше він не зможе утримати в руках оркестр й забезпечити відповідний ансамбль під час виконання.

Наявність фермат, цезур, а також великої кількості різного роду прискорень й уповільнень вимагає від диригента попереднього узгодження з солістом.

Уміння працювати із співаком і акомпанувати йому також є однією з важливих і відповідальних сторін диригентської професії. Досить часто недосвідчені диригенти, підкоряючись волі соліста починають спотворювати оркестрову партію, порушуючи музичну тканину твору. Деякі диригенти навпаки, починають нав'язувати свою волю солісту примушуючи його співати по руці. Внаслідок виникає повне знищення музичного образу. І перший і другий випадки недопустимі з точки зору художнього виконання, не слід вступати в полеміку з солістом-вокалістом. Разом з тим не можна підкорятись вільностям солістів. Тут потрібні великий такт, знання та вміння щодо мистецтва акомпанементу.

Працюючи над партитурою акомпанементу того чи іншого вокального твору, окрім детального вивчення партитури, слід зробити ще й аналіз партії соліста, звертаючи, у першу чергу, увагу на характер і особливості її побудови.

Наприклад, наявність в партії соліста великої кількості стрибків, синкоп у високій теситурі й швидкому темпі може призвести до втрати співаком відчуття пульсу музики і якщо диригент вчасно не відреагує, то це приведе до порушення ансамблю. Втрата співаком відчуття ритму й пластичності мови порушує ритм музики і красу мелодії.

Часто у творах зустрічаються крайні високі або низькі ноти, цезури й фермати. Диригент, який акомпанує співаку повинен завжди готувати їх за допомогою ауфтакту, щоб запобігти порушенню ансамблю, бо крайні верхні і низькі ноти та фермати вимагають від співака відповідної підготовки. За свідченням американського диригента Е. Кана, трапляються й такі випадки, коли деякі співаки мають погану звичку робити фермати на кожній високій ноті, щоб вразити слухача своїм голосом, але диригент все ж таки мусить сприймати інтерпретацію соліста такою, яка вона є. (Е. Kahn, 1980).

Інколи недосвідчені диригенти з педантичною точністю підкреслюють ритм, що недопустимо у вокально-декламаційній стилістиці, де гнучка перемінність темпоритму, характер розвитку мелодії, цезури і наголоси часто бувають продиктовані внутрішньою виразністю мови, навіть змістом окремих слів.

Занадто старанне відбивання сильних долей такту, незалежно від того, співпадають вони із смисловими наголосами в словах чи ні, можуть негативно впливати на єдність мелодії і слова.

Диригент, акомпануючи той чи інший твір вокалісту, повинен також враховувати можливості виконавського дихання наявного соліста, максимальну можливість тягнути звук, бо різні за характером твори вимагають різного дихання.

Темп музичного твору також впливає на техніку дихання вокаліста. Його характер може змінюватись зі зміною темпу, і воно буде по-різному взятє співаком, якщо він співає спокійну, ліричну пісню або швидкий, енергійний твір. Вокалісти при співі в швидких темпах з оркестром можуть відтягувати звук, відставати від загального ритму, тому інколи корисно в педагогічних цілях під час репетицій тренувати швидкі епізоди навіть з запасом темпу, тобто проспівувати дещо швидше.

Взагалі диригент повинен вірно відчувати запас дихання у співака, яке майже ніколи не буває однаковим. Воно завжди витрачається по-різному і часто залежить від фізичного стану вокаліста. Якщо в фактурі партії соліста мелодія наспівна, відсутні широкі стрибки, то дихання береться економно і його завжди вистачає на велику музичну фразу. В широкій кантилені, або ж якщо фраза

містить незручні інтервали, запас дихання у співака може закінчитися раніше.

Якщо співак знаходиться у відмінній вокальній формі, то диригентові потрібно вести оркестр у раніш запланованому темпі. Якщо ж соліст «не в формі» і його дихання коротше, то краще прискорити темп, але щоб це не було помітним для слухача.

