

ISSN 3041-1513 (Online)

<https://doi.org/10.28925/2518-766X.2025.10>

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

№ 10

Музичне мистецтво
В ОСВІТОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ
Musical Art in the Educological Discourse

Науковий журнал

Рік заснування – 2016

Виходить один раз на рік

The year of foundation: 2016

Frequency: annual

Київ – 2025 – Kyiv

Засновник та видавець:

Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

Науковий журнал

«Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі»

включено до переліку наукових фахових видань України
(категорія «Б»), у яких можуть публікуватися результати
дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів
доктора і кандидата наук у галузях:

011 — Науки про освіту (затверджено наказом Міністерства
освіти і науки України № 886 від 02.07.2020)

Рік заснування — 2016
Виходить один раз на рік

ISSN Online 3041-1513

Офіційний сайт:
<http://mmod.kubg.edu.ua>

Рекомендовано до оприлюднення на вебсайті
Вченою радою Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
(протокол № 12 від 26.12.2025 р.)

Редакційна колегія**Головний редактор:**

Олексюк О.М., доктор педагогічних наук, професор (Україна)

Заступник головного редактора:

Хоружа ЛЛ., доктор педагогічних наук, професор (Україна)

Відповідальний секретар:

Процишина О.Ю., доктор філософії (Україна)

Члени редакційної колегії:

Ніцца Давидович, доктор наук, професор (Ізраїль);

Рівка Вадмани, професор (Ізраїль);

Ядвіга Укхіла-Зроскі, доктор хабілітований,
професор (Республіка Польща);

Реброва О.Є., доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Єжова О.В., доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Савченко Л.О., доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Лобова О.В., доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Тушева В.В., доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Андрейко О.І., доктор педагогічних наук, доцент (Україна);

Попович НМ., доктор педагогічних наук, доцент (Україна);

Ткач М.М., кандидат педагогічних наук, доцент (Україна);

Бондаренко Л.А., кандидат педагогічних наук (Україна)

**Науковий журнал зареєстровано
в міжнародних наукометричних системах:**

Google Scholar, Index Copernicus, Ulrich's Periodicals Directory,
Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського,
Бібліометрика української науки.

Адреса редакції:

02154, м. Київ, 6-р. І. Шамо, 18/2,
email: kmmod.fmmh@kubg.edu.ua

© Автори публікацій, 2025
© Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка, 2025

ISSN Online 3041-1513
DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2025.10>

Founder and publisher:

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine

The scientific journal

“Musical Art In the Educological Discourse”

has been included in the List of Scientific Professional Editions
of Ukraine (category “B”), in which the results of dissertations
for Doctor and Candidate of Sciences degree can be published
in the field of study: **011 — Education Sciences**

(approved by the Order of the Ministry of Education
and Science of Ukraine No. 886 dated 02.07.2020)

The year of foundation: 2016
Frequency: annual

ISSN Online 3041-1513

Official site:
<http://mmod.kubg.edu.ua>

Recommended for publication on the website
by the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
(Rec. No. 12 dated 26.12.2025)

Editorial Board Members**Editor-in-Chief:**

Oleksyuk O. M., Doctor of Education, Professor (Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief:

Khoruzha L. L., Doctor of Education, Professor (Ukraine)

Executive Secretary:

Protsyshyna O. Yu., PhD in Education (Ukraine)

Editorial Board:

Nitza Davidovitch, Doctor of Sciences, Professor (State of Israel);

Rivka Wadmany, Professor (State of Israel);

Yadviga Ukhila-Zroski, Professor, Habilitated Doctor
(Republic of Poland);

Rebrova O. E., Doctor of Education, Professor (Ukraine);

Yezhova O. V., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ukraine);

Savchenko L. A., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ukraine);

Lobova O. V., Doctor of Education, Professor (Ukraine);

Tusheva V. V., Doctor of Education, Professor (Ukraine);

Andreyko O. L., Doctor of Education, Associate Professor (Ukraine);

Popovych N. M., Doctor of Education, Associate Professor (Ukraine);

Tkach M. M., Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor (Ukraine);

Bondarenko L. A., Candidate of Pedagogical Sciences (Ukraine)

**The scientific journal is registered in international
scientometric databases:**

Google Scholar, Index Copernicus, Ulrich's Periodicals Directory,
Vernadsky National Library of Ukraine,
Bibliometrics of Ukrainian Science.

Address of the editorial office:

02154, Kyiv, 18/2, I. Shamo Blvd.,
email: kmmod.fmmh@kubg.edu.ua

© Authors of publications, 2025
© Borys Grinchenko Kyiv
Metropolitan University, 2025

ISSN Online 3041-1513
DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2025.10>

РОЗДІЛ I. ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

<i>Олексюк Ольга Миколаївна</i> Зміст музичної освіти у вищій школі: від міждисциплінарності до трансдисциплінарності	4
<i>Балабан Лариса</i> Хорові мініатюри духовного змісту у творчості композиторів Республіки Молдова	11
<i>Гірбу Єкатерина</i> Реконфігурація романтичних ілюзій у Містичному вальсі Володимира Цюлака	16
<i>Михайленко Микола Петрович</i> Корифеї української гітари	21
<i>Рябчун Ірина Володимирівна</i> Музична мова новогрецької музики: історія і сценарії майбутнього	30
<i>Жуков Василь Павлович</i> Формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики у ЗВО Сполучених Штатів Америки та країн Європи	38
<i>Левіт Дмитро Анатолійович</i> Визнання результатів неформального навчання у мистецьких університетах: виклики, практики та порівняльний аналіз	45
<i>Кочержук Денис Васильович</i> Технологічні трансформації при створенні музичного аудіоальбому в умовах науково-технічної революції XXI століття	50

РОЗДІЛ II. ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД І МЕТОДИКИ

<i>Коленко Анфіса Володимирівна, Іваненко Олена Анатоліївна, Голосняк Володимир Васильович</i> Інтеграція вокальної та сценічно-мовленнєвої підготовки майбутніх акторів	58
<i>Процишина Ольга Юріївна</i> Застосування інструментів штучного інтелекту у професійній підготовці майбутнього фахівця музичного мистецтва	65
<i>Новосядла Ірина Степанівна</i> Авторські твори сучасних українських педагогів-піаністів: жанрово-образні пріоритети і стилеві особливості	71
<i>Хижко Олександр Вікторович</i> Ансамблеве музикування у закладі фахової передвищої освіти: співпраця й музична грамотність	79
<i>Кондратенко Ганна Григорівна, Гаркавенко Дмитро Віталійович, Городецька Оксана Валентинівна</i> Трансформація музично-теоретичних дисциплін у професійній підготовці бакалаврів музичного мистецтва	86
<i>Яковенко Віра Григорівна</i> Формування професійної суб'єктності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу в умовах сучасної університетської освіти	93
<i>Єліна Анна Сергіївна, Хмельова Анна Ігорівна, Купрій Оксана Тарасівна</i> Принципи роботи хореографа-постановника з музичним (звуковим) матеріалом у процесі створення композиції	98

SECTION I. THEORY AND METHODOLOGY

<i>Olga Oleksiuk</i> Content of Music Education in Higher Education: From Interdisciplinarity to Transdisciplinarity	4
<i>Larisa Balaban</i> Miniatures of Spiritual Content in the Works by Composers from the Republic of Moldova	11
<i>Ecaterina Girbu</i> Reconfiguring Romantic Illusions in Mystic Waltz by Vladimir Ciolac	16
<i>Mykola Mykhailenko</i> Leaders of Ukrainian Guitar	21
<i>Iryna Riabchun</i> The Musical Language of Modern Greek Music: History and Future Scenarios	30
<i>Vasyl Zhukov</i> Forming the Moral and Ethical Culture of Future Music Teachers in Higher Education Institutions in the United States and Europe	38
<i>Dmytro Lievit</i> Recognition of Non-Formal Learning Outcomes in Art Universities: Challenges, Practices, and Comparative Analysis	45
<i>Denys Kocherzuk</i> Transformative Technologies in the Creation of Musical Audio Albums: a Study of the 21st Century Scientific and Technological Revolution	50

SECTION II. PEDAGOGICAL EXPERIENCE AND METHODS

<i>Anfisa Kolenko, Olena Ivanenko, Volodymyr Holosnyak</i> Integration of Vocal and Stage-Speech Training of Future Actors	58
<i>Olha Protsyshyna</i> Application of Artificial Intelligence Tools in the Professional Training of Future Specialists in Musical Arts	65
<i>Iryna Novosyadla</i> Authorial Works of Contemporary Ukrainian Pianist-Teachers: Genre and Imagery Priorities and Stylistic Features	71
<i>Oleksandr Khyzhko</i> Ensemble Music-Making in Institutions of Professional Pre-Higher Education: Collaboration and Musical Literacy	79
<i>Ganna Kondratenko, Dmytro Harkavenko, Oksana Horodetska</i> Transformation of Music Theory Disciplines in the Professional Training of Bachelor's Degree Students in Music	86
<i>Vira Yakovenko</i> Formation of Professional Subjectivity of Future Artists-Vocalists in Solo Singing Classes in the Conditions of Modern University Education	93
<i>Anna Yelina, Anna Khmelova, Oksana Kuprii</i> Principles of a Choreographer-Director's Work with Musical (Sound) Material in the Process of Creating a Composition	98

УДК 378.147:78]:001.895

<https://doi.org/10.28925/2518-766X.2025.101>

Olga Oleksiuk,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Head of the Department of Musicology and Music Education,
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
o.oleksiuk@kubg.edu.ua
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7785-1239>

CONTENT OF MUSIC EDUCATION IN HIGHER EDUCATION: FROM INTERDISCIPLINARITY TO TRANSDISCIPLINARITY

Abstract. The relevance of all processes in the field of music education considers its content modernization from different points of view. The criteria and signs of modernization in the content of music education are characterized as improvement, renewal, imitation, continuity and a specific transition in terms of the principles and methods of its implementation and provision. Accordingly, the priority is the change in the requirements of time and the process of transition from the traditional view of education to innovative approaches, as well as its continuity and combination with valuable national traditions. The modernization of music education is aimed at improving the quality and integrity of the system through transformations and its ability to authoritatively respond to the challenges of the 21st century. The basis for modernization of the music education content is the integration of modern technologies and scientific knowledge, primarily in the field of musical art and pedagogy, humanities and natural sciences. The task of the above-mentioned areas is to form a holistic view of a person, a logical transition to a personality-centered approach, the integrative nature of the latest technologies, development and self-development, ensuring the process of creativity of students to prepare them for the realities of the modern socio-cultural space. This approach focuses on both professional and general cultural needs through the objective expansion of all types of professional activity and the use of innovative teaching methods. An important category is «integrity» as a measure of spirituality, humanity, personal and creative purpose of education. The content of modern music education also includes individual values, which are learned through integrated specialized academic disciplines aimed at helping future specialists navigate the specifics of the development of an individual's creative potential. This process is provided on an acmeological basis in order to formulate conceptual theoretical and methodological positions aimed at preserving and increasing spiritual and ideological values, national traditions, and most importantly, the continuity of scientific and pedagogical schools.

Keywords: content of music education; higher art education; development and self-development; interdisciplinarity; transdisciplinarity.

ЗМІСТ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ВІД МІЖДИСЦИПЛІНАРНОСТІ ДО ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНОСТІ

Анотація. Актуальність всіх процесів у сфері музичної освіти розглядає модернізацію її змісту з різних точок зору. Критерії та ознаки модернізації змісту музичної освіти характеризуються як удосконалення, оновлення, наслідування, спадкоємність та конкретний перехід щодо принципів і методів її впровадження і забезпечення. Відповідно пріоритетними постають зміна щодо вимог

часу та процесу переходу від традиційного погляду на освіту до інноваційних підходів, а також її безперервності і поєднання із ціннісними національними традиціями. Головна мета модернізації музичної освіти спрямована на підвищення якості й цілісності системи шляхом трансформацій та її здатності авторитетно реагувати на виклики XXI століття. Базовою основою модернізації змісту музичної освіти є інтеграція сучасних технологій і наукових знань, передусім, в галузі музичного мистецтва і педагогіки, гуманітарних та природничих наук. Завдання вищезазначених напрямків полягає у формуванні цілісного уявлення про людину, логічний перехід до особистісно-орієнтованого підходу, інтегративність новітніх технологій, розвиток і саморозвиток, забезпечення процесу креативності студентів з метою підготовки до реалій сучасного соціокультурного простору. Такий підхід концентрує увагу як на фахових, так і на загальнокультурних потребах шляхом об'єктивного розширення всіх видів професійної діяльності та використання інноваційних методик навчання. Важливою категорією постає «цілісність» як міра духовності, людяності, особистісного і творчого призначення освіти. Зміст сучасної музичної освіти включає також окремі цінності, які засвоюються через інтегровані спеціалізовані навчальні дисципліни, спрямовані на те, щоб допомогти майбутнім фахівцям зорієнтуватися в специфіці розвитку творчого потенціалу особистості. Цей процес забезпечується на акмеологічній основі з метою сформулювати концептуальні теоретико-методологічні позиції, які спрямовані на збереження та примноження духовних і світоглядних цінностей, національних традицій, а головне — і спадкоємності науково-педагогічних шкіл.

Ключові слова: зміст музичної освіти; вища мистецька освіта; розвиток і саморозвиток; міждисциплінарність; трансдисциплінарність.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Олексюк О., 2025

Introduction. The modern space of professional education in Ukraine in early 21st century is determined by the priority tasks of society, including development of a responsible, proactive, competent and conscious citizen. Accordingly, the change in the modern educational paradigm requires a significant transformation of the entire pedagogical worldview and practice, which transforms pedagogical science into a fundamental breakthrough in all aspects and spheres of the general scientific, philosophical, cultural, art history and pedagogical levels.

It is worth considering music education as a spiritual value that preserves the conscious view of the individual on art and himself as a creator of artistic values, as well as their production; a system of self-organization that «integrates the self-development of musical art and personality in the conceptual time-space of interdisciplinary connections» [2; 3]. This process of developing personal values creates new educational and research networks in the media space through creative activity, which is the result of value interaction between all participants in the above-mentioned educational process [2; 4; 6–7]. In this space, art education is a synergistic unity of polytemporal modules: past, present, and future.

The purpose of the article is to outline and define the content of modern music education in Ukraine in higher school in early 21st century and to characterize the current directions of its modernization.

Analysis of recent research and publications. The issue of the content of modern music education for future specialists in this field is in the special circle

of attention of leading educators, teachers, musicians, producers and scientists. First of all, modern innovative approaches to the content of national education are highlighted in the works of leading Ukrainian scientists: L. Masol, H. Nikolai, O. Oleksiuk, O. Rebrova, O. Rostovskyi, M. Tkach, V. Cherkasov and many others. Also, modern scientific literature highlights the systematic analysis of musical art, which is reflected in the concepts of B. Badjorienė, D. Bukantaite, S. Gerulis, I. Keviřas, D. Simonis and many others.

Research methodology. To achieve the set goal, the following scientific methods were used: analytical method (for research and study of scientific discourse), acmeological method (to emphasize the importance of continuous systematic learning and development); inductive-deductive and generalizing methods (to identify the essential characteristics and features of the educational and pedagogical phenomenon, the regularities of its logical functioning and development), which provide the theoretical and methodological foundations of this study.

Research results. The dominance of spiritual values in higher education in modern conditions reveals new requirements for the quality of music education and educational services. It is necessary to consider the undeniable fact that objective geopolitical and geocultural changes in society in Ukraine in early 21st century have radically changed the worldview and postulates regarding the understanding of the purpose of man, the stages of his formation, purpose, development and self-development. Also, the principle of identification and self-identification of a creative personality is becoming especially relevant

nowadays [3; 4; 5]. As scientists claim, the realization and self-realization of the higher «Self» is possible only through a person's understanding of his individual and personal nature, essence. Therefore, conceptual ideas of development and self-development, valuable spiritual potential and its ability to creative realization are becoming extremely relevant and more widespread. It is the focus of cognition and self-knowledge that is shifting from the plane of geopolitical and social spheres to human individuality and subjectivity. This means that modern society is moving towards anthropocentrism (as opposed to theocentrism or cosmocentrism), so this principle can enter the modern pedagogical system as a reflection of profound changes in the geopolitical and sociocultural reality of the early 21st century.

Noting the role of art education, it is necessary to outline that it acquires national features of a new socio-humanitarian paradigm of educating the younger generation. Such signs mean that it already affects important issues of modernization of national education, state-building and culture-building, as well as training future specialists for interaction in European and world social networks [3; 5; 7].

The beginning of the third millennium marks that pedagogical science recognizes and influences the solution of global educational problems; therefore, it requires the latest philosophical, cultural and art-historical approaches to understanding a person as a personality and creative individuality. Thus, modern Ukrainian scientists and teachers (O. Oleksiuk, M. Tkach, V. Cherkasov and many others) argue that such methods-approaches as anthropological (transcendental, phenomenological, anthropocultural, etc.), express certain philosophical and cultural-philosophical positions on national education. It is the anthropological aspects of philosophical knowledge that provide pedagogical representations with generalized concepts of man. Thanks to the organic unity of anthropological directions, it becomes possible to reveal pedagogical relations, where the formation of the essential content and filling of the «human in man» takes place [2; 3; 4]. Considering this position, modern pedagogy is only beginning to study the laws of human development as a whole. At the same time, it is necessary to take into account that «the spirituality and subjectivity of the individual depend on the complex integration of emotional, intellectual, motivational, cognitive and other spheres of a personality» [3; 4; 5].

It is undeniable that the linear concepts of socio-cultural progress in early 21st century require corresponding classical philosophical interpretations, therefore it is the scientific, pedagogical and educational community that naturally recognizes the need for a new view of professional musical art, as well as its scientific and educational potential [3; 6]. Such an approach leads to new methods and

approaches that arise and require in-depth scientific research in the field of art history, sociology and cultural studies, as well as in psychology, physics, biology, biochemistry, mathematics and other fields. All these areas are united by the fact that they investigate the universal laws and patterns of complex mega-organizations, the functioning of which researchers are trying to explain with the help of synergetics. Expanding synergetically systemic and dynamic understanding of the surrounding macro- and microworld, directing its worldview as an objective universal unity, where the synergetic approach became the basis for modernizing the content of modern music education in Ukraine in early 21st century through the integration of various scientific knowledge, primarily from the natural sciences and humanities.

The discovery and use of the laws of organization and self-organization of nature in human artistic activity (the manifestation of a creative personality) contributes to the interconnection between man and the outside world. Such a paradigm demonstrates the need for their mutual development (not the confrontation of man and nature, but equal participation in revealing the potential of the movement towards beauty), considering that any «process of self-organization is capable of realizing only those potential opportunities that are inherent in nature and the essence of human life» [2; 4; 6–7].

Thus, it can be argued that organization and self-organization of the artistic worldview, perception, and realization of the creative personality are based on the same principles of self-organization of nature that determine the diversity of objects and are considered perfect. As researchers claim, the principles of symmetry, rhythmic structures in spatial and temporal forms, certain qualitative correlations that are «the basis of various artistic and aesthetic forms of expression constitute and express the essence of the manifestation of polystructural phenomena of Nature and the Universe» [3; 4; 7]. At the same time, it is the synergetic discourse that assumes a holistic and multidimensional perception of the complex world of art, as well as readiness for diversification of its development and further integration. Therefore, in the synergetic approach, the emergence of new phenomena is considered as a possibility of unpredictable changes in scientific-research and creative communities. At the same time, this manifests itself as an objective means of understanding the nonlinear, multifactorial synergistic nature of the artistic process. Thanks to the general mechanisms and laws of organization and self-organization of socio-natural and socio-cultural polysystems, it becomes possible to define and reveal the integrated integrity of the world and «build a single procedural model of interaction between life, culture and society, where human life is subject to holistic universal laws» [2; 3; 7].

Experts and supporters of the study, interpretation and forecasting of the specifics of the current stage of scientific, technical and scientific-educational development through the concept of «modern science» note that this process has a key difference from classical and modern science. This difference is manifested in the factor of «cognition», which is no longer focused on reflecting reality. In the relevance of modern conditions, science is aimed at creating and reproducing specific knowledge, perception and their practical application, where there must necessarily be specific answers to the questions: «What are the values of human existence? What are the prospects for human existence in the light of the application of new technologies?» [4; 6; 7].

As the author of this article emphasizes, the fundamental position of the author's concept is the hermeneutic interpretation of experience, which involves «a complex of spiritual interpretation of the text, the disclosure of its essence and specific meaning (purpose) in the field of culture and musical art» [2; 3; 4]. Given that intuitive processes occur in the subconsciousness of the individual, this allows him to comprehensively and holistically comprehend the scope of the text and objectively understand and interpret its universal content. Therefore, the role of value- and meaning-oriented intuition in the development of the hermeneutic experience of a future specialist in the field of musical art becomes especially important. Thus, in the critical historical stages of society's life, there is an objective need to update knowledge and the relevant methodology and conceptual categorical tools.

The signs of the early 21st century are characterized by the beginning of the rationalization phase, which should end with the definition of new values in the field of music education. Considering the laws of psychology and pedagogy, cultural studies and art history, integration is formed in the process of assimilation of invariant content structures, which makes it possible to scientifically substantiate certain phenomena. This process is organically complemented by a true system of spiritual values, which includes the axiological triad — in cognition; goodness — in value orientation; and beauty — in artistic and aesthetic activity. At the same time, the value component of the subjectivity of educational content is built into its socio-cultural functions and the process of its assimilation, which leads to general functional and disciplinary literacy, professional identification and self-identification, cognition and self-knowledge, cultural belonging, i.e., cultural socialization, where the principles of statehood and culture formation become priorities [4; 6; 7].

As researchers note, in early 21st century, there was an increase in the demand for higher art education in Ukraine and abroad, which exacerbated the contradictions associated with the globalization of all aspects of the geopolitical, economic and socio-

cultural life of society. In the process of unfolding these phenomena, the understanding of the essence of man as a creative personality, his formation and evolutionary socio-cultural development is objectively and logically changing. Therefore, the statement arises that the realization of the higher «Self» is possible only through the disclosure of one's inner nature [2; 4; 5–6].

The modern educational paradigm is aimed at strengthening practical orientation and individual direction, forming a qualified and mobile personality who possesses a specific amount of knowledge, and also understands the methods and technologies of obtaining them in conditions of a rapidly changing flow of information. At the same time, the modern system of music education is still focused on memorizing a larger amount of formulaic information, rather than a conscious understanding of substantive connections and relationships within a certain field of study. The result of such an approach is a violation of systemic vision, thinking and understanding, which can lead to unpredictable consequences associated with the uncontrolled accumulation of modern electronic and information means. This contributes to the emergence of a new paradigm of art education, which is conditioned by the problem of overcoming absolutization, where the priority is a competence-based approach and the transition to interdisciplinary positions. It is such a methodological approach that will ensure the holistic development of a creative personality capable of realizing his spiritual needs, manifestations and self-realization.

It is common knowledge, that many scientists describe the paradigm shift and creative potential in education as a transitional stage — transitive. The concept of «transitive» means temporary, i.e. a transition from one state to another. This determines the need to develop scientifically based strategies and tactics for training future specialists to enter the educational time-space [2; 4; 6–7]. This space requires at the practical level carrying out transitive processes and continuing further professional development. At the same time, it should be noted that this so-called transition is characterized by the absence of clear boundaries, volumes and loads.

In this context, there is a need for a radical renewal of the components of art education, rethinking theoretical approaches, searching for new organizational forms, methods-approaches, technologies and means of teaching, as well as introducing innovations into practical activities. This process inevitably and logically leads to the emergence of a new educational paradigm, which is «based on the ideas and principles of a self-similar educational model: nonlinearity, openness, congruence, dominance of the other, holism, etc». [2; 3; 5]. Human dimensions in education, manifested and directed towards anthropocentrism, at the same time acquire special significance in the context of these

changes. Thus, several assumptions can be made: each person is a unique, multidimensional, multilevel, hierarchical and multi-determined structure that integrates the actual-real and the potentially possible. It is necessary to believe that each person has an innate tendency to dynamism and development; tends to organize and self-organize, as well as neutralize chaos. And the main feature of human life is the manifestation and expression of one's aspirations through the multifaceted nature of creativity and communication.

Modern science has placed an interdisciplinary approach at the center of theoretical and methodological research — as an approach that integrates various branches of scientific knowledge (both social sciences, humanities and natural sciences) around the problem of a holistic understanding of a person. Accordingly, the spiritual component, laid at the foundation of music education, becomes the cornerstone for raising education to the principles of integrity and interdisciplinarity, aimed at this development of the value potential of a creative personality. Therefore, the peculiarity of music education gives reason to assert that future specialists will become carriers of creative initiative, highly professional activity, creative projection and civic activity.

Given the above, it should be noted that disciplinary-oriented education contradicts its own innovative nature, since new knowledge arises exclusively in the space of general connections and interconnections, namely: in interdisciplinary nodes, where many scientific disciplines intersect. On the other hand, «interdisciplinarity contradicts the traditional educational paradigm associated with the training of specialists of narrow qualifications and consistent with a clearly vertical structure of science, built on separate and specialized, disciplinary forms of educational activity» [2; 4; 6; 7]. Thus, the form of fundamental education acquires an interdisciplinary character and meets the requirements of modern scientific thought. Therefore, interdisciplinarity determines the modern form of fundamentalism both in modern science and in music education. Accordingly, the interdisciplinary nature of music education necessitates a radical rethinking of its content.

It is also necessary to consider the modern requirements of the labor market and educational services, where the demand for specialists who possess not basic, but practical knowledge is growing. Under these conditions, the task of the educational process is the organic development of the student's interactive thinking as a future specialist. This is what provides modern education with proper training of specialists in accordance with the requirements and challenges of modern science and continuous professional growth. Interdisciplinarity is the main direction of modernization of university education, which puts

the development of fundamental interdisciplinary approaches to the fore. At the same time, the issue of inconsistency within the university space, divided into faculties and departments, which contradicts new realities and educational demands, is actually becoming particularly relevant and controversial. As a result of this phenomenon, new professional orientations should be formed; a new model of a highly professional specialist should include such characteristics as adaptability, flexibility, mobility and creativity, readiness for innovation and change.

The introduction of spatial concepts into the study of the individual's potential has made it necessary to rethink linear perceptions of the educational process as a cause-and-effect sequence in which a specialized creative personality organically develops. The basis and foundation for this is the type of rationality that allows us to understand the individual in education as the focus, goal, and value of knowledge.

The semantic field of music education is quite broad and multi-level, connected with the phenomena of geopolitical, socio-cultural practice and modern media space. Such multidimensionality involves the creation of a projection of the image of the future, the formulation of goals and means of achieving them in specific research and artistic projects, as well as in scientific, pedagogical and artistic directions, considering the new educational paradigm of the early 21st century.

The historical nature of the content of music education is based on the principles of the formation of structural changes within the framework of the classical paradigm, which is undergoing a fundamental transformation in modern conditions [2; 4; 6–7]. The classical paradigm is already being replaced by a modern educational paradigm, although the final transition from one state to another has not yet occurred. It should be emphasized that the classical educational paradigm forms the educational process in the traditional direction. Undoubtedly, this paradigm met the urgent needs of the society of the 20th century, where the main goal was the transfer of practical knowledge to the subject of learning. This approach does not meet the geopolitical and socio-cultural requirements of the modern world. Therefore, the modern educational paradigm shapes the educational process through specific scientific research, individualization and project activities.

Given the growing importance of the value dimension of science, the educational process at the university involves not only the formation of musical knowledge, but also the transfer of the «spirit of science», «traditions of science» and «semantics of science». First, these concepts include spiritual values and ethical norms that characterize science, as well as its individual branches. It is worth noting that science is not the only way to learn the world. For many years, the scientific form of knowledge has dominated national education

and its branches. Absolutization marginalized other scientific ideas and those related to them. This had a negative impact on the quality of education, especially on the development of value-oriented and worldview consciousness and self-awareness in the younger generation of specialists. Since this was a logical process within the humanities and education of the 20th century, it also affected the promising development of music education in Ukraine in the 21st century.

The integrity of knowledge involves the combination of natural sciences with the dominant scientific methods of the humanities, as well as the means of art, religion and other fields. Nature and society are a single phenomenon; therefore, the student must obtain objective knowledge about nature, society and the role of man in this process. It is necessary to consider the limits of our intervention in life processes, which are determined not only by technical capabilities, but also by understanding the phenomenon and essence of man. This explains the need to solve the problem of integrating the content of humanities education and natural sciences. The successful implementation of this integration and the value potential of science is possible provided that a modern scientific worldview is developed, based on fundamental knowledge and universal educational fields.

Scientific literacy can be considered not only as a result of subject teaching, but as a means of implementing the content of natural sciences, which determine the foundations of the basic culture of the nation. This problem lies in the insufficient implementation of the content of natural sciences as the basis of value orientations — needs, motives, interests, ideals and beliefs. Therefore, the development of worldview-oriented education in Ukraine of the 21st century will be achieved through the successful implementation of its content. Real ways to implement the value potential of natural sciences within the framework of humanities education are to improve the content of education and create and modernize new teaching methods and diagnostic materials. This is especially relevant for music education at the current stage of its development, where one of the main trends is the integration of modernization processes.

A key issue for the theory and practice of music education is the relationship between universal human values and human life reality. The context of mastering the value space of music education potentially involves the search for integrated knowledge based on the use of a modern type of scientific rationality. In this regard, the possibility of the existence of non-humanitarian knowledge based exclusively on the laws of classical natural science is eliminated.

The author of this article has repeatedly noted in her publications that the basis for the convergence of science, technology, and art can be transdisciplinarity as a theoretical attempt to go beyond the boundaries of individual scientific fields. Transdisciplinary cognitive strategies become fully effective only when the metalanguage is generalized. Transdisciplinarity lies in the idea that each scientific field is simultaneously open and closed: open to new cognitive schemes transferred from related scientific fields that have heuristic significance, ready to cooperate with other fields and to implement joint research projects; but closed in the sense that it must preserve its specific subject and perspective of research, as well as continue to develop its progressive and most promising research methods and strategies. This is a new scientific rationalism, or the paradigm of open mind, which assumes the interconnection of different disciplinary bodies of knowledge. The postulate of objectivity is replaced by the postulate of projectivity, and the key concept becomes «complexity modeling» [2; 4; 6–7].

Conclusion. Modernization in music education is productive only when it is developed and implemented in a value context. Globalization factors play a decisive role. They are not just components of the educational system, but determine the very essence of education, which is expressed in its goals and content, philosophy and technologies. The combination of the above orientations is one of the key characteristics and strategic directions for the development of music education in Ukraine.

Integrative cognition of reality requires the development of music education within the framework of art. It is necessary to highlight new scientific approaches to problems aimed at determining the main directions of scientific and pedagogical activity, considering the depth of radical changes that fundamentally transform human society. Opposite pairs of issues generated by globalization — the preservation of national cultures, the acceleration of scientific and technological progress, the value status of science and art, and others — create a subject field for integrative cognition.

Thus, the content of modern music education in Ukraine in early 21st century includes important conceptual values that are learned through integrated specialized academic disciplines aimed at helping future specialists navigate the specifics of the development and self-development of the creative potential of the individual. This process is provided on an acmeological basis to formulate conceptual theoretical and methodological positions aimed at preserving and increasing spiritual and ideological values, national traditions, and most importantly, the continuity of scientific and pedagogical schools.

REFERENCES

1. Avsheniuk, N. M., Kudin, V. O., Ohiienko, O. I., et al. (2011). *Modernizatsiia pedahohichnoi osvity v yevropeiskomu ta yevroatlantychnomu prostori* [Modernization of pedagogical education in the European and Euro-Atlantic space]. *Pedahohichna dumka* [in Ukrainian].
2. Nikolai, H. Yu., Cherkasov, V. F., et al. (2018). *Muzychno-pedahohichni systemy ta kontseptsii XX stolittia* [Music-pedagogical systems and concepts of the 20th century] (2nd ed.; E. Z. Tainel, Ed.). Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
3. Oleksiuk, O. M. (2019). *Rozvytok dukhovnoho potentsialu osobystosti u postneklasychnii mystetskii osviti* [Development of the spiritual potential of the individual in post-nonclassical art education]. Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
4. Oleksiuk, O. M. (2016). *Dynamika typiv naukovoї ratsionalnosti v rozvytku mystetskoї pedahohiky* [Dynamics of types of scientific rationality in the development of art pedagogy]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi*, (1), 3–8 [in Ukrainian].
5. Sbruieva, A. A. (2004). *Tendentsii reformuvannia serednoi osvity rozvynenykh anhlovnykh krain v konteksti hlobalizatsii (90-ti rr. XX — pochatok XXI st.)* [Trends in reforming secondary education in developed English-speaking countries in the context of globalization (1990s — early 21st century)]. *Kozatskyi val* [in Ukrainian].
6. Sysoieva, S. O. (2013). *Osvitolohichni kontekst osvitnikh reform* [Educational studies context of educational reforms]. In V. Kremen, T. Levovytskyi, V. Ohneviuk, & S. Sysoieva (Eds.), *Osvitni reformy: misiia, diisnist, refleksiiia* (pp. xx–xx). Edelweis [in Ukrainian].
7. Sysoieva, S. O., & Krystopchuk, T. Ye. (2012). *Osvitni systemy krain Yevropeiskoho Soiuzu: zahalna kharakterystyka* [Educational systems of the European Union countries: General characteristics]. *Ovid* [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.10.2025 р.

Прийнято до друку 04.11.2025 р.

Larisa Balaban,

PhD in art studies/Doctor in Arts, Associate University Professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova, Chisinau
Deputy Dean for Scientific and Creative Activities of the Faculty of Musical Arts at AMTFA.
Director of the Research Center for National Musical Culture
(Composer's Creativity and Folklore) at AMTFA.
larisa.balaban@amtap.md
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4820-6492>

MINIATURES OF SPIRITUAL CONTENT IN THE WORKS BY COMPOSERS FROM THE REPUBLIC OF MOLDOVA

Abstract. Music composed on biblical themes and addressing religious texts presents the composer with tasks of the highest order in expressing true devotion to faith, spirituality, and their optimal interpretation through elements of mastery such as intonation, texture, harmony, form, etc., sometimes even through barely perceptible «sounding» pauses, whose role is indispensable: they (pauses) can «open,» enliven, and complement the spoken word, giving it a special power and new meaning, coloring the associative moments in the perception of listeners. Working with spiritual texts, as a direct contact with the Word of God, requires highlighting truthfulness, usefulness, and the necessity of initiating a spiritual dialogue and further development of it, with the composer's professional skill and life principles serving as the foundation.

The author analyzes works by the following composers: Zlata Tkach (*И лишь Земля незыблема вовеку / E only the Earth remains unshaken forever for mixed choir a cappella*), Ghenadie Ciobanu (*Tatăl nostru / Our Father for mixed choir a cappella* and the chant *Vrednică ești / Worthy are You*), Dmitry Kitenko (*O' Beata for mixed choir a cappella* and *Mariengebete for female choir and sextet*), among others.

In the works of Moldovan composers who have addressed spiritual texts, there is a point of reference that determines the specific significance of the events reflected in their compositions. Regardless the way the composers are different in their methods of presenting the musical material, its development, the use of individual compositional techniques, or their understanding of the assigned tasks are, a solid foundation for them is the eternal aspiration towards questions of existence, philosophical reflection on life, and the joy of touching spiritual truth, which is conveyed to the listeners. Such music, in its best examples, continues to embody the most important and universal ideas and emotions across various genres and conceptual frameworks.