Особливу складність являють твори, що написані у швидких темпах, в мелодії яких відсутні паузи. Буває, що співаки, не встигнувши вчасно взяти дихання за рахунок останньої долі, беруть його за рахунок першої долі такту, що призводить до ансамблевої неточності. Диригентові завжди необхідно вчасно «відчути, в якому стані знаходиться соліст, прочитати на його обличчі, в очах його настроїв, зрозуміти, що йому потрібно дати можливість в окремих моментах ще раз взяти дихання чи зробити ледь помітне відхилення від встановленого ритму, темпу...» (А.Степанюк, 2020). Але ні в якому разі не повинен руйнуватися темпоритм виконуваної музики.

Висновки. Коли оркестр акомпанує солісту, диригент перестає бути центром уваги. Проте в

цій ситуації успіх виконання повністю залежить від його техніки та музикальності, а також від уміння керувати оркестром, чуйно реагуючи на соліста. Гнучкість, почуття стилю, знання технології солюючого інструменту чи вокальних проблем співака – все це необхідні умови для диригування акомпанементом.

Диригент зобов'язаний виявити максимум уваги та чуйності до виконавського задуму соліста, творча ініціатива якого тут ставиться на перший план. Проте роль диригента не зводиться до сліпого підпорядкування волі соліста. Диригент свідомо спрямовує всі свої старання до того, щоб допомогти солістові донести його наміри до слухачів; він повинен дуже вдумливо поставитися до всіх штрихів у виконанні соліста, прагнути зрозуміти його наміри, перейнятися ними. У цьому полягає творче єднання диригента з солістом, об'єднаних загальним бажанням якомога правдивіше передати задум автора.

Перспективним у подальшому, на наш погляд, може бути дослідження щодо виникнення та етапів становлення мистецтва акомпанементу в історичному розвитку.

Література:

- Стотика І.Г. (2018). Теорія і практика акомпанементу: навч.– метод. посібник до курсу «Концертмейстерський клас» та «Основи праці в студії» для студентів мистецьких спеціальностей. Мелітополь : МДПУ, С. 51.
- Канерштейн М.М. (1980). Про методику навчання диригентів. *Питання диригентської майстерності*. Збір. статей. Упоряд. М. Канерштейн. Київ : «Музична Україна». С. 16.
- Турчак С.В. (1980). Деякі аспекти роботи диригента в оперному театрі. *Питання диригентської майстерності*. Збір. статей. Упоряд. М. Канерштейн. Київ. : «Музична Україна». С. 109.
- Роговська Є.В., Рутецький В.В. (2014). Оркестр народних інструментів: Навч. посіб. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка. С. 11.
- Kahn E. (1975). *Elements of Conducting*. 2 Ed. New York. 294 p.
- Степанюк А.С. (2020). Методика роботи з аматорськими інструментальними колективами: метод. реком. для керівників ансамблів та оркестрів народних інструментів. Ужгород: КЗ «Обласний організаційно-методичний центр культури» ЗОР. С. 11.

References:

- Stotyka I.H. (2018). *Teoriia i praktyka akompanementu* [Theory and practice of accompaniment]: navch.– metod. Posibnyk do kursu «Kontsertmeisterskyi klas» ta «Osnovy pratsi v studii» dlia studentiv mystetskykh spetsialnostei. Melitopol: MDPU, S. 51.
- Kanershtein M.M. (1980). *Pro metodyku navchannia dyryhentiv* [About the methodology of training conductors]. Pytannia dyryhentskoi maisternosti. Zbir. statei. Uporiad. M. Kanershtein. K.: «Muzychna Ukraina». S. 16.
- Turchak S. (1980). *Deiaki aspekty roboty dyryhenta v opernomu teatri* [Some aspects of the work of a conductor in an opera house]. *Pytannia dyryhentskoi maisternosti*. Zbir. statei. Uporiad. M. Kanershtein. K. : «Muzychna Ukraina». S. 109.
- Rohovska Ye.V., Rutetskyi V.V. (2014). *Orkestr narodnykh instrumentiv* [Folk instrument orchestra]: Navch. posib. Zhytomyr: ZhDUim. I. Franka. S. 11.
- Kahn E. (1975). *Elements of Conducting*. 2 Ed. New York. 294 p.
- Stepaniuk A.S. (2020). *Metodyka roboty z amatorskymy instrumentalnymy kolektyvamy* [Methodology of work with amateur instrumental groups]: metod. rekom. dlia kerivnykiv ansambliv ta orkestriv narodnykh instrumentiv. Uzhhorod: KZ «Oblasnyi orhanizatsiino-metodychnyi tsentr kultury» ZOR. S. 11.

УДК [780.8:780.64]:78.02

DOI <https://doi.org/10.32782/ART/2025-1-20>

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР У КЛАСІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ: ШЛЯХИ ВДОСКОНАЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Цюлюпа Наталія Леонідівна

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри естрадної музики
Рівненського державного гуманітарного університету
ORCID ID: 0000-0001-7063-420x
e-mail: Ntsiulipa@ukr.net

Цюлюпа Степан Данилович

кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри духових та ударних інструментів
Рівненського державного гуманітарного університету
заслужений діяч мистецтв України
ORCID ID: 0000-0002-1555-0836
e-mail: tsiuliupya@ukr.net

У статті досліджується роль концертмейстера в класі духових інструментів та шляхи вдосконалення його професійної майстерності, зокрема через інноваційні підходи до навчального процесу в умовах змішаної форми навчання. Особливу увагу приділяється технічним, художнім і психологічним аспектам співпраці концертмейстера з духовиками, а також важливості взаємодії з викладачем і студентом, глибокому розумінню репертуару, стилістичних особливостей і принципів інтерпретації творів для духових інструментів.

У роботі визначено ключові компетенції, необхідні для успішної діяльності концертмейстера: висока технічна підготовка, адаптивність до різних виконавських манер, навички ансамблевої гри та здатність реагувати на зміни під час виконання. Особливо наголошено на психологічних аспектах, зокрема створенні комфортної атмосфери на заняттях і концертах, що сприяє творчому розвитку студентів.

Особливу увагу приділено інноваційній діяльності концертмейстерів під час адаптації до онлайн-та змішаних форм навчання, зокрема використанню цифрових платформ для репетицій, синхронного музикування та роботи над ансамблевою взаємодією в умовах технічних викликів. Розглянуто роль концертмейстера у підготовці студентів до конкурсів і концертних виступів, де не тільки технічна майстерність, а й сценічна впевненість є ключовими.

Стаття також подає практичні рекомендації для вдосконалення виконавської майстерності концертмейстерів, акцентуючи їхню ключову роль як невід'ємної частини освітнього процесу в класі духових інструментів.

Ключові слова: концертмейстер, духові інструменти, професійна майстерність, ансамблева взаємодія, інтерпретація, музичний супровід.

CONCERTMASTER IN THE WIND INSTRUMENTS CLASS: WAYS OF IMPROVING PROFESSIONAL SKILL

Natalia Tsiuliupa

Rivne State University of the Humanities

Stepan Tsiuliupa

Rivne State University of the Humanities

This article examines the role of the concertmaster in the wind instruments class, highlighting key strategies for enhancing professional skills in this multifaceted and demanding discipline. The concertmaster serves as an integral link between the soloist and the orchestra, requiring not only technical excellence but also deep interpretative abilities, adaptability, and collaborative expertise. The study underscores the importance of a systematic approach to skill development that combines technical mastery with artistic sensitivity and pedagogical competence.

The research delves into the historical and contemporary roles of the concertmaster, analyzing how this position has evolved in relation to the specific needs of wind instrument pedagogy. A significant focus is placed on the concertmaster's responsibility to adapt to the diverse repertoire of wind instruments, each with its unique technical and tonal challenges. This requires a profound understanding of wind instrument characteristics, from dynamics and articulation to phrasing and stylistic nuances.

To improve professional competence, the article emphasizes the necessity of continuous professional development through practice, self-analysis, and participation in masterclasses. Special attention is given to strategies for effective rehearsal techniques, collaborative interpretation, and fostering a productive working relationship with both students and instructors. The research highlights the value of attending performances, studying recordings, and engaging in interdisciplinary learning to broaden one's artistic perspective.

The paper also explores the psychological and emotional aspects of the concertmaster's role, addressing stress management, stage presence, and the ability to provide constructive feedback. It identifies mentorship as a cornerstone of professional growth, advocating for a collaborative environment where concertmasters and students can exchange insights and inspire mutual improvement.

In conclusion, the article provides a comprehensive overview of the concertmaster's pivotal role in the wind instruments class, offering actionable strategies to enhance their professional artistry and elevate the overall standard of performance and pedagogy in this field.

Key words: concertmaster, wind instruments, professional skill, ensemble interaction, interpretation, musical accompaniment.