Keywords: Religious music; Choral miniatures; Composers of the Republic of Moldova; Zlata Tkach; Dmitry Kitenko; Ghenadie Ciobanu

ХОРОВІ МІНІАТЮРИ ДУХОВНОГО ЗМІСТУ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ РЕСПУБЛІКИ МОЛДОВА

Анотація. Музика, написана на біблійські сюжети, а також звернена до релігійних текстів, ставить перед композитором завдання найвищого порядку у проявленні істинної прихильності вірі, духовності та оптимальному сприйнятті їх через складові майстерності в плані інтонаційності, фактури, гармонії, форми тощо, а іноді й через ледь помітну «звучащу» паузу, роль якої незамінна: вона здатна «відкрити», оживити, доповнити звучаче слово, що набуває особливої сили та нового тлумачення, розфарбовуючи асоціативні моменти у сприйнятті слухачів. Робота над текстом духовного змісту як безпосереднє дотик до Слова Божого вимагає висвітлення істинності, корисності, необхідності «зачаття» духовного діалогу та подальшого його розвитку, опорою чому служить професійне майстерність і життєві орієнтири композитора. Автором статті проаналізовані твори композиторів Злати Ткач (*И лише Земля незмінна вічно для змішаного хору а capella*), Геннадія Чобану (*Tatăl nostru (Отче наш)* для змішаного хору а капелла і піснопення *Vrednică ești*), Дмитра Кіценка (*O' Beata* для змішаного хору а капелла і *Mariengebete* для жіночого хору і секстету) та ін.

У роботах молдовських композиторів, які звернулися до духовних текстів, присутня точка відліку, яка визначає специфічну значущість подій, відображених у їхніх творах. Як би вони не відрізнялися за способами викладу музичного матеріалу, його опрацювання, застосуванням індивідуаль-

ної композиторської техніки і, нарешті, розумінням поставлених завдань, міцним фундаментом для них служить вічне прагнення до питань буття, філософського осмислення життя і радості дотику до духовної істини, що передається й слухачам. Така музика у кращих своїх зразках і досі втілює найважливіші й загальнозначущі ідеї та емоції у різних співвідношеннях складових її жанрів і концепцій.

Ключові слова: релігійна музика; хорові мініатюри; композитори Республіки Молдова; Злата Ткач; Дмитрій Киценко; Геннадіє Чобану.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Балабан Л., 2025

Introduction. Religious choral music constitutes one of the most extensive areas of indigenous culture. Over the centuries, church singing in Moldova has been open to influences of various European cultures. Its origins lie in Byzantine liturgical monody, enriched through Eastern and Western influences by integrating traditions of homophonic-harmonic and polyphonic texture singing.

Religious choral singing marks the history of Moldovan music over several centuries of the existence of professional musical art, being one of the most important, even unique, forms of it. The return of choral art to sacred meanings has led to increased interest in religious choral genres in contemporary music. Indigenous contemporary composers find certain artistic impulses in the field of religious creation. In the last 20 years of the previous century, a series of choral works belonging to religious music genres have been created, which require structural analysis and an understanding of their meanings.

Zlata Tkach *Numai Pământu-i neclintit pe veci (Only the Earth remains unshaken forever)* for a mixed a cappella choir

The well-known and highly prolific composer Zlata Tkach rarely turns to the portrayal of Christian motifs in her work, instead more often appealing to Jewish themes.

The feeling of sadness and disappointment, the futility of life without God — these are the ideas that run through Zlata Tkach's piece *Numai Pământu-i neclintit pe veci*, for mixed choir a cappella (1998), inspired by one of the Books of the Old Testament. The musical conception of the work, as well as the correlation of its parts, reflects the structure of Ecclesiastes. When choosing the musical concept of the piece and the arrangement of its parts, the composer modeled it on the structure of the Book of Ecclesiastes, which consists of the following main sections:

Part I. Theme: «Vanity of vanities» is developed based on the events in nature and life.

Part II. Theme: «To everything there is a season». People are powerless to change and influence the unalterable and incomprehensible course of events in the world, and what happens in human life — everything is directed by God. The author

affirms that there is a designated time for all that exists and all that occurs.

Part III. The sad reiteration by Ecclesiastes of the thesis with which this Book begins: «Vanity of vanities».

The choir *Numai Pământu-i neclintit pe veci (Only the Earth remains unshaken forever)* is written in a three-part form. In the first part of the composition, the solo alto part conveys the words of Ecclesiastes, while the choir's leitmotif reflects the «immutability of the Earth» musically embodying the philosophical idea of the meaning of life. This gives rise to an organizing principle of «fluidity», employing polyphonic techniques that correspond to the semantics of the «eternal cycle» of renewal in nature. The monological nature of the statement in the alto solo part, with its emphasized recitative style, is associated with an inner voice contemplating what «is», what «was», and what «will be». At the same time, a semantic parallel is created with the chorale in the smoothly moving choral part, in which individual sounds are prolonged or slowly shift. The unhurried harmonic development (in H minor) does not touch on distant tonalities; thus, the exposition is achieved both in form and content.

The second part is contrasting, with a more free intonational expression — designed to showcase the idea in its natural development. The transfer of phrases from one choir section to another, along with abundant alterations, introduces shades of doubt and questioning against the backdrop of persistent monorhythmic repetitions on the es1 sound of the alto section, embodying the inexorable flow of time (noting that the word «Time» serves as their textual basis). The dynamic expansion and layering in the harmonic vertical lead to a climactic declamation of the words «It was what will be tomorrow!» The harmonic devices used — a distant A minor tonality, the interplay of major and minor modes, alteration of the double dominant, enarmonic modulation, as well as register progression indicating a steady ascent toward the melodic peak, and prolonged declamation at the achieved high point — all contribute to making the climax both convincing and sustained.

The decline of the dramatic wave and, following it, the appearance of the choral leitmotif

of «the inviolability of the Earth» and the recitative of the alto, reviving the overall mood of Part I, bring us back to the «eternal circle» (Part III). However, the pessimism of this part is not entirely bleak. The overall rise of the tessitura, the fading and sustained harmonic verticals, the colorful major-minor harmonic coloring, and the concluding affirmation in the form of a broadly elaborated tonic chord all sound as an optimistic note in the philosophical question of being, life, and death. The Book of Ecclesiastes, presenting a picture of the mortal world in all its hopelessness, finally offers hope for a brighter future «to those who fear God and keep His commandments» in its last chapter.

***Tatăl Nostru (Our Father)* by Gh. Ciobanu**

An interesting perspective on the portrayal of the «eternal» in choral spiritual works by Gh. Ciobanu. *Tatăl Nostru (Our Father)* by Gh. Ciobanu (1994), for mixed a cappella choir on a canonical biblical prayer text, was conceived by the composer for a concert performance. The song-like quality specific to the prayer is reflected in the melodic structures of the piece, whose intonational sources undoubtedly originate from authentic liturgical melodies. These prefigure the solemn semantics of medieval mural paintings, embodying the strength of spirit and faith through the prism of archaic, nationally flavored elements, in light of its Byzantine origins — all within a modern musical vision.

The *Sprechstimme* procedure, which according to the author's instructions is close to the *parlando* style of performance, represents one of the major difficulties for the choir members. The conductor must aim for a harmonious choral declamation and clear pronunciation of the text, in conditions of an alternative free meter. Another issue that can become a difficulty in the interpretative process is the indication «*divisi*» (except for the sopranos), when half of the participants are required to declaim the text, while the other half sings the sustained note of the phrase.

The heterophonic polyphonic texture of this work (with different types of heterophony — pedals, octave doubling, melodic slides in various voices, based on common sound references) marks the individualization of the idea revealed by the composer, within the context of a condensed form of expression and harmonic-intonational integrity. The piece stands out for its harmonious and laconic character of the musical conception.

***Vrednică ești (You are worthy)* for a men's choir by Gh. Ciobanu**

The work *Vrednică ești (You are worthy)* for a men's choir (1990) by Gh. Ciobanu is clearly oriented towards the traditional models of Byzantine church monody, although the author does not reference quotes from specific initial liturgical sources (Mironenco, 2001).

The complex interaction of musical means in this work (modalism), the structure of heterophony with ison notes, the variation of the ascetic melody in predominantly gradual movement, loaded with «slidings» in glissando, the metric alternation, the asymmetrical rhythm, which contribute to the fluid character and the almost improvisational manner of expression (*parlando-rubato*), the dynamic, linear composition with features of conventional repetition, etc., are all oriented, on a stylistic level, towards the idealized creation of the artistic idea in the spirit of Byzantine religious chant.

A particular obstacle to interpreting this work is the harmonious collective singing of the tenor monody, especially in the *glissando* sections. The author of the article believes that the use of this technique, typical for Byzantine chant in the Paphadic style, performed by virtuoso soloists against the background of the ison, represents, within the stylistic context of the chant, a consequence of the composer's reliance on authentic models of church melodies.

***The Motet O'Beata* by Dmitry Kitsenko**

C. Paraschiv, who studied the works by Dmitry Kitsenko, frequently mentions about the composer that «he is a person with profound faith in God... The Spirit and faith determine his way of life and thinking, and this is even more evident in his creations» [Paraschiv, 2002, p. 28]. Furthermore, the author reveals that although the composer is an adherent of the Orthodox Christian faith, as can be seen from the titles of many of his works, most of the genres he utilizes belong to Catholicism. This paradox is explained by the composer himself by the fact that he has formed his conception of religious music as music that belongs to Western culture. According to D. Kitsenko, in the spiritual relations between man and God, there cannot be a close proximity (as it is in Protestantism). One of the methods to maintain this distance is the use of ancient languages — Old Slavonic, Greek, Latin — in his works.

The motet *O'Beata* on a Latin text by D. Kitsenko (1990) is based on a strict polyphonic style, featuring prepared dissonance figures on strong beats, in long durations, with a complementary contrapuntal musical fabric, a predominance of gradual melodic movement, diatonicism, and so on.

The initial theme, presented in an imitative manner (*fugato*), consists of two constitutive elements: a measured descending movement with prolonged durations and the not-too-high «flight» of the octave, which provides an impulse for further development. As for the developing intonations, the most frequently used is a gradual ascending and descending movement within octaves, balanced by extended intervallic motifs taken from the theme.

Each voice, as is characteristic for the motet, bears a specific linear task and participates both in imitation and in free polyphonic variation, within the central intertwining lines that develop within undulating

contours, where, under the illusion of a musical phrase conclusion, an immediate sensation of an alternative version of it appears. The descending and ascending movements, which recur again, the intonational motives that form as local culminations in each voice — all are driven by the fever of polyphonic development, where there is no conflict or opposition between voices. The musical flow tends toward a stabilized resolution on the word «alleluia,» in which the intonational motifs of the «core» theme create new weavings of the musical fabric, converging toward the final, consonant ending of the Motet.

We consider that, given the fairly rigorous adherence to the rules of counterpoint and melody (the character of synthesis, universal in intonations), of the mode (diatonic modalism), of musical-textual correlations, of the process of establishing the form (the strophic principle), and of the syntax (diagonal planning of voice entries and cadences), we can observe a stylization in this motet by D. Kitsenko, of a polyphonic genre from the late period of the Renaissance.

The motet's structure is characterized by great elasticity and diversity regarding the entrances of the voices, which are often grouped in pairs. The interpretative conventions in a polyphonic ensemble rely on maintaining the unity of the overall texture, while also highlighting or subordinating certain voices to the background, all the while preserving their individual intonational character. Additionally, the originality of each melodic line is integrated within the general compositional framework. In the performance process, impeccable diction is essential, as the consecutive entrances of the voices require clear articulation of the pronunciation.

***Mariengebete* by Dmitry Kitsenko**

The original source of D. Kitsenko's work *Mariengebete* for female choir and instrumental sextet (1998) is a medieval canonical sequence (Gregorian chant *Victimae paschali*), which determines the ascetic, measured character of the discourse.

The selection of methods and means of musical expression is deliberate and justified, based on the task at hand — to interpret medieval religion through the prism of modern perspectives, incorporating the contemplative nature of Gothic art and the poetic perception of all that exists. Self-restraint, a refusal to use a colorful orchestral palette, and the sparing use of expressive devices refine the techniques of the composer and hone the method.

The choice of two voices — the leading soprano and the supporting alto, initially performed in unison — allows for the construction of a simple heterophonic texture based on parallel and non-parallel movement of quartal and quintal, ternary, and mixed thickening of the Gregorian melody; the diatonic foundation shapes the melodic structure of the spiritual chant. The motifs performed by the voices are characterized

by cantilena, with the upper main voice featuring Gothic patterns and the accompaniment showcasing variant figurative elaboration. Beneath the apparent simplicity, there is an underlying ecstatic poetic attitude towards the Virgin Mary.

It is interesting to note that the main or final tone in the melody (finalis) does not tire of repeating multiple times, defining the pitch of the natural mode (d), which ultimately enhances the prayerful character of the chant. The reliance on the canons of early polyphony construction somewhat creates allusions to a well-known ancient church dogma and an endless series of musical works based on it, praising the holiness and purity of the Virgin Mary. The form of the text is strophic, continuous, five-part, with varied repetition of the hymn parts and constant transformations in the sextet.

The sextet, in terms of its composition, represents a unity of related timbres: wooden wind instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon) combined with string instruments — violin and cello. At the same time, they differ significantly in their autonomy regarding their expressive «intervention» into the overall musical texture and their role within the conceived concept of *Mariengebete*. As a result, a new qualitative type of polyphony emerges: with a clear emphasis on the horizontal aspect and the core role of the chorale source in the polyphonic arrangement — the vocal part and the instrumental unity of the sextet evoke an association with *cantus firmus* polyphony. Through the interaction of lines, timbral and ensemble combinations of voices and strings are born, whose musical material is not only background harmony but also a meaningful addition, providing a certain «poetic» highlighting of the choral part.

The wooden ensemble carries a somewhat different semantic load: from the very first measures of the piece, there is a sense of openness in the exposition, with instruments entering alternately, creating a dissolution of boundaries and an infinite reach toward the past and future through the image of Mary's sanctity — a symbol of love and kindness. Subsequently, the idea is subtly «materialized» through a split in the instrumental accompaniment: a contrapuntal line of flute, oboe, and bassoon contrasts with the main melody, while a triplet pulse in the clarinet, blending into the smoothly flowing musical fabric, reinforces the meaning — the exaltation of holiness and innocence. The contrasting material introduced contrapuntally relative to the main melody (measure 2, line 10) sounds scherzando and elegant (staccato technique), complementing the figurative sphere of the strict choral, highlighting its nuances and coloring it emotionally. Against the backdrop of scherzando, another line of the medieval sequence begins to imitate itself through the splitting of each voice into two, forming a four-voice fugato, which is again replaced by a monorhythmic syllabic chant of a choral type, but now in four-voice texture.

This becomes a defining element for a large part of the composition (measures 4–7).

The gradual increase in the tessitura of the melody against the sustained durations in the sextet (in measure 6, the melody sounds an octave higher relative to measure 4) activates the emotional state and leads to a logical climax, after which a sense of tranquility descends on the word «Jesus,» and a return occurs to the melody variant of one of the initial stanzas (see measures 3 and 7). It is presented unison with accompaniment of a transparent instrumental texture reminiscent of a gavotte, which makes it expressive in terms of timbre and emotionally warm.

The «telling» of the melody is still ongoing, while surrounding intonations are already echoing in the orchestra, born at the beginning of the piece. The descending movement in the violins brings a sense of calm, and the triple «Amen» and «Alleluia» dissolve into time. The main tone of the harmony, which «pulled» the melodic movement toward itself, peacefully comes to a halt.

The logic of polyphonic development, the principle of structural segmentation (caesuras, clearly defined phrase boundaries, strict harmonic combinations resolved diatonically in the spirit of medieval counterpoint), the generalized type of rhythm (with few exceptions), as well as the striving for an inseparable fusion of music and spiritual text, give this musical commentary on the original chant source a distinctive character and originality.

A number of features of choral writing in D. Kitsenko's *Mariengebete* can be distinguished. These include the predominance of hymn-like

consonant harmonies in the polyphony (ranging from two to four voices), with equal importance given to consonances and dissonances (i.e., the absence of any resolutions of dissonances); reliance on diatonic structures; four-voice texture often breaking down into two layers: a two-voice setting of the chorale melody against simple two-voice ostinatos, which together create rigid vertical sonorities involving seconds (for example, in measure 4); stepwise motion of the voices (except for the hymn-like voice, which is freer); the principle of syllabic setting (note equals syllable), despite the moderate tempo; prolonged holding of a single dynamic shade; unstressed, asymmetric rhythm; and the syntactic unity of the chorale with its instrumental commentary.

All the listed techniques give to D. Kitsenko's composition a color reminiscent of medieval polyphonic works. More modern expressive devices in the instrumental accompaniment of the chorale (such as elements of polyrhythm, syncopations, staccato, accents), which are not typical for spiritual hymns of the distant past, are used very moderately and do not disturb the overall impression.

Conclusions. The diversity of written works based on religious texts by Moldovan authors is fundamentally centered on the ongoing concern with human existence, the philosophical perception of life, and the joy of being in touch with spiritual truths — all of which are conveyed to the listeners as well. These works differ in methods, for example, in the way the musical material is presented and developed, in the use of individual compositional techniques, and finally, in the artistic treatment of the assigned tasks.

REFERENCES

1. Mironenco, E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău, 2001. 154 P.
2. Paraschiv, C. Unele aspecte ale formei de variațiuni în *Kyrie* de D. Chițenco. In: *Pagini de muzicologie*. Chișinău, 2002, p. 28–32.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2025 р.

Прийнято до друку 04.11.2025 р.

Ecaterina Gîrbu,

PhD in art studies and culturology, associate professor,
Academy of Music Theater and Fine Arts Republic of Moldova, Chisinau
katerinagbu@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4207-3892>

RECONFIGURING ROMANTIC ILLUSIONS IN MYSTIC WALTZ BY VLADIMIR CIOLAC

Abstract. This article examines *Mystic Waltz*, a recent composition by Vladimir Ciolac, one of the leading contemporary composers from the Republic of Moldova. Through a structural-semantic analysis, the study reveals the work's conceptual and stylistic affinities with Franz Liszt's *Mephisto Waltzes*. Ciolac reimagines the philosophical narrative of Doctor Faustus, captivated by the mystical figure of Mephistopheles and driven by his relentless pursuit of power and knowledge. The reconfiguration of Romantic illusions takes place through the affirmation of Gretchen's pure and redemptive love — her sincere emotions becoming a force that seeks to rescue Faust from self-destruction.

The musical language of the piece synthesizes traditional structural formulas with contemporary sound textures, shaped by a network of intonational references. The image of Mephistopheles is constructed through the use of dissonant intervals, which carry a symbolic weight and contribute to the atmosphere of menace and instability.

The composer contrasts these «diabolical» elements with consonant intervals — musical representations of Gretchen and Faust's love — that illuminate the narrative with fleeting moments of tenderness and hope. Although Mephistopheles succeeds in deceiving the lovers, the lie ultimately collapses under the weight of emotional truth. The resulting instability, both musical and symbolic, is emphasized through the collision of dissonance and consonance — underscoring the eternal tension between illusion and redemption.

Keywords: waltz; genre; mystic; philosophic; semantic.

РЕКОНФІГУРАЦІЯ РОМАНТИЧНИХ ІЛЮЗІЙ У МІСТИЧНОМУ ВАЛЬСІ ВЛАДИМИРА ЦІОЛАКА

Анотація. У цій статті розглядається *Mystic Waltz* — нещодавній твір Володимира Чолака, одного з провідних сучасних композиторів Республіки Молдова. Через структурно-семантичний аналіз дослідження виявляє концептуальні та стилістичні спорідненості твору з Мефісто-вальсами Ференца Ліста. Чолак переосмислює філософський наратив доктора Фауста, захопленого містичною постаттю Мефістофеля та керованого його невпинним прагненням до влади й знань. Переконфігурація романтичних ілюзій відбувається через утвердження чистої й спасенної любові Гретхен — її щирі почуття стають силою, що намагається врятувати Фауста від самознищення.

Музична мова твору синтезує традиційні структурні формули з сучасними звуковими текстурами, сформованими мережею інтонаційних відсилань. Образ Мефістофеля створюється за допомогою дисонантних інтервалів, які несуть символічне навантаження і сприяють атмосфері загрози та нестабільності. Композитор протиставляє ці «диявольські» елементи консонантним інтервалам — музичним втіленням кохання Гретхен і Фауста, що висвітлюють наратив миттєвими спалахами ніжності та надії. Хоч Мефістофель і вдається обдурити закоханих, обман зрештою розкривається під тягарем емоційної правди. Отже, отримана нестабільність, як музична, так і символічна, підкреслюється зіткненням дисонансу та консонансу — що акцентує вічне напруження між ілюзією і спокутою.

Ключові слова: вальс; жанр; містичний; філософський; семантичний.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Гірбу К., 2025

Introduction. The musical culture of the Republic of Moldova encompasses a diverse stylistic panorama, within which composer Vladimir Ciolac, a native of Ismail, occupies a significant position. His artistic pursuits reflect a sustained interest not only in composition but also in conducting and pedagogical activity [1]. Ciolac's oeuvre constitutes a rich and multifaceted body of work, marked by thematic, semantic, and generic diversity. His musical language synthesizes traditional formulas with sonorous textures shaped by various intonational references that traverse the tonal sphere.

Among his more recent works is the programmatic miniature *Mystic Waltz* [2], composed in 2017 for string orchestra. This composition may be considered one of the most representative contributions to Ciolac's instrumental output, marking his first engagement with the waltz genre. Through this work, the composer continues the tradition of the waltz while simultaneously offering a personal reinterpretation. A historiographical overview of the genre allows for the identification of both traditional elements and stylistic influences that are assimilated and recontextualized within the composition.

In approaching the waltz with an emphasis on reconfiguring romantic imagery, Ciolac articulates a distinct vision of a mystical and fantastical image. This artistic gesture enables a more nuanced understanding of the conceptual framework and the specific characteristics of his musical language.

Purpose of the Article. The present study aims to offer a semantic and structural analysis of *Mystic Waltz* for string orchestra by Vladimir Ciolac. It seeks to identify the most significant points of intersection between this work and Franz Liszt's *Mephisto Waltz*, to sketch the semantic imagery through the lens of reconfigured Romantic illusions, to carry out a detailed examination of the musical discourse, and to highlight both the compositional architecture and the distinct musical language employed in the piece.

Complex Analysis. The score of *Mystic Waltz* by Vladimir Ciolac is written for the standard string orchestra ensemble: first and second violins, violas, cellos, and double basses. The work is set in E minor and employs a 3/4 meter, typical of the waltz genre. The thematic core of the composition emerges from its title, which evokes a mystical dance and suggests a fantastical landscape — a romantic reminiscence of the past. The composer's use of the tempo indication *Moderato*, further qualified by the expressive marking *Capriccioso* (Example 1), implies a nuanced interpretive approach. This specific expressive marking serves to characterize the central figure of the piece as a mischievous, perhaps even diabolical presence — an entity that unfolds its intentions with subtle calculation and persistent resolve.

Such a portrayal aligns conceptually with the devilish figure in Liszt's *Mephisto Waltz*, inviting comparisons in both atmosphere and semantic construction.

The musical narrative thus unfolds as a dramatic interplay between elegance and irony, fantasy and menace — elements that are intricately woven into the harmonic texture, motivic development, and formal design. Through this approach, Ciolac not only engages with the Romantic tradition but also reshapes it, producing a work that resonates with both historical depth and contemporary expressivity.

Semantic and Structural Analysis of *Mystic Waltz* by Vladimir Ciolac. In shaping the semantic imagery of *Mystic Waltz*, the frequent use of dissonances throughout the musical discourse plays a decisive role — especially in the central section, which leads to the work's climax and highlights elements of the grotesque. Semantically, the composition resonates with Franz Liszt's *Mephisto Waltz*, particularly through its portrayal of a demonic figure akin to Mephistopheles. This resemblance is supported by using of dissonant intervals, notably the tritone — historically referred to as the *diabolus in musica* during the Middle Ages.

Moderato (♩ = 80)
Capriccioso

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Vladimir Ciolac

Example 1

The interplay between the first and second violins — present throughout the piece — evokes the characters of Faust and Gretchen, locked in a dance imbued with romantic sentiment. Meanwhile, the harmonic support from the other instruments forms a sonic web — a metaphorical net woven by Mephistopheles — that ensnares the two characters in a landscape of illusion and desire. Through this vision, the philosophical core of the Faustian myth is articulated: Dr. Faust, in his relentless pursuit of power and knowledge, becomes vulnerable to the mystical figure of Mephistopheles, while Gretchen emerges as both victim and potential redeemer, attempting through her love to save Faust from damnation.

Ciolac's *Mystic Waltz* encapsulates a rich semantic and philosophical universe. From dynamic nuances to the intentional use of specific intervals, the composition vividly portrays the presence of Mephistopheles and his corrupting influence. The recurring undulating motif and tritone interval function as intonational symbols, serving as anchors for the overarching conceptual narrative. Each recurrence of these motifs prompts the unfolding of new musical «scenes», each offering a distinct representation of the fantastic and the sinister. Interspersed throughout are glimpses of Faust and Gretchen's emotional states, communicated through consonant intervals — thirds, sixths, and octaves — that express the tenderness and purity of love. These moments stand in stark contrast to the instability generated by the collision of dissonant «diabolical» intervals with the fleeting harmonic clarity of love, ultimately reinforcing the dialectic between illusion and truth.

Formal Structure and Thematic Development

• *Mystic Waltz* is a single-movement composition that follows a tripartite formal structure with an appended coda. Each of the three sections includes a brief introduction, a localized climax, and an intermediate passage that serves to unify the work. The overall culmination occurs in the middle section, marked by dramatic tension arising from fortissimo dynamics and ascending melodic lines that suspend at their peak. The formal and expressive development is driven by several key motifs:

- The *H-E* pedal establishes both the mystical atmosphere and the tonal foundation in E minor.
- The construction of the *a* and *a₁* periods facilitates thematic dialogue between the violin sections.
- The undulating motif, symbolizing Mephistopheles' hallucinatory emergence, recurs throughout.
- The ascending motif of the *c* period and the descending motif at the conclusion delineate directional contrast and closure.

Dissonance carries a significant expressive charge, employed most intensively in sections depicting

growth in tension or grotesque transformation. The dynamic progression — from *pianissimo* at the outset to *pianississimo* at the conclusion — creates a musical arch that suggests an unfolding narrative situated outside of real-world logic, evoking a fantastical realm. *Mystic Waltz*, therefore, reconfigures Romantic illusions inspired by the Faust legend, offering a symbolic meditation on philosophical longing and the redemptive force of love personified by Gretchen.

Sectional Overview and Semantic Implications

The three main sections and coda of the *Mystic Waltz* are united by intonational links, with each subsequent part presenting material from the previous in a varied form. These sections are distinguished primarily by their evolving semantic content.

• Introduction: Sets the tone with enigmatic harmonies (*pianissimo* in the lower strings), evoking the heavy, deliberate steps of a mystical figure. The off-beat *marcato* markings introduce a feeling of suspension, preparing the listener for the dance to follow.

• First Section: Introduces the a-period and the thematic dialogue between first and second violins, interpreted as Faust and Gretchen. The counterpoint here suggests a mutual, if fragile, emotional connection, shadowed by Mephistopheles' unseen presence.

• Second Section: Serves as the dramaturgical core of the work. It is characterized by increased dissonance, sharp dynamic contrasts (*forte* to *fortissimo*), and grotesque, devilish energy. The influence of Mephistopheles dominates, yet the music hints at a deeper narrative tension.

• Third Section: Offers a temporary clarity in which the waltz character becomes more spacious and transparent. The lovers' dialogue is more cohesive, but ultimately the presence of Mephistopheles reasserts itself, culminating in a fall — represented by the despairing «sighs» in the violin lines.

• Coda: Summarizes the work's key motifs and intensifies the mournful image of Mephistopheles' retreat. Despite the apparent resolution, the lingering dissonance suggests ambiguity and unresolved conflict.

Symbolism of the Undulating Motif.

The undulating motif (*Example 2*) introduced in the b-compartment of the first section through the violin dialogue, becomes a central semantic and structural element. Rhythmic construction is based on sequences of eighth notes moving stepwise (by seconds), forming zigzag contours that oscillate around a central pitch. Each phrase culminates in an ascending third, serving as a micro-climax within the motif. Its wave-like motion evokes both Mephistopheles' elusive presence and the emotional turbulence of Faust and Gretchen, giving the motif a dual semantic charge — both menacing and human, grotesque and tragic.



Example 2

Semantic Symbolism of Intervals in *Mystic Waltz*

All these elements contribute to the hallucinatory and delirious atmosphere conveyed by the musical discourse. In certain passages, several undulating motifs are presented in succession, generating cumulative tension that intensifies the mood until it culminates in a grotesque depiction of the mystical scene.

Specific intervals recur throughout the work and significantly enrich its semantic dimension. Their symbolic weight makes them essential to understanding the overarching conceptual framework of the composition. One of the most expressive of these is the minor second, which carries a dual semantic charge: on the one hand, it is traditionally associated with lyrical emotion — grief, sadness, weeping — often referred to as the «interval of lament». On the other hand, it conveys chromatic tension and psychological unease. The *anacrusis* and contrapuntal lines played by the violins are frequently constructed around this interval, giving it structural prominence. Thus, the dialogue between Faust and Gretchen alternately expresses a sigh of sorrow or heightened emotional strain. The effect of tension and release — critical in the work's formal unfolding — is consistently shaped by the accumulation and discharge of energy through such intervals. Notably, the minor second expanded over the octave, which forms the minor ninth, appears only in the coda in the cello part, symbolizing the retreat of the defeated Mephistopheles.

The major second, when presented harmonically, functions as a *soft dissonance* that imbues the work with a mystical color. It first appears at the opening of the piece in the violins and increases in frequency as the musical narrative progresses. Its recurrence contributes significantly to shaping the climactic points of the work, embedding the mystical atmosphere implied by the title. However, in the third section, the interval gradually loses its intensity, resolving into the coda, which summarizes elements from all previous sections and closes the semantic arc drawn by this landscape of Romantic illusions. The major third, whether in harmonic or melodic form, typically suggests consonance, unity, and lyrical calm. In *Mystic Waltz*, however, this interval acquires an altered function. While it retains its luminous quality, it contributes instead to building musical tension. It appears harmonically only in the first interlude section and is rendered with tremolo in the strings, contributing to the surreal character of the soundscape.

The augmented fourth / diminished fifth, commonly referred to as the tritone, dominates the harmonic framework of the work. Historically labeled *diabolus in musica* for its dissonant and destabilizing character, the tritone has long symbolized chaos and evil. In *Mystic Waltz*, the tritone is strategically embedded — particularly in the bass line — and recurs across all sections. It underpins the passages that lead toward local and general climaxes, signifying Mephistopheles' malevolent presence and his corruptive influence over Faust and Gretchen. The harmonic sixth is traditionally associated with unity and dialogue. It appears syncopated in the second violin part, just before the general culmination. Despite the harmonic tension created by surrounding dissonances, the sixth suggests a moment of clarity — perhaps Gretchen's inner conviction and her attempt to rescue Faust from Mephistopheles' influence.

In the *intermedio* of the first section, the minor seventh appears melodically in the double bass, performed in a manner that evokes a moaning sigh of mystical figure. Its presence in the lower register accentuates this effect, suggesting Mephistopheles' calculated withdrawal or preparation for his next move. The spaciousness of the seventh interval allows the motif to echo obsessively throughout the musical narrative. The minor harmonic seventh acquires a *phantasmagorical* quality, especially when played ascending by the violins in period C, resolving into a local climax in the first section. Its chromatic motion and its interplay with other dissonances reinforce the narrative conflict between Mephistopheles and the two central characters.

The octave, both harmonic and melodic, holds structural and symbolic significance in this work. Just as white light encompasses all colors, the octave encapsulates the other intervals. It functions as a stabilizing force and is most prominent in the second section — the dramaturgical center — where it appears in the violin parts. The octave enhances the previously exposed material and amplifies the dramatic conflict between Faust and Gretchen. The melodic octave also contributes to the acoustic depth of the piece, acting as an *echoic* element in both the first and final sections.

Conclusions. Vladimir Ciolac's *Mystic Waltz* for string orchestra is a monopartite work structured into three distinct sections and a coda, all unified by a complex semantic and philosophical narrative. From its dynamic contour to the deliberate use of intervallic vocabulary, the piece constructs a mystical image of Mephistopheles exerting his corruptive power over Faust and Gretchen. This image is defined by the omnipresent undulating motif and the symbolic use of the tritone, which jointly function as thematic anchors. These elements encapsulate a process of ongoing transformation, with thematic cells being varied, recontextualized, and developed

throughout the work, resulting in a continuous metamorphosis of musical material.

Each recurrence of motivic material acts as a catalyst for the emergence of new semantic images, illustrating the grotesque and fantastical through a rich palette of expressive means. Within the dialogue of the first and second violins, sparks of romantic intimacy between Faust and Gretchen emerge—an illusion of the possibility of reconfiguring their doomed narrative. The presence of intervals such as the third, sixth, and octave transcends the boundary between the real and the imaginary. Gretchen emerges as the moral and emotional anchor of the piece: in moments of greatest tension,

she embodies the hope of salvation for Faust, who is tormented by his insatiable quest for knowledge, immortality, and power. Thus, the mystical atmosphere of the work retains its allegorical weight, emphasizing the Romantic seduction of illusory love and eternal longing. *Mystic Waltz* may be read as a musical allegory of the human condition — its confrontation with temptation, its oscillation between darkness and transcendence, and its persistent search for meaning. The semantic charge carried by the intervals functions as a network of unstable yet essential existential coordinates, structuring both the sonic and conceptual discourse of the work.

REFERENCES

1. GÎRBU, E. *Compozitorul Vladimir Ciolac: Orientări stilistice în creația cu tematica religioasă*: Monografie. Chișinău: Pontos, 2018.
2. CIOLAC, V. *Mistic vals* [online]. 2018 [accessed 03.04.2025]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QKh94ldlkIg&list=PLNHD-WbUddTQQbRL3pDTTdoK8uzMRrcX1&index=14>
3. TIKKANEN, A. *Faust*. În: *Enciclopedia Britannica* [online]. 2024 [accessed 03.04.2025]. Available: <https://www.britannica.com/topic/Faust-play>

*Стаття надійшла до редакції 11.08.2025 р.
Прийнято до друку 04.11.2025 р.*

Михайленко Микола Петрович,

кандидат мистецтвознавства,

професор Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, м. Київ

професор Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра, м. Київ

michnik1412@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-7316-2409>

КОРИФЕЇ УКРАЇНСЬКОЇ ГІТАРИ

Анотація. Костянтин Михайлович Смага та Ян Генріхович Пухальський — постаті, які без перебільшення можна назвати патріархами київської школи гітарного мистецтва та яскравими представниками української класичної гітари. Їхня багаторічна і самовіддана діяльність суттєво вплинула на формування та розвиток гітарного мистецтва в Україні, підвищивши його статус у вітчизняному музичному світі та сприяючи значному розширенню репертуару для цього інструмента. Завдяки їхній педагогічній праці та творчим ініціативам, було виховано цілу плеяду гітаристів-професіоналів, які продовжують традиції класичного виконавства і вносять свій внесок у розвиток української музичної культури як виконавці, так і педагоги.

Обидва митці вирізнялися не лише педагогічною майстерністю, а й високим рівнем виконавської діяльності. Їх сольні концерти та участь у музичних проектах користувалися великою популярністю серед слухачів, а записи виступів звучали на радіо та озвучували фільми, що сприяло популяризації класичної гітари серед широкої аудиторії. Сьогодні, хоча про їхнє життя та творчість у свій час писали небагато, їхня «присутність» і вплив на музичну спільноту відчутні й досі: спогади колег, учнів і слухачів, а також розповіді про їхню діяльність зберігають живий образ цих легендарних особистостей, що залишили глибокий слід в історії української музики.