Постановка проблеми. Сучасні виклики у сфері музичної освіти та виконавства, зокрема зміни в навчальному процесі, спричинені пандемією та повномасштабною війною, вимагають підвищення професійного рівня концертмейстерів, які працюють із виконавцями на духових інструментах. Концертмейстер відіграє ключову роль у технічній підготовці студентів, розвитку їхньої музичної виразності та забезпеченні ансамблевої узгодженості. Однак існуючі методичні підходи потребують оновлення з урахуванням сучасних умов, зокрема комбінованого формату навчання, що поєднує дистанційні та очні заняття.

Особливої уваги заслуговує багатоаспектна роль концертмейстера, який виступає не лише акомпаніатором, а й інтерпретатором, наставником та організатором ансамблевої взаємодії. Водночас питання професійного розвитку концертмейстерів у класі духових інструментів залишаються недостатньо висвітленими, що ускладнює формування ефективних методичних підходів.

Додаткові труднощі викликає необхідність швидкої адаптації до різнопланового репертуару, який містить складні технічні та стилістичні особливості. Відсутність систематизованих методичних рекомендацій, недостатня увага до спеціалізованих навичок, таких як читання з аркуша чи керування репетиційним процесом, а також психологічна підготовка концертмейстера створюють значні виклики у професійній діяльності.

З огляду на сучасні тенденції у музичній освіті та виконавстві, необхідно інтегрувати новітні педагогічні технології, міждисциплінарний підхід і цифрові ресурси для вдосконалення професійної майстерності концертмейстерів. Таким чином, актуальним є розроблення комплексних методів, які сприятимуть підвищенню ефективності їхньої роботи у класі духових інструментів.

Аналіз наукових досліджень і публікацій.

Значний внесок у вивчення формування концертмейстерської майстерності зробили такі дослідники, як К. Виноградова, О. Канкарович, М. Смирнов, М. Моїсєєва, О. Люблінський, Д. Науказ, Г. Сибірякова, В. Пустовіт. Проблеми професійної підготовки майбутніх педагогів-піаністів висвітлено в працях А. Верхолаза, О. Готліба, Р. Давидяна, Т. Карнаухової, Н. Козіної, Г. Падалки, О. Щолокової та інших. Питання формування концертмейстерської компетентності та емпатії активно досліджуються сучасними науковцями, серед яких Е. Алієва, Т. Карпенко, М. Печенюк, С. Сергієнко, О. Штефан та інші. Актуальність та значущість цієї теми спонукали нас до написання даної публікації.

Метою статті є дослідження шляхів вдосконалення професійної майстерності концертмейстерів у класі духових інструментів, зокрема розвитку технічних, ансамблевих та інтерпретаційних навичок, а також аналіз інноваційних методів підготовки в умовах змішаної та дистанційної форм навчання.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Концертмейстер відіграє важливу роль у системі музичної освіти та виконавської практики. Його функція виходить за межі простого акомпанування, охоплюючи створення ансамблевої єдності, підтримку інтерпретаційної цілісності та сприяння розвитку виконавських навичок студентів. Як центральна фігура між солістом і репертуаром, концертмейстер відповідає за координацію та адаптацію музичного матеріалу відповідно до технічних і виразних вимог.

Взаємодія концертмейстера з солістом є тонким мистецтвом, що потребує індивідуального підходу, особливо у співпраці з виконавцями на духових інструментах. Одним із ключових завдань є орга-

нічне поєднання звучання фортепіано з тембром соліста, що вимагає ретельного врахування особливостей динаміки, артикуляції та виконавської техніки духових інструментів. Робота з такими інструментами, як труба, флейта чи кларнет, передбачає не лише розуміння їхньої акустичної природи, а й специфіки виконавського апарату. Це безпосередньо впливає на побудову музичних фраз і вимагає від концертмейстера не лише високої слухової чутливості, а й інтуїтивного відчуття музичної форми твору (Скляров, 2002).

Мистецтво акомпанементу вимагає детального врахування особливостей кожного музичного інструмента. Співпраця концертмейстера з виконавцями на духових є особливо складною через тембральну специфіку, динамічні можливості та технічні особливості цих інструментів. Основним виконавським завданням є гармонійне поєднання фортепіано з інструментом соліста, що потребує від концертмейстера високої слухової чутливості та професійної майстерності.

Кожен духовий інструмент має характерні риси, які визначають особливості ансамблевої взаємодії. Для флейти важливим є легкий і прозорий акомпанемент, який підкреслює її ніжний тембр. Кларнет вирізняється широким динамічним діапазоном і гнучкістю звучання, тому концертмейстер має особливо ретельно контролювати динамічний баланс. У випадку з трубою, яка відзначається потужним і яскравим звучанням, необхідно слідкувати за рівновагою між нею та фортепіанною партією, аби акомпанемент залишався підтримкою, а не вступав у конкуренцію із партією соліста.

Окремої уваги потребує врахування природних пауз для дихання, притаманних духовим інструментам. Ці паузи формують структуру фразування, і концертмейстер повинен інтуїтивно відчувати ці моменти, гармонійно вплітаючи їх у загальний музичний малюнок. Баланс звучання є одним із найважливіших аспектів у роботі концертмейстера. Завдання концертмейстера – адаптувати динаміку так, щоб фортепіано органічно підтримувало соло, залишаючи його в центрі уваги слухача. Це особливо актуально під час роботи з інструментами із м'якшим звуковим потенціалом, такими як гобой, труба чи валторна. Взаєморозуміння між концертмейстером і солістом є вирішальним фактором успішного виконання. Концертмейстер повинен не лише технічно підтримувати соліста, але й тонко відчувати його художній задум, швидко реагувати на інтерпретаційні нюанси та сприяти створенню цілісного й емоційно виразного музичного образу (Молчанова, 2013).

Співпраця концертмейстера з солістом-інструменталістом є основою злагодженого ансамблю, що вимагає від обох виконавців високого рівня

професіоналізму, творчої гнучкості та чутливості до індивідуальних особливостей партнера. Кожен соліст має свої художні уподобання та стиль виконання, тому концертмейстер повинен не лише технічно підтримувати партнера, а й уважно пристосовувати свою гру відповідно до його музичного бачення.

Процес підготовки до виконання включає глибоке вивчення музичного твору, розуміння його структури та характеру. Це дає можливість концертмейстеру створити супровід, що органічно доповнює соло, враховуючи важливі нюанси, такі як штрихи, динаміка, темп, артикуляція, агогіка, що допомагає підкреслити виразність виконання. Увага до таких деталей дозволяє створити збалансоване звучання, яке підтримує соліста та покращує сприйняття виконання музичного твору.

Здатність концертмейстера реагувати на зміни під час виконання є одним із найважливіших аспектів. Концертмейстер має інтуїтивно відчувати художні задуми соліста, що допомагає йому швидко реагувати на зміни у характері виконання, зберігаючи цілісність музичного образу. Ця здатність до тонкої адаптації і підтримки є основою успішної співпраці.

У процесі інтерпретації соліст може варіювати темп, динаміку або акценти в залежності від емоційного стану, і концертмейстер має миттєво підлаштуватися під ці зміни. Це потребує від нього не лише високої технічної підготовки, а й тонкого слуху та чутливості до музичних нюансів та агогіки.

Творчий діалог між концертмейстером і солістом є запорукою успіху спільного виконання. Тільки при тісній співпраці, де кожен виконавець відкриває для себе нові аспекти музики, можна досягти глибокої художньої виразності. Це не просто механічне відтворення партій, а глибокий взаємний обмін ідеями, де кожна нота й фраза наповнені змістом. Не менш важливою є атмосфера довіри та взаємної поваги між музикантами. Вільне обговорення інтерпретаційних ідей, пропозицій щодо фразування та динаміки дозволяє знаходити оптимальні рішення, які підкреслюють емоційний зміст твору (Повзун, 2009).

Також не можна забувати про вплив акустичних умов на виконання. Концертмейстер повинен враховувати особливості звукового простору зали, коригуючи свою гру так, щоб фортепіанний супровід не нівелював звучання інструменту соліста, водночас зберігаючи виразність і гармонійність.

Отже, ефективна співпраця концертмейстера і соліста є результатом поєднання технічної майстерності, чутливості та взаємного розуміння. Успішне виконання можливе, коли музиканти працюють разом, створюючи єдиний музичний образ, що передає глибокі емоції і захоплює слухачів.