Таким чином, постаті Костянтина Смаги та Яна Пухальського є не лише символом класичної гітарної традиції Києва, а й важливим етапом у формуванні професійної музичної культури в Україні, підтверджуючи значення індивідуальної творчої та педагогічної діяльності у розвитку національного мистецтва.

Ключові слова: корифеї гітари; класична гітара; київська школа; Смага; Пухальський; виконавська майстерність.

LEADERS OF UKRAINIAN GUITAR

Abstract. Kostyantyn Mykhailovych Smaga and Yan Henrikhovich Puhalsky are figures who, without exaggeration, can be called the patriarchs of the Kyiv school of guitar art and bright representatives of the Ukrainian classical guitar. Their many years of selfless activity have significantly influenced the formation and development of guitar art in Ukraine, raising its status in the domestic music world and contributing to a significant expansion of the repertoire for this instrument. Thanks to their pedagogical work and creative initiatives, a whole galaxy of professional guitarists has been raised who continue the traditions of classical performance and contribute to the development of Ukrainian musical culture as performers and teachers. Both artists were distinguished not only by their pedagogical skills, but also by a high level of performing activity. Their solo concerts and participation in musical projects were very popular among listeners, and recordings of their performances were played on the radio and provided soundtracks for films, which contributed to the popularization of the classical guitar among a wide audience. Today, although little was written about their lives and work at the time, their «presence» and influence on the musical community are still palpable: the memories of colleagues, students and listeners, as well as stories about their activities, preserve a vivid image of these legendary personalities who left a deep mark on the history of Ukrainian music. Thus, the figures of Kostyantyn Smaga and Yan Puhalsky are not only a symbol of the classical guitar tradition of Kyiv, but also an important stage in the formation of professional musical culture in Ukraine, confirming the importance of individual creative and pedagogical activity in the development of national art.

Keywords: guitar luminaries; classical guitar; Kyiv school; Smaga; Puhalsky; performing skills.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Михайленко М., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Вивчення творчості та педагогічної діяльності видатних гітаристів України є важливим і недостатньо дослідженим напрямом у сучасній музикознавчій науці. Особливо актуальним є аналіз постатей Костянтина Михайловича Смаги та Яна Генріховича Пухальського, які стали символами київської школи класичної гітари та визначними корифеями українського гітарного мистецтва. Незважаючи на значний внесок цих музикантів у розвиток виконавської традиції, педагогіки та розширення гітарного репертуару, наукові публікації про їхнє життя та діяльність залишаються обмеженими, що ускладнює формування повної картини історії української класичної гітари.

Актуальність дослідження обумовлена кількома факторами. По-перше, систематичне вивчення творчості Смаги та Пухальського дозволяє зберегти та популяризувати музичну спадщину Києва серед сучасних виконавців і студентів, підкреслюючи значення класичної гітари у національній культурі. По-друге, аналіз їх педагогічної діяльності відкриває можливості для розвитку сучасних методик навчання гри на гітарі та формування високопрофесійних кадрів. По-третє, дослідження репертуару, концертної практики та медіа-присутності цих музикантів сприяє глибшому розумінню еволюції українського виконавського мистецтва та його впливу на формування професійних стандартів.

Проблема вивчення творчості Костянтина Смаги та Яна Пухальського є не лише актуальною для музикознавчої науки, а й важливою для збереження та розвитку української культурної традиції, сприяє формуванню науково-методичної бази та популяризації класичної гітари серед нових поколінь виконавців.

Мета статті — дослідити життєвий та творчий шлях Костянтина Смаги та Яна Пухальського, визначити їхній внесок у розвиток київської школи класичної гітари, а також окреслити вплив їхньої педагогічної та виконавської діяльності на формування професійного гітарного мистецтва в Україні.

Методологія дослідження. Дослідження здійснено з використанням історико-теоретичного, аналітичного та порівняльного підходів. Історико-теоретичний метод дозволяє відтворити хронологію творчості та педагогічної діяльності Костянтина Смаги та Яна Пухальського. Аналітичний метод застосовано для вивчення репертуару, концертної практики та педагогічних методик, а порівняльний — для зіставлення їхніх досягнень із результатами інших видатних гітаристів. Додатково використано архівні матеріали, нотні видання, звукозаписи та публікації, що забезпечує комплексність і достовірність результатів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження української гітарної традиції останніх десятиліть активно висвітлюють розвиток класичної гітари в контексті музичної освіти та виконавства. У фундаментальній праці М. А. Давидова «Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва» (1998) простежується становлення київської музичної школи, зокрема її вплив на формування виконавських традицій гри на гітарі. Автор аналізує розвиток інструментальної майстерності та педагогічних підходів, що створює основу для подальших досліджень видатних виконавців і педагогів, серед яких ключове місце займають К. Смага та Я Пухальський.

У своїх працях «Методика викладання гри на гітарі» (2003) та «Методологія виконавської майстерності гітариста» (2003) приділяю увагу формуванню професійних навичок гітариста та системі педагогічних методик, що забезпечують високий рівень виконавської майстерності. Ці роботи є важливими для аналізу підходів до навчання гри на гітарі, розкривають структуру репертуару та методіку підготовки концертних програм, що дозволяє оцінити внесок Смаги і Пухальського як педагогів і наставників нового покоління музикантів.

Сучасне дослідження С. Чистова «Класична гітара: Київ ХХ століття» (2021) є однією з найповніших робіт, що висвітлює історію класичної гітари в Києві та її представників. Автор описує біографії та творчість провідних виконавців, аналізує їхню концертну діяльність і вплив на музичну культуру столиці. Особлива увага приділяється розвитку репертуару та методом виконавської практики, що дозволяє більш глибоко зрозуміти значення діяльності Костянтина Смаги та Яна Пухальського як корифеїв української гітари.

Проведений аналіз свідчить, що хоча існують фундаментальні роботи, присвячені київській гітарній традиції, системного комплексного дослідження постатей Смаги та Пухальського у контексті виконавства та педагогіки досі бракує. Це підкреслює актуальність обраної теми і необхідність подальшого наукового осмислення їхнього внеску у розвиток української музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Життя і творчість обох музикантів нерозривно пов'язані з Києвом та видатним педагогом М. М. Гелісом (26.07.1903 — 10.04.1976 рр.). Костянтин Михайлович Смага народився 7 квітня 1912 року. Почав навчання на семиструнній гітарі, проте недовго, одразу перейшовши на шестиструнну. Більшість знань здобував самостійно, консультувавшись лише з тими, хто міг підказати, за його власним виразом, «хоча б щось путнє». Завдяки природному таланту та кропіткій праці він самостійно оволодів значним класичним репертуаром [1, с. 16].

Обидва музиканти познайомилися з гітарою та один з одним у 1933 році в приміському містечку Боярка, куди їхні багатодітні родини переїхали, рятуючись від «пролетарської диктатури», бандитизму та анархії в Києві. Тут вони зустріли свого першого вчителя А. В. Шуляковського, який спочатку приватно, а згодом у Київській вечірній музичній школі на вулиці Володимирській навчав Пухальського гри на семиструнній, а Смагу — на шестиструнній гітарі. Шуляковський відразу відчув талант учнів і став готувати їх до вступу до Київського музичного училища, куди обидва вступили у 1937 році. Вчитель, відчуваючи їхню беззаперечну музичну перспективність, подарував К. М. Смазі гітару роботи майстра А. М. Мочалова, а Я. Г. Пухальському — унікальну нотну бібліотеку. У цей же період увагу на юних гітаристів звернув і їхній майбутній педагог — професор Марк Мойсеевич Геліс.

Важливою подією у становленні молодих музикантів стали філармонійні виступи А. Сеговії та Л. Валькера у 1930-х роках, які визначили їхню подальшу професійну спрямованість. Ці імена, їхнє блискуче виконавське мистецтво та демонстрація можливостей інструменту змінювали уявлення про гітару у фахівців і аматорів, «збуджуючи» широкий інтерес до інструменту та формуючи більш відповідальне ставлення до нього.

Зростаючий інтерес до гітари помітили й «вищі» музичні інстанції, що невдовзі сприяло відкриттю класів гітари у багатьох навчальних закладах і вплинуло на створення кафедри народних інструментів у Київській консерваторії на чолі з М. М. Гелісом. Там гітара зайняла почесне місце як перший клас інструменту у музичному виші на теренах СРСР.

У музичному училищі обидва музиканти займалися старанно та наполегливо, часто виступаючи на відповідальних концертах, що ще більше привертало увагу їхнього вчителя. Невдовзі К. М. Смага довів свою артистичну перспективність, ставши дипломантом Першого Всесоюзного огляду-конкурсу виконавців на народних інструментах (Москва, 1939 рік), де виборов почесне звання серед численної «суміші» інструментів — російських, кавказьких, північних та середньоазійських.

Переглядаючи вже оприлюднені протоколи засідань журі того конкурсу, стає очевидним — у них відчувуються непрофесійні та недоброзичливі висловлювання окремих російських членів журі на адресу українських виконавців, поряд із відвертими панегіриками на честь своїх вихованців і «протеже». Костянтина Смагу фактично «топили», однак такі авторитети, як голова журі В. Беляєв та член журі П. С. Агафшин, виявили професійну чесність і підтримали українського гітариста.

Попри це, серед частини російських членів журі відчувались явні упередження й навіть паничні настрої. Характерним прикладом може слугувати ситуація з московським гітаристом О. Івановим-Крамським, учнем П. Агафшина.

Виходить, що участь Іванова-Крамського у фіналі спочатку не планувалася, і дискусія навколо Смаги фактично «врятувала» й самого Крамського. Ба більше, внаслідок маніпуляцій деяких членів журі саме він став володарем другого місця (а в тодішній пресі навіть зазначалося про перше!). Решта лауреатів-гітаристів згодом не залишили помітного сліду в музичному житті, натомість ім'я Костянтина Смаги продовжують згадувати й нині.

Творче спілкування К. М. Смаги з професором М. М. Гелісом продовжилося вже у стінах Київської консерваторії, куди він (разом із Я. Пухальським) вступив у 1940 році. Через війну та німецьку окупацію навчання завершив лише у 1949-му.

Період окупації обидва митці згадували неохоче — виживали, як могли. За ініціативи Г. М. Казакова та сприяння окупаційної влади у Києві було створено концертну бригаду — своєрідний «міні-Укрконцерт», до якого увійшли музиканти та співаки, що не потрапили до евакуаційних списків і, головне, уникли «розстрільних» списків Бабиного Яру. Бригада виступала в кафе, кінотеатрах, шпиталях, брала участь у концертах, що висвітлювалися в окупаційній пресі. У ній працювали і Смага, і Пухальський.

Після відступу німецьких військ київських музикантів було насильно вивезено до Німеччини. На чужині вони пережили численні поневіряння, виступали на різних сценах, у ресторанах, у таборах, маючи принизливий статус «Ost-Arbeiter». Тому для Костянтина Смаги 9 травня стало особливим днем — не лише Днем Перемоги, а й особливим святом визволення.

Хоча зазвичай він уникав розмов про цей період життя, одного разу, у присутності Є. Ракова і мене, він відверто поділився спогадами. Наприкінці війни, коли радянські війська вже стояли на кордоні, німці втратили інтерес до артистів і перевезли їх у концтабір на одному з балтійських островів поблизу Гамбурга. В останні дні війни охорона втекла, залишивши в'язнів напризволяще — без їжі, без води. Саме 9 травня на острів випадково прибув англійський військовий катер із «веселим» десантом, від якого й дізналися про капітуляцію Німеччини та кінець війни.

Після війни музиканти потрапили до таборів для переміщених осіб спочатку в американській окупаційній зоні, а згодом — у радянській, де їх «тепло зустріли» органи НКВС із численними допитами та очними ставками. Деякі артисти з концертної бригади привернули увагу американців і отримали дозвіл на еміграцію до Канади

та США; зокрема, бандурист І. Китастих зі своїм ансамблем.

Для більшості ця ситуація могла б закінчитися трагічно, якби «артисти» не потрапили на очі М. Хрущову, який тоді очолював звільнену Україну та налагоджував мирне життя. За свідченнями очевидців, його інтерес до голосу співака Б. Гмири (неодноразово співав особисто для Гітлера) врятував багатьох, але не всіх. Я. Пухальський на той час був ще неповнолітнім і не підпадав під дію каральних радянських законів, тому його відпустили додому. К. М. Смага, будучи старшим, зазнав тривалих переслідувань і повернувся до Києва лише у листопаді 1945 року. Через це він не міг одразу поновитися як студент консерваторії. З етичних міркувань не називаю багатьох відомих артистів, які опинилися в окупації та були змушені працювати під «ноювою владою», хоча деякі з них відбували терміни в північних таборах до 10–15 років.

Після закордонних поневірянь Пухальський і Смага повернулися до Києва. Для Смаги випробування продовжилися, і лише з 1946 року він зміг приступити до навчання у консерваторії. Трохи згодом до них приєднався демобілізований М. А. Прокопенко (семиструнна гітара), і вони втрьох завершили навчання у 1949 році — перший випуск дипломованих гітаристів на теренах СРСР. Прокопенко продовжив навчання на оперно-симфонічному диригуванні у класах Н. Г. Рахліна та Р. І. Канерштейна і пізніше викладав диригування на кафедрі народних інструментів консерваторії.

Попри «опалені війною» випробування, усі троє залишалися молодими та повними творчих планів, активно включившись у навчання. Заняття проходили у напівзруйнованій, неопалюваній будівлі (нині Інститут театру та кіно на Великій Підвальній), адже стара будівля консерваторії на вулиці Свердлова (Прорізна) була зруйнована. Навчання відбувалося в умовах, що можна охарактеризувати як «спартанські»: взимку в холодних приміщеннях студенти грали на металевих струнах, долаючи дискомфорт та фізичні труднощі, однак досягали високих результатів та складних програм.

Пухальський у 1947–1949 роках був солістом оркестру народних інструментів Українського радіо, Смага — солістом-ансамблістом філармонії, Прокопенко керував хором НКВС Києва. З початку 1950-х К. М. Смага виступав як соліст провідних концертних організацій — філармонії та Укрконцерту, акомпанував відомим солістам, працював у складі ансамблів і естрадних оркестрів, записувався на Уккрандіо та кіностудії ім. О. Довженка. Через складну соціально-економічну ситуацію в Україні його сольні концерти мали лише епізодичний характер, проте педагогічна діяльність у дитячих музичних школах

дозволила розкрити його талант як виконавця та педагога.

Протягом багатьох років Смага працював над транскрипціями класичних творів для гітари, обробками народних пісень та популярних мелодій. У 1960–1970-х роках видавництво «Музична Україна» опублікувало серії його нотних збірок: «Українські народні пісні», «П'єси для шести-струнної гітари», «Сучасні пісні» у перекладах для шести-струнної гітари. Ці твори відображають багатогранний талант Смаги, його ерудицію та досконале володіння інструментом і зберігають актуальність і сьогодні.

Саме на цьому підґрунті відбулося перше дистанційне знайомство автора статті з К. М. Смагою у листопаді 1974 року, а наступного року, вже як студента консерваторії, відбулося і реальне знайомство у його колишньому помешканні на вулиці О. Гончара. Костянтин Михайлович запропонував автору статті взяти до рук гітару: автор виконав «Блискучий етюд» Ф. Таррегі та «Мазурку» Ф. Шопена у його перекладі. Смага схвально поставився до виконання етюдів, а Шопенівську мазурку опрацьовували детально, з двома гітарами, аналізуючи кожен такт. Він приймав аплікатурні пропозиції автора, але одночасно висував принципові стилістичні вимоги, демонструючи високий професіоналізм, дотепність та гострий гумор.



Рис. 1. Грає Костянтин Смага [4, С. 62]

Згодом автор статті отримав повний доступ до його знаменитої бібліотеки, де окрім нот було багато унікальної музикознавчої літератури, яку він рекомендував опрацьовувати і обговорювати, розвиваючи мислення та музичну аналітику. На улюблені свята його невелика квартира перетворювалася на центр київського гітарного життя. Тут автор статті потоваришував із відомими київськими гітаристами: А. Гаманіним, Є. Зайцевим, Л. Касатовою, С. Колесником, В. Маніловим,

Є. Раковим та О. Раковим, А. Шпаковим та багатьма іншими. Пізніше відвідував його нове помешкання на Лісовому масиві, допомагаючи з ремонтом та благоустроєм.

Костянтин Михайлович прожив у новому помешканні недовго: після тяжкої онкологічної хвороби він помер 18 серпня 1985 року і похований на Лісовому цвинтарі [3, С. 45].

К. М. Смага був найавторитетнішим музикантом і педагогом класичної гітари, викладав у музичних школах (див. *рис. 2*) і завжди залишався відкритим для творчого спілкування. Його методичні та життєві настанови сприяли становленню відомих діячів українського гітарного мистецтва — І. Кузнецова, В. Петренка, П. Полухіна, О. та Є. Ракових, А. Шпакова, В. Осінського, Ю. Хімченка, А. Бугрова та багатьох інших, не лише з Києва, а й із різних міст України та колишнього СРСР.



Рис. 2. К. Смага за робочим місцем

Однією з головних рис його характеру була безмежна доброта (див. *рис. 3*).

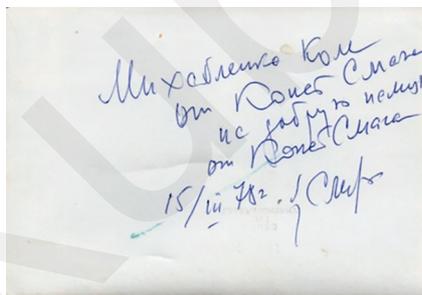


Рис. 3. Фотокартка з підписом на згадку автору статті

Величезний творчий потенціал, педагогічний досвід та яскравий інтелект гарантували успішну роботу як у музичному училищі, так і в будь-якому вищому музичному закладі, про що він потай-

ки мріяв. Проте обставини склалися інакше: через «старі анкетні дані» та неоднозначні чутки хтось завжди випереджав його або отримував відмову в останній момент. Навіть колишній професор М. М. Геліс, який вихваляв свого перспективного учня, не наважився допомогти йому в цьому питанні.

Водночас М. М. Геліс значно допоміг іншому своєму учневі — Яну Генріховичу Пухальському (15.03.1923 — 16.05.1979 рр.), який стояв у витоків української професійної гітарно-академічної школи та пережив всі її перипетії, труднощі та досягнення 1940–1960-х років (див. *рис. 4*).

У 1958 році, заповнюючи чергову анкету, Пухальський знову не афішував своє польське дворянське походження, оскільки робити це було небезпечно, незважаючи на значний внесок роду Пухальських у розвиток української музичної культури. Відомо, що Ян Генріхович був внучатим племінником Володимира В'ячеславовича Пухальського (1849–1933 рр.), видатного піаніста, композитора, педагога та музично-громадського діяча, одного з засновників Київської консерваторії та її першого директора у 1913 році.



Рис. 4. Ян Пухальський з інструментом

З дитинства Ян мріяв навчитися грати на скрипці, проте така можливість була обмежена через фінансові труднощі родини. Батько, Генріх Вікторович, закінчив Політехнічний та Медичний інститути Києва і, окрім репетиторства, змушений був займатися надомним слюсарним та столярним ремеслом для забезпечення родини.

Паралельно з навчанням у музичному училищі Пухальський працював вихователем і керівником музичних класів у Боярському дитячому будинку, де пережив німецьку окупацію. Через ці обставини він не зміг підготуватися до участі у Всесоюзному конкурсі, проте, чудово підготувався до вступу до консерваторії.

Після війни на його шляху з'явилися нові перешкоди. Постанова ЦК ВКП(б) від 1949 року «Про оперу В. Мураделі «Велика дружба» мала на меті боротьбу з «космополітизмом» та впливом західної культури. Під «роздачу» потрапили такі інструменти, як акордеон, саксофон, концертно та гітара.

Ще один маловідомий факт стосується ініціативи українського Оргбюро ЦК ВКП(б) щодо

фільму «Велике життя» (Київська кіностудія, 1946), забороненого до показу як «порочного і слабкого в художньому та ідейно-політичному плані». Особливо варто звернути увагу на негативну оцінку гітари: її подавали як інструмент міщанського побуту, «буржуазно-дегенеративний» та ворожий класу [2, С. 46].

Ці події свідчать про часи, коли гітара та її прихильники боролися за право на існування. Мала місце жорстка конфронтація семиструнників у пресі, які іноді виставляли шестиструнну гітару «пособницею Гітлера», що шкодило всім учасникам. Гітаристи опинилися поза консерваторією та практично всією системою музичної освіти; навчання перемістилося у клубну самодіяльність.

Для прикладу, керівництво та партбюро консерваторії вимушено організувало К. Смазі екстернатурну здачу екзаменів за два останніх курси в один рік. Хоча цей «смутний час» тривав недовго, його моральні та практичні наслідки музиканти відчували ще багато років.

Ян Генріхович Пухальський після закінчення навчання отримав направлення та поїхав підняти культурну «цілину» у щойно відкриту Кишинівську консерваторію у приєднаній до СРСР Молдавії, де працював із 1949 по 1958 рік. Як він сам зазначав, там відчув себе у «амплуа» М. М. Геліса: викладати доводилося все — від баяна та акордеона до струнних народних інструментів і навіть національного духовного інструмента — тараготу. Він також активно сприяв відкриттю та розвитку Кишинівського музичного училища.

Повернувшись до Києва у 1956 році, Пухальський вступив до виконавської аспірантури з народних інструментів, відкритої завдяки наполегливим зусиллям М. М. Геліса ще у 1951 році, і продовжив там навчання. Саме з цього часу починається найбільш продуктивний його творчо-виконавський період: він дав шість сольних концертів, виступав у складі різних ансамблів та по лінії Укрконцерту, озвучував театральні постановки та фільми. Серед відомих робіт — фільм за п'єсою А. Старицького «За двома зайцями» з Л. Борисовим у головній ролі; хоча у титрах це не вказано, усі гітарні куплети головного героя Свирида Голохвастова виконані під акомпанемент гітар Я. Пухальського та К. Смаги.

Він працював також солістом та ансамблістом Київської філармонії, супроводжував виступи українських співаків — Є. Чавдар, Д. Гнатюка, Л. Руденко, М. Кондратюка, Ю. Гуляєва, Є. Мирошніченко та інших; його сольні виступи транслювалися по Уккрандіо та телебаченню. Як соліст та акомпаніатор об'їздив майже всю територію СРСР, аж до Сахаліну.

Багато уваги приділяв художній самодіяльності, керував ансамблями гітаристів у «Київпроекті» та у Домі культури заводу «Арсенал», виступав на численних відповідальних концертах. У га-

зеті «Вечірній Київ» за 1967 рік була опублікована стаття «Чарівні мелодії», де зазначено: «Душею цього першого в Києві самодіяльного класичного колективу гітаристів став старший викладач Київської консерваторії Ян Генріхович Пухальський, який багатьом своїм учням передав любов до музики, гітари та виконавську майстерність. Діставши високу оцінку на міському огляді-конкурсі, гітаристи готувалися до Всесоюзного фестивалю художньої самодіяльності».

Пухальський почав працювати у консерваторії ще у 1957 році. Варто відзначити, що у 1960-х кафедра народних інструментів була дуже невеликою: щорічно набирали 5–7 першокурсників із усіх фахів, і не завжди серед них були гітаристи. Крім того, рівень підготовки самих студентів не завжди відповідав високим вимогам. Ситуацію частково виручало наявність заочного відділення, яке відкрили у 1965 році. Проте кафедра була молода, «граюча», активно шукала творчі шляхи та здорові професійні критерії, які майстерно прищепив М. М. Геліс. Не випадково саме ця старша генерація випускників дала українському виконавському мистецтву цілу плеяду відомих педагогів і виконавців у всьому колишньому СРСР.

Саме в цій творчій атмосфері формувалися естетичні та творчі переконання Пухальського, удосконалювалася його виконавська та педагогічна майстерність, визрівали актуальні творчі плани. Як згадував про нього живий свідок його успіхів та молодший колега, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри народних інструментів Київської консерваторії професор М. А. Давидов: «Коли він виходив на сцену, у залі панувала зразкова тиша — зібраність артиста одразу передавалася слухачам. А людиною він був дуже непростю: всім своїм життям, талантом, чесністю та порядністю, глибокою ерудицією та відданістю власним принципам, тонким відчуттям прекрасного і безмежною добротою заслужив повагу та любов колег і студентів» [4, С. 58].

Саме завдяки принциповості Пухальського далеко не всі його студенти доходили до омріяного фінішу — випускного іспиту. Напівміри, нерадивість і халтуру у всіх її проявах він одразу виявляв і «на дух» не переносив, передбачаючи їх негативні наслідки. Терпляче та аргументовано намагався переконати студента, залучити його до творчої діяльності, логічного мислення, ясності переконань і краси мистецтва загалом. Зовні скромний і стриманий, він вмів вислухати, досягнути суть проблеми та надати реальні рекомендації щодо її вирішення. Але коли доводи та поради не діяли — безжально відраховував таких студентів: «Не можна у наш фах пускати халтуру», — казав він. Так були відраховані заочники В. Дерун, Л. Колесник, Н. Череповодська та студент стаці-

онару В. Петренко (який пізніше закінчив заочно Львівську консерваторію).

Двічі на межі відрахування перебував і відомий «персонаж» П. Полухін, через проблеми з навчанням, роботою та сім'єю, а також через гострі творчі дискусії. Саме ці дискусії його врятували: «Хоч і гітарист слабкий, але «товаришує» з логікою та музикою, має аргументовані власні переконання», — охарактеризував його Вчитель. У роки навчання автора статті був відрахований зі другого курсу В. Носенко-Верховинець через спроби сперечатися з педагогом про стилістику Баха, темпи, динаміку та інші поліфонічні премудрості. Були й інші випадки, про які немає сенсу згадувати.

Водночас Пухальський, бачачи старання студента, його аналітичне мислення та правильний напрям пошуків, надавав відносну, але контрольовану творчу свободу — особливо на старших курсах. Він із задоволенням вислуховував особисту думку щодо розбору твору, його складнощів, планування роботи над ним тощо. Був авторитетним знавцем музики романтичного періоду, особливо Шопена, якого буквально обоожнював. Автор статті був свідком того, як його запрошували з класу піаністи до Малого залу послухати шопенівську програму — піаністи цінували його думку та рекомендації. При цьому він і сам не цурався консультуватися з авторитетними музикантами щодо власних поглядів.

Як дитина, Пухальський радів успіхам своїх студентів. Наприклад, у 1977 році, коли мені випало творче відрядження до НДР (у той час дуже жорсткий відбір аж до КГБ), він переживав, підтримував хворобливого Б. Оборина, «діставав» йому дефіцитні ліки, нагадував про дієту, давав гроші «на покуштувати».

У 1965 році було закрито заочне відділення, а набори скоротилися, що істотно вплинуло на педагогічне навантаження. Відтоді Пухальський почав вести невеликий клас бандури, близької до гітари за звуковидобуванням. Його клас закінчили близько десятка бандуристів, більшість із яких досягли значних творчих успіхів та отримали почесні звання: А. Шутько — Народна артистка України, А. Шептицька — Заслужена артистка. Серед його учнів починала і нині Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства Н. Брояко. Випускники-бандуристи з великою вдячністю згадують свого педагога.

Індивідуальні заняття проходили насичено, але коректно. Викладач не «нав'язував» свою думку одразу, а точними образними порівняннями, історичним підтекстом і логікою розвитку музичного матеріалу майстерно підводив до неї. Відчувалася методика М. М. Геліса. На перших же заняттях мене здивувало його знання літературної української мови, якою він спілкувався зі студентами-бандуристами, переконуючи їх «підчи-

стити» карпатський діалект і спілкуватися в Києві літературною мовою Т. Г. Шевченка — і це в часи офіційної «комуністичної русифікації».

Пухальський слідував за концертними афішами та виставками, часто вимагав відвідувати картинні галереї Терещенків-Ханенків, музей Т. Г. Шевченка для «емоційної підзарядки», а потім обговорював із студентами найбільш яскраві враження: які картини сподобалися, чому, які деталі, світло, колорит тощо. Аналогічно радив читати не лише фахову, а й художню літературу, яка допомагала краще відчувати історичний контекст, образний світ епохи та її музичні критерії.

Свої заняття в класі Пухальський зазвичай починав із програвання повільних кантиленних епізодів, тим самим «настроюючи» студента на певну звукову хвилю, фокусуючи увагу на досягненні округлого звуку, його колориту та стабільності в динамічному й тембральному відношенні. Він вчив відчувати та передавати живий рух мелодії та гармонії, не просто грати, а «проговорювати» фразу — наприклад, вслух артикуляцією голосу передавати логічну фразу з потрібним емоційним посилом. В процесі занять багато уваги приділяв розвитку слуху, вчив поєднувати рухи рук із слуховим контролем та м'язову пам'ять із слуховою [3].

Ян Генріхович вважав, що становлення музиканта — процес еволюційний і його не слід прискорювати. Поступовість і послідовність, уважна терплячість завжди були основою його дидактичного методу. Практичні покази частіше зводилися до демонстрації того, як не слід грати, чого уникати, а чого зовсім не допускати. Завдяки дещо перебільшеному показу недоліків у студентів одразу виникало бажання позбутися ганебної звички.

На заняттях, особливо на молодших курсах, багато уваги приділялося розвитку технічної майстерності, особливо техніки правої руки, де Пухальський мав численні вдалі напрацювання. Він підкреслював, що лише «вільна» права рука гітариста чи бандуриста — гнучкий та пластичний технічний апарат — здатна мобільно реагувати на всі вимоги внутрішнього слуху, емоційні стани та непередбачувані ситуації.

Викладач користувався високим авторитетом у кафедрі. Старший професор, один з перших її випускників Ю. І. Тарнопольський у 1976 році відзначив: «Не помилюся, якщо скажу, що Пухальський Ян Генріхович — краший гітарний педагог на теренах СРСР. Не випадково до нас приїздить абітурієнти з Москви, Ленінграда, Свердловська та інших міст країни. Він закінчив аспірантуру, був і є блискучим виконавцем на гітарі, дуже багато зробив для розвитку техніки інструменту, популяризації та створення репертуару» [4, С. 44].

Відомий радянський музичний публіцист і дослідник Борис Вольман писав: «Клас гітари в Київській консерваторії веде аспірант Я. Г. Пухаль-

ський — чудовий музикант, який володіє широким класичним та сучасним репертуаром. Окрім педагогічної роботи, він супроводжує вистави театру імені І. Франка, часто звучить у фільмах кіностудії імені О. Довженка та у радіопередачах як соліст і ансамбліст. Нещодавно, наприклад, був вперше записаний на Укррадіо оригінальний рідкісний квартет Ф. Шуберта з участю гітари» [1, С. 170].

Плідно співпрацював із видавництвом «Музична Україна» як автор-упорядник серії репертуарних збірок для семиструнної гітари. Поряд із класикою він уперше видав багато творів сучасних українських композиторів, чим помітно «освіжив» гітарний репертуар.

Ще одним його професійним «хобі» було реставрування скрипок. Він виготовив кілька інструментів власноруч, а за його смичками серед струнників стояла велика черга — вони й досі надійно служать багатьом музикантам.

Багато виступав із лекціями по лінії Методкабінету (див. *рис. 5*), приділяючи особливу увагу музичним школам, де закладаються основи майбутніх музикантів. У різні роки був головою Держкомісії у музичних училищах, надавав методичну допомогу багатьом навчальним закладам України, керівникам художньої самодіяльності, був членом Художньої ради музичного товариства та Укрмузпрому.

Серед колег та друзів К. М. Смаги і Я. Г. Пухальського сформувалася думка, що вони працювали багато і продуктивно, досягаючи успіхів «не завдяки, а всупереч» обставинам і при відсутності елементарної підтримки, постійно долаючи перепони. Обоє володіли особливо розвиненим почуттям прекрасного, вміли радіти, дивуватися і заражати цим оточуючих. У всіх практичних починаннях відчувалася рука справжніх фахівців, які заклали і збагатили творче підґрунтя для розвитку вітчизняного гітарного мистецтва.

Висновки. Діяльність Яна Генріховича Пухальського та Костянтина Миколайовича Смаги є визначальною для становлення української гітарної школи. Вони поєднували високі вимоги до технічної майстерності з розвитком



Рис.5. На сцені Ян Пухальський

творчої свободи, формуючи всебічно підготовленого музиканта, здатного до глибокої музичної інтерпретації. Пухальський, як видатний виконавець і педагог, сприяв популяризації гітари в концертній, театральній та кінематографічній практиці, упорядковував репертуар семиструнної гітари та інтегрував сучасну українську музику у навчальний процес. Смага робив акцент на ансамблевій грі, естетичному розвитку та вихованні виконавської культури. Їхня педагогічна та виконавська діяльність формувала методичну і культурну базу, що заклала підґрунтя розвитку українського гітарного мистецтва і продовжує впливати на сучасних музикантів та педагогів. Високий професіоналізм, принциповість і людяність обох корифеїв забезпечили їм глибоку повагу колег і студентів, а їхня спадщина є невід'ємною частиною історії української академічної гітари.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Давидов М. А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. НМАУ, Київ, 1998. 404 с.
2. Михайленко М. Методика викладання гри на гітарі. К., 2003. 246 с.
3. Михайленко М. Методологія виконавської майстерності гітариста. К., 2003. 240 с.
4. Михайленко М. «Про гітару та гітаристів» Київ: Вид.дім Бураго, 2021. 368 с.
5. Чистов С. Класична гітара: Київ ХХ сторіччя. Київ: Вид. дім Бураго, 2021. 367 с.

REFERENCES

1. Davydov, M. A. (1998). Kyivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho mystetstva [Kyiv Academic School of Folk-Instrumental Art]. Kyiv: NMAU, 404 p. [in Ukrainian].
2. Mykhailenko, M. (2003a). Metodyka vykladannia hry na hitari [Methodology of Guitar Teaching]. Kyiv, 246 p. [in Ukrainian].
3. Mykhailenko, M. (2003b). Metodolohiia vykonavskoi maisternosti hitarysta [Methodology of Guitar Performance Mastery]. Kyiv, 240 p. [in Ukrainian].
4. Mykhailenko M. (2021). Pro hitaru ta hitarystiv [About guitar and guitarists]. Kyiv: Vyd.dim Buraho, 368 p. [in Ukrainian].
5. Chystov, S. (2021). Klashna hitara: Kyiv XX storichchia [Classical Guitar: Kyiv in the 20th Century]. Kyiv: Vid. dim Burago, 367 p. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 24.10.2025 р.
Прийнято до друку 30.10.2025 р.*

Рябчун Ірина Володимирівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
i.riabchun@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8070-7847>

МУЗИЧНА МОВА НОВОГРЕЦЬКОЇ МУЗИКИ: ІСТОРІЯ І СЦЕНАРІЇ МАЙБУТНЬОГО

Анотація Новогрецьке музичне мистецтво, попри історичні обставини, у середині ХХ століття досягло світового лідерства у композиції. Цьому сприяла етнічна пам'ять греків про роль керманіча мистецтв, прагнення до володіння сучасними композиторськими техніками, впевненість у власній національній мистецькій самодостатності. Тема дослідження — становлення і розвиток музичної мови новогрецької музики. Визначені основні етапи розвитку грецької композиторської школи, яка, попри прадавнє історичне коріння грецької музики, є однією з наймолодших у Європі. Вказано на головну проблему раних етапів становлення новогрецької музики — поєднання монодійного національного фольклору з основами гармонії європейської академічної музики. Дається огляд новітніх тенденцій у творчості грецьких композиторів ХХ століття — Димітріса Мітропулоса, Нікоса Скалкотаса, Мікіса Теодоракіса, Димітріса Капсоменоса, Янніса Ксенакіса.