Робота концертмейстера з солістом-духовиком полягає не лише в технічному забезпеченні

виконання, але й у створенні особливого зв'язку між виконавцями та аудиторією. Концертмейстер виступає як посередник, що допомагає донести до публіки емоційний зміст і виразність музики, адже саме він сприяє гармонійному поєднанню двох інструментів, формуючи спільний музичний образ. У цьому контексті важлива не тільки майстерність гри, але й здатність до глибокого інтерпретаційного спілкування з солістом, яке дозволяє створити справжнє музичне переживання.

Під час репетицій концертмейстер бере активну участь у творчому процесі, що передбачає не лише технічну підтримку, а й готовність до взаємодії з солістом на емоційному рівні. Відкритість до нових ідей і взаєморозуміння допомагають створити виконання, яке вражає слухачів не лише точністю, а й глибиною емоційного вираження, формуючи унікальний художній результат.

Вступи у партії фортепіано відіграють важливу роль у формуванні настрою та емоційного тону твору, визначаючи його характер і підкреслюючи основні ідеї. Вони не лише налаштовують виконавця на подальшу гру, а й готують слухача до сприйняття музичного змісту. Часто вступ використовується для створення певної атмосфери, розкриваючи ключові риси твору, його тематику або емоційний стан.

Концертмейстер, виконуючи вступ, має не просто технічно бездоганно відтворити фортепіанну партію, а й інтерпретувати її так, щоб вона органічно вписувалася в загальний задум. Вдало зіграний початок стає містком між частинами твору, посилюючи його цілісність. Він допомагає виконавцю встановити зв'язок із слухачем та налаштувати його ще до початку основного викладу музичного матеріалу.

Фортепіанні програші відіграють важливу роль в ансамблевому виконанні, даючи солісту змогу перепочити, відновити сили та зосередитися на наступному етапі. У цей момент концертмейстер може розвинути музичну ідею, зберігаючи єдність твору, тоді як соліст готується до подальшого викладу матеріалу. Програші не лише створюють простір для відпочинку, а й формують музичний контекст, налаштовуючи слухача на наступний розділ твору. Вони слугують своєрідною паузою, що підтримує динамічну та емоційну рівновагу, водночас даючи солісту можливість глибше зануритися в подальший розвиток музичної думки.

Іноді концертмейстеру доводиться вносити купюри у фортепіанну партію, особливо під час учбових концертів або скорочених виступів. Це стосується передусім творів великої форми, коли необхідно виконати лише окремі частини концерту чи сонати. Купюри слід виконувати так, щоб не порушити логіку розвитку та емоційну цілісність твору. Концертмейстер має уважно ставитися до його структури, забезпечуючи плавні

переходи та зберігаючи загальну єдність. Внесені зміни не повинні порушувати природні зв'язки між частинами, аби слухач не відчув їхньої відсутності, а музичний потік залишався виразним і органічним.

Роль концертмейстера у визначенні темпу та ритму є надзвичайно важливою, особливо під час виступів соліста, коли можуть виникати труднощі в виконанні. Концертмейстер повинен бути уважним до виконання соліста, підтримуючи його, не нав'язуючи власну інтерпретацію. Важливо, щоб він допомагав солісту виразити його музичні ідеї, створюючи при цьому відчуття стабільності та єдності в загальному виконанні. Це особливо критично під час концертних виступів, коли соліст може відхилитися від заданого темпу через стрес чи технічні труднощі. Концертмейстер має бути готовий до швидкої адаптації, допомагаючи солісту повернутися до темпу та зберегти емоційну і технічну цілісність виконання. У таких випадках важливо зберігати спокій, не поспішати підганяти соліста чи різко змінювати темп. Завдання концертмейстера – слідувати за солістом, навіть якщо той збивається, і допомагати відновити ритм, створюючи умови для нормального виступу. Ця взаємодія вимагає чутливості та адаптивності з боку концертмейстера, який повинен підтримувати соліста не лише технічно, а й емоційно, забезпечуючи йому комфорт на сцені.

Під час виступів часто виникають ситуації, коли соліст зупиняється або помилково пропускає частину твору. Ці непередбачувані моменти можуть бути стресовими, але концертмейстер відіграє ключову роль у мінімізації їхнього впливу на загальне враження від виконання. Зазвичай досвідчений концертмейстер миттєво адаптується до змін, знаходячи такі музичні рішення, які роблять ці помилки непомітними для слухача. Наприкінці виступу важливо, щоб концертмейстер і соліст спільно завершили твір, надаючи виконанню професійну завершеність, що не залишає слухачам жодних сумнівів у високій майстерності обох музикантів. (Повзун, 2009).

Безперечно, розвиток навичок читання з листа є ключовим аспектом професійної підготовки концертмейстера, оскільки забезпечує ефективну роботу з різноманітним репертуаром та адаптацію до умов ансамблевого виконання. Ці навички важливі як для швидкого засвоєння нових творів, так і для надійної підтримки соліста під час виступів, репетицій і концертів.

Один із центральних аспектів цього процесу – поступове формування внутрішнього слуху, здатності сприймати музику не лише через нотний запис, а й через її уявне звучання. Це дозволяє концертмейстеру передбачати музичний розвиток і швидко орієнтуватися в новому матеріалі, що є основою впевненого читання з аркушу.

Важливим є також автоматизація технічних рухів і пальцевих комбінацій, що сприяє зниженню когнітивного навантаження під час виконання складних творів. Водночас необхідно зберігати увагу на загальній музичній структурі, орієнтуючись на графічні контури нотного тексту, що покращує швидкість і точність зчитування. До цього процесу належить постійне вдосконалення технічних аспектів, зокрема артикуляції, легато, тремоло, що дозволяє концертмейстеру зосередитися на музичному змісті без зайвих затримок на складних технічних моментах.

Для ефективного читання з листа важливе попереднє ознайомлення з нотним текстом, що дає змогу швидко визначити основні музичні структури, теми та гармонічні послідовності. Це допомагає зберігати цілісність виконання та легко адаптуватися до змін темпу чи динаміки. У випадках, коли партія концертмейстера є технічно складною, необхідно вміти оперативно пристосовуватися, підтримуючи ансамблеву єдність із солістом.

Окрім технічних аспектів, важливу роль відіграють емоційна чутливість і виразність. Концертмейстер повинен не лише точно зчитувати нотний текст, а й передавати нюанси динаміки, темпу та фразування, які розкривають художню ідею твору. Це вимагає добре розвинутого музичного слуху, здатності гнучко реагувати на музичні імпульси партнера й водночас формувати власне інтерпретаційне бачення.

Змішана форма навчання, яка поєднує традиційні та онлайн-методи, стала серйозним викликом для концертмейстерів у класі духових інструментів, особливо в періоді пандемії COVID-19 та повномасштабного вторгнення росії в Україну. В цих умовах вони були змушені розробити низку інноваційних підходів для підтримки ефективності навчального процесу. Використання цифрових технологій стало ключовим елементом адаптації: концертмейстери працювали з платформами Zoom, Google Meet, Microsoft Teams, записували фортепіанні партії та надсилали їх студентам у форматах аудіо та відеофайлів, що сприяло їх самостійній роботі над ансамблевим

звучанням. Під час воєнного стану додалися нові труднощі: перебої з електроенергією та зв'язком спонукали до пошуку альтернативних рішень: записані супроводи, мобільні додатки, офлайн-методи роботи. Важливим аспектом стала й психологічна підтримка студентів, адже концертмейстер виконував не лише музичну, а й мотиваційну та комунікаційну функцію. Запроваджені в кризових умовах інновації не лише допомогли зберегти якість навчання, а й сприяли розвитку нових підходів у концертмейстерській практиці.

Висновки. Роль концертмейстера в класі духових інструментів є складною і багатогранною, включаючи технічну майстерність, адаптацію до репертуару та співпрацю з солістами. Важливим аспектом є ансамблева взаємодія, психологічна чутливість та гармонійність виконання. В умовах сучасних викликів, таких як пандемія та війна, змішана форма навчання ставить нові завдання перед концертмейстерами. Інноваційні технології, зокрема цифрові платформи, відкривають нові можливості для вдосконалення професіоналізму та ефективності навчального процесу, сприяючи розвитку творчого потенціалу концертмейстерів.

Таким чином, вдосконалення професійної майстерності концертмейстерів у класі духових інструментів є ключовим чинником підвищення якості музичного виконання. Інтеграція сучасних педагогічних підходів і технологій сприяє адаптації до змін у навчальному процесі, забезпечуючи розвиток як технічних, так і творчих навичок. Це, своєю чергою, підвищує ефективність навчання та сприяє формуванню високого рівня професійної підготовки в умовах сучасних викликів.