Робиться висновок про те, що загальну картину розвитку музичної мови новогрецької музики ХХ століття визначає взаємодія етнічних і модернових проявів. Серед перших – відображення основ грецької міфології, філософії, модальної архаїки грецького фольклору, ромейської поетики, візантійського мелосу, сучасної громадянської пісні, регіональної специфіки, де особливо яскраво представлені острів Крит і втрачений регіон Малої Азії. Серед других — варіанти взаємодії діатоники і хроматики, застосування комп'ютерного програмування, синтезованого, або записаного звуку, документальна музика. На основі сценаріїв розвитку новогрецького музичного мистецтва ХХ століття робиться припущення про відмінність музичної мови наступної епохи від музичної мови епохи модерну, аналогічної до відмінності останньої від класико-романтичного періоду, подальше розкриття етнічного компонента найновішими методами композиції.

Ключові слова : новогрецька музика; музична мова; епоха модерну; сучасні тенденції; етнічна основа.

THE MUSICAL LANGUAGE OF MODERN GREEK MUSIC: HISTORY AND FUTURE SCENARIOS

Abstract. Modern Greek musical art, despite historical circumstances, achieved world leadership in composition in the mid-20th century. This was facilitated by the ethnic memory of the Greeks about the role of the helmsman of the arts, the desire to master modern compositional techniques, and the confidence in their own national artistic self-sufficiency. The topic of the study is the formation and development of the musical language of modern Greek music. The main stages of the development of the Greek composer school are determined, which, despite the ancient historical roots of Greek music, is one of the youngest in Europe. The main problem of the early stages of the formation of modern Greek music is indicated — the combination of monody national folklore with the foundations of harmony of European academic music. An overview of the latest trends in the work of Greek composers of the 20th century — Dimitris Mitropoulos, Nikos Skalkotas, Mikis Theodorakis, Dimitris Kapsomenos, Yannis Xenakis is given.

It is concluded that the general picture of the development of the musical language of modern Greek music of the 20th century is determined by the interaction of ethnic and modern manifestations. Among the first are the reflection of the foundations of Greek mythology, philosophy, modal archaic Greek folklore, Roman poetics, Byzantine melos, modern civic song, regional specifics, where the island of Crete and the lost region of Asia Minor are especially vividly represented.

Among the latter are options for the interaction of diatonic and chromatic, the use of computer programming, synthesized or recorded sound, documentary music. Based on the scenarios of the development of modern

Greek musical art of the 20th century, an assumption is made about the difference between the musical language of the next era and the musical language of the modern era, similar to the difference of the latter from the classical-romantic period, further disclosure of the ethnic component using the latest composition methods.

Keywords: modern Greek music; musical language; modern era; modern trends; ethnic basis.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Рябчун І., 2025

Постановка проблеми. Передбачення шляхів розвитку музичного мистецтва майбутнього є актуальним питанням нинішнього етапу тектонічних зламів у розвитку людства. Особливо гостро це питання поставало при долученні до європейського шляху розвитку монодійної за своєю природою грецької музики. Темою даного дослідження є розвиток новогрецької музики у ХХ столітті, вбачаючи певні аналогії між переламним етапом у розвитку грецької музики від архаїки до модерну і нинішнім етапом переходом від епохи пост-модерну до мистецтва нового часу. Предметом дослідження у даній статті є новаторство композиторів Новогрецької композиторської школи у розвитку композиційних технік і музичної мови. Об'єкт дослідження — музика новогрецьких композиторів ХХ століття, у творчості яких формувався перехід від монодії до європейських новітніх ладових систем і авангардних методів композиції. При досліджуванні застосовані методи історичного, психологічного, філософського, музичного та компаративного аналізу, а також новітні способи вивчення, запропоновані сучасними дослідниками грецької музики.

Виклад основного матеріалу. Новогрецька парадигма була розпочата у 2001 році дослідженнями грецької вченої Ліани Харалампіду [1, С. 117–120] і є одним із нових напрямків українського мистецтвознавства. Вивчаючи історію грецької музичної освіти, вчена оприлюднила чимало фактів про композиторів, які заклали фундамент новогрецької музики, а також про перші етапи розвитку Новогрецької композиторської школи. Натомість, професійне музичне мистецтво Греції, як модель тектонічних змін у музичному мисленні, наразі стає основною темою дискурсу вперше в українському мистецтвознавстві і за його межами з метою прогнозування сценаріїв подальшого розвитку музичного мистецтва.

Останнім часом пріоритетом у світових дослідженнях новогрецької музики стають особистості композиторів-новаторів ХХ століття, які, у період розбудови новогрецької композиторської школи

першими подолали межі національного значення і зробили внесок у розвиток мистецтва модерну.

Грецькі композитори пройшли власний тернистий шлях від архаїчного фольклору до вершин світового авангарду музичного мистецтва. Першим бар'єром на цьому шляху було відставання у професіоналізмі внаслідок турецької окупації. Іншими проблемами у становленні музичної мови Нової Греції були поєднання монодійного фольклору зі стилістикою західноєвропейської музики і подолання відставання у музичному професіоналізмі [2, С. 57–84; 2, С. 13]. Обидві проблеми були вирішені вже до середини ХХ століття: знаковими подіями у становленні Новогрецької композиторської школи стало створення самобутніх опер «Першотворець» (Πρωτόμαστορας, 1915) і «Обручка матері» (Το δαχτυλίδι της μάνας), 1917) Маноліса Каломіріса.

Відомий у світі більше, як диригент, Дімітріс Мітропулос (Δημήτρης Μητρόπουλος, Dimitris Mitropoulos) був першим з новогрецьких музикантів, хто досяг міжнародного визнання керуючи оркестрами Бостона, Міннеаполіса, Філадельфії. У 1957–1958 роках він був художнім керівником Нью-Йоркського симфонічного оркестру. Ім'я Мітропулоса нерідко згадується у зв'язку з іменем його соратника — Леонарда Бернстайна, проте, мало кому відомо, що саме Мітропулос допомагав Бернстайну у його кар'єрі диригента, а не навпаки [4, С. 1]¹. Попри те, що поруч з ім'ям автора «Вестсайдської історії» ім'я Мітропулоса виглядає маловідомим, саме він відіграв для Греції роль провісника нового мистецтва: його «*Ostinata*» для скрипки і фортепіано у трьох частинах (1920) була першим з грецьких творів, у яких було застосовано дванадцятитоновий метод [2, С. 16–18, 251–252]. Зверненню Д. Мітропулоса до додекафонії передувало навчання у бельгійських викладачів Армана Марсіка (в Афінах) і у П. Жильсона (у Брюсселі), за якими слідувала значна творча криза: перебуваючи у Берліні як стипендіат фонду Бенакіса, Д. Мітропулос показав Феруччо Бузоні (Ferruccio Busoni 1866–1924) свою «Грецьку Сонату» для фортепіано («Eine Griechische Sonate» for piano). Ф. Бузоні

¹ Як зазначає грецька піаністка і дослідниця Ефі Аграфіоті (Εφη Αγραφιότη), Д. Мітропулос зробив декілька спроб, для того, щоб влаштувати Л. Бернстайна диригентом згаданого оркестру, проте його згадують лише, як спів-директора, а не художнього керівника. (4, С. 1).

«не сприйняв» цей твір, що привело у шок молодого композитора, який не очікував на настільки негативної реакції. У 1959 році, в інтерв'ю Йозефу Мюллер-Марейну та Ханнесу Рейнхардту для радіостанції NDR Hamburg, Д. Мітропулос згадує, що повернувся до композиції, лише після того, як познайомився з дванадцятитонову систему А. Шенберга [5, С. 720–721; 6].

Дві із трьох частин згаданого вище твору Д. Мітропулоса — «Ostinata», попри використання назви, яка є посиланням на бароковий стиль і використання серійної техніки, написані у сонатній формі. Фактура цих частин зберігає деякі ознаки поліфонічного викладу: з перших тактів у партії скрипки присутні рельєфні тематичні побудови, а у шарі акомпанементу — подібність до поліфонічної імітації, яка створюється за рахунок проведення операційного варіанту де інтервали серійного ряду подані в оберненнях. При збереженні ритмічного малюнку таке проведення нагадує поліфонічну імітацію (1–2 такти партії скрипки: $a^2-h^1-ais^1-cis^2-d^1-f^1-e^2-g^2-es^2-fis^1-c^1-gis^1$ і 4–5 такти верхнього голосу фортепіано: $a^2-h^2-ais^3-cis^2-d^2-f^2-e^2-g^1-es^2-fis^2-c^3-gis^2$). При цьому у вертикальні побудови звертають на себе увагу «проріджені» співзвуччя, з уникненням тризвуків, септакордів (такти 2, 5), а також гармонічної функціональності. Отже сонатна форма у «Ostinata» є імітацією, «бульбашкою», наповненою абсолютно іншим змістом. Але і у використанні додекафонії композитор застосовує обмежену кількість операцій з серійними рядами, повторюючи багаторазово у різних ритмічних комбінаціях лише чотири опе-

раційні варіанти, що виправдовує назву твору. Тобто, виходячи з цього стає очевидною бажання Д. Мітропулоса використовувати новітню і модну серійну техніку, і, водночас, — відсутність інтенції композитора цілковито поглинути у сувору додекафонію. Зауважимо, що твір був створений менш ніж двома роками пізніше першої публікації Дванадцятитонової системи А. Шенберга [6, С. 45–54].

Додекафонія була своєрідним «квитком» у композицію модерну на тільки для Димітріса Мітропулоса. У тому, ж 1927 році створює свої перші додекафонні твори — «15 маленьких варіацій» і Сонатину для фортепіано — інший грецький композитор — офіційний учень А. Шенберга — Нікос Скалкотас. Далі — він вражає свого іменитого вчителя своїм талантом у оригінальності сприйняття додекафонії і органічного втілення серійної системи у класичних структурах. Особливе значення для греків мало визнання Н. Скалкотаса одним із десяти найкращих учнів Арнольда Шенберга. Індивідуальний спосіб застосування серійної техніки, який настільки високо оцінив А. Шенберг, сам Н. Скалкотас у поясненнях до свого Концертино для двох фортепіано та оркестру (1935) називав «серійною гармонією» (*δωδεκάφθογγος αρμονία*) (8), вважаючи додекафонію «здатною контролювати та накопичувати весь сучасний музичний матеріал у надійній сучасній системі» Тим самим, він ставився до композиції як до синтезу способів написання музики, проявляючи себе як справжній грек, «через якого промовляє» грецька музична культура².



Д. Мітропулос Ostinata, 1 частина, 1–5 такти [7, С. 1]

² Композиція — *гр. σύνθεσις* [synthesē].

Звідси стає очевидним, що феномен музичної культури не обмежений ні в історичному перебігу, ні у географічному просторі. Музична культура є надбанням етносу і змінюється у відповідності з вимогами часу на певних етапах його історії, зберігаючи, однак відчуття «грецькості». Вивчення архівних записів грецького фольклору і основ класичної гармонії сприяли створенню яскравого симфонічного варіанту грецьких народних танців — «36 грецьких танців», де учень А. Шенберга не прагне до демонстрації новітніх технік, натомість застосовує свої вміння у симфонічній оркестровці.

Як вже згадувалось, використання серійних рядів на кшталт гармонії при збереженні фактурного розмаїття класико-романтичної музики вивело Ніколаоса Скалкотаса у ряди найкращих учнів Арнольда Шенберга. Утім, і у цьому випадку настав момент, коли зауваження іменитого наставника перестали відповідати самобутнім індивідуальним уявленням учня, і конфлікт між ними став неминучим.

Такими нелегкими випробуваннями, через власні поразки і кризи, виборювався шлях у сучасне мистецтво багатьох грецьких композиторів ХХ століття. Як ми бачимо, цей шлях ставав тернистим у той момент, коли «грецька сутність», власне відчуття цілісності стикалося із загальноприйнятими догмами європейської музики (згадаймо зауваження Пауля Хіндемита Мікісу Теодоракісу стосовно паралельних квінт).

Ефективним способом уникнення подібних конфліктів було встановлення власних правил: до прикладу, зрозумівши і відчувши, що «серія» не в змозі відобразити стихійність подій, які опиняються у фокусі мистецтва ХХ століття, саме так виступив проти додекафонії грецько-французький, а точніше, композитор світового масштабу — Янніс Ксенакіс (Γάνης Ξενάκης 1922–2001) — одна з найяскравіших мистецьких особистостей другої половини ХХ століття, яскрава і трагічна постать, що є прикладом мужності, нескореності, працездатності і послідовної самореалізації. Потужний грецький ген, попри тяжкі випробування долі, стимулював творчість композитора, і додавав насаги у сміливих пошуках власного шляху у мистецтві.

Янніс Ксенакіс народився у румунському містечку Браїлів (Brăila), яке виникло на місці Прохілії (*Προχελία*³), заснованої стародавніми греками у V столітті до нової ери. Звідси у Я. Ксенакіса — співвіднесення себе до античних греків, повага композитора до їх внеску у розвиток Європейської цивілізації і несприйняття наступної — Візантійської фази розвитку грецького етносу. Саме

етнічна «давньогрецька» ментальність Я. Ксенакіса спонукає його розпочати нову історію у музичній композиції, скорегувавши її за допомогою природничих законів задля досягнення конгруентності у відтворенні бурхливих процесів сучасності. Він спирається на досягнення грецького етносу навіть у подоланні власних гештальтів — тут на допомогу композитору приходять грецька докласична міфологія, спонукаючи до створення дивовижних з боку задуму і технічного втілення фортепіанних концертів.

На його думку, позаяк стихійні процеси підпорядковані законам природничих наук, то і музика, яка їх відображає, має відповідати законам цих наук. Таким чином народжується новий тип композиції модерну — *формалізована музика* — музика, яка програмується за законами математики, фізики і інших наук. Ідеї Я. Ксенакіса перевершили розробки додекафоністів і, практично, поставили на них хрест. Уродженець периферійного румунського міста, професійний будівельник, понівечений і засуджений на смерть через несприйняття союзницького контролю над Грецією, проживаючи п'ятнадцять років у Франції без громадянства, стає не тільки громадянином Франції, але і французьким композитором! Попри грецькі назви і глибокі концепції творів, а головне — нескорений прометеївський дух його творів, який не має нічого спільного з лицемірством *Grandeur de France* — так званою «величчю» Франції, остаточно втраченою у Другій світовій війні.

Відмова від загальновизнаних способів створення музики і переворот у композиції, який здійснив Янніс Ксенакіс, програмування звуку і музичного твору, засновані на його знаннях філософії і наукових законів, ще тривалий час будуть залишатися матеріалом для вивчення, дослідження і глумачення. Цього не сталося би, якщо б екстраординарні за мовою і впливом на аудиторію твори Я. Ксенакіса не «посіяли» у свідомості слухачів зерна нового мистецтва — необхідного, але досі непередбаченого і не до кінця зрозумілого. Його творчість є величезним авансом людству і довго ще буде чекати повного розуміння і свободи інтерпретації.

В українському музикознавстві досліджувалась творчість послідовника ідей композиторів Нової флорентійської школи композитора Димітріса Капсоменоса (Δημήτρης Καψομένος, 1937–1993) [10]. Попри те, що згаданий митець народився в Атенах, він походив з відомої критської родини і позиціонував себе у грецьким музичним мистецтві саме як критський композитор. Свої перші уроки музики візантійської традиції Димітріс отримав від священника гірського крит-

³ Прохілія — гр. «гирло», буквально — «нап'яті уста», — порт у гирлі Дунаю, де відбувалась перевалка товарів з морських судів на річці.

ського селища Алікianos (Αλικιανός). Затим пройшов довгий шлях академічної музичної освіти у консерваторіях критської Ханї та Атен і опанував основи композиторських технік ХХ століття у музичних академіях Флоренції і Болонї. Така глибинна освіта давала йому змогу створювати музичні композиції різних стилів, комбінуючи ладові системи і створюючи власні. Д. Капсоменос розвинув ідеї представників другої хвилі неокласичного руху Карло Проспері і Луїджі Донатоні, зокрема, ідеї «тонального вагання» і «розширеної діатоніки». Він творчо підійшов до використання додекафонї, поєднуючи серійний розвиток з давньогрецькою квартовою системою і тональним розвитком, зокрема у драматичнім за змістом Концертино для контрабасу і симфонічного оркестру. Кварта, як основний вимір давньогрецького музичного мислення, є основою серій струнного Квартету Д. Капсоменоса, створеного за строгими правилами додекафонї. Квартетовий звукоряд відіграє роль діатонічного поля у системі квартової діатоніки, використаний у останнім завершеному творі Д. Капсоменоса — сюїти «Морське» (Θαλασσινά, 1994), яка є зразком постмодернового стильового синтезу. В уявленнях стародавніх греків інтервал кварта мав значення суб'єкту, а решта інтервалів мали значення фону. У ладовій системі «Морської» сюїти хроматика є похідною квартового звукоряду і еквівалентом фонової відстані від певного тону: до прикладу якщо уявити кварту ідеальним, інтервалом, суб'єктом, а квартове коло «*c-f-b-es-as-des-ges etc...*» ідеальною діатонічною побудовою, то «*c-des*», з цього погляду, є діатонічною відстанню, віддаленою на 5 позицій у площині квартового кола: «*c-f-b-es-as-des*», так само, як «*d-es*» — шостою позицією: «*d-g-c-f-b-es*». Якщо ми уявимо собі, що будь-яка неквартива інтервальна відстань прагне суб'єктизації, тобто, перетворення на кварту, така відстань має ладове тяжіння, напруга якого відповідає позиційній віддаленості на квартовім звукоряді. У такий спосіб у сюїті, зокрема у фантазії «Серед спінених хвиль» (Στ'αφρισμένη κυμάτα) створено потужну ладову основу, яка дає композитору необмежених можливостей хроматичних барв, до речі, розкриваючи грецьку суть хроматики — *χρώμα* — колір

У симфонічній творі «Три танці Криту» Д. Капсоменос використовує серійні ряди для створення колориту звучання критського фольклору. Зауважимо, що засобами додекафонї композитор будує інтонаційні еквіваленти монодійного критського фольклору, відтворюючи його інтерваліку і модальні принципи розвитку. Перелічені засоби також представлені у фортепіанній сюїті «Критські землі», де композитор надає

перевагу діатонічним ладам. У сюїті переважають багатоманітні гамоподібні фігурації, натомість Д. Капсоменос уникає акордів терцієвої будови, вживаючи вертикальні поєднання декількох діатонічних інтервалів. Діатонічний за звучанням твір має логіку гармонічних послідовностей, властиву фольклору Середземномор'я. У цьому випадку композитор застосовує серійні ряди, які, на противагу ортодоксальній серії, зосереджуються не на дисонансах, а на діатоніці, поринаючи у архаїчні глибини критської традиції.

У 1986 році учень Димітріса Капсоменоса і Александра Райчева (1922–2003) — композитор Теодорос Харидіс (Theodoros Charidis) створює концерт «Ноктюрн» для фортепіано і камерного оркестру у пам'ять роковин Чорнобильської катастрофи. У ладовому устрої концерту присутні зв'язки з ідеями «тонального вагання» К. Проспері, які активно розвивав у своїх творах вчитель Т. Харидіса — Д. Капсоменос. Ладова колізія діатоніки і хроматики у «Ноктюрні», за словами композитора, відповідає драматургічному конфлікту. Діатоніка уособлює в концерті «Мирне життя», натомість хроматика відображає наслідки трагедії: Головна тема, що має тональність До-мажор, змінюється подальшими хроматичними побудовами оркестрових партій, зміст яких, за задумом композитора, має відображати «проникнення радіації»⁴. Зауважимо, що діаметрально інша персоніфікація тональності присутня у Третій фортепіанній Баладі вже згаданого вище засновника Новогрецької композиторської школи Манолїса Каломіріса. У цьому творі тональні центри пов'язані з символічним образом смерті. Водночас теми ліричної сфери Третьої Балади мають монодійну природу, контрастуючи головній партії своїм східним, подекуди візантійським забарвленням.

Візантійський мелос є важливою складовою стилістики творів одного із найбільш знаних у світі грецьких композиторів — Мікіса Теодоракіса. Пройшовши довгий шлях оволодіння сучасною музичною мовою, на прем'єрі свого балету «Антигона» (1959) впевнився, що не сучасні техніки, а століттями виплекана у церковній практиці візантійська мелодика привертає увагу аудиторії і примушує заглиблюватися у зміст твору [11, С. 10, 50]. Тому композитор надалі залишився вірним пісням, які складав з дитинства упродовж всього життя, і виростив з пісенного матеріалу масштабні симфонічні полотна, близькі і зрозумілі співвітчизникам. У такий спосіб Мікіс Теодоракіс долає межу між народною, популярною і академічною музикою Греції, об'єднуючи їх в нерозривну цілісність. Мікіс Теодоракіс стає

⁴ Із приватної бесіди з композитором при підготовці прем'єрного виконання твору на Фестивалі у Афінському замку «Герцогині Плакедії» («Κάστρο της Δούκισσας Πλακέντια») влітку 1996 р.

співцем громадянського мистецтва, розкриваючи потужну динаміку і драматизм новочасного грецького фольклору, пісень Незалежної Греції — *δημοτικά τραγούδια*. Композитор був фактичним співучасником творення нового грецького фольклору, не тільки як автор чисельних циклів пісень громадянського змісту, але і як їх виконавець, попри те, що не володів академічним вокалом. І коли цей учень Олів'є Мессіана співав на у концертах власні пісні громадянського змісту, це не виглядало як акторство, скоріше, композитор наче знімав маску академізму з власної музики. Крім громадянського фольклору творчість Мікіса Теодоракіса всотала в себе просякнуту ладаном мелодіку візантійського співу — результат багатовікової праці безіменних мелургів і гімнографів (*гр. μελοουργός, υμνογράφος*), що мала основою поєднання філософії, науки і високої етики. Композитор, фактично, трансформувалася малерівський пісенний симфонізм, виводячи його із буденного пісенного руслу у високу течію божественної візантійської мелодики. Трансляції прем'єр його пісенних симфоній в оціпенінні слухало перед телевизором практично все населення Греції, пізнаючи в цій музиці свій образний світ і занурюючись у безодню спільних емоційних переживань.

Відвага відстоювати свої мистецькі уподобання перед такими метрами Європейської музики, як Арнольд Шенберг, Олів'є Мессіан, заради втілення власної мистецької мови мала свої результати. Крім визнання згаданих митців найвизначнішими композиторами ХХ століття, виконання їх непростих творів, яке стало «домашнім завданням» «священним обов'язком» грецьких виконавців, сприяло піднесенню грецької музичної культури упродовж 1990 — 2020 років на небувало високий рівень, зводячи нанівець згадки про народ «більш східний за європейців».

Висновки дослідження. Для греків ХХ століття було зірковим часом для входження у європейське академічне мистецтво. Епоха модерну у музиці означала, передусім, «прощання» з тональною системою, яка для грецької монодії була, є і буде несумісною ладовою системою, непродуктивною для композиційного синтезу. Після невдалих спроб представників Іонічної (Ептаніської) школи створити грецькі аналоги італійської опери [12, С. 57-63], відчайдушних намагань Маноліса Каломіріса у розвитку романтичних традицій Західноєвропейської музики, греки не просто опинилися перед фактом занепаду тональності — вони спіткали як нову реальність те, що тональність перестає бути пріоритетом для напрямку розвитку новогрецької музики. Грецькі, як і інші європейські композитори, перехрестившись і загамувавши подих, стежили за десакралізацією тональності з появою новоявленої альтернативи — додекафонії. Утім, додекафонія, як перша альтер-

натива тональності, в абсолютизованому вигляді не виявилася ефективною ні у сприйнятті широкою аудиторією, ні у можливостях композиторів до самовираження. Величезний бекграунд класико-романтичної музики виявся занадто значним, щоб бути заміненим штучно створеною моделлю композиції, а скоріше — лише моделлю організації музичної тканини. Тому вже напочатку долучення до додекафонії, грецькі композитори, попри монодійну природу етнічної музичної традиції, не втратили орієнтирів на мейнстрім західної музики — тональну гармонію, тому, що гармонія для греків є сенсом буття, який втілюється у музиці. Не у змозі зрєктися гармонії, грецький геній — Нікос Скалкотас винайшов власний спосіб застосування додекафонії. У ньому поєдналися грецька монодія, класико-романтичний стиль і серійна техніка.

Новогрецьке музичне мистецтво, попри історичні обставини, у середині ХХ століття досягло світового лідерства у композиції. Цьому сприяла етнічна пам'ять греків про роль керманіча мистецтв, прагнення до володіння сучасними композиторськими техніками, впевненість у власній національній мистецькій самодостатності.

Взаємодія етнічних і модернових проявів відображають загальну картину розвитку новогрецької музики, де уподобання композиторів створюють певні сценарії розвитку. Деякі з композиторів обирають давньогрецьку парадигму, як науково-філософську основу музики, докласичну міфологію (Я. Ксенакіс), або як модальну архаїку (Д. Капсоменос). Інші — зосереджуються на ромейській поезії, візантійським мелосі, сучасним фольклорі і громадянській пісні (М. Теодоракіс). До того ж різноманіття етнічним проявам, зокрема у ладових барвах, ритмічних формулах, а також у інструментарії надає регіональна специфіка, де особливо яскраво представлені Крит (Д. Капсоменос, М. Теодаракіс) і втрачений регіон Малої Азії (М. Каломіріс, Я. Константинідіс).

Ми можемо передбачити подальший розвиток етнічних, регіональних і історичних парадигм у творчості як грецьких композиторів, так і композиторів інших національних. Подібні приклади звернення до національної музики інших країн, включаючи музику різних епох, наявні у творчості Д. Мітропулоса, Н. Скалкотаса, Д. Капсоменоса і особливо Я. Ксенакіса.

Стосовно використання новітніх композиторських технік ХХ століття, найтипівішими з них є варіанти взаємодії діатоніки і хроматики, серед яких

1. Розширені і звужені ладові системи;
2. Дванадцятитоновий лад;
3. Октатоніка;
4. Вільна серія, серійна гармонія;
5. Обертонний лад;
6. Лад квартового поля;

7. Лади нетипової мензури;
 8. Етнічні, архаїчні, специфічні лади;
 9. Музика нетипової метроритмічної організації
 Застосування комп'ютерного програмування дає необмежені можливості для використання надбань людського інтелекту, так само, як використання синтезованого, або записаного звуку. Спектр композиторських пошуків розширюють поєднання академічних і неакадемічних жанрів, жанрові дифузії, синтетичні і нетипові жанри, хеппенінги, перформанси, музичні інсталяції, па-

ралельна музика, документальна музика, світло-музика, застосування немюзичних ефектів.

Ми лише окреслили основні сценарії розвитку музичної композиції у творчості грецьких композиторів ХХ століття. Виходячи з того, що їх сукупність становить основи «техніки модерну», можемо передбачити наступну епоху настільки ж відмінною від епохи модерну, наскільки остання відрізняється від класико-романтичного періоду, але і надалі спрямованою на подальші пошуки нової світової гармонії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Харалампіду Л. Музична культура Нової Греції — шляхи становлення національної композиторської школи // Рябчун І., Харалампіду Л. «Нариси з історії грецької музики» Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017, С. 117–120.
2. Romanou K., Barbaki M. Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life // *Nineteenth-Century Music Review*, 8, Cambridge University Press, 2011. P. 57–84.
3. Romanou K. Westernization of Greek music 2003 // *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 2003, 13 p.
4. Αγραφιότη Έ. Leonard Bernstein — Δημήτρης Μητρόπουλος. Αποκαθηλώσεις // Athens: TAR Μουσικό διαδικτυακό περιοδικό με αφορμή την κιθάρα, 2025. URL:<https://www.tar.gr/>
5. Κώστιος Α. Ο συνθέτης Δημήτρης Μητρόπουλος // Δημήτρης Μητρόπουλος — Αφιέρωση στο συμφωνικό του έργο. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1996. 336 σ.
6. Παπαγιαννοπούλου Π. Οργάνωση φθογγικού υλικού και μορφής στα διπλά κοντσέρτα του Νίκου Σκαλκώτα [διδασκαλικά διηγήματα] : κλασική παράδοση και καινοτομία. Αθήνα : Mark, 2019. 335 σ.
7. Mitropoulos D. *Ostinata in Tre Parti — for violin and piano*. Athens: Ministry of Culture and Science, 1984. Piano part — 17 p., violin part. — 9 p.
8. Trotter W.R., Γεροφάντης της μουσικής, Athens: Potamos, 2000, 782 p.
9. Belonis Y. Lonesome passage to modern music // *Muzikologija* 2008, Issue 8. January 2008. P. 4 –54.
10. Рябчун І. Критська музична традиція у розвитку Новоречької композиторської школи на прикладі творчості Димитріса Капсоменоса : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 180 с.
11. Μουγίς Α. Mikis Theodorakis: finding Greece in his music. Kerkyra Publications, 2010. 132 p.
12. Ταμπάκι Α. Το Νεοελληνικό θέατρο (18^{ος}-19^{ος} αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Διάλογος. Αθήνα: Χρόνος. 2005. 420 σ.
13. Vergadou-Mavroudaki C. (2003) Greek Composers of the Ionian Islands in Italian Musical Life during the 19th Century. // *Musicology The Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*. Vol. 3. P. 57– 63

REFERENCES

1. Haralampidou L. (2017) *Muzychna kultura Novoi Hretsii — shliakhy stanovlennia natsionalnoi kompozytorskoi shkoly* [Musical culture of Modern Greece — ways of formation of a national composer school] // Riabchun I., Haralampidou L. «Essays on the history of Greek music» Kyiv: Dmytro Burago Publishing House, P. 117–120 [in Ukrainian].
2. Romanou K., Barbaki M. (2011) *Music Education in Nineteenth-Century Greece: Its Institutions and their Contribution to Urban Musical Life* // *Nineteenth-Century Music Review*, 8, Cambridge University Press, P. 57–84.
3. Romanou K. (2003). *Westernization of Greek music* // *Matica Srpska's Proceedings for Performing Arts and Music*. 13 p. [in English].
4. Agrafioti E. (2025) Leonard Bernstein — Dēmētrēs Mētropoulos. Apokathēlōseis [Leonard Bernstein — Dimitris Mitropoulos. Decapitations] // Athens: TAR — Music online magazine about the guitar. URL: (<https://www.tar.gr/>) [in modern Greek].
5. Kostios A. (1995) *O synthetēs Dēmētrēs Mētropoulos* [Composer Dimitris Mitropoulos] // Dimitris Mitropoulos — Dedication to his symphonic work. Athens: National Bank Educational Foundation. 336 p. [in modern Greek].

6. Papagiannopoulou P. (2019) Organōsē phthongikou ylikou kai morphēs sta dipla kontserta tou Nikou Skalkōta [didaktorikē diatribē] : klasikē paradosē kai kainotomia. [Organization of tonal material and form in the double concertos of Nikos Skalkotas [doctoral thesis]: classical tradition and innovation]. Athens: Mark 335 σ. [in modern Greek].
7. Mitropoulos D. (2010) Ostinata in Tre Parti — for violin and piano, (Athens, Ministry of Culture and Science, 1984), piano part — 17 p., violin part — 9 p.
8. Trotter W. R. (2000) Ierophantēs tēs mousikēs [The Priest of Music], Athens: Potamos, 782 p. [in modern Greek].
9. Belonis Y. (2008) Lonesome passage to modern music Muzikologija 2008 (Issue 8) P. 4 –54. [in English].
10. Riabchun I. (2006) Krytska muzychna tradytsiia u rozvytku novohretskoi kompozytorskoi shkoly na prykladi tvorchosti Dymitrisa Kapsomenosa [The Cretan musical tradition in the development of the modern Greek school of composition based on the work of Dimitris Kapsomenos]: Dissertation for the degree of Candidate of Arts. Kyiv, NMAU. 180 p. [in Ukrainian].
11. Mouyis A. Kerkyra (2010). Mikis Theodorakis: finding Greece in his music. Kerkyra Publications. 132 p. [in modern Greek].
12. Tabaki A. (2005). To Neoellēniko teatro (18os–19os ai.). Ermēneutikes prosengiseis, Diaulos [The Modern Greek Theatre (18th-19th century). Interpretive Approaches, Diavlos,] Athens: Chrónos. 420 σ. [in modern Greek].
13. Vergadou-Mavroudaki C. (2003) Greek Composers of the Ionian Islands in Italian Musical Life during the 19th Century. // Musicology The Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. Vol. 3. P. 57– 63. [in modern Greek].

*Стаття надійшла до редакції 31.10.2025 р.
Прийнято до друку 03.11.2025 р.*

Жуков Василь Павлович,

доктор філософії, доцент,
докторант кафедри освітології та інноваційної педагогіки,
Харківський національний педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди, м. Харків
vasil.zhukov@hnpu.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7845-6222>

ФОРМУВАННЯ МОРАЛЬНО-ЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ У ЗВО СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ АМЕРИКИ ТА КРАЇН ЄВРОПИ

Анотація. У статті проаналізовано, зміст, основні принципи, форми та методи формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики у закладах вищої освіти США та європейських країн. З'ясовано, що морально-етична культура вчителя музики передбачає реалізацію таких принципів, як: повага до всіх учнів, встановлення професійних меж, приклад гарної поведінки, прояв турботи та співчуття, підтримка цінностей музичної освіти в суспільстві та професії. Зміст діяльності окресленої категорії вчителів спрямований на розвиток учнів, співпрацю з колегами, тісну взаємодію з суспільством та розуміння етичних обов'язків, що пов'язані з їхньою роллю. Взагалі, морально-етична культура майбутніх учителів музики включає встановлення позитивних стосунків з вихованцями, налагодження з ними психологічного контакту, вміння спілкуватися та співпрацювати як з колегами, так і учнями, відчувати цінність та сенс освітньої діяльності. Встановлено, що формування морально-етичної культури майбутнього вчителя музики в США та Європі спрямоване на інтеграцію етики у підготовку вчителів як через теорію, так і реальний досвід, організацію рефлексивної практики, впровадження педагогічних підходів, виховання емпатії, розвиток етичної чутливості, розуміння впливу музичного вибору на суспільство, участь майбутніх учителів у міжкультурному діалозі та забезпечення відповідності особистої етики вчителя його професійним цінностям. Проведене дослідження свідчить, що одним із розповсюджених шляхів формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики в зарубіжній педагогічній думці виступає інтеграція нормативної етики, моральної філософії і морального виміру музичної освіти в програму їхньої підготовки. З'ясовано, що до найбільш дієвих форм і методів формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики можна віднести: семінари; коментарі та рекомендації, що сприяють ефективному самовдосконаленню виконавських навичок студентів; зустрічі зі шкільними вчителями для обміну професійним досвідом; аналіз поточних проблем та викликів, які мають місце у практиці музичної освіти школи; консультації; проектна робота; оцінювання виступів студентів, їхніх творчих музичних робіт і проектів; слухання музики та її аналіз; написання есе з подальшим його обговоренням та деякі інші.

Ключові слова: морально-етична культура; вчитель музики; зміст; принципи; форми; методи.

FORMING THE MORAL AND ETHICAL CULTURE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS IN THE UNITED STATES AND EUROPE

Abstract. The article analyses the content, basic principles, forms and methods of forming the moral and ethical culture of future music teachers in higher education institutions in the United States and European countries. It has been established that the moral and ethical culture of a music teacher involves the implementation of such principles as: respect for all students, setting professional boundaries, setting an example of good behaviour, showing care and compassion, and supporting the values of music education in society and the profession. The activities of this category of teachers are aimed at student development, cooperation with colleagues, close interaction with society, and understanding of the ethical responsibilities associated with their role. In general, the moral and ethical culture of future music teachers

includes establishing positive relationships with students, establishing psychological contact with them, the ability to communicate and cooperate with both colleagues and students, and feeling the value and meaning of educational activities. It has been established that the formation of the moral and ethical culture of future music teachers in the United States and Europe is aimed at integrating ethics into teacher training through both theory and real experience, the organisation of reflective practice, the introduction of pedagogical approaches, fostering empathy, developing ethical sensitivity, understanding the impact of musical choices on society, involving future teachers in intercultural dialogue, and ensuring that teachers' personal ethics are consistent with their professional values. The study shows that one of the most common ways of forming the moral and ethical culture of future music teachers in foreign pedagogical thought is the integration of normative ethics, moral philosophy and the moral dimension of music education into their training programme. It has been established that the most effective forms and methods of shaping the moral and ethical culture of future music teachers include: seminars; comments and recommendations that contribute to the effective self-improvement of students' performance skills; meetings with school teachers to exchange professional experience; analysis of current problems and challenges in the practice of music education in schools; consultations; project work; evaluation of students' performances, their creative musical works and projects; listening to music and its analysis; writing essays with subsequent discussion; and some others.

Keywords: moral and ethical culture; music teacher; content; principles; forms; methods.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Жуков В., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.

В українських школах учителям музичного мистецтва відіграють вирішальну роль у розвитку характеру та моралі, а їхні морально-етичні якості безпосередньо впливають на їхню здатність розвивати ці риси та якості у своїх учнів. Також учителям зазначеного фаху відіграють важливу роль щодо навчання учнівської памолоді демократії та критичних дій, а їхній етичний вибір допомагає формувати громадянське суспільство. Сформована морально-етична культура гарантує, що вчителі готові приймати обґрунтовані рішення, які відповідають професійним цінностям, критично діяти, постійно оновлювати демократичні практики та творчо співпрацювати.

Отже, посилення морально-етичного вектору професійної підготовки майбутніх учителів взагалі та вчителів музичного мистецтва, зокрема, сприятиме регулюванню системи моральних взаємин на різних рівнях педагогічного процесу та налагодженню здорового морально-психологічного клімату в освітньому середовищі закладу загальної середньої освіти, зміцненню моральної позиції учнів. Певну допомогу щодо змісту, форм та методів формування морально-етичної культури вчителя музичного мистецтва (далі — *вчитель музики, від поширеного у зарубіжжі «music teacher»*) може надати вивчення та творче використання досвіду провідних країн світу — Сполучених Штатів Америки, Великої Британії, Іспанії, Норвегії та деяких інших.

Мета статті полягає в аналізі змісту, провідних принципів, форм та методів формування морально-етичної культури майбутніх учителів му-

зики в європейських та американських закладах вищої освіти.

Методологія дослідження. Для досягнення мети застосовано студентоцентризований і партисипативний підходи, а також використано загальнонаукові методи, зокрема, порівняння, узагальнення, аналіз, синтез. Це дозволило проаналізувати зміст та провідні принципи формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики, визначити найбільш дієві форми та методи формування зазначеної культури в європейських та американських закладах вищої освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зміст мистецької освіти та особливості професійної підготовки майбутніх учителів предметів мистецького циклу знайшли відбиття у працях В. Бутенка, Н. Гузій, Л. Коваль, А. Козир, М. Лещенко, Н. Миропольської, О. Олексюк, Г. Падалки, Г. Побережної, О. Ростовської, О. Рудницької, О. Хижної, О. Щолокової та інших учених.

Важливість окремих напрямів педагогічної підготовки майбутніх учителів мистецької освітньої галузі досліджували В. Антонюк, Н. Біла, З. Квасниця, Є. Куришев, Л. Масол, С. Масний, Г. Ніколаї, А. Рум'янцева, Л. Смирнова та деякі інші науковці. Однак, незважаючи на значну кількість наукових праць, питання формування морально-етичної культури майбутнього вчителя музики в зарубіжній педагогічній думці спеціально не вивчалось фахівцями, що й зумовило вибір теми дослідження.

Виклад основного матеріалу. Вивчення та узагальнення науково-педагогічної літератури [4; 5; 9] приводить до висновку, що морально-етична культура майбутніх учителів музики як система потреб, орієнтацій, ідеалів, цінностей,

загальнолюдських норм, включає встановлення позитивних стосунків зі школярами, налагодження з ними психологічного контакту, вміння спілкуватися та співпрацювати з колегами й учнями, відчувати цінність та сенс освітньої діяльності, передбачає пріоритетність благополуччя учнів, дотримання принципів чесності та добросовісності, виховання любові до музики за допомогою методів, що враховують культурні особливості, та виконання ролі позитивного прикладу для всієї шкільної спільноти.

Як свідчать зарубіжні фахівці (А. Bautista, J. Wong, С. Christophersen, L. Arostegui, K. Holdhus та ін.) формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики тісно пов'язане з інтеграцією етики у підготовку вчителів як через теорію, так і реальний досвід, організацією рефлексивної практики та впровадження педагогічних підходів, зокрема, таких як проблемно-орієнтоване навчання. Так, рефлексивна практика сприяє заохоченню майбутніх учителів розмірковувати над своїми особистими цінностями та професійним вибором, а також розглядати більш широко наслідки своєї роботи в соціально-культурному контексті.

Формування зазначеної культури включає виховання емпатії, розвиток етичної чутливості, розуміння впливу музичного вибору на суспільство, участь майбутніх учителів у міжкультурному діалозі та забезпечення відповідності особистої етики вчителя його професійним цінностям.

Одним із розповсюджених шляхів формування морально-етичної культури майбутнього вчителя музики у зарубіжній педагогічній думці [7] виступає інтеграція нормативної етики, моральної філософії та морального виміру музичної освіти в програму їхньої підготовки.

Доцільно також звернути увагу на те, що в зарубіжних країнах формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики передбачено змістом навчальних програм, які включають години спеціальної практики, на якій студенти навчаються стандартному набору професійних навичок вчителів музики. Ці години пропонують своєрідну практику для вивчення справжньої професії у всій її складності. Залежно від року навчання, студентам пропонуються різні типи курсів, що охоплюють інструментальне та вокальне виконання, музичний аналіз, творчість та проектну роботу. Ця робота підтримує перехід від ролі студента до професійної ролі вчителя [7].

Вивчення та узагальнення науково-педагогічних джерел [1; 9; 12] приводить до висновку, що морально-етична культура майбутніх вчителів музики у провідних країнах світу тісно пов'язана з розвитком міжкультурної компетентності, почуття глобального громадянства та емпатії і відповідальності через різноманітний навчальний

досвід, включаючи міжнародний обмін та рефлексивну практику.

Формування морально-етичної культури майбутнього вчителя музики передбачає розвиток цілісного світогляду, етичної усвідомленості в різноманітних освітніх умовах, розуміння, повагу та конструктивну взаємодію з людьми з різних культур і заохочення співпраці з міжнародними колегами для створення інноваційного та інклюзивного середовища музичної освіти.

Програми підготовки вчителів музики сприяють розвитку почуття глобального мистецького громадянства, заохочують учителів бути етичними, рефлексивними та політично залученими до своєї практики, особливо в різноманітних та складних суспільствах.

Активна, творча взаємодія з ситуаціями інших та прищеплення почуття професійної відповідальності як перед учнями, так і майбутнім поколінням виховує емпатію. Стажування за кордоном дозволяє майбутнім вчителям отримати широкі перспективи, вивчати різноманітні музичні стилі та методики викладання, а також брати участь у міжнародній співпраці.

Формуванню морально-етичної культури майбутніх учителів музики у провідних країнах світу сприяє визнання та активне вирішення питань культурної різноманітності й інклюзії, заохочення вчителів до критичного осмислення існуючих практик та оскарження зон комфорту, використання спільних та міждисциплінарних підходів.

А запровадження таких проектів та програм, як Європейська «Академія педагогічної освіти музики» (TEAM), спрямоване на співпрацю, міждисциплінарність, проведення практичних досліджень, втілення інновацій у процес підготовки вчителів музики.

Аналіз науково-педагогічних даних [8; 12; 13] свідчить про те, що формування морально-етичної культури європейського вчителя музики тісно пов'язане з реалізацією таких принципів, як: повага до всіх учнів, встановлення професійних меж, приклад гарної поведінки, прояв турботи та співчуття, підтримка цінностей музичної освіти в суспільстві та професії.

Зокрема, принцип поваги до всіх учнів передбачає ставлення до кожного, як до унікальної особистості, з повагою і гідністю, уникаючи дискримінації за віком, расою, релігією чи іншими факторами.

Встановлення професійних меж вимагає підтримки певних стосунків з учнями, усунення таких стосунків, які можуть стати «занадто близькими».

Принцип прикладу гарної поведінки пов'язаний з повагою суспільства до професії вчителя музики, наданням позитивного прикладу як учням, так й іншим.

Створення турботливого середовища забезпечує учнів та колег атмосферою поваги, довіри та співчуття. Реалізація принципу професійної відповідальності передбачає формування у вчителя вміння брати на себе відповідальність за свою працю, здійснювати внесок у розвиток суспільства та активно відстоювати цінність музичної освіти.

Взаємодія з колегами вимагає ставлення до колег-вчителів з великою повагою та гідністю, уникнення публічної критики та утримання від переслідування учнів, які навчаються в іншого вчителя.

Взаємодія з батьками та громадськістю пов'язана з умінням ефективно та професійно спілкуватися з батьками та громадою, виявляти чутливість та працювати в межах усталеної культури тієї чи іншої громади щодо підтримки освіти учнів.

Сприяння розумінню музики передбачає прагнення вчителя збагачувати музичну культуру громади, прищеплюючи учням та громадськості почуття шани до мистецтва.

З метою ефективно виконання вчителем своїх професійних обов'язків, йому необхідно постійно знайомитись з чинним законодавством у галузі освіти та мистецтва [10].

Узагальнення праць європейських науковців [5; 9; 12] дозволяє визначити провідні методи формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики — проведення дискусій, прийняття етичних рішень. Велику роль у формуванні зазначеної культури, як уже було зазначено, відіграє створення сприятливого навчального середовища, яке культивує емпатію та співчуття, і набуття реального досвіду через проходження стажування та спілкування з досвідченими фахівцями.

Необхідно також наголосити на тому, що у процесі формування морально-етичної культури майбутніх фахівців музики необхідно навчати їх ставитися до музики та культурного різноманіття з повагою, заохочувати конструктивну співпрацю з людьми з різним досвідом. Майбутні вчителі музики повинні демонструвати чесність у власній поведінці, оскільки узгодженість між їхніми словами та діями впливає на те, як їхні учні будуть розуміти етичні принципи.

Доцільно звернути увагу, що у Сполучених Штатах Америки, на відміну від європейських країн, більш поширеним є поняття не «морально-етична культура» вчителя, а «етична культура», але етика стосується не лише принципів, норм та прав, а й моральних чеснот, які люди повинні розвивати, щоб мати змогу справлятися з різноманітними викликами сучасного світу [9].

Так, формування етичної культури майбутніх вчителів музики у США передбачає сприяння їхній ролі як громадян, які є культурно чутливи-

ми, етично вихованими та глибоко пов'язаними з питаннями соціальної справедливості та рівності. Реалізація зазначеного завдання вимагає приділення особливої уваги культурно чутливій педагогіці, критичному осмисленню суспільних потреб та здатності відстоювати культурні права учнів в освітньому контексті.

Зокрема, культурне громадянство передбачає підготовку такого вчителя, який може моделювати та відстоювати культурні права своїх учнів, визнаючи, що освіта є політичним та контекстуальним завданням.

Соціальна справедливість та рівність проявляються у вмінні вчителя музики пов'язувати музичну освіту з широкими суспільними викликами, сприяючи етичному прийняттю рішень, що вирішують питання рівності та справедливості, розвивати в учнів розуміння етичної складності та формувати здатність робити моральні судження в конкретних реальних контекстах.

Виходячи з цього, університети Сполучених Штатів Америки постійно переглядають програми бакалаврату з музики, щоб інтегрувати концепцію вчителя музики як культурного громадянина, виходячи за межі простої передачі знань.

У процесі підготовки вчителів музики у закладах вищої освіти США постійно підтримується взаємозв'язок мистецтва та життя, підкреслюється, як музика пов'язана з іншими галузями знань та служить джерелом культурного та людського розуміння, сприяючи емпатії та взаємоповазі між студентами, культивуються спільні професійні погляди, цінності та переконання, що відповідають етичним стандартам, а не лише правовим нормам.

Формуванню етичної культури майбутніх учителів музики у Сполучених Штатах Америки сприяє заохочення діалогу та надання критичного зворотного зв'язку між студентами. Це допомагає створити сприятливе середовище для професійного розвитку та етичного зростання.

Створення професійних спільнот, де студенти-вчителі можуть ділитися ідеями, співпрацювати над навчальними завданнями та отримувати наставництво від досвідчених колег, забезпечує життєво важливу підтримку та сприяє спільному відчуттю професійної мети. Розвиток міжкультурної компетентності через емпіричне навчання допомагає майбутнім учителям розуміти та поважати різноманітність культурного походження своїх учнів, що є ключовим компонентом етичного викладання.

Формуванню етичної культури майбутніх учителів музики, їхньому активному навчанню та полегшенню дослідження етичних проблем у музичній освіті сприяє й використання в освітньому процесі ЗВО США інтерактивних методів навчання, таких як ділові ігри, педагогічні діалоги, та мультимедійних технологій.

Впровадження зазначених технологій у педагогічну освіту забезпечує широкі можливості для реалізації практико-орієнтованого навчання та етичної рефлексії.

У Сполучених Штатах Америки, як уже було зазначено, процес формування етичної культури майбутнього вчителя відбувається на засадах студентоорієнтованого підходу, адаптується до індивідуальних потреб учнів, сприяє створенню більш гуманного та справедливого навчального середовища, акцентує увагу на основних цінностях вчителя, таких як доброчесність, справедливість, повага та відповідальність, допомагає створити етичне та позитивне навчальне середовище для учнів [6].

Як свідчить проведене дослідження, серед методів формування етичної культури майбутніх учителів музики в американських ЗВО особлива увага приділяється критичному осмисленню матеріалу, методу діалогу, дискусіям щодо етичних проблем, проведенню практичних досліджень, діловим іграм, інтерв'ю та педагогічним експериментам для розвитку самосвідомості, цілісності та студентоорієнтованого етичного підходу.

Європейські країни, на відміну від США, в процесі формування морально-етичної культури майбутнього вчителя музики керуються Етичними рекомендаціями для проведення освітніх досліджень, що запропоновані Британською дослідницькою організацією в галузі освіти [3].

Формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики в таких країнах, як Іспанія, Норвегія, Велика Британія та деяких інших передбачає поєднання практичного навчання, критичної рефлексії, спільного формування спільноти та міжкультурної компетентності, що досягається як традиційними, так і інтерактивними методами навчання [6].

Доцільно також звернути увагу на те, що до дієвих методів формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики європейські фахівці відносять емпіричні та практико-орієнтовані методи.

Так, отримання досвіду через роботу зі студентами в автентичних умовах має вирішальне значення для розвитку компетентності, адаптивності та етичної основи викладання.

Поєднання викладання з музичними технологіями допомагає майбутнім вчителям розмірковувати над морально-етичними питаннями на практиці. Спостереження за студентами в природних умовах та використання опитувань допомагає визначити та зрозуміти конкретні обставини, що впливають на їхню поведінку та прийняття морально-етичних рішень.

Критичне осмислення питань при викладанні музики як з музичної, так і з морально-етич-

ної точки зору, залучення майбутніх вчителів до досліджень допомагає формувати в них морально-етичне розуміння та практику роботи з учнями в класі, сприяє критичному мисленню та постійному вдосконаленню педагогічної практики.

До найбільш поширених форм та методів формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики, як у країнах Західної Європи, так і США належать: семінари для засвоєння навчальних завдань студентами; надання коментарів та рекомендацій, що сприяє ефективному самовдосконаленню виконавських навичок студентів; організація зустрічей зі шкільними вчителями для обміну їхнім професійним досвідом та проведення інтерв'ю зі студентами; обговорення поточних проблем та викликів у практиці музичної освіти школи; консультування студентів щодо проектною роботи; оцінювання музичних записів студентів із сольними та груповими виступами, їхніх творчих музичних робіт та проектів; слухання музики та її аналіз, композиція, імпровізація; написання есе з подальшим його обговоренням [6; 14; 15].

Висновки. Отже, проведене дослідження свідчить, що у зарубіжних країнах, поряд з поняттям «морально-етична культура» вчителя музики (Велика Британія, Іспанія, Норвегія та деяких інших), широке використання отримав термін «етична культура» (США). Під цими термінами розуміється система норм, цінностей, правил, потреб, ідеалів тощо. До провідних принципів формування зазначеної культури в провідних країнах світу належать: принцип поваги до всіх учнів, встановлення професійних меж, приклад гарної поведінки, прояв турботи та співчуття, підтримка цінностей музичної освіти в суспільстві та професії.

Найбільш поширеними формами та методами формування морально-етичної культури майбутніх учителів музики, як у країнах Західної Європи, так і США виступають: семінари; коментарі та рекомендації, що сприяють ефективному самовдосконаленню виконавських навичок студентів; зустрічі зі шкільними вчителями для обміну професійним досвідом та проведення інтерв'ю зі студентами; обговорення поточних проблем та викликів; консультування; проектна робота; оцінювання музичних записів студентів із сольними та груповими виступами, їхніх творчих музичних робіт та проектів; слухання музики і її аналіз та деякі інші.

До перспективної тематики подальшого наукового пошуку можна віднести питання теорії та практики формування морально-етичної культури вчителів предметів мистецького циклу в Україні на різних етапах її розвитку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bates, V. Where should we start? Indications of a nurturant ethic for music education. *Action, Criticism & Theory for Music Education*. 2004. Vol. 3, No. 3. pp. 2–16. https://act.maydaygroup.org/articles/Bates3_3.pdf
2. Bautista, A. & Wong, J. Music teachers' perceptions of the features of most and least helpful professional development. *Arts Education Policy Review*. 2017. Vol. 120, Issue 2. pp. 80–93. <https://doi.org/10.1080/10632913.2017.1328379>
3. British Educational Research Association [BERA]. *Ethical Guidelines for Educational Research*, (4-th ed.). London, 2018. 48 p. Available online at: https://study.sagepub.com/sites/default/files/bera_ethical_guidelines_2018_4th_ed.pdf
4. Carrillo, C. & Vilar, M. Music teachers' professional competences: Opinions of a sample of teachers. *Cultura y Educacion*. 2012. Vol. 24, Issue 3. pp. 319–335. <https://doi.org/10.1174/113564012802845668>
5. Carrillo, C. & Vilar, M. Percepciones del profesorado de música sobre competencias profesionales necesarias para la práctica [Music teachers' perceptions of professional competences needed for practice]. *Opcion*. 2016. Año 32, No. Especial 7. pp. 358–382. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/21480/21293>
6. Christophersen, C., Arostegui, L., Holdhus K. & et. Music Teacher Education for the Future: Reflections on Change. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2023. Vol. 22, Issue 3. pp. 7–40. <https://doi.org/10.22176/act22.3.7>
7. Elliott, D. (Ed.). *Praxial music education: Reflections and dialogues*. New York : Oxford University Press. 2005. 353 p. https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Elliott-Praxial_music_education.pdf
8. Gary, D., Garvey, C. & Sadeghpour, M. Signature pedagogies in music theory and performance. In Gurung, R., Chick, N. & Haynie, A. (Eds.) *Exploring Signature Pedagogies: Approaches to Teaching Disciplinary Habits of Mind*. New York : Routledge, 2023. pp. 81–98. <https://doi.org/10.4324/9781003444732>
9. Heimonen, M. Music education and global ethics: Educating citizens for the world. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 2012. Vol. 11, No. 1. pp. 62–80. http://act.maydaygroup.org/articles/Heimonen11_1.pdf
10. Lasauskiene J. & Rauduvaite A. Characteristics of Future Music Teachers' Experience in Teaching Practice. *Procedia — Social and Behavioral Sciences*. 2015. Vol. 177. pp. 122–126. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.02.358>
11. Jorgensen, E. Pax Americana and the world of music education. *The Journal of Aesthetic Education*. 2004. Vol. 38, No. 3. pp. 1–18. <https://doi.org/10.1353/jae.2004.0025>
12. Parekh, B. Principles of a global ethic. In Eade J. & O'Byrne D. (Eds.) *Global ethics and civil society*. London : Routledge, 2005. pp. 15–33. <https://doi.org/10.4324/9781315254258>
13. Regelski, T. Music and Music Education: Theory and praxis for 'making a difference'. *Educational Philosophy and Theory*. 2005. Vol. 37, Issue 1. pp. 7–27. <https://doi.org/10.1111/j.1469-5812.2005.00095.x>
14. Schweiker, W. A preface to ethics. Global dynamics and the integrity of life. *Journal of Religious Ethics*. 2004. Vol. 32, Issue 1. pp. 13–38. <https://doi.org/10.1111/j.0384-9694.2004.00153.x>
15. Scruton, R. *Culture counts: Faith and feeling in a world besieged*. New York : Encounter Books, 2018. 136 p. <https://www.amazon.it/Culture-Counts-Faith-Feeling-Besieged/dp/1641770333>

REFERENCES

1. Bates, V. (2004). Where should we start? Indications of a nurturant ethic for music education. *Action, Criticism & Theory for Music Education*. 3(3): 2–16. https://act.maydaygroup.org/articles/Bates3_3.pdf [in English].
2. Bautista, A. & Wong, J. (2017). Music teachers' perceptions of the features of most and least helpful professional development. *Arts Education Policy Review*. 120(2): 80–93. <https://doi.org/10.1080/10632913.2017.1328379> [in English].
3. British Educational Research Association [BERA]. (2018). *Ethical Guidelines for Educational Research*, (4-th ed.). London. Available online at: https://study.sagepub.com/sites/default/files/bera_ethical_guidelines_2018_4th_ed.pdf [in English].
4. Carrillo, C. & Vilar, M. (2012). Music teachers' professional competences: Opinions of a sample of teachers. *Cultura y Educacion*. 24(3): 319–335. <https://doi.org/10.1174/113564012802845668> [in English].
5. Carrillo, C. & Vilar, M. (2016). Percepciones del profesorado de música sobre competencias profesionales necesarias para la práctica [Music teachers' perceptions of professional competences needed for practice]. *Opcion*. 32(7): 358–382. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/21480/21293> [in English].

6. Christophersen, C., Arostegui, L., Holdhus K. & et. (2023). Music Teacher Education for the Future: Reflections on Change. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 22(3): 7–40. <https://doi.org/10.22176/act22.3.7> [in English].
7. Elliott, D. (Ed.). (2005). *Praxial music education: Reflections and dialogues*. New York : Oxford University Press. https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Elliott-Praxial_music_education.pdf [in English].
8. Gary, D., Garvey, C. & Sadeghpour, M. (2023). Signature pedagogies in music theory and performance. In Gurung, R., Chick, N. & Haynie, A. (Eds.) *Exploring Signature Pedagogies: Approaches to Teaching Disciplinary Habits of Mind*, 81–98. New York : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003444732> [in English].
9. Heimonen, M. (2012). Music education and global ethics: Educating citizens for the world. *Action, Criticism, and Theory for Music Education*. 11(1): 62–80. http://act.maydaygroup.org/articles/Heimonen11_1.pdf [in English].
10. Lasauskiene J. & Rauduvaite A. (2015). Characteristics of Future Music Teachers' Experience in Teaching Practice. *Procedia — Social and Behavioral Sciences*. 177, 122–126. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.02.358> [in English].
11. Jorgensen, E. (2004). Pax Americana and the world of music education. *The Journal of Aesthetic Education*. 38(3): 1–18. <https://doi.org/10.1353/jae.2004.0025> [in English].
12. Parekh, B. (2017). Principles of a global ethic. In Eade J. & O'Byrne D. (Eds.) *Global ethics and civil society*, 15–33. London : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315254258> [in English].
13. Regelski, T. (2005). Music and Music Education: Theory and praxis for 'making a difference'. *Educational Philosophy and Theory*. 37(1): 7–27. <https://doi.org/10.1111/j.1469-5812.2005.00095.x> [in English].
14. Schweiker, W. (2004). A preface to ethics. Global dynamics and the integrity of life. *Journal of Religious Ethics*. 32(1): 13–38. <https://doi.org/10.1111/j.0384-9694.2004.00153.x> [in English].
15. Scruton, R. (2018). *Culture counts: Faith and feeling in a world besieged*. New York : Encounter Books. <https://www.amazon.it/Culture-Counts-Faith-Feeling-Besieged/dp/1641770333> [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2025 р.
 Прийнято до друку 04.11.2025 р.

Левіт Дмитро Анатолійович,

кандидат філософських наук, доцент
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
d.lievit@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3237-6427>

ВИЗНАННЯ РЕЗУЛЬТАТІВ НЕФОРМАЛЬНОГО НАВЧАННЯ У МИСТЕЦЬКИХ УНІВЕРСИТЕТАХ: ВИКЛИКИ, ПРАКТИКИ ТА ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Анотація: у статті здійснено комплексний аналіз стану упровадження практики визнання результатів неформальної та інформальної освіти (ВНРО) у вищих мистецьких закладах освіти України, що розглядається як важливий інструмент підвищення якості підготовки фахівців, індивідуалізації освітнього процесу та розширення можливостей професійної реалізації здобувачів. На основі емпіричного дослідження, проведеного серед студентів 2–3 курсів та магістрантів, а також викладачів кафедри академічного та естрадного вокалу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, виявлено ключові проблеми: низький рівень обізнаності студентів про процедури ВНРО, недостатню доступність інформаційних матеріалів, складність підготовки портфоліо та відсутність уніфікованих критеріїв оцінювання творчих результатів. Особливу увагу приділено порівнянню українських підходів із провідними європейськими практиками (Шотландія, Норвегія, Швеція, Нідерланди), які демонструють ефективність законодавчого закріплення процедур, інтеграції RPL до національних кваліфікаційних рамок і використання цифрових інструментів. Запропоновано рекомендації щодо створення єдиних методичних матеріалів, розроблення стандартів оцінювання мистецького досвіду, автоматизації процедур подання заяв і підвищення кваліфікації викладацького складу. Отримані результати мають практичне значення для модернізації мистецької освіти України та наближення її до європейських стандартів.

Ключові слова: неформальна освіта; мистецька освіта; RPL; компетентності; портфоліо; кваліфікаційні рамки.

RECOGNITION OF NON-FORMAL LEARNING OUTCOMES IN ART UNIVERSITIES: CHALLENGES, PRACTICES, AND COMPARATIVE ANALYSIS

Abstract: The article analyzes the state of implementation of the recognition of non-formal education results in higher art education institutions in Ukraine. Based on empirical research conducted among students and faculty of the Department of Academic and Pop Vocal at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, the study revealed a low level of awareness among students, the complexity of procedures, and the lack of clear assessment criteria. Leading European practices (Scotland, Norway, Sweden, the Netherlands) and the possibilities of their adaptation to the Ukrainian context are considered. Recommendations are proposed for the unification of procedures, the development of methodological materials, the creation of digital tools, and the improvement of faculty qualifications.

Keywords: non-formal education; art education; RPL; competencies; portfolio; qualification frameworks.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Левіт Д., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Сучасна система вищої освіти в Україні перебуває у фазі глибоких структурних змін, що зумовлені інтеграцією до Європейського освітнього простору, цифровізацією навчального процесу та посиленням вимог до мобільності здобувачів освіти. Важливим аспектом цих змін є визнання результатів неформальної та інформальної освіти (далі — ВНРН), що дозволяє студентам інтегрувати здобуті поза академічними програмами знання та навички у власну освітню траєкторію. Особливе значення ця практика має для мистецьких університетів, де формування компетентностей значною мірою відбувається у творчих середовищах поза аудиторію: вокальні лабораторії, театральні студії, участь у конкурсах і фестивалях, індивідуальні заняття з майстрами. За словами Л. Лук'янової та Л. Ващенко, «освіта набуває якісних змін, суттєво збільшується кількість суб'єктів освітнього процесу, урізноманітнюються ціннісні установки й вікові особливості дорослих учнів» [2, С. 402]. Визнання таких результатів сприяє індивідуалізації навчального процесу, підвищує мотивацію до саморозвитку й дозволяє університетам реагувати на динамічні потреби ринку праці у сфері культури й мистецтв.

Метою статті є комплексний аналіз впровадження ВНРН у мистецьких університетах України, виявлення ключових проблем і бар'єрів на прикладі кафедр академічного та естрадного вокалу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, а також порівняння із провідними європейськими практиками системи Recognition of Prior Learning (RPL).

Виклад основного матеріалу. Проблематика визнання результатів неформального та інформального навчання активно досліджується в міжнародній освітній спільноті з початку 2000-х років. Вона ґрунтується на концепції навчання упродовж життя (Lifelong Learning), яку закріплено в основоположних документах ЄС та ЮНЕСКО. Визнання таких результатів розглядається як механізм соціальної інклюзії, підвищення мобільності здобувачів і забезпечення доступу до формальної освіти для осіб із різним освітнім бекграундом.

Міжнародна практика спирається на підхід Recognition of Prior Learning (RPL), який активно використовується у країнах ЄС, Австралії, Канаді. RPL охоплює визнання всіх форм попереднього навчання — формального, неформального та інформального — і має на меті забезпечення гнучких шляхів здобуття кваліфікацій. Harris і Wihak (2018) зазначають, що визнання результатів неформальної освіти позитивно впливає на соціальну мобільність і сприяє підвищенню статусу здобувачів на ринку праці [3]. У мистецьких закладах RPL реалізується через оцінювання

портфоліо, зовнішні сертифікати й демонстрацію практичних навичок, що особливо важливо для творчих спеціальностей.

У теоретичному плані ВНРН базується на кількох ключових підходах: компетентнісному, що акцентує на вимірюванні досягнутих результатів (knowledge, skills, competences), портфолійному, який передбачає документування особистісних здобутків у цифровому чи друкованому форматі, та підході зовнішньої експертизи, коли оцінювання здійснюють незалежні фахівці. Згідно з рекомендаціями Cedefop (2015), процес визнання має бути прозорим, багаторівневим і містити чотири етапи: ідентифікацію, документацію, оцінювання та сертифікацію здобутих компетентностей [6].

Особливістю мистецької освіти є те, що значна частина професійних компетентностей формується в неформальних середовищах: творчих студіях, проектах, індивідуальній роботі з наставником. Це потребує гнучких інструментів визнання, орієнтованих не лише на академічні результати, а й на художню якість виконання та творчу індивідуальність. У цьому контексті досвід упровадження Recognition of Prior Learning (RPL) у країнах ЄС демонструє ефективність поєднання формальних освітніх рамок із практичними механізмами оцінювання (цифрові портфоліо, аудіо- та відеозаписи виступів, відгуки експертів), що може бути адаптовано для українських мистецьких ЗВО.

Правові підстави для визнання неформального та інформального навчання в Україні закріплені у ст. 13 Закону України «Про освіту», яка визначає, що такі результати можуть бути зараховані на відповідному рівні освіти [1].

Попри наявність законодавчих підстав і поодинокі інституційні ініціативи, практика визнання результатів неформальної освіти у вищих мистецьких навчальних закладах України залишається епізодичною та нерівномірною. Станом на 2025 рік лише кілька університетів мають внутрішні нормативні акти, що регламентують процедуру ВНРН, серед них — Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, де діє «Порядок визнання та перерахування результатів навчання в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка» [4], а також деякі консерваторії та академії культури, які тестують подібні механізми у межах пілотних проектів. Більшість закладів або не мають розроблених документів, або обмежуються загальними положеннями про можливість зарахування результатів попереднього навчання без деталізації процедур.

Серед ключових труднощів респонденти нашого дослідження та експерти мистецької освіти називають кілька системних проблем. По-перше, **відсутність єдиних критеріїв і методик оцінювання творчого досвіду:** навіть за наявності

сертифікатів, відеозаписів виступів чи відгуків наставників складно визначити, як ці результати корелюють із навчальними результатами за освітньою програмою. По-друге, **недостатня інформаційна підтримка студентів**: більшість здобувачів дізнаються про можливість ВНРН випадково, що знижує рівень залучення до цього процесу. По-третє, **консервативність академічного середовища**, особливо у галузях із сильною традицією індивідуального наставництва (вокал, диригування, акторська майстерність). Частина викладачів ставиться до неформальних курсів і тренінгів із пересторогою, вважаючи їх менш контрольованими за якістю.

Додатково ускладнює процес **адміністративне навантаження**: підготовка, розгляд і затвердження портфоліо вимагають часу, що створює додатковий тиск на кафедри, де часто бракує ресурсів і кадрового складу. У цьому контексті показовим є досвід КСУБГ, де колегіальний розгляд заяв здійснюється на засіданнях кафедр, але навіть там визнають потребу в автоматизації процесів (цифрові платформи для подання заяв, інтегровані системи оцінювання).

Узагальнюючи, можна констатувати, що попри позитивні приклади впровадження, національна система визнання неформальної освіти в мистецьких ЗВО перебуває на етапі становлення та потребує уніфікації процедур, розроблення методичних рекомендацій і системної роботи з викладацьким складом та студентами.

З метою глибшого розуміння ставлення студентів і викладачів до практики визнання результатів неформальної освіти було проведено анонімне опитування серед здобувачів 2–3 курсів бакалаврату та 1 курсу магістратури спеціальності **2.B5.00.01 «Сольний спів»**, а також науково-педагогічних працівників кафедри академічного та естрадного вокалу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. У дослідженні взяли участь **38 студентів і 11 викладачів**, що забезпечує репрезентативність для кафедри та дозволяє окреслити загальні тенденції.

Рівень обізнаності. Опитування засвідчило, що лише **47 % студентів** добре знайомі з процедурою ВНРН, тоді як **36 %** мають лише загальне уявлення, а **17 %** уперше дізналися про таку можливість під час дослідження. Це свідчить про недостатню інформаційну підтримку з боку адміністрації. Серед викладачів ситуація значно краща: **91 %** респондентів заявили про повне розуміння процедури.

Доступність інформації. Лише **29 %** студентів вважають інформацію щодо подання заяви на ВНРН зрозумілою й доступною, тоді як **30 %** відзначили значні труднощі у пошуку чітких інструкцій. Це підтверджує потребу у створенні покрокових гайдів і проведенні роз'яснювальних зустрічей.

Досвід використання. Лише **18 % студентів** зверталися із заявами на зарахування неформальної освіти; з них **60 %** отримали позитивне рішення. Серед викладачів **45 %** брали участь у роботі комісії, що розглядають такі заяви.

Мотиваційні чинники. Основними мотивами студентів є можливість скоротити навчальне навантаження (**76 %**), офіційне підтвердження здобутих поза університетом компетентностей (**63 %**) та підвищення мотивації до самоосвіти (**48 %**). Викладачі наголосили, що ця практика сприяє формуванню більш зрілих і відповідальних освітніх траєкторій.