Перспективи подальших досліджень можуть зосереджуватися на вдосконаленні методик підготовки концертмейстерів, аналізі технічних аспектів виконання на духових інструментах та адаптації навчального процесу до сучасних викликів. Важливим напрямом є також вивчення психоемоційної взаємодії концертмейстера і соліста, а також розширення концертмейстерської практики відповідно до нових концертних форматів і просторів, що сприятиме підвищенню професійної майстерності та розвитку виконавського мистецтва.

Література:

- Журавльова Н. І., Каленик І. В. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера у сфері музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ імені Івана Франка, 2021. Вип.36, Т.1. С. 74–79.
- Моїсєєва М. А. Інтеграція музикознавчих і психолого-педагогічних знань як чинник творчої інтуїції музиканта. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 2005. Вип. 21. С. 51–54.
- Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ*, 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.
- Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера : Навчальний посібник. Одеса: Фотосинтеза, 2009. 104 с.
- Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 4–14.

Ревенчук В.В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь : Навчальний посібник. Ніжин: Видавництво НДУ імені М. Гоголя, 2009. 111 с.

Склярів О. Д. Методика викладання курсу фортепіано. Формування і розвиток виконавських навичок студентів : Навчальний посібник. Харків: ХДАК, 2002. 79 с.

References:

Zhuravlova N. I., Kalenik I. V. (2021). Psykholohichni aspekty diial'nosti kontsertmeistera u sferi muzychnoho mystetstva [Psychological Aspects of the Accompanist's Activity in the Field of Musical Art]. *Aktual'ni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh DDPU imeni Ivana Franka*. Vyp. 36, T. 1. S. 74–79. [in Ukrainian].

Moiseyeva M. A. (2005). Intehratsiia muzyknavchykh i psykholoh-pedahohichnykh znan yak chynnyk tvorchoi intuitsii muzykanta [Integration of musicological and psychological-pedagogical knowledge as a factor in the creative intuition of a musician]. *Visnyk Zhytomyrs'koho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka – Bulletin of Zhytomyr Ivan Franko State University*. Vyp. 21. S. 51–54.

Molchanova T. O. (2013). Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u sotsikulturnomu konteksti suchasnost [The Art of the Pianist-Accompanist in the Socio-Cultural Context of Modernity]. *Ukrains'ka kul'tura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Naukovi zapysky RDHU – Ukrainian Culture: Past, Present, and Development Paths. Scientific Notes of Rivne State University for the Humanities*. Vyp. 19(1). S. 212–217.

Povzun L. I. (2009). Ansambleva tvorychist piianista-kontsertmeystera [Ensemble Creativity of the Pianist-Accompanist] : Navchalal'nyi posibnyk. Odesa: Fotosynte-tyka. 104 s.

Polska I. (2010). Kamernyi ansambl: fenomenolohiia zhanru. [Chamber Ensemble: phenomenology of the genre]: *Naukovi zbirky L'vivskoi natsional'noi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka – Scientific Collections of the Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko*. Vyp. 24. S. 4–14.

Revenchuk V. V. (2009). Teoriia ta metodyka formuvannia kontsertmeysterskykh umin [Theory and Methods of Forming Accompanist]: Navchalnyi posibnyk. Nizhyn: Vydavnytstvo NDU imeni M. Hoholia. 111 s.

Sklyarov, O. D. (2002). Metodyka vykladannia kursu fortepiano. Formuvannia i rozvytok vykonavskykh navychok studentiv [Methodology of Teaching the Piano Cours]: Navchalnyi posibnyk. Kharkiv: KhDAK. 79 s.

Наукове видання

Мистецька освіта та розвиток творчої особистості

Випуск 1, 2025

Засновано у 2022 році

Засновник:

Рівненський державний гуманітарний університет

Періодичність видання: 4 рази на рік

Українською та англійською мовами

Коректура • В. О. Бабиш

Комп'ютерна верстка • М. С. Михальченко

Формат 60x84/8. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 14,18.

Підписано до друку 25.04.2025.

Зам. № 0525/401. Наклад 100 прим.

Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.