Бар'єри. Серед основних труднощів респонденти виокремили складність підготовки портфоліо (**54 %**), невпевненість у зарахуванні результатів онлайн-курсів (**49 %**) і відсутність чітких критеріїв оцінювання (**43 %**). Викладачі додатково зазначили значний адміністративний тиск, пов'язаний із підготовкою рішень та протоколів.

Довіра до процедури. Лише **35 % студентів** повністю довіряють компетентності викладачів щодо оцінювання неформального досвіду, **52 %** «скоріше довіряють», а **13 %** висловили сумніви. Це вказує на необхідність підвищення прозорості та обґрунтованості рішень.

Загальна оцінка корисності. Переважна більшість студентів (**82 %**) і викладачів (**91 %**) погодилися, що ВНРН є важливим інструментом індивідуалізації навчального процесу й підвищення мотивації.

Отримані дані виявили суперечливу картину: студенти високо оцінюють потенціал цієї практики, але через брак інформації та складність процедур не використовують її активно. Викладачі ж підтримують концепцію ВНРН, але наголошують на необхідності чіткіших методичних рекомендацій і зменшення адміністративного навантаження.

Європейський досвід упровадження визнання результатів неформальної освіти засвідчує, що успіх цієї практики безпосередньо пов'язаний із законодавчими гарантіями, інтеграцією до національних кваліфікаційних рамок і створенням зрозумілих для здобувачів процедур.

У країнах ЄС RPL інтегровано в національні кваліфікаційні рамки:

- **Шотландія** є одним із піонерів у цій сфері: **Scottish Credit and Qualifications Framework (SCQF)**, розроблений ще на початку 2000-х років, дозволяє визнавати до **50 %** кредитів програми через попередньо здобутий досвід, у тому числі творчі й професійні досягнення. Тут активно використовуються цифрові портфоліо й кейс-метод для демонстрації набутих компетентностей [6].

- **Норвегія** має довгу традицію законодавчо врегульованого RPL: так званий «Practice Candidate Scheme» працює з 1952 року, а реформа **Kompetansereformen** (1999 р.) надала студен-

там і працівникам культури офіційний доступ до процедур оцінювання попереднього навчання, що особливо важливо для творчих галузей із високим рівнем практичної підготовки [6].

• **Швеція** зробила акцент на доступності: у межах проекту **RPLip** було створено шаблони самооцінювання, інструкції для студентів і викладачів, онлайн-ресурси з поетапними поясненнями процесу, що значно спростило взаємодію здобувачів із університетськими комісіями [7].

• **Нідерланди** запровадили **Ervaringscertificaat** — сертифікат, що офіційно засвідчує компетентності, набуті поза формальною освітою. Це дозволяє особам використовувати документ як частину заяви для вступу на навчальні програми або при працевлаштуванні [5].

Порівняння засвідчує: успішність впровадження RPL залежить від універсальних принципів, якими є прозорість процедур, багаторівневість оцінювання (ідентифікація, документація, оцінка, сертифікація) та тісна взаємодія з роботодавцями, що робить результати RPL вагомими не лише для університету, а й для ринку праці.

Ці напрацювання можуть бути ефективно адаптовані для українських мистецьких ЗВО, зокрема через створення типових шаблонів портфоліо, залучення зовнішніх експертів і формування бази сертифікованих курсів, рекомендованих до зарахування..

Висновки. Визнання результатів неформальної та інформальної освіти в мистецьких ЗВО України є перспективним інструментом гнучкої організації освітнього процесу, який дозволяє враховувати індивідуальні потреби студентів і підвищує мотивацію до саморозвитку. Проведене дослідження виявило проблеми недостатньої поінформованості здобувачів, складність процедур і відсутність чітких критеріїв оцінювання. Європейський досвід підтверджує, що ефективність RPL зумовлена наявністю законодавчих гарантій, прозорих механізмів і належної підготовки викладацького складу. Для українських мистецьких ЗВО доцільним є розробка єдиних стандартів оцінювання творчого досвіду, створення цифрових портфоліо та проведення інформаційно-консультативних заходів для студентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 28.07.2025).
2. Лук'янова Л., Ващенко Л. Неформальна освіта різних категорій дорослого населення. Освіта дорослих: теорія, досвід, перспективи. 2019. Вип. 2 (18). С. 400–417. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/734295/1/volume_2_2019-400-417.pdf (дата звернення: 28.07.2025).
3. Harris J., Wihak C. The Recognition of Non-Formal Education in Higher Education. *Journal of Adult and Continuing Education*. 2018. Vol. 33 (1). URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1180057.pdf> (дата звернення: 28.07.2025).
4. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Порядок визнання та перезарахування результатів навчання в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка. 2024. URL: https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/vdd/documenty_grinchenko_university/rozdil_10/Polozhennia_pro_orhanizatsiiu_osv_protsetsu.pdf (дата звернення: 28.07.2025).
5. Werquin P. Recognition of non-formal and informal learning: OUTCOMES, POLICIES AND PRACTICES. OECD Education Working Papers. 2010. 93 p. URL: https://www.oecd.org/en/publications/recognising-non-formal-and-informal-learning_9789264063853-en.html (дата звернення: 28.07.2025).
6. Cedefop. European guidelines for validating non-formal and informal learning. Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2015. 62 p. URL: https://www.cedefop.europa.eu/files/3073_en.pdf (дата звернення: 28.07.2025).
7. Swedish Council for Higher Education. Recognition of Prior Learning in Practice (RPLip). Final report. Stockholm: UHR, 2021. 67 p. URL: https://www.uhr.se/globalassets/_uhr.se/publikationer/2021/uhr-recognition-of-prior-learning-in-practice.pdf (дата звернення: 28.07.2025).

REFERENCES

1. Zakon Ukrainy «Pro osvitu» vid 05.09.2017 № 2145-VIII [Law of Ukraine «On Education»]. (2017). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (in Ukrainian).
2. Luk'ianova, L., & Vashchenko, L. (2019). Non-formal education of various categories of the adult population. *Osvita doroslykh: teoriia, dosvid, perspektyvy* — Adult Education: Theory, Experience, Prospects, 2(18), 400–417. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/734295/1/volume_2_2019-400-417.pdf (in Ukrainian).
3. Harris, J., & Wihak, C. (2018). The recognition of non-formal education in higher education. *Journal of Adult and Continuing Education*, 33(1). URL: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1180057.pdf> (in English).

4. Kyivskiy stolichnyi universytet imeni Borysa Hrinchenka. (2024). Procedure for recognition and re-crediting of learning outcomes at Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. URL: https://kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/vdd/documenty_grinchenko_university/rozdil_10/Polozhennia_pro_orhanizatsiiu_osv_protseesu.pdf (in Ukrainian).
5. Werquin, P. (2010). Recognition of non-formal and informal learning: Outcomes, policies and practices. OECD Education Working Papers. URL: https://www.oecd.org/en/publications/recongnising-non-formal-and-informal-learning_9789264063853-en.html (in English).
6. Cedefop. (2015). European guidelines for validating non-formal and informal learning. Luxembourg: Publications Office of the European Union. URL: https://www.cedefop.europa.eu/files/3073_en.pdf (in English).
7. Swedish Council for Higher Education. (2021). Recognition of prior learning in practice (RPLip): Final report. Stockholm: UHR. URL: https://www.uhr.se/globalassets/_uhr.se/publikationer/2021/uhr-recognition-of-prior-learning-in-practice.pdf (in English).

Стаття надійшла до редакції 29.07.2025 р.

Прийнято до друку 04.11.2025 р.

Кочержук Денис Васильович,

заслужений артист естрадного мистецтва України,
викладач кафедри музично-сценічного мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
(Київ, Україна)
Denis_Kocherzuk@ukr.net
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9280-7973>

ТЕХНОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИ СТВОРЕННІ МУЗИЧНОГО АУДІОАЛЬБОМУ В УМОВАХ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ

Анотація. Науково-технічний прогрес трансформує вокальне виконавство, впливаючи на дизайн звуку. Технології фонофіксації та звукопідсилення посилюють емоційність творів, а студійні інновації сприяють створенню композицій з використанням сучасних методів аудіовізуального простору. Розвиток мультимедійних засобів породжує дисгармонійні явища, як-от аудіографічні імітації та скорочення часу обробки. Використання студійного обладнання вимагає від виконавця кваліфікованої освіти, вміння працювати з мікрофонами, знання міксування та мастерингу. Якість звучання вокалу стає пріоритетом, а обробка звуку має відповідати художнім образам творів. Звукорежисери, використовуючи комп'ютерні технології, прагнуть до вірного відтворення звучання аудіокомпозиції.

У ХХІ столітті звукорежисерські засоби трансформують твори, проте технічна обробка звуку залишається феноменальним явищем для слухачів. Роль звукорежисера у композиції є вирішальною, адже він моделює фінальне дизайнування звуку. Українські діячі мистецтва критикують сучасну поп-музику, ставлячи під сумнів комп'ютерні технології. Звукорежисерська робота потребує удосконалення, систематизації та кваліфікації. Тобто, творче мислення, слуховий аналіз, технічне навчання та музична освіта є необхідними. Технології звукозапису та обробки звуку створюють естетичні образи. Звукорежисери повинні знати сюжетну лінію та партитуру, а також можуть спільно писати музику. Звукопідсилення стає важливим для виконання популярних пісень, а мікрофони посилюють динаміку. Студії створюються відповідно до завдань, а технологія стереомузики додає нові методи медіалізації.

Технічний процес звукозапису складний, а звукорежисери використовують мікшерні пульти для створення стереофонічного звукового образу. Розвиток технології звукозапису впливає на музичну культуру, поширюючи фіксацію музичних «альбомів». Техніка звукозапису є культурологічним чинником, а звукорежисери та виконавці повинні відчувати композицію. Артистам варто налаштовувати мікрофонні пристрої, а звукоінженерам — обробляти голоси. Трансформаційні технології поки що мають обмеження, а також дається взнаки і брак знань про звукові характеристики композицій та техніку фіксації мелодії.

Ключові слова: звукозапис; звукорежисура; вокальне виконавство; технології; музика; культура; естетика.

TRANSFORMATIVE TECHNOLOGIES IN THE CREATION OF MUSICAL AUDIO ALBUMS: A STUDY OF THE 21ST CENTURY SCIENTIFIC AND TECHNOLOGICAL REVOLUTION

Abstract. The scientific and technological progress fundamentally reshapes vocal performance, exerting a profound influence on sound design. Phono fixation technologies and sound amplification enhance the emotional impact of musical works, while studio innovations facilitate the creation of compositions utilizing advanced audiovisual methods. The proliferation of multimedia tools, however, introduces dissonant phenomena, such as audio graphic simulations and accelerated processing times. The utilization

of studio equipment demands performers possess qualified education, microphone proficiency, and expertise in mixing and mastering. Vocal sound quality remains paramount, and audio processing must align with artistic visions. Sound engineers, leveraging computer technologies, strive for optimal audio composition fidelity. In the 21st century, sound engineering tools are transforming musical works, yet technical audio processing remains a phenomenological enigma for listeners. The role of the sound engineer in composition is pivotal, as they sculpt the final sound design. Ukrainian artists critique contemporary pop music, questioning the reliance on computer technologies. Sound engineering necessitates refinement, systematization, and professional qualification. Creative thinking, auditory analysis, technical training, and musical education are indispensable. Sound recording and processing technologies generate diverse aesthetic expressions. Sound engineers must comprehend narrative structures and scores and may co-compose music. Sound amplification is crucial for popular music, with microphones capturing dynamic nuances. Studios are tailored to specific objectives, and stereo music technology introduces novel mediatization techniques.

The technical audio recording process is intricate, with sound engineers employing mixing consoles to construct stereophonic soundscapes. Technological advancements in recording impact musical culture, popularizing the concept of fixed musical «albums.» Audio recording techniques function as a cultural determinant, with sound engineers and performers needing to perceive the composition. Artists should master microphone adjustments, and audio engineers must manipulate vocal processing. Transformative technologies are constrained by limitations and knowledge gaps regarding sonic characteristics and recording techniques.

Keywords: sound recording; sound engineering; vocal performance; technology; music; culture; aesthetics.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Кочержук Д., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.

Науково-технічна революція XXI століття, зокрема специфіка звукозапису та дискографії, характеризується стрімким розвитком мультимедійних технологій, які трансформували мистецькі сфери людської діяльності, зокрема ідеологію музичної індустрії. На початку 2000^x рр. компонування дискографічної продукції постало складним творчий компонентом, яке знало значних технологічних рішень, що й зумовлює необхідність глибокого дослідження врахованої нами проблематики. Відбувається стрімкий розвиток цифрових аудіозаписних методик, які так чи інакше закарбувалися появою та широким поширенням аудіоробочих станцій (DAW), віртуальних музичних інструментів, програмного забезпечення для дизайну звукового простору, практик популяризації аудіоконтенту, зокрема в мережі локального джерела інформації. Подані пертурбації зумовлюють необхідність осмислення того, як технології впливають на творчий (індивідуальний) процес. Крім цього, варто поглибити дослідження у проектуванні нових технічних аспектів мультимедії, що відкриваються для сучасних музикантів, звукорежисерів і продюсерів, та які виклики вони ставлять перед ними.

В умовах науково-технічної революції відбувається перерозподіл ролей та функцій між учасниками мистецького проекту. Музиканти мають

можливість самостійно створювати музику в домашніх умовах, т. з. project studio; звукорежисери та продюсери підвищують кваліфікаційний рівень з боку цифрових інструментів та методики їх роботи; слухачі отримують доступ до необмеженого музичного контенту методами цифровізації культури. Враховані історичною плінністю⁵ зміни вимагають переосмислення професійних компетенцій фахівців з аудіовізуального та музичного мистецтва, зокрема у формах адаптації освітніх програм, які приналежні новим реаліям у системі вищої освіти.

Використання новітніх технологій звукозапису призводить до зміни естетичних критеріїв та художніх задумів у музиці. З'являються нові жанри та стилі, формуються нові способи звуковираження, розширюються можливості для експериментів зі звуком та музичними формами. Дослідження врахованих тенденцій стали важливими для розуміння сучасного фонографічного процесу та прогнозування його подальшого розвитку на ниві шоу-бізнесової практики. Глибокі зміни у сфері музичної індустрії були продиктовані провадженням науково-технічної революції, яка імплементувалася в моделях аудіовізуального виробництва, дистрибуції та реалізації музики. Поява цифрових комунікацій, соціальних мереж та інших каналів спожитку аудіокультури змінила способи взаємодії між музикантами, фірмами звукозапису та реципієнтами.

⁵ Варто наголосити на тому, що технологій XXI століття (від 2000-х по теперішній час) змінюються щороку, що рефлексують постійні досліді з боку митців і вчених-експериментаторів.

Тож, дослідження врахованої нами тематики є важливим компонентом для адаптації музичної індустрії згідно нових вимог індустріалізації шоу-бізнесового напрямку, в який введено й освітній аспект навчання для бакалаврів та магістрів ЗВО. Технологічні трансформації вимагають оновлення освітніх програм серед здобувачів освіти за такими спеціальностями як: 021 Аудіовізуальне мистецтво та виробництво, 025 Музичне мистецтво та 026 Сценічне мистецтво. Набуття фахових компетентностей у сфері сучасних інформаційних технологій є фактором професійної успішності та конкурентоспроможності в умовах динамічної зміни розвитку музичного ринку. Врахування вищезазначеної інформації, дослідження технологічних трансформацій створення музичного аудіоальбому в умовах науково-технічної революції XXI століття є актуальним та має значний теоретичний і практичний інтерес для особистостей мистецького спрямування.

Мета статті полягає в дослідженні та аналізованні сучасних технологій, які впливають на всі творчо-технічні етапи укладання концепції музичного аудіоальбому (від задуму до запису, зведення, мастерингу та дистрибуції).

Методологія дослідження сфокусована у стратегії технологічних трансформацій до створення музичного аудіоальбому в умовах науково-технічної революції XXI століття, що може включати комбінацію різних методів програмування, яке дозволить отримати комплексну та об'єктивну картину досліджуваного явища. З основних концептуальних рішень, варто віднести *аналіз наукової джерелознавчої бази*, зокрема: вивчення та аналіз наукових статей, монографій, дисертацій, що стосуються історії звукозапису, розвитку музичних технологій, сучасних методів створення музичного аудіовізуального контенту та вплив комп'ютерного програмування щодо музичної індустрії та культурного простору. *Аналіз технічної документації* допоможе дослідникам у ознайомленні з характеристиками сучасного обладнання для звукозапису, програмного забезпечення для створення музики, інструкціями користувача та іншими технічними матеріалами. Крім цього, *вивчення інформаційних ресурсів* допоможе дослідити веб-матеріали музичних лейблів, онлайн-платформ для дистрибуції музики, форумів музикантів та звукорежисерів, блогів та статей, присвячених аудіозаписним технологіям.

Використання емпіричних методів сфокусовано на опитуванні та інтерв'юванні в середовищі музикантів, звукорежисерів, продюсерів та інших фахівців музичної індустрії з метою збору інформації про їх досвід з-поміж використання сучасних технологій, їх вплив на творчий процес та результати роботи; метод спостереження є процесом створення музичного аудіоальбому в умовах

комерційної та аматорської студій звукозапису; *дослідження музичних аудіоальбомів*, створених у XXI столітті, з метою виявлення характерних особливостей звуку, стилю, форми, що можуть бути зумовлені використанням сучасних технологій; проведення експериментів з використанням різних мультимедійних джерел та прийомів звукозапису для дослідження їх впливу на якість звуку та творчий процес.

Порівняльний аналіз скомпоновано у зіставленні сучасних технологій та методів створення музичних аудіоальбомів з технологіями та методами, що використовувалися в попередні епохи розвитку музичної індустрії; уподібнення процесів створення музичних аудіоальбомів з процесами створення інших видів аудіовізуального контенту, таких як кінофільми, відеоігри, реклама, тощо.

Системний аналіз репрезентований розглядом створення музичного аудіоальбому як комплексної системи, що включає аудіовізуальні, творчі, економічні, соціальні та культурні аспекти; виявлення взаємозв'язків між цими аспектами та їх вплив на формування сучасного музичного аудіоальбому.

Прогностичний метод здійснено на основі аналізу сучасних тенденцій розвитку музичних технологій та музичної індустрії, прогнозування можливих напрямків розвитку створення музичних аудіоальбомів у майбутньому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз дискографії як культурологічного феномену ускладнюється обмеженістю наукових досліджень, що унеможливорює проведення всеосяжної кореляції технологій і мистецтва в системності аудіовізуалізації. У зв'язку з цим, першочерговим завданням є експертиза основних етапів розвитку практики фонографії, яка згодом трансформувалася в самостійну галузь, з використанням методів наукового спостереження, а також евристичного, емпіричного, системного, функціонального та конкретно-історичного аналізу. Існуючі фундаментальні дослідження не повністю розкривають значення та роль українського аудіомистецтва зазначеного періоду. Ключовими джерелами стали напрацювання О. Бут [2], І. Гайденка [3], О. Мазур [10], В. Тормахової [17] та інших фахівців. Для мистецтвознавчої інтерпретації вагомим роль відіграють теоретико-практичні розвідки, що висвітлюють аспекти систематичного конструювання звукозаписувальної апаратури, приналежні до реалізації аудіоальбому в мас-медіа простір (В. Дьяченко [5] та Є. Куц [8]). Цей перелік доповнюється концептуальними аналізами технологічного характеру, які було розвінчано в дисертаційних еkleктиках В. Дорофєєвої [4], А. Тормахової [15] та М. Ужинського [14]. Серед наукових джерел, що стосуються означеного питання, виділяються роботи А. Карнака [7] та В. Откидача [13],

де розглядаються питання комп'ютеризації музичного мистецтва, паралельно аналізуються особливості застосування мультимедійних програм у процесі виконавської інтерпретації. Отримані результати цих експертиз відображають загальні тенденції аудіомистецтва як компонента музичної сфери, водночас надаючи обмежені відомості щодо звукового оформлення фонограм. Окрім цього, до означеної тематики приналежними є наукові трактати А. Бондаренка [1] і Ф. Ньюелла [12]. Особливої уваги заслуговують напрацювання А. Железного [6], С. Максимюка [11], К. Фадєєвої [18], які розкриті постулати комп'ютеризації мистецтва і історіографії дискографічного матеріалу за часи ХХ та ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Сучасна музична індустрія зазнає кардинальних змін під впливом стрімкого розвитку технологій. Науково-технічна революція, що розгорнулася у ХХІ столітті, відкрила безпрецедентні можливості для творців аудіоконтенту, одночасно поставивши перед ними нові виклики у жанрі популярної культури.

Науково-технічний прогрес має значний вплив на популярне та академічне (в т. ч. народне) вокальне виконавство і став важливим компонентом у формуванні дизайну звуку. Завдяки технологіям фонофіксації і вдосконаленому звукопідсилювальному обладнанню, фундаментально закріплюється емоційний ефект виконавських творів. Нові тенденції в архітектурі студійних приміщень сприяли зростанню кількості митців у активізації створення музичних композицій, записаних за допомогою найсучасніших технологічних методів.

Втім, розвиток технічних приладів, який вплинув на «естраду», призвів і до виникнення ряду несподіваних дисгармонійних явищ. Це проявилось у застосуванні багатоманітних аудіографічних імітацій, таких як: компресування голосу, зміна тембрового забарвлення за допомогою комп'ютерних програм, виявлення спеціальних шумових образів, створення штучного об'ємного звучання. Окрім цього, аудіовізуальні технології дозволяють швидко поєднувати та зводити музичні доріжки в єдине ціле, значно скорочуючи час на обробку композиції звукорежисером.

Використання техніки студійного обладнання вимагає від виконавця елементарного розуміння складових технологій з-поміж теоретичного та практичного навчання [5, с. 118]. *По-перше*, це вміння працювати з мікрофонними приладами, адже виконавці повинні мати уявлення про особливості функціонування фіксації голосу у студійному приміщенні, зокрема — новітні засоби мікшування та мастерингу, з урахуванням специфіки вокального та інструментального втілення.

Студійне приміщення повинно бути скориговано мікшерським пультом та моніторами для виведення звуку у простір аудіокімнати. За допомогою цих інструментів прослуховуються аудіозаписи, виробляється і відтворюється фонографія нових дублів голосу та/або музичних інструментів [8, С. 168]. Коли звукорежисер використовує різні музичні ефекти, йому слід пам'ятати, що найважливішим етапом під час запису вокалу виконавця є його якісне звучання. Обробку звуку потрібно використовувати в рамках відповідності тим художнім образам, що для себе виокремив соліст. Тобто основна мета під час фіксації звукового простору, за допомогою комп'ютерних музичних технологій, — домогтися правильного звучання комплексної парадигми аудіокомпозиції. Велика кількість звукового нашарування та розширена можливість інтернет-ресурсів зумовила слухача поглибитися в акустичні практики віртуальної музики, викоринивши мистецтво живого виконання на методику застосування фонограми «плюс» [9, С. 70].

У ХХІ столітті засоби звукорежисерського напрямку можуть перетворити раніше відомі музичні вокальні твори до невпізнаних нових мистецьких версій. Втім, які саме процеси технічної обробки звуку брали у цьому участь, для реципієнта, залишається загадковим явищем. Для нього головне — якість і результат створення просторового середовища. Однак, роль звукорежисера у компонуванні музичного твору є одним з пріоритетів, що моделюють готовий фінальний твір. Від звукорежисера залежить художньо-естетичний образ пісні, адже кінцевий результат музичного продукту та його звуку вплине на дистрибуторство й популяризацію аудіоконтенту.

Останніми роками багато українських діячів мистецтва та культури підкреслюють, що рівень сучасної поп-музики став дуже низьким, а науковці ставлять під сумнів створення пісень за допомогою комп'ютерних музичних технологій та програм обробки звуку. Сподіваємося, що, висвітливши цю тему, митці прислухаються до наших порад, втім з професійної точки зору звукорежисерська робота є найбільш вразливою галуззю. Проблема синтезу звуку потребує удосконалення і систематизації ключових етапів у професії звукорежисера щодо створення культурних джерел у світі музики, адже він є головним посередником між виконавцем і слухачем. Тому цей спеціаліст має впливати на загальний результат роботи та створювати певну акустичну мистецьку атмосферу [12, С. 214]. Сьогодні сучасні технології отримали масштабний розвиток з позиції НТР⁶, і потрібна не тільки техніка, а й профільна кваліфікація звукорежисера; серед

⁶ НТР — науково-технічна революція.

іншого: його творче мислення, слуховий аналіз, технічне навчання користувачу різноманітними записуючими методиками у роботі з тією чи більш модифікованою комп'ютерною програмою, знання в теорії та історії музичної освітології, розуміння різних напрямів мистецтва XXI ст. [3, С. 76].

Сучасні технології просторового звукозапису та обробки музичного звуку підняли й скерували роботу звукоінженерів на користь виконавцям і слухачам та створення різноманітних естетичних образів. Важливою особливістю формування музичних композицій є можливість передбачити кінцевий результат. Крім роботи з готовим саундтреком, звукорежисер повинен знати сюжетну лінію та партитуру. Деякі аудіодизайнери спільно пишуть музику — від запису сценаріїв до кінцевих етапів виробництва, таких як зведення [16, С. 13], інші — лише відповідають за процес створення музики та сценографію, щоб посилити художню виразність твору зоровим і слуховим змістом. Головною стратегією є знання музичного матеріалу, який варто змонтувати, записати, виправити та змоделювати, тобто дизайнер звуку повинен знати пісню і відтворити її ідейний зміст, щоб заздалегідь зрозуміти де фіксувати амплуа виконавця і фоновий вокал, а де залишити звук для просторової акустики.

Трансформація процесу створення музичного аудіоальбому охоплює всі етапи: від задуму автора до дистрибуції звукозаписного контенту методом цифровізації аудіотехнологій. Мультимедійна обробка звуку забезпечила безпрецедентну гнучкість звукозапису, монтажі та дизайнуванні матеріалу. Віртуальні студії та програмне забезпечення дозволяють створювати складні аудіоландшафти без необхідності фізичної присутності в традиційному приміщенні. Інтернет-платформи стали потужним конверсментом для колаборації музикантів з усього світу, стираючи географічні кордони. Водночас, алгоритмічні системи та штучний інтелект все частіше використовуються для генерації візуальних ідей, аранжування та навіть мастерингу. Технології потокового аудіо та цифрові дистрибутори змінили спосіб поширення та споживання музики, надаючи артистам незалежну можливість напряму взаємодіяти з аудиторією.

Професійне виконання популярних пісень було б неможливим без звукопідсилення, на противагу тому, що залежність співаків від мікрофонних приладів наразі є найбільш пріоритетним джерелом видобутку звуку. Підсилювачі голосу відіграють важливу роль при записі музичних композицій в студії. Це пов'язано з тим, що мікрофон має якомога точніше відтворювати отриману динаміку. Підсилюючий прилад голосу дозволяє більш чітко виражати артикуляцію, використовувати переваги звучання фортепіано

та «*п'анісімо*», зменшувати сильні перепади звуку. Також артистам надається можливість шепотіти, кричати, свистіти та імітувати природні звуки й інструменти.

Нині технологія запису звуку стрімко розвивається, а студії створюються відповідно до поставлених завдань. Конструкції відрізняються залежно від непередбачуваної кількості учасників запису (у випадку великих колективних ансамблів і оркестрів), починаючи від невеликих груп або однієї одиниці. Розвиток технології запису у сфері стереомузики додав багато нових і невідомих методів медіалізації, що виражено короткочасними затримками прямого звукового сигналу для імітації першого акустичного відбиття штучних унісонів, приладів для щільнення і частотного спектру. Широка координація технології запису на музичних носіях, таких як компакт-диски та DVD-диски, значно змінили естетичні стандарти фіксації академічної та джазової музики, в паралелях до популярного та танцювального жанрів.

Технічний процес звукозапису дуже складний. Він розбивається на серію послідовних дій, що крок за кроком розвивають музичні компоненти в студії. Наразі більшість записів легкої музики виконується в монофонічному форматі, а на завершальному етапі підготовки запису звукорежисери використовують мікшерні пульти для створення стереофонічного звукового образу [7, С. 131]. Звуки поп-музики штучно підбираються звукорежисерами, які добре знають естетику та особливості цього напрямку, і подаються за допомогою стереоакустичних пристроїв, що справляють сильніше враження, ніж природні звуки. Найважливішим творчим завданням звукорежисера є «почути» партитуру перед записом з ефектними звуками, які може створити хороший виконавець (тобто інструменталіст, співак тощо) під час роботи у студійній кімнаті. Українська естрада, інтегруючись у глобальний музичний простір, активно використовує сучасні жанри та технології, від поп-музики до електронної і хіп-хопу, водночас відроджуючи інтерес до автентичного фольклору, що створює унікальний звуковий ландшафт. Цифрові платформи стали ключовим інструментом для поширення музики та взаємодії з аудиторією. Попри виклики, як-от конкуренція та необхідність розвитку індустрії, потенціал вітчизняної масової культури зростає. У закладах вищої освіти пропонуються спеціалізовані програми із звукорежисери та аудіо дизайну, з практичними заняттями та інтеграцією в технологічній індустрії, хоча останні й потребують оновлення матеріальної бази. Розвиток незалежних лейблів, фестивалів та державна підтримка сприяють виявленню молодих талантів, що свідчить про значний потенціал сучасного шоу-бізнесу для інтеграції у світовий музичний простір.

Розвиток технології звукозапису вплинув на музичну культуру сучасного суспільства. *По-перше*, поширився синтетичний феномен фіксації музичних «альбомів» як своєрідної нової аудіовізуальної форми (концептуальна музична концертна програма). Таким чином, вирішується проблема прямого доступу до культурних цінностей широких мас, що існувала століттями з-поміж виконавців і композиторів. Досягнення стандартизації музики пов'язані з культурними потребами і можливостями, які давали подібні технологічні рішення в мистецтві. Аудіопрактика потребувала більш досконалих способів фіксації реальності звуку. Слід зазначити, що поява новітніх технологій завжди призводила до розширення та збагачення виразної мови звукорежисерів, виконавців і реципієнтів [4, С. 79]. У свою чергу, потреба в нових засобах художньої виразності стимулює створення-вдосконалення нових технологій звукозапису, звуковидобування та дизайнерського рішення. Втім, метод техніки звукозапису як явище, запропоноване професійними майстрами при створенні музичних творів у студійному приміщенні, виконує роль культурологічного чинника, спровокованого діями НТР, в якості пришвидшеної роботи до фіксації звукового простору та дизайну мелодії. Звукорежисер і виконавець повинні відчувати, уявляти композицію та об'єктивно оцінювати пропонований матеріал. Артистам варто знати і вміти налаштувати звучання мікрофонних пристроїв. Звукоінженер повинен включати або виокремлювати різні обробки голосу в пропонованих творах, зокрема у колективних студійних практиках, і підлаштувати акустичні інструменти для кожного голосу окремо. Ще один важливий аспект — мікрофон, адже цей прилад виконує функцію підсилення звуку і є невід'ємним атрибутом студійної бази. Однак, всі ці трансформаційні технології мають одне застереження: обмеженість як стилістичного та і аудіопростору, що доступний багатьом

комерційним звукозаписним комплексам, а також брак знань про численні звукові характеристики композицій, роботу технічного обладнання та техніки фіксації мелодії. Проте, цифрова епоха несе й певні загрози. Перенасичення інформаційним простором ускладнює пошук оригінальності аудіовізуального контенту. Проблема авторського права та монетизація музики в умовах вільного поширення вмісту стають дедалі актуальнішими. Втрата живої музики та залежність від технологій можуть призвести до знецінення традиційних культурологічних практик.

Висновки. Сучасна культурна парадигма розглядає комп'ютерні музичні технології з двох різних аспектів:

- а) як оновлення засобів музичної виразності;
- б) як свого роду відродження музичної естетики і досвіду, накопиченого за останні кілька століть музикантами-практиками та дослідниками.

Вся ця система не могла б існувати без вдосконалення студійного обладнання та систематичного навчання окремих виконавців, ансамблів і великих оркестрів у дистриб'юторських компаніях. Втім, подана технічно-мистецька структура об'єдналася в одну велику галузь, яка майже не може існувати відокремлено одна від одної, адже вона залежна від різних компонентних інтеграцій: вокаліст, композитор, інструменталіст, педагог, вокально-інструментальна студія, комп'ютерні музичні програми, НТР, звукорежисер і звукоінженер. Технологічний прогрес кардинально змінив процес створення музичного аудіоальбому, надавши митцям безмежні можливості для творчості та самовираження. Водночас, необхідно усвідомлювати виклики, пов'язані з цими трансформаціями та шукати шляхи їх подолання. Збереження автентичності, розвиток критичного мислення й адаптація до нових умов вбачаються ключовими факторами успішної діяльності музикантів у XXI столітті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко А., Шульгіна В. Музична інформатика. Навчальний посібник. Київ: НАКККІМ, 2011. с. 13
2. Бут О. В. Звук як компонент образної структури кліпу: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства спец. 17.00.04 «Кіномистецтво. Телебачення». Київ, 2007. 19 с.
3. Гайдено І. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: дис. Канд. Мистецтвознавства: 17.00.03. Харківський державний університет ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 187 с.
4. Дорофеева В. Теоретичні аспекти сучасної української музики : монографія Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 188 с.
5. Дьяченко В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ — початку ХХІ століття: теорія, історія, практика: дис. ... кандидата мистецтвознав.: 26.00.01. Київ. Нац. Акад. Кер. Кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018, 223 с.
6. Железний А. «Наш друг — грамплатівка». Вид-во: «Музична Україна», Київ, 1989, 189 с.
7. Карнак А. Нові комп'ютерні технології в сучасній музиці та концепція творчого процесу. Сучасне мистецтво: зб. наук. пр. Київ, 2005. Вип. 2. С. 123–135.

8. Куш, Є. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури XX — початку XXI століть: дис. ... кандидата мистецтвознав.: 26.00.01. Київ. Нац. Акад. Кер. Кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013, 200 с.
9. Кочержук Д. Ukrainian art agency «Territory-A»: a synthesis of ukrainian folklore and popular music in sound recording. Науковий журнал «Народна творчість та етнологія». ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2023. Випуск 4. С. 69–77.
10. Мазур О. Музичні архівні фонди радіокомпаній в умовах цифровізації: дис. ... кандидата доктора філософії з інформаційної, бібліотечної та архівної справи.: 029 / Київ. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021, 225 с.
11. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів — Вашингтон: Видавництво Українського Католицького Університету 2003. 288 с.
12. Ньюэлл Ф. Проект студии: Маленькие студии для великих записей: практическое руководство / пер. з англ. Ю. Зиненко, А. Поворознюк. Вінниця: І.С.Р.А., 2002. 271с.]
13. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посіб. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.
14. Ужинський М. Особливості мистецтва запису художнього мовлення в контексті створення звукового образу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2013. Вип. 13. С. 317–326.
15. Тормахова А. Римейк чи варіації? До проблеми розвитку сучасної музичної культури. Університетська кафедра. 2015. № 4. С. 7–16.
16. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2007, 17 с.
17. Тормахова В. Характерні риси української поп-музики кінця XX — початку XXI століть. Університетська кафедра. Культурологія. Аксиологія. Філософія. Етнологія. Дискусії. Рецензії. Анотації: альманах. Київ: КНЕУ, 2014. Вип. 3. С. 165–172.
18. Фадеева К. Сучасні комп'ютерні технології у дослідженні музичної культури: дисерт. На здоб. Ступ. Доктора мистецтва: 17.00.03. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2009. 424 с.

REFERENCES

1. Bondarenko, A., & Shulhina, V. (2011). *Muzychna informatyka. Navchalnyi posibnyk* [Musical Informatics. Textbook]. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].
2. But, O. (2007). *Zvuk yak komponent obraznoi struktury klipu* [Sound as a component of the figurative structure of the clip] (Extended abstract of candidate dissertation). Kyiv [in Ukrainian].
3. Haidenko, I. (2005). *Rol muzychnykh kompiuternykh tekhnolohii u suchasni kompozytorskii praktytsi* [The role of musical computer technologies in modern composer practice] (Candidate dissertation). Kharkivskiy derzhavnyi universytet im. I. P. Kotliarevskoho, Kharkiv [in Ukrainian].
4. Dorofeieva, V. (2017). *Teoretychni aspekty suchasnoi ukrainskoi muzyky* [Theoretical aspects of modern Ukrainian music]. Kyiv: Vydavnytstvo Lira-K [in Ukrainian].
5. Diachenko, V. (2018). *Tvorcha diialnist ukrainskykh zvukorezhysyerv druhoi polovyny XX — pochatku XXI stolittia: teoriia, istoriia, praktyka* [Creative activity of Ukrainian sound engineers of the second half of the XX — beginning of the XXI century: theory, history, practice] (Candidate dissertation). Kyiv. Nats. Akad. Ker. Kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
6. Zheleznyi, A. (1989). *Nash druh — hramplativka* [Our friend — record]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
7. Karnak, A. (2005). *Novi kompiuterni tekhnolohii v suchasni muzytsi ta kontseptsii tvorchoho protsesu* [New computer technologies in modern music and the concept of the creative process]. *Suchasne mystetstvo: zb. nauk. pr.*, 2, 123–135 [in Ukrainian].
8. Kushch, Ye. (2013). *Elektromuzychni instrumentarii yak evoliutsiyni faktor muzychnoi kultury XX — pochatku XXI stolit* [Electromusical instruments as an evolutionary factor of musical culture of the XX — beginning of the XXI centuries] (Candidate dissertation). Kyiv. Nats. Akad. Ker. Kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
9. Kocherzhuk, D. (2023). *Ukrainian art agency «Territory-A»: a synthesis of ukrainian folklore and popular music in sound recording. Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 4, 69–77 [in Ukrainian].
10. Mazur, O. (2021). *Muzychni arkhivni fondy radiokompanii v umovakh tsyfrovizatsii* [Musical archival funds of radio companies in the context of digitalization] (Doctor of Philosophy dissertation). Kyiv. Nats. akad. ker. kadriv kultury i mystetstv [in Ukrainian].
11. Maksymiuk, S. (2003). *Z istorii ukrainskoho zvukozapysu ta dyskografii* [From the history of Ukrainian sound recording and discography]. Lviv — Vashynhton: Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu [in Ukrainian].

12. Newell, F. (2002). *Project studii: Malenkie studii dlia velikikh zapisei: prakticheskoe rukovodstvo* [Project studios: Small studios for great recordings: a practical guide]. Vinnytsia: I.S.P.A. [in Ukrainian].
13. Otkydach, V. (2013). *Estradniy spiv i shou-biznes: navch.-metod. posib.* [Pop singing and show business: teaching method. manual]. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
14. Uzhynskiy, M. (2013). Osoblyvosti mystetstva zapysu khudozhnoho movlennia v konteksti stvorennia zvukovoho obrazu [Features of the art of recording artistic speech in the context of creating a sound image]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnogo universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 13, 317–326 [in Ukrainian].
15. Tormakhova, A. (2015). Rymeik chy variatsii? Do problemy rozvytku suchasnoi muzychnoi kultury [Remake or variations? To the problem of the development of modern musical culture]. *Universytetska kafedra*, 4, 7–16 [in Ukrainian].
16. Tormakhova, V. (2007). *Ukrainska estradnoi muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez* [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis] (Extended abstract of candidate dissertation). Kyiv [in Ukrainian].
17. Tormakhova, V. (2014). Kharakterni rysy ukrainskoi pop-muzyky kintsia XX — pochatku XXI stolit [Characteristic features of Ukrainian pop music of the late XX — early XXI centuries]. *Universytetska kafedra. Kulturolohiia. Aksiolohiia. Filosofii. Etnolohiia. Dyskursii. Retsenzii. Anotatsii: almanakh*, 3, 165–172 [in Ukrainian].
18. Fadeieva, K. (2009). Suchasni kompiuterni tekhnolohii u doslidzhenni muzychnoi kultury [Modern computer technologies in the study of musical culture] (Doctor of Arts dissertation). Kyivskiy natsionalnyi un-t kultury i mystetstv, Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 02.04.2025 р.
Прийнято до друку 01.11.2025 р.*

УДК 792.022:78.071.2:378.147
<https://doi.org/10.28925/2518-766X.2025.109>

Коленко Анфіса Володимирівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
E-mail: kolenkoanfisa@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6628-2640>

Іваненко Олена Анатоліївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
E-mail: o.ivanenko@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2785-7728>

Голосняк Володимир Васильович,

заслужений артист України,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
E-mail: v.holosniak@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-7829-1841>

ІНТЕГРАЦІЯ ВОКАЛЬНОЇ ТА СЦЕНІЧНО-МОВЛЕННЕВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

Анотація. У статті здійснено теоретичне й методичне обґрунтування інтеграції вокальної та сценічної мовленнєвої підготовки у системі професійного навчання майбутніх акторів драматичного театру. На основі аналізу сучасного стану мистецької освіти, визначено актуальні тенденції у розвитку інноваційних форматорів творчих компетентностей, що зумовлені зростанням ролі музики й вокалу в сучасному театральному процесі. Досліджено чинники, які впливають на формування сценічного голосу, музичного та ритмічного слуху, інтонаційної чутливості студентів, обґрунтовано педагогічні умови ефективної реалізації інтегративного підходу у вищій мистецькій школі. Виокремлено основні методичні принципи поєднання вокально-технічних, ритмічних та мовленнєвих засобів, які спрямовані на досягнення високого рівня виконавської майстерності актора, здатного органічно поєднувати спів і декламацію у сценічній дії. Зміст статті охоплює ґрунтовний огляд сучасної фахової, методичної й наукової літератури з питань вокальної педагогіки, сценічної мови, акторської майстерності, українського й зарубіжного досвіду підготовки митців театру. Представлено результати авторської педагогічної практики й апробації розроблених тренінгових вправ, подано систему вправ на розвиток фонематичного слуху, сценічного голосу, музично-ритмічної виразності, мовленнєвої інтонації тощо. Автором запропоновано моделі інтегративного навчання, які передбачають міждисциплінарну взаємодію педагогів вокалу, сценічної мови, майстерності актора, концертмейстерів, що дозволяє формувати у майбутніх акторів цілісне мовно-музичне мислення, творчий підхід до роботи з текстом і музичним матеріалом. Доведено, що акумуляція вокальних, ритмічних і мовленнєвих навичок є передумовою формування індивідуального артистичного стилю, розвитку гнучкості

й виразності сценічного голосу, здатності до самовираження і багатовекторного творчого зростання.

Практична значущість роботи полягає у можливості застосування розроблених методичних рекомендацій у процесі фахової підготовки акторів, розширення змісту освітніх програм, інтенсифікації творчої складової професійної освіти майбутніх фахівців театрального мистецтва, збагаченні театральної педагогіки сучасними інтегративними моделями.

Ключові слова: інтеграція; вокальна підготовка; сценічне мовлення; актор драматичного театру; музика; педагогічні умови; професійна освіта.

INTEGRATION OF VOCAL AND STAGE-SPEECH TRAINING OF FUTURE ACTORS

Abstract. The article provides a theoretical and methodological substantiation of the integration of vocal and stage speech training within the framework of professional education for future drama theatre actors. Based on the analysis of the current state of arts education, the main trends in the development of innovative components of creative competences are identified, determined by the increasing role of music and vocal skills in contemporary theatrical practice. The article explores factors influencing the formation of stage voice, musical and rhythmic hearing, and students' intonational sensitivity; pedagogical conditions for effective implementation of the integrative approach in higher arts schools are substantiated. The core methodological principles for combining vocal-technical, rhythmic, and speech tools aimed at achieving a high level of acting mastery—enabling the organic fusion of singing and declamation in stage performance—are identified.

The content of the article includes a thorough review of contemporary professional, methodological, and academic literature covering vocal pedagogy, stage speech, acting techniques, and Ukrainian and international experience in theatre artist training. Results of the author's pedagogical practice and the approbation of developed training exercises are presented, including a system of activities for the development of phonemic hearing, stage voice, musical and rhythmic expressiveness, and speech intonation, among others.

The author proposes integrative learning models that presuppose interdisciplinary cooperation between vocal teachers, stage speech specialists, acting instructors, and répétiteurs, fostering holistic verbal-musical thinking and a creative approach to working with both text and musical material in aspiring actors. It is demonstrated that the accumulation of vocal, rhythmic, and speech skills serves as the foundation for developing an individual artistic style as well as flexibility and expressiveness of the stage voice, thus enabling self-expression and multifaceted creative growth.

The practical significance of the study lies in the potential to apply the formulated methodological recommendations to actor training, broaden the scope of educational programmes, intensify the creative component of professional theatre education, and enrich theatre pedagogy with modern integrative models.

Keywords: integration; vocal training; stage speech; drama theatre actor; music; pedagogical conditions; professional education.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Коленко А., Іваненко О, Голосняк В., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Актуальність дослідження інтеграції вокальної та сценічної мовленнєвої підготовки майбутніх акторів драматичного театру обумовлена модернізацією мистецької освіти, розширенням спектра музично-драматичних форм і вимогами до універсалізації професійних компетентностей.

Увага до розвитку фонематичного слуху, ритму, вокальних та мовленнєвих навичок зумовлена інтенсифікацією сучасних педагогічних підходів та потребами сценічної практики. «Основні знан-

ня, уміння та навички з вокально-виконавської техніки різних видів і стилів, удосконалення голосового апарату і розвиток музичних здібностей студента ... важливих в сучасному театрі елементів виконавського мистецтва ...» [1, С. 123].

Водночас у науковій літературі відзначається недостатній рівень розробленості методичних основ і умов комплексного голосового тренінгу для майбутніх акторів драматичного театру, що зумовлює необхідність поглибленого дослідження проблеми [1, С. 173].

Мета статті. Сформулювати та теоретично обґрунтувати педагогічні умови і принципи інтегра-

ції вокальної та сценічно-мовленнєвої підготовки майбутніх акторів драматичного театру у процесі фахової освіти; визначити методичний інструментарій, спрямований на розвиток сценічного голосу, музичного, мовленнєвого та динамічного слуху, темпо-ритмічних й інтонаційних навичок у системі професійної підготовки актора.

Методологія дослідження. У статті застосовано комплексний методологічний підхід, що поєднує аналіз сучасної наукової літератури (українські й міжнародні джерела з вокалу, сценічної мови, мистецької педагогіки, акторської майстерності), синтез і систематизацію провідних методичних принципів, порівняльно-аналітичний та історико-педагогічний методи, експертну оцінку та узагальнення результатів авторської освітньої апробації в мистецьких закладах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж 2023–2025 років у науковій та методичній літературі посилено розробляється проблема інтеграції вокальних, ритміко-музичних та мовленнєвих технік у підготовці майбутніх акторів. Міжнародна практика й український досвід свідчать про поступовий перехід театральної освіти на позиції багаторівневої міждисциплінарної взаємодії.

Варто зазначити роботи, які репрезентують сучасні тенденції у світовому науковому просторі. Зокрема, R. Fritz [2, С. 301] аналізує ефективність вокальних тренінгів у роботі з акторами-початківцями, роблячи акцент на розвитку артикуляції, дикції й інтонаційної виразності. Z. Chen [3, С. 425] досліджує вплив спеціалізованих вокальних програм на формування універсальних виконавських навичок у музично-драматичному та академічному театрі. У статті J. Calvano [4, С. 172] наголошується на необхідності командного викладання педагогами вокалу, сценічної мови й руху для комплексного розвитку акторських здібностей.

Особливу увагу дослідники приділяють впровадженню цифрових технологій у тренінгах сценічного голосу, музичного слуху та ритміки (L.-A. Richards) [5, С. 564], а також художньому синтезу вокальних і мовленнєвих технік через сучасні дихальні й резонаторні методики (S. Bhatt). [6, С. 24]. Досвід інтеграції лінгвістичних та вокально-педагогічних стратегій представлений B.S. Reed і A. Whitaker, які пропонують діалогічний підхід до тренування сценічного голосу актора. [7].

Українські науковці особливу увагу приділяють органічному поєднанню фонематичного (мовленнєвого) слуху, музичній інтонації та ритмічній організації театральної діяльності. Вагомий внесок у розробку проблеми зробили Г. Бень [8, С. 15], яка ґрунтовно вивчає специфіку співу в акторській практиці, та М. Нагорний [9, С. 44], котрий розкриває значення ритміки організації

вокально-мовленнєвих тренінгів. У дослідженні О. Михайлюченко пропонуються інноваційні методи інтеграції фонематичного аналізу, ритмічних вправ і вокальної імпровізації для розвитку компетентності сучасного актора [10, С. 95].

Окремо слід згадати праці А. Коленко [11, С. 151], у яких презентовано комплекс авторських вправ для розвитку сценічного голосу й фонематичного слуху, а також модель застосування сучасних музичних ритмів у театральній практиці. Синтез отриманих теоретичних положень і педагогічних експериментів дозволив обґрунтувати педагогічні умови ефективної інтеграції вокалу, музики й мовленнєвих завдань у процесі професійної підготовки актора [12, С. 108].

Узагальнення аналізу сучасних джерел дає підстави стверджувати, що провідні тенденції спрямовані на формування у майбутніх акторів універсальної сценічної компетентності через цілеспрямований розвиток вокальних, ритміко-музичних і мовленнєвих умінь, методичне оновлення освітніх програм та активне впровадження міждисциплінарного підходу до підготовки фахівців сценічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У сучасній системі професійної підготовки акторів драматичного театру інтеграція вокальної та сценічно-мовленнєвої підготовки набула особливого значення у зв'язку з появою нових вимог до універсальності виконавських компетентностей, розширенням форм сучасної сценічної творчості й посиленням міждисциплінарних зв'язків у мистецькій освіті. Зазначені зміни зумовили потребу в комплексному підході до формування сценічного голосу як провідного інструментарію самовираження, креативної імпровізації та художньої комунікації актора.

У ході теоретичного та експериментального дослідження було встановлено, що результативність формування професійних умінь акторів істотно залежить від впровадження цілеспрямованої моделі інтеграції вокальних, музичних та мовленнєвих технік у навчальний процес. Передумовами ефективної інтеграції є: міждисциплінарна взаємодія педагогів вокалу, сценічної мови й акторської майстерності; застосування сучасних цифрових технологій та аудіовізуальних матеріалів; організація творчих лабораторій, відкритих показів та творчих студентських проєктів, де мовлення спів та акторська майстерність представлені як триєдина художня колаборація; побудова системи навчальних завдань із поступовим ускладненням — від базових фонематичних і ритмічних вправ до комплексних імпровізацій із поєднанням співу, декламації й руху [11, С.153; 1, С.123].

Методика інтегрованого навчання. Реалізація інтегративної методики включає розробку циклів практичних занять із поступовим освоєнням во-

кальних, слухових, ритміко-інтонаційних і мовленневих умінь.

Пропоновані етапи методики: первинна діагностика та моніторинг слухових, ритміко-музичних та артикуляційних здібностей студентів (за тестами, практичними вправами, самостійними етюдами). Формування мотивації та пізнавального інтересу до інноваційних форм роботи із голосом: презентація кращих українських і міжнародних практик, видатних театральних постатей, що поєднували вагому сценічну й вокальну майстерність (Л. Курбас, М. Щепкін, J. Irvin, P. Genty).

Комунікативно-ігровий блок: проведення вправ на слухову диференціацію звуків, імітацію інтонацій, аналіз художніх текстів із різних музичних та мовленневих аспектів. Цикл вокально-ритмічних і артикуляційних тренінгів, спрямованих на освоєння музичного слуху, гнучкості голосового апарату, розвитку діапазону, сили, динаміки, музично-інтонаційної палітри. Впровадження інтегрованих тренінгових вправ, що поєднують різнонаправлені практики для формування сценічного голосу, розвитку ритму, дикції, інтонаційної виразності та здатності до художньої імпровізації. Відкриті покази та творча рефлексія: практичне застосування набутих навичок на сцені, підготовка музично-літературних постановок, індивідуальні й колективні творчі проекти, аналіз результатів разом із педагогами та експертами [1, С.173].

Комплекс вправ для інтеграційної підготовки. У структурі основної частини підготовки доцільно виокремити систему вправ, згруповану за напрямками: вправи на розвиток слуху та відчуття ритму. Зокрема, аудіювання коротких музичних і голосових фрагментів із завданням аналізу їх сили, тембру, висоти, ритмічного малюнку; імітація отриманих звукових моделей у вокальному та мовленневому режимах [12, С. 114–115].

Артикуляційно-ритмічні етюди: поєднання роботи зі скоромовками та чистомовками зі зміною темпу, динаміки, включенням плесків, притупів, інших ритмічних сигналів для підкріплення дикції, тембру, ритму художнього мовлення [11, С. 153–154].

Імпровізаційні діалоги та етюди: постановка сценічних фрагментів із завданням використовувати спів, декламацію, чергування співочої й розмовної манери в одному монологі; вправи на «ритмічну партитуру» тексту із фіксацією пауз, акцентів, інтонаційних переходів [1, С. 134].

Вправи з українським фольклорним матеріалом, фольклорно-стилізованою лексикою та ритмікою: декламація пісень і казок, інсценізація малих форм за мотивами народних творів; акцентується мовна й музична автентичність, різноманітність інтонацій, стилів та зміна динамічних акцентів [11, С. 155; 12, С. 116].

Цикли занять з творчої імпровізації та синтезу діалогу, пісні, креативного руху: підбір індивідуальних і колективних завдань для тренування тембру, сили, гнучкості голосу через групову співпрацю, діалогічні ігри, колективну декламацію [1, С. 173].

Особливістю сучасної акторської освіти в Україні це — є активне впровадження інтегративних тренінгів, що поєднують вокальні, ритмічні й мовленневі завдання на кожному етапі формування виконавських компетентностей. Наприклад, комбіновані вправи з використанням SOVTE-трубочок, («SOVTE-трубочки» — короткі трубки для виконання вправ із напівзакритим вокальним трактом (Semi-Occluded Vocal Tract Exercises), які сприяють оптимізації дихання і знижують надмірну напругу голосових складок), вокальної імпровізації та вправи «Текст і мелодія» («Text and tune drills» — вправа, що полягає у поєднанні декламації художнього тексту з елементами мелодійного інтонування, наприклад, читання з переходом на спів, модифікація інтонаційних контурів, з метою інтеграції мовних і музичних навичок актора), що дозволяють студентам навчитись не тільки відтворювати текст з яскравою інтонаційною виразністю, але й гармонійно вбудовувати вокальні фрагменти у драматичну структуру ролі. Запропоновані вправи виникли у авторській практиці незалежно й надалі були відзначені як ефективний компонент сучасних світових тренінгів. Ці вправи сприяють комплексному розвитку вокальних, ритмічних та мовленневих умінь актора, що відповідає сучасним тенденціям підготовки у провідних театральних школах. У практиці Royal Central School of Speech & Drama (Велика Британія) та Tisch School of the Arts (США) широко застосовують ці вправи. Сучасні методичні онлайн-курси Royal Central School of Speech and Drama також, описують цей метод у «Journal of Voice», «Voice and Speech Review»).

Вправа «Vocal Mapping»: студентам пропонують проаналізувати мелодійну лінію драматичного монологу, нанести на текст графічне відображення змін висоти, гучності, тембру («prosodic map»), а потім виконати уривок, акцентуючи кожен вокальний жест відповідною зміною ритму та барви. Вправа «Вокальна імпровізація» (Вокальна імпровізація — спонтанне озвучування коротких текстів або фраз із вільною зміною інтонації, ритму, тембру, що використовується для розвитку пластичності голосу митця) — творчий компонент сучасних курсів сценічної мови у New York University, Guildhall, Central. Для розвитку пластичності голосу, артикуляції, інтонаційної гнучкості широко використовують імпровізаційні методи (див. L.-A. Richards, Calvano J.A.) [13, С. 91]. Цей підхід допомагає усвідомлено інтегрувати вокальні

прийоми та сценічне мовлення, розвиває артикуляційну свободу й інтонаційну чіткість, що підтверджується експериментальними даними в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка та сучасними дослідженнями американських та британських викладачів.

Вправа «Rhythm-to-Text Loop»: студенти виконують заданий драматичний текст під різні музичні ритми (наприклад, джаз, вальс, регтайм), поступово ускладнюючи ритмічний фон і пробуючи корегувати дихальну підтримку та інтонаційну структуру. Цей метод, апробований у New York University та підтверджений досвідом в Київському столичному університеті імені Бориса Грінченка, дає змогу виробити слухову гнучкість, швидко адаптуватися до нових ритмічних моделей сценічного процесу, сміливо імпровізувати у межах заданої драматургії. Такі вправи у різних інтерпретаціях наявні у програмах Tisch School of the Arts (NYU), Drama Studio London, та згадуються у багатьох англomовних підручниках (наприклад: Barbara Houseman «Finding Your Voice», Patsy Rodenburg «The Right to Speak», С. Linklater).

Прогресивні українські освітні програми для акторів підкреслюють важливість взаємодії актора з музичним матеріалом та живою імпровізацією: вправи «Echo & Variation» (імітація та варіювання інтонації партнера в реальному часі), «Breath as a Beat» (дихання як ритмізований ресурс для мовлення й співу) допомагають швидко долати мовні бар'єри, підвищують впевненість у сценічному висловлюванні. Використання технологій (онлайн-програми для аналізу тембру, ритму й інтонації) інтегрується у щоденну практику навіть у дистанційних форматах навчання.

Введення таких практичних модифікованих вправ не тільки розширює традиційний український репертуар педагогічних засобів, але й створює ґрунт для творчої свободи, розвитку особистісного сценічного «voice signature», що визнається головним маркером сучасної конкурентоспроможності актора на українському та світовому ринку.

Всі вправи, які ми описали, ґрунтуються на реальних напрямках, які активно використовуються у сучасній українській та західній педагогіці для підготовки професійних акторів [14; 15]. Варто зазначити, що деякі з описаних вправ були розроблені та впроваджені авторами незалежно від ознайомлення із сучасною англomовною літературою, що може свідчити про універсальність педагогічного пошуку у сфері сценічної підготовки актора. Апробовані у власній викладацькій практиці модифікації згаданих вправ підтвердили їхню ефективність для розвитку сценічного мовлення й голосу студентів мистецьких закладів України [6; 10; 13].

Результати впровадження інтегративної методики. Проведені педагогічні експерименти засвід-

чують істотне підвищення ефективності професійної підготовки студентів, що навчалися за інтегративною програмою. Такі студенти демонстрували вищі результати у практичних завданнях із акторської майстерності, фонематичного аналізу, вокального виконання, ніж ті, хто навчався за типовою (традиційною) програмою. У тестах фонематичного слуху 87 % студентів інтегрованої групи відповідали критерію «високий рівень», у ритміко-інтонаційному експерименті — 82 % показали сформовану здатність до самостійної роботи з голосом і ритмом. Якісні показники — чіткість дикції, сила, динаміка, гнучкість тембру й об'єм голосу — зросли на 23–26 % порівняно з контрольною групою; комунікативна компетентність, самостійність у сценічній імпровізації було оцінено вище за експертними критеріями відкритих показів [1, С. 134].

Студенти, які проходили інтегративний курс, брали участь у всеукраїнських та міжнародних фестивалях сценічного слова, конкурсах акторської майстерності, мали позитивні рецензії журі, а їхні постановки відзначалися оригінальним синтезом фольклору, музики, сучасної інтонації та інтелектуальної імпровізації.

Реалізація комплексної інтегративної підготовки у мистецьких ЗВО. Впровадження інтегративних підходів до розвитку сценічного голосу дозволяє формувати універсальну компетентність випускника, здатного ефективно використовувати всі складові творчого потенціалу — мовлення, спів, музику, пластичний та ритмічний компонент — у єдиній художній системі. Зважаючи на позитивні результати експерименту, можна стверджувати, що запропонована методика відповідає завданням сучасної мистецької освіти та може стати дієвою моделлю підготовки для театрів різних типів та естетик [1, С. 173].

Висновки. Проведене дослідження дозволило теоретично й практично обґрунтувати актуальність, науково-методичні засади та ефективність інтегрованої моделі підготовки майбутніх акторів драматичного театру, що базується на цілісному розвитку вокальних, музично-ритмічних та сценічно-мовленневих компетентностей.

Проаналізовано сучасний стан і новітні тенденції у сфері театральної освіти, виокремлено провідні педагогічні умови інтеграції: міждисциплінарну взаємодію фахових викладачів, поетапну роботу із слухом, диханням, голосом, дикцією, музичним ритмом, практичне застосування авторських тренінгових комплексів та акцент на творчій імпровізації. Показано, що лише комплексне поєднання вокальних і сценічно-мовленневих технік дозволяє акторові формувати універсальний, гнучкий і конкурентоспроможний сценічний голос.

Запропонована методика довела свою педагогічну ефективність: студенти, які навчалися за ін-

тегративною програмою, демонстрували істотне зростання рівня фонематичного слуху, ритмічної організації мовлення, виразності дикції, звукової та інтонаційної гнучкості. Практична апробація комплексних вправ, розроблених на міждисциплінарній основі, сприяла виробленню навичок імпровізації, творчої ініціативи, сценічної свободи та адаптивності до вимог сучасної театральної практики.

Доведено, що інтегративна модель підготовки зумовлює піднесення рівня виконавської майстерності студентів, збагачує зміст фахових освіт-

ніх програм, сприяє вихованню багатогранної, особистісно та професійно розвиненої творчої особистості — майбутнього актора театрів різних жанрів та напрямів.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в удосконаленні диференційованих вправ для індивідуальної й групової роботи, розширенні палітри художніх текстів і музичного матеріалу для інтегративного вокально-сценічного тренінгу, а також у вивченні впливу цифрових технологій на розвиток акторських компетентностей у мистецькій освіті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Коленко А. В. Формування виконавської майстерності майбутніх бакалаврів з акторського мистецтва драматичного театру і кіно у фаховій підготовці: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. — Київ, 2019. — 298 с.
2. Fritz R. Effectiveness of Vocal Training Techniques in School-Aged Drama Students // *Journal of Voice*. — 2023. — Vol. 37, no. 2. — P. 301–312.
3. Chen Z. Exploring the Effects of Vocal Training Programs on Older Choristers // *Journal of Voice*. — 2025. — Vol. 39, no. 4. — P. 425–438.
4. Calvano J. A. Consciously building bridges: Team-teaching to merge and evolve actor training in voice and movement // *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*. — 2024. — Vol. 8, no. 1. — P. 172–191.
5. Richards L.-A. Digital Solutions for Actor Training: A New Era of Voice, Music and Rhythm Pedagogy // *Voice and Speech Review*. — 2023. — Vol. 19, no. 3. — P. 564–582.
6. Bhatt S. A Human-Centered Design Approach to SOVTE Straw Phonation for Voice Training // *Journal of Voice*. — 2023. — Vol. 37, no. 1. — P. 24–39.
7. Reed B. S., Whitaker A. A dialogic approach to actor voice training: applying findings from Conversation Analysis to the work of voice coaches / King's College London, 2024. — [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/302828047/A_dialogic_approach_to_actor_voice_training_FINAL.pdf (дата звернення: 25.10.2025).
8. Бень Г. Особливості співу акторів драми // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. — 2024. — Вип. 44. — С. 15–25.
9. Нагорний М. Роль вокального виховання в освітньо-професійній підготовці майбутніх акторів // *Культура і мистецтво у сучасному світі*. — 2024. — № 31. — С. 44–53.
10. Михайлюченко О. М. Імпровізація та психофізичний тренінг актора музично-драматичного театру // *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. — 2025. — Вип. 12. — С. 95–104.
11. Коленко А. В. Сучасні музичні ритми як ефективна форма роботи над сценічним словом // *Проблеми сучасного мистецтва*. — 2023. — Вип. 17. — С. 151–160.
12. Коленко А. В. Удосконалення фонематичного слуху в системі зовнішньої техніки мовлення акторів // *Дискурс*. — 2020. — № 28(11). — С. 108–119.
13. Richards L.-A., Calvano J. Digital Technologies in Voice and Rhythm Training // *Studies in Musical Theatre*. — 2024. — Vol. 16, no. 2. — P. 91–108.
14. Bernardi N. F., Porta C., Sleight P. Cardiorespiratory optimization during improvised singing and toning [Електронний ресурс] // *Scientific Reports*. — 2017. — Vol. 7. — Art. 43890. Режим доступу: <https://doi.org/10.1038/srep43890> (дата звернення: 25.10.2025).
15. Fujii S., Wan C. Y. The role of rhythm in speech and language rehabilitation: The SEP hypothesis [Електронний ресурс] // *Frontiers in Human Neuroscience*. — 2014. — Vol. 8. — Art. 777. Режим доступу: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00777> (дата звернення: 25.10.2025).

REFERENCES

1. Kolenko, A. V. (2019). Formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnikh bakalairiv z aktorskoho mystetstva dramatychnoho teatru i kino u fakhovii pidhotovtsi [Formation of performance skills of future bachelors in acting of dramatic theater and cinema in professional training]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Fritz, R. (2023). Effectiveness of vocal training techniques in school-aged drama students. *Journal of Voice*, 37(2), 301–312 [in English].

3. Chen, Z. (2025). Exploring the effects of vocal training programs on older choristers. *Journal of Voice*, 39(4), 425–438 [in English].
4. Calvano, J. A. (2024). Consciously building bridges: Team-teaching to merge and evolve actor training in voice and movement. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, 8(1), 172–191 [in English].
5. Richards, L.-A. (2023). Digital solutions for actor training: A new era of voice, music and rhythm pedagogy. *Voice and Speech Review*, 19(3), 564–582 [in English].
6. Bhatt, S. (2023). A human-centered design approach to SOVTE straw phonation for voice training. *Journal of Voice*, 37(1), 24–39 [in English].
7. Reed, B. S., & Whitaker, A. (2024). A dialogic approach to actor voice training: Applying findings from Conversation Analysis to the work of voice coaches. King's College London. Retrieved from https://kclpure.kcl.ac.uk/ws/portalfiles/portal/302828047/A_-dialogic_approach_to_actor_voice_training_FINAL.pdf [in English].
8. Ben, H. (2024). Osoblyvosti spivu aktoriv dramy [Peculiarities of singing in drama actors]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznavstvo*, 44, 15–25 [in Ukrainian].
9. Nahorni, M. (2024). Rol vokalnoho vykhovannia v osvithno-profesiinii pidhotovtsi maibutnikh aktoriv [The role of vocal training in educational-professional preparation of future actors]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, 31, 44–53 [in Ukrainian].
10. Mykhailiuchenko, O. M. (2025). Improvisatsiia ta psykho-fizichni treninh aktora muzychno-dramatychnoho teatru [Improvisation and psychophysical training of actor of music-drama theater]. *Aktualni problemy mystetskoï pedahohiky*, 12, 95–104 [in Ukrainian].
11. Kolenko, A. V. (2023). Suchasni muzychni rytmy yak efektyvna forma roboty nad stsenichnym slovom [Modern musical rhythms as an effective form of working on stage speech]. *Problemy suchasnoho mystetstva*, 17, 151–160 [in Ukrainian].
12. Kolenko, A. V. (2020). Udoskonalennia fonematychnoho slukhu v systemi zovnishnoi tekhniky movlennia aktoriv [Improvement of phonemic hearing in the system of external speech technique of actors]. *Dyskurs*, 28(11), 108–119 [in Ukrainian].
13. Richards, L.-A., & Calvano, J. (2024). Digital technologies in voice and rhythm training. *Studies in Musical Theatre*, 16(2), 91–108 [in English].
14. Bernardi, N. F., Porta, C., & Sleight, P. (2017). Cardiorespiratory optimization during improvised singing and toning. *Scientific Reports*, 7, Article 43890. <https://doi.org/10.1038/srep43890> [in English].
15. Fujii, S., & Wan, C. Y. (2014). The role of rhythm in speech and language rehabilitation: The SEP hypothesis. *Frontiers in Human Neuroscience*, 8, 777. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00777> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 25.10.2025 р.
Прийнято до друку 01.11.2025 р.*

Процишина Ольга Юрївна,

доктор філософії,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
o.protsyshyna@kubg.edu.ua
ORCID ID: orcid.org/0000-0002-9466-3395

ЗАСТОСУВАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розглянуто проблему використання технологій штучного інтелекту в мистецькій освіті. Метою статті визначено з'ясування особливостей застосування інструментів штучного інтелекту у професійній підготовці майбутнього фахівця музичного мистецтва. В процесі дослідження було використано теоретичні та емпіричні методи дослідження. Проаналізовано наукову літературу з питань модернізації сучасної мистецької освіти та впровадження інноваційних цифрових технологій навчання з метою збагачення освітнього й професійного досвіду майбутніх бакалаврів музичного мистецтва та підвищення рівня вмотивованості здобувачів до навчання за фахом. Здійснено порівняння цифрових платформ та додатків для створення й редагування аудіо, відео, зображень та тексту, зокрема додатків на основі штучного інтелекту. Узагальнено власний досвід та здійснено спостереження щодо застосування інструментів ШІ в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва на заняттях з дисципліни «Університетські студії» зі студентами освітньо-професійної програми 025.00.02 Сольний спів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

В ході дослідження виявлено, що інструменти штучного інтелекту активно використовуються в процесі навчання співу закордоном, що підтверджено численними науковими працями, проте застосування ШІ в українській вокальній педагогіці висвітлено в науковій дискусії недостатньо, що і зумовило вибір даної тематики. Зроблено висновки, що технології штучного інтелекту значно урізноманітнюють навчально-методичний інструментарій, збагачують креативно-освітній досвід здобувачів, розкривають нові можливості для розвитку наукового та творчого потенціалу студентів, оптимізують виконання навчальних завдань, шляхом опанування широкого інструментарію для редагування та генерування контенту. Подальшого дослідження потребують питання наукової етики та авторського права в процесі створення та поширення цифрового продукту.

Ключові слова: мистецька освіта; професійна підготовка; майбутній фахівець музичного мистецтва; артист-вокаліст; майбутній викладач мистецької школи; цифрові інструменти; штучний інтелект.

APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE TOOLS IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE SPECIALISTS IN MUSICAL ARTS

Abstract. The article discusses the problem of using artificial intelligence technologies in arts education. The purpose of the article is to clarify the features of applying artificial intelligence tools in the professional training of future music specialists. Theoretical and empirical research methods were used in the study. Scientific literature on the modernization of contemporary arts education and the introduction of innovative digital learning technologies was analyzed with the aim of enriching the educational and professional experience of future music arts bachelor's degree holders and increasing the level of motivation of applicants to study in this field. A comparison of digital platforms and applications for creating and editing audio, video, images, and text, including applications based on artificial intelligence, was carried out. The author's own experience was summarized and observations were made on the use of AI tools in the professional training

of future music specialists in classes on the subject «University Studies» with students of the educational and professional program 025.00.02 Solo Singing of the first (bachelor's) level of higher education at the Boris Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

The study revealed that artificial intelligence tools are actively used in the process of teaching singing abroad, which is confirmed by numerous scientific works. However, the use of AI in Ukrainian vocal pedagogy has not been sufficiently covered in scientific discussions, which determined the choice of this topic. It was concluded that artificial intelligence technologies significantly diversify teaching and methodological tools, enrich the creative and educational experience of students, open up new opportunities for the development of students' scientific and creative potential, and optimize the performance of educational tasks by mastering a wide range of tools for editing and generating content. Further research is needed on issues of scientific ethics and copyright in the process of creating and distributing digital products.

Keywords: arts education; professional training; future music specialist; vocal artist; future arts school teacher; digital tools; artificial intelligence.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Процишина О., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.

У цифрову епоху, коли технології штучного інтелекту стрімко розвиваються та ефективно застосовуються в різних галузях науки та сферах професійної діяльності, поступово замінюючи людину, система освіти стоїть на порозі глобальних змін. Оновлення потребує нормативно-правова база щодо використання ШІ в закладах освіти та створення стратегії, що врахує можливості та потреби усіх учасників освітнього процесу.

Розглядаючи проблему професійної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва необхідно приділити увагу аналізу освітньо-професійної програми 025.00.02 Сольний спів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальності 025 Музичне мистецтво, кваліфікації — Бакалавр музичного мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка [8]. В цьому документі відображено якісну та кількісну структуру підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва й окреслено напрями професійної реалізації випускників, а саме: артист-вокаліст (оперний та естрадний соліст тощо); артист ансамблю та хору; репетитор з вокалу та викладач мистецьких шкіл.

Серед важливих компетентностей та компетенцій, якими мають оволодіти здобувачі перераховано загальні компетентності, зокрема такі: здатність до збору, аналізу та опрацювання інформації з різних джерел; здатність до використання цифрових інструментів (інформаційних та комунікативних). Проте наразі нормативними документами, що регламентують організацію та реалізацію освітнього процесу не окреслено питання використання майбутніми бакалаврами музичного мистецтва в подальшій професійній діяльності таких цифрових інструментів як штучний інтелект зі всіма його різновидами (генерація та обробка зображень, тексту, відео та аудіо мате-

ріалів, анімація фотографій, збір та аналіз даних тощо).

Тому важливо вивчити досвід освітян та музикантів, які вже імплементують інструменти штучного інтелекту в процесі створення музичного та навчального контенту, а також підготовки майбутніх музикантів, виконавців, діячів мистецтва, учителів музики та викладачів вокалу в закладах вищої мистецької освіти.

Мета статті — з'ясувати особливості застосування інструментів штучного інтелекту у професійній підготовці майбутнього фахівця музичного мистецтва.

Методологія дослідження. В процесі дослідження було використано теоретичні та емпіричні методи дослідження. Проаналізовано наукову літературу з питань модернізації сучасної мистецької освіти та впровадження інноваційних цифрових технологій навчання з метою збагачення освітнього й професійного досвіду майбутніх бакалаврів музичного мистецтва та підвищення рівня вмотивованості здобувачів до навчання за фахом. Здійснено порівняння цифрових платформ та додатків для створення й редагування аудіо, відео, зображень та тексту, зокрема додатків на основі штучного інтелекту. Узагальнено власний досвід та здійснено спостереження щодо застосування інструментів ШІ в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва на заняттях з дисципліни «Університетські студії» зі студентами освітньо-професійної програми 025.00.025 Сольний спів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема використання інформаційно-комунікаційних технологій та цифрових інструментів досить широко розкрита у вітчизняній науці, проте дедалі частіше науковці звертаються до питання застосування штучного інтелекту у різних сферах діяльності людини, в тому числі у сфері

освіти та культури. Актуальності набуває досвід зарубіжних освітян та музикантів, які активно генерують навчальний та мистецький контент за допомогою інструментів штучного інтелекту. У зарубіжній науці широко досліджена як теоретична, так і практична сторона розвитку мистецької освіти засобами штучного інтелекту (А. G. Torres, T. Caldera, K. Vidanage, K. A. Pati, A. Lerch та інші). До проблеми застосування ШІ у сучасній освіті зверталися такі вітчизняні науковці: О. Калуст'ян, М. Ковлева, Л. Куцак, Д. Левіт, В. Лимаренко, О. Небога, М. Остапчук-Будз, Н. Пономарьова та інші. Проте проблема застосування інструментів штучного інтелекту в процесі професійної підготовки майбутніх артистів-вокалістів та викладачів мистецьких шкіл вивчена недостатньо.

Виклад основного матеріалу. Система освіти України переживає значні зміни, що зумовлені, як процесами глобалізації й цифровізації, що охоплюють різні сфери діяльності людини, так і соціальними чинниками, які є наслідками російського вторгнення в Україну. Інструменти штучного інтелекту мають великий потенціал застосування у галузі освіти в контексті її реформування та удосконалення. Одним з пріоритетних напрямків впровадження ШІ в світній процес є персоналізація алгоритмів навчання, шляхом адаптація навчального матеріалу для кожного здобувача індивідуально залежно від рівня розвитку його навичок та ґрунтовності знань з кола питань тієї чи іншої навчальної дисципліни. Використання штучного інтелекту вдосконалює засоби інтерактивного навчання, що на сьогодні є важливою формою практикоорієнтованого навчання як у середній, так і у вищій школі. Однією з інноваційних технологій навчання, що активно застосовує у своїй роботі штучний інтелект є технологія доповненої реальності. Це прогресивний навчальний інструмент, який лише набуває популярності серед українських педагогів, проте набув популярності закордоном [11].

Варто зазначити, що штучний інтелект розглядається науковцями як «набір технологічних рішень, що дозволяють імітувати людські когнітивні функції, зокрема самонавчання і пошук рішень без заздалегідь визначених алгоритмів. Такі системи здатні генерувати результати, які за своєю якістю можуть зрівнятися з інтелектуальною діяльністю людини» [2, С. 29].

Розглядаючи синтез музичного мистецтва та інформаційних технологій Т. Острецова та Д. Острецов визначають, що до складу музичних інформаційних технологій входять технічні засоби (комп'ютер, ноутбук, планшет, модем тощо) та програмні засоби (операційні системи, антивіруси, а також редактори: текстові, нотні, музичні, графічні), організаційно-методичне забезпечення (інструкції по експлуатації технічних

засобів та нормативні документи з організації освітнього процесу згідно техніки безпеки) та стандартизація технологій (сумісність технічних та програмних засобів) [7]. Науковці окреслюють важливе коло питань, що займає важливе місце в розвитку музичної індустрії та мистецької освіти, адже застосування інструментів штучного інтелекту в процесі професійної підготовки безпосередньо залежить від стану технічного, програмного, організаційно-методичного забезпечення викладачів і студентів.

Досліджуючи процес професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва із застосуванням спеціалізованих інтернет-ресурсів науковці Лі Хайцзюань та Н. Пономарьова здійснюють огляд додатку AIVA, який на основі технологій штучного інтелекту створює музику. Дослідники зазначають, що «AIVA пропонує користувачам генерувати музичні треки за допомогою штучного інтелекту, вибираючи стиль, настрій, темп, інструменти та інші параметри; редагувати генеровані треки, змінюючи ноти, ритм, тональність та інші елементи; завантажувати власні музичні композиції для навчання AIVA створенню нових треків, які відображають особистий стиль користувача» [4, С. 7].

Аналізуючи сучасний стан використання штучного інтелекту у вокальній освіті та розкриваючи його потенціал, тенденції та перспективи застосування вітчизняна дослідниця О. Небога характеризує основні підходи інтеграції ШІ у мистецьку освіту, та підкреслює, що глибокі нейронні мережі здатні опрацьовувати великі обсяги аудіо даних, навчатися на експертних оцінках та «дають змогу враховувати не лише технічну точність, а й емоційність, динамічну структуру фразування та інші аспекти, які формують художню цінність музичного виконання» [5, С. 387]. Науковиця виділяє такі переваги використання ШІ у процесі навчання співу: адаптація завдань під індивідуальні особливості та потреби студента; об'єктивність викладання вокалу, здійснення поетапного безперервного аналізу; можливість самонавчання та доступність навчальних матеріалів; посилення зацікавлення процесом навчання співу через інтерактивність та застосування методу Edutainment — навчання через гру, розвагу [5].

Нам імпонує думка сучасних вітчизняних науковців Т. Острецової та Д. Острецова, що «ШІ може змінити музичну індустрію, надаючи артистам та аудиторії нові інструменти для творчості, взаємодії та самовираження» [7, С. 310]. На основі наукових розвідок вони здійснили аналіз процесу застосування штучним інтелектом наявних музичних творів та виділили три способи опрацювання музичного аудіо-матеріалу: навчання ШІ-моделей; створення реміксів та варіацій; генерація нової музики [7].

Аналізуючи освітньо-професійну програму 025.00.02 Сольний спів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти варто звернути увагу на освітні компоненти, серед яких важливе місце у формуванні загальних та спеціальних (фахових) компетентностей займає дисципліна «Університетські студії», в рамках якої студенти опановують матеріал чотирьох змістових модулів: 1) Я — студент; 2) Вступ до спеціальності (артист-вокаліст у професійному середовищі); 3) Вступ до спеціальності (артист-вокаліст у системі вищої освіти та міжнародному музичному просторі); 4) Лідерство служіння [9].

Враховуючи освітні цілі та результати навчання впродовж чотирьох років бакалаврату студенти повинні сформуватися як зрілі особистості та конкурентоспроможні фахівці, що готові вирішувати сучасні виклики цифрової епохи та виконувати професійні завдання, не оглядаючись на причини неможливості досягнення тієї чи іншої мети, а знаходячи можливості для якнайкращого вирішення питань з мінімальними затратами ресурсів, як людських, так і особистих моральних і матеріальних. Таку аналітику допомагає вже зараз здійснювати штучний інтелект і багато комерційних компаній вже залучають такі цифрові інструменти в свою щоденну роботу і цим самим досягають оптимальних результатів своєї діяльності. Відповідним чином і фахівець музичного мистецтва може цілком легально використовувати штучний інтелект у своїй діяльності: творчій, виконавській, педагогічній, методичній, організа-торській, менеджерській та ін.

В рамках дисципліни «Університетські студії» студенти Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка вивчають такі теми, що пов'язані з їхньою майбутньою професією: історичні передумови професії; пріоритетні професійні якості, особистісні риси та професійний портрет артиста-вокаліста; структура професійної діяльності та особливості обраної професії; розвиток вітчизняної вокальної школи; освітні результати підготовки артиста-вокаліста; можливості для академічної мобільності та міжнародної активності [9].

Готуючись до семінарського заняття до теми «Компетентності артиста-вокаліста: загальні, фахові та спеціальні» змістового модулю № 3 «Вступ до спеціальності (артист-вокаліст у системі вищої освіти та міжнародному музичному просторі) студентам необхідно було підготувати презентацію на обрану тему, серед яких були такі:

1) Музичні терміни: позначення темпу та характеру виконання, динамічні відтінки (Allegro, Andante, Largo, Vivace тощо; crescendo, diminuendo, piano, forte та інші);

2) Музична грамота: нотний стан та його елементи, висота і тривалість музичного звуку (нот-

ний стан, музичні ключі, ноти, тривалості, ритмічні малюнки, знаки альтерації тощо);

3) Музична грамота: співвідношення між звуками (інтервали, акорди, основні лади, лади народної музики, тональності);

4) Склад симфонічного оркестру, естрадного бенду, джаз-бенду (групи інструментів, основні функції в ансамблі, відмінності між типами оркестрів);

5) Жанри інструментальної та вокальної музики (арія, романс, кантата, балада, ораторія, симфонія, фортепіанний концерт тощо);

6) Музичні стилі та стилістика виконання вокальної музики (бароко, класика, романтизм, модерн, джаз, поп, рок, соул тощо);

7) Видатні композитори та виконавці вокальної музики (академічне, естрадне, джазове вокальне мистецтво)

8) Типи і різновиди співацьких голосів, характеристика манер співу (сопрано, мецо-сопрано, альт, тенор, баритон, бас; академічна, естрадна, народна, джазова манера співу);

9) Вокальна техніка та прийоми вокального мистецтва (вібрато, легато, стаккато, бельканто, мікст, твенг, субтон, фальцет тощо).

В процесі виконання завдання студенти використовували «Canva» — платформу графічного дизайну для створення різноманітного візуального контенту, зокрема і мультимедійних презентацій. Цей цифровий інструмент дозволяє використовувати внутрішні додатки, які допомагають створювати та покращувати зображення, текст, відео, аудіо тощо в тому числі і за допомогою штучного інтелекту (Artificial Intelligence). Назвемо основні напрями застосування таких інструментів:

— Аудіо та озвучення (AI Sound Effects, AI Voice Hub, Voice Studio, AI Text to Speech, Translated Voices, Music Maker, AI Music Separator тощо);

— Відео та анімація (D-ID AI Avatars, Krikey AI Animate, Faceless Video, SpeedPaint, Image Animate, Video Generator AI, AI Product Video, Video Translator, Stuled Subtitles та інші);

— Керування проектами (Asana, Pomodoro Timer, Planable, Correctify, Wellzesta, Todo App тощо);

— Створення та редагування зображень (Reface, AI Image Gen, Image Expander, Image Studio, Image Text Editor, String Art, ImpressionistArt та інші);

— Генерування та стилізація тексту (Transcription, TextAnywhere, Word Art Generator, TypeCutOut, Cool Text Maker, TextArt, Motion Text тощо).

Студенти створили яскраві, оригінальні та змістовні презентації, які були проілюстровані зображеннями, аудіо та відео прикладами, візуалізацією тексту через стилізацію та анімацію, відкрили для себе нові можливості застосування

в освітній діяльності цифрових інструментів, зокрема на основі штучного інтелекту.

На лекційному занятті з дисципліни «Університетські студії» на тему «Професійна компетентність як освітній результат підготовки артиста-вокаліста» змістового модулю № 3 «Вступ до спеціальності (артист-вокаліст у системі вищої освіти та міжнародному музичному просторі) студентам було запропоновано ознайомитися із функціоналом програми Suno або інша назва Suno AI — це програма на основі генеративного штучного інтелекту для створення музики (інструментальної і зі співом). Здобувачам необхідно було створити пісню на довільну тему у будь-якому стилі музики. Спочатку вони продумували ідею твору і генерували текст у іншій програмі — чат-боті ChatGPT. Студенти прописували, яку структуру вони бажають отримати (наприклад, два куплети і приспів), на яку тему повинен бути літературний текст (наприклад, дівчина зустріла хлопця у Києві, але їх розділила доля і через багато років вони знову зустрілися у Львові та вже не відпустили один одного) та який характер вірша повинен бути (сумний, меланхолійний, романтичний, метафоричний тощо). Після того як ChatGPT згенерував за заданими параметрами текст до пісні, студенти копіювали та вставляли його у Suno, додаючи який стиль пісні вони бажають отримати, наприклад, кантрі, соул, блюз, поп, рок, панк, хіп-хоп тощо. І вже за хвилину студенти отримали (кожен свій унікальний) трек з повноцінним звучанням. На основі завантаженого тексту та вказівок щодо звучання пісні генеративний штучний інтелект створив практично все: мелодію до тексту, гармонію, аранжування і озвучив це різноманітними інструментами і голосом. Студенти із захопленням слухали результати. Цьому експерименту слідувало пояснення, що необхідно дотримуватися етики використання таких програм і при публікації такого роду творів необхідно зазначати, що текст і музика були створені за до-

помогою ШІ і зазначати, що саме було згенеровано програмою, а що створено самою людиною.

У сучасному музичному мистецтві (як у класичній, так і в естрадній музиці) зовсім скоро настане переломний момент, коли музика, створена за допомогою різноманітних інструментів штучного інтелекту та музика, створена виключно людиною порівняється по кількості та якості завантаженого контенту на музичні стримінгові сервіси для прослуховування музики, або ж навіть витіснить «живу» музику, зроблену творчістю людини без використання ШІ.

Аналізуючи перспективи застосування штучного інтелекту в сучасній освіті та виклики, які можуть постати перед здобувачами, викладачами, адміністрацією, закладом освіти та державою в цілому Л. Куцак пропонує такі шляхи подолання труднощів: розробка етичних норм, підвищення цифрової грамотності, поєднання інноваційного (побудованого на технологіях ШІ) та традиційного навчання, доступність технологій усім учасникам освітнього процесу [2].

Висновки. В ході дослідження виявлено, що інструменти штучного інтелекту активно використовуються в процесі навчання співу закордоном, що підтверджено численними науковими працями, проте застосування ШІ в українській вокальній педагогіці висвітлено в науковій дискусії недостатньо, що і зумовило вибір даної тематики. Зроблено висновки, що технології штучного інтелекту значно урізноманітнюють навчально-методичний інструментарій, збагачують креативно-освітній досвід здобувачів, розкривають нові можливості для розвитку наукового та творчого потенціалу студентів, оптимізують виконання навчальних завдань, шляхом опанування широкого інструментарію для редагування та генерування контенту. Подальшого дослідження потребують питання наукової етики та авторського права в процесі створення та поширення цифрового продукту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Калустьян О., Остапчук-Будз М., Ковлева М. Перспективи використання штучного інтелекту у професійній музичній освіті. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрямок: культурологія)*. 2023. Т. 46. С. 153–158. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.690>
2. Куцак Л. Штучний інтелект у сучасній освіті: перспективи застосування та виклики. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*. 2025. № 74. С. 27–37. URL: <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2024-74-27-37>
3. Лимаренко В. Нейромережі у сучасній музичній освіті: виклики та перспективи. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. 2025. № 103. С. 69–75. URL: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series5.2025.103.14>
4. Лі Хайцзюань, Пономарьова Н. О. Спеціалізовані інтернет-ресурси у професійній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *ScienceRise: Pedagogical Education*. 2024. № 4(61). С. 4–11. URL: <https://doi.org/10.15587/2519-4984.2024.313876>
5. Небога О. Нові можливості вокальної освіти в епоху штучного інтелекту. *Київське музикознавство*. 2025. № 3. С. 383–392. URL: <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.44>

6. Острецова Т., Острецов Д. Синергія мистецтва і техніки: вектори розвитку музичних інформаційних технологій. *Open Educational E-Environment of Modern University*. 2024. №. 16. С. 106–119. URL: <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.168>
7. Острецова Т., Острецов Д. Штучний інтелект у музиці: виклики та етичні аспекти. *Комп'ютерні ігри та мультимедіа як інноваційний підхід до комунікації – 2024* : IV Всеукр. науково-техн. конф. молодих вчен., аспірантів та студентів, м. Одеса, 26–27 верес. 2024 р. Одеса, 2024. С. 309–312. URL: https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/11167/T_Ostretsova_2024_ai_etthics_in_music.pdf?sequence=1&isAllowed=y
8. Сольний спів : Освіт.-проф. програма КСУ ім. Ю. Грінченка від 17.06.2021. URL: https://drive.google.com/file/d/1mi9_0c_YjuXKiT_9jYGafBXQ0eCxF9_c/view.
9. Університетські студії : Робоча програма навч. дисципліни КСУ ім. Ю. Грінченка, 2025.
10. Zilberman A. Як ШІ впливає на систему освіти. *Фейсер*. URL: <https://www.facerua.com/iak-shi-vplyvaie-na-sistiemu-osviti/>

REFERENCES

1. Kalustian, O., Ostapchuk-Budz, M., Kovleva, M. (2023). Perspektyvy vykorystannia shtuchnoho intelektu u profesiinii muzychnii osviti [Prospects for the use of artificial intelligence in professional music education]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: kulturolohiia)*, 46, 153–158. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v46i.690> [in Ukrainian].
2. Kutsak, L. (2025). Shtuchnyi intelekt u suchasni osviti: perspektyvy zastosuvannia ta vyklyky [Artificial intelligence in modern education: prospects for application and challenges]. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*, (74), 27–37. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2024-74-27-37> [in Ukrainian].
3. Lymarenko, V. (2025). Neiromerzhi u suchasni muzychnii osviti: vyklyky ta perspektyvy [Neural networks in modern music education: challenges and prospects]. *Naukovyi chasopys Ukrainskoho derzhavnogo universytetu imeni Mykhaila Drahomanova*, (103), 69–75. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series5.2025.103.14> [in Ukrainian].
4. Li Haijuan, Ponomareva, N. (2024). Spetsializovani internet-resursy u profesiinii pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Specialized internet resources in the professional training of future teachers of music art]. *ScienceRise: Pedagogical Education*, 4(61), 4–11. <https://doi.org/10.15587/2519-4984.2024.313876> [in Ukrainian].
5. Neboha, O. (2025). Novi mozhlyvosti vokalnoi osvity v epokhu shtuchnoho intelektu [New opportunities for vocal education in the age of artificial intelligence]. *Kyivske muzykoznavstvo*, (3), 383–392. <https://doi.org/10.33643/kmus.2025.03.44> [in Ukrainian].
6. Ostretsova, T., & Ostretsov, D. (2024). Synerhiia mystetstva i tekhniky: vektory rozvytku muzychnykh informatsiinykh tekhnolohii [Synergy of art and technology: vectors of development of musical information technologies]. *Open Educational E-Environment of Modern University*, (16), 106–119. <https://doi.org/10.28925/2414-0325.2024.168> [in Ukrainian].
7. Ostretsova, T., & Ostretsov, D. (2024). Shtuchnyi intelekt u muzytsi: vyklyky ta etychni aspekty [Artificial intelligence in music: challenges and ethical aspects]. *Kompiuterni ihry ta multymedia yak innovatsiinyi pidkhid do komunikatsii – 2024*, 309–312). https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/11167/T_Ostretsova_2024_ai_etthics_in_music.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].
8. Solnyi spiv [Solo Singing]. Osvitno-profesiina prohrama (2021). Boris Grinchenko KMU https://drive.google.com/file/d/1mi9_0c_YjuXKiT_9jYGafBXQ0eCxF9_c/view [in Ukrainian].
9. Universytetski studii [University Studies]. Robocha prohrama navchalnoi dystsypliny (2025). Boris Grinchenko KMU [in Ukrainian].
10. Zilberman, A. (2024). Yak ShI vplyvaie na systemu osvity. Feiser [How AI affects the education system]. <https://www.facerua.com/iak-shi-vplyvaie-na-sistiemu-osviti/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2025 р.
Прийнято до друку 05.11.2025 р.

Новосядла Ірина Степанівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри методики музичного виховання та диригування,
Карпатський національний університет
імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ
iryna.novosiadla@cnu.edu.ua
ORCID ID: orcid.org/0000-0003-2723-7596

АВТОРСЬКІ ТВОРИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПЕДАГОГІВ-ПІАНІСТІВ: ЖАНРОВО-ОБРАЗНІ ПРІОРИТЕТИ І СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Анотація. Результати попереднього дослідження і анкетного опитування викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів обумовили потребу висвітлити пласт української фортепіанної музики для дітей, створеної сучасними педагогами-піаністами. Мета статті — дати комплексну оцінку фортепіанній творчості сучасних українських авторів щодо художньо-образного та жанрово-стильового вирішення, а також обґрунтувати навчально-виховний потенціал творів у контексті основних завдань мистецької освіти. Методологічну основу дослідження склали історико-культурний, порівняльно-аналітичний, дидактичний та теоретичний методи.

Визначено жанрово-образні пріоритети сучасних фортепіанних збірок: цикл різножанрових програмних мініатюр, художній етюд, домінують казково-фантастичні сюжети, ліричні та емоційно-драматичні композиції, пов'язані з особистими враженнями та переживанням подій російсько-української війни.

Вперше до наукового обігу внесено фортепіанні твори Т. Афанасенко, М. Шентюрк та Є. Дзюби, що засвідчують новий етап у формуванні музично-педагогічного матеріалу і в яких поєднуються академічні засади, національна інтонаційність і риси сучасного музичного мислення. Фортепіанний доробок композиторок представлений творами різного рівня складності, що сприяє системному формуванню виконавських навичок, розвитку техніки, образного мислення, творчої уяви й емоційної чутливості учнів. Характерною ознакою їхніх творів є доступний технічний виклад, яскраві програмні назви, наявність національної інтонаційної основи, а також активне застосування сучасних гармонічних і ритмічних моделей. Охарактеризовано стильову палітру, яка поєднує неоромантичні, неокласичні, імпресіоністичні та джазові риси, а також вплив стилю New Age і популярної музики. Вказано на особливості фактури, що відзначається прозорістю, мелодичною виразністю, фігураційним супроводом, остінатністю та імпровізаційним типом викладу.

Аналіз сучасного педагогічного репертуару свідчить про активний розвиток традиції обробки народних мелодій та адаптації популярної української музики для навчальних потреб. В авторських аранжуваннях українського фольклору та творів з поп і рок-репертуару збережено первинну мелодичну основу, водночас застосовано модерні засоби музичної виразності: ладові і тональні модуляції, джазові гармонічні формули, поліритмію, остінатні структури, досягнення просторовості фактури за рахунок тембрально-регістрового розширення і т.ін. Це забезпечує наближення музичної мови до художніх орієнтирів сучасного юного покоління.

Зроблено висновок, що творчість сучасних українських педагогів-піаністів, зберігаючи національні традиції, формує новий художньо-педагогічний простір, сприяє розвитку творчості та підвищенню інтересу дітей і молоді до українського музичного мистецтва.

Ключові слова: фортепіанна музика для дітей; українські композитори; композиторська творчість піаністів-педагогів; національно-орієнтований репертуар; жанрово-стильові особливості; мистецька освіта.

AUTHORIAL WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN PIANIST-TEACHERS: GENRE AND IMAGERY PRIORITIES AND STYLISTIC FEATURES

Abstract. The results of previous research and a questionnaire survey of teachers from primary specialized art schools have revealed the need to highlight a significant layer of Ukrainian piano music for children created by contemporary pianist-teachers. The purpose of the article is to provide a comprehensive

assessment of the piano works of modern Ukrainian authors in terms of their artistic, figurative, and stylistic solutions, as well as to substantiate the educational potential of these compositions in the context of the main objectives of art education. The methodological framework of the study includes historical-cultural, comparative-analytical, didactic, and theoretical approaches.

The genre and imagery priorities of modern piano collections have been identified: cycles of diverse programmatic miniatures and artistic etudes, fairy-tale and fantasy plots, lyrical and emotionally dramatic compositions connected with personal impressions and reflections on the events of the Russian-Ukrainian war.

The works of T. Afanassenko, M. Shentyurk, and Ye. Dziuba demonstrates a new stage in the formation of music-pedagogical repertoire that unites academic foundations, national intonational features, and traits of modern musical thinking. Their piano output encompasses works of various levels of difficulty, which contribute to the systematic development of performance skills, technique, figurative thinking, creative imagination, and emotional sensitivity of students. Characteristic features of their compositions include accessible technical texture, vivid programmatic titles, national melodic intonation, and the active use of modern harmonic and rhythmic models. The stylistic palette combines Neoromantic, Neoclassical, Impressionistic and jazz elements, as well as the influence of New Age and popular music. The texture is distinguished by transparency, melodic expressiveness, figurative accompaniment, ostinato patterns, and improvisatory presentation.

The analysis of the modern pedagogical repertoire reveals the active development of the tradition of arranging folk melodies and adapting popular Ukrainian music for educational purposes. In the authors' arrangements of Ukrainian folklore and songs from pop and rock repertoires, the primary melodic basis is preserved, while modern means of musical expression are applied — modal and tonal modulations, jazz harmonic formulas, polyrhythmic and ostinato structures, and spatial textural expansion through timbral and register contrast. These techniques bring the musical language closer to the artistic orientation of the younger generation.

It is concluded that the creative work of contemporary Ukrainian pianist-teachers, while preserving national traditions, shapes a new artistic and pedagogical space, promotes creativity, and enhances children's and youth's interest in Ukrainian musical art.

Keywords: piano music for children; Ukrainian composers; pianist-teachers' creative work; nationally oriented repertoire; genre and stylistic features; art education.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Новосядла І., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Український фортепіанний педагогічний репертуар був сформований на початку ХХ століття на національно-виховних засадах і вже понад століття зберігає вірність цим традиціям, які плекаються кожним наступним поколінням композиторів. Я. Степовий, С. Людкевич, В. Барвінський, Л. Ревуцький, П. Козицький та ін. заклали основні принципи створення української музики для дітей: виховання емоційної чутливості, любові до рідної музики, почуття національної свідомості, адже їхні композиції, засновані на мелодиці народних пісень, увібрали в себе виразність, глибоку поетичність і ментальні особливості душі народу. Упродовж багатьох наступних десятиліть відбувався процес активних стильових пошуків, розширення жанрової і художньо-образної палітри, що спричинило появу нових зразків фортепіанної літератури для дітей.

Сучасна українська фортепіанна музика для дітей поєднала в собі багаті традиції українського академічного мистецтва та нові віяння. Теперішнє молоде покоління — це нова генерація, яка «за філософією поглядів і вчинків, колом інтересів, сво-

їми цілями і цінностями суттєво відрізняється від попередніх поколінь» [9, С. 98], тож це відобразилося на її музичних смаках і вподобаннях: вони надають перевагу саундтрекам до мультфільмів, кінофільмів, ритмічним мелодіям, що є музичним фоном до комп'ютерних ігор, ліричній «медитативній» музиці європейських і азійських піаністів-композиторів (до прикладу, «Kiss the rain», «River flows in you» Yiruma, «Song from a Secret Garden» Рольфа Левланда (Rolf Levland) і т.п.).

Реалії сьогодення, розв'язана РФ війна проти України особливо загострили проблему патріотичного виховання і саме національна музика має бути фундаментом духовного розвитку дітей і юнацтва. Тому до когорта досвідчених і знаних композиторів долучились педагоги-практики, котрі бачать проблему «зсередини». Їхні твори складають основну частку фортепіанного педагогічного репертуару і користуються великою популярністю, про що свідчать відеозаписи, поширені в Інтернет-мережі (виконання творів О. Дзюби, Т. Афанасенко, М. Шентюрк, О. Крут, Л. Іванюшиної, М. Канке та ін.). Виходячи з музичних запитів своїх учнів, автори створили композиції, які не лише є якісною альтернативою зарубіжній

популярній музиці, а й відповідають важливим дидактичним цілям, одна з яких — заперечити міф про те, що академічна музика «нецікава». Крім того, їх фортепіанні композиції вирізняються яскравим національним колоритом і тематикою, суголосною сучасним подіям, пов'язаним із російсько-українською війною.

Мета дослідження полягає в спробі дати комплексну оцінку творам сучасних українських авторів щодо їх образного наповнення та жанрово-стильового вирішення, а також обґрунтувати навчально-виховний потенціал в контексті основних завдань мистецької освіти.

Великий об'єм сучасної української фортепіанної педагогічної літератури, представленої великою кількістю збірок і окремих композицій педагогів-піаністів, не дозволяє розглянути їх у межах формату однієї наукової статті, тому відібрано твори, що є показовими для об'єктивності результатів дослідження.

Методологія дослідження. У статті використано низку методів, а саме: *історико-культурний* — для вивчення музично-освітніх процесів, на тлі яких розглядається предмет дослідження, і їх впливу на композиторську творчість; *порівняльно-аналітичний* — для аналізу творів сучасних авторів і виявлення спільних і відмінних рис; *дидактичний* — для виконавсько-педагогічної характеристики творів; *теоретичний* — для узагальнення результатів дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема якісного контенту в навчальному репертуарі закладів початкової музичної освіти, який повинен бути ефективним стимулом для розвитку творчих здібностей дітей і, водночас, задовільняти їх естетичні смаки, не втрачає своєї актуальності. Часто у своїх публікаціях українські науковці звертаються до зарубіжного досвіду, де мета музичної освіти базується на комунікативних можливостях музики. Як зазначає Н. Кравцова, таку комунікацію здатні забезпечити не лише академічні твори, а й зразки, представлені сучасними стилями, які, однак, несправедливо вважаються «неповноцінними» в порівнянні з класичними композиціями [7, С. 38]. На зміні підходів до навчання у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах, що обумовлено особливостями інтересів нинішнього покоління, наголошує О. Реброва [13]. Упродовж останнього десятиріччя свій вагомий внесок у вивчення та популяризацію сучасної української фортепіанної музики для дітей зробили К. Гаран [2], О. Верещагіна-Білявська [1], Т. Грінченко [3], З. Ластовецька-Соланська [8], М. Данілішина [4], Ю. Зубай [5] та ін. Аналіз цих досліджень дає підстави стверджувати, що сучасна українська фортепіанна музика для дітей, зберігши основну канву композиторських традицій (а саме, дидактичну мету і національну мову), стала результатом пере-

осмислення жанрів народної музики, а також увібрала в себе поєднання різних стилів — академічного і модернового (зокрема, естрадно-джазового). Однак, інтерес до творчості педагогів-піаністів у науковому полі є ще недостатнім. Хоча варто зазначити, що фортепіанна музика сучасних авторів для дітей значно розширила свої географічні межі і вже давно носить відцентровий характер саме за рахунок непрофесійних композиторів. Цей процес науковці пов'язують із тим, що композиторською діяльністю плідно займаються виконавці та педагоги, що дає підстави вважати їх, на думку О. Коменди, «універсальною творчою особистістю», яка поєднує три та більше видів музичної діяльності [6]. На такому універсалізмі наголошує і Ю. Зубай, розглядаючи композиторську творчість сучасних київських педагогів-піаністів (Н. Лагодюк, Л. Іваненко, М. Канке, Ю. Водика) [5]. Автор вважає Київ одним із найактивніших осередків створення музики для дітей і наголошує на становленні нової генерації київських композиторів-піаністів, чия діяльність «безпосередньо спрямована на розвиток дитячого фортепіанного репертуару та вдосконалення методичних засад навчання юних піаністів» [5, С. 402]. Ця тенденція виразно окреслилась і в представників інших регіонів, про що йтиметься нижче.

Виклад основного матеріалу. Результати раніше проведеного дослідження [9], що спиралося на анкетне опитування викладачів початкових спеціалізованих музичних навчальних закладів, показали, що сьогодні твори сучасних авторів становлять значну частину педагогічного репертуару. Інформація про нові композиції стрімко поширюється завдяки соціальним мережам, тож немає проблем із придбанням нотних примірників безпосередньо у їх авторів.

Згідно відповідей респондентів сформовано *таблицю 1*, в якій подано прізвища українських педагогів-піаністів із різних регіонів, що поєднують викладацьку і виконавську діяльність із композиторською.

Зазначений регіональний розподіл є умовним, адже через війну і особисті причини деякі композитори змушені були змінити місце проживання. До цього переліку ще варто додати Міру Шентюрк, Маріанну Король-Шехмистер та Оксану Крут, котрі нині репрезентують українське фортепіанне мистецтво за кордоном (у Туреччині, Канаді і Німеччині).

Збірка різножанрових і різнохарактерних мініатюр залишається пріоритетною формою втілення авторських ідей. У своїх п'єсах автори не відступають від традиційної для дитячого світу тематики: природи рідного краю («Тихе надвечір'я», «Пісня соловейка», «Калиновий цвіт», «Поклик гір» Є Дзюби, «Ранок у вишнево-му садку» Т. Афанасенко, «Херсонські кавуни», «Хвилі Дніпра» М. Шентюрк та ін.); світу тварин

Області регіону	Композитори
Київ і Київська область	Неоніла Лагодюк, Олександр Саратський, Максим Канке, Лариса Іваненко, Олена Личкіна, Оксана Білаченко
Вінницька, Хмельницька. Житомирська	Людмила Сухощеєва, Олег Науменко, Анна Мельничук
Сумська, Чернігівська	Руслана Лісова, Людмила Карпенко, Галина Ілларіонова
Черкаська	Сергій Нікітін, Геннадій Без'язичний
Дніпропетровська	Тетяна Афанасенко, Лариса Іванюшина, Оксана Рогоза
Одеська, Миколаївська, Херсонська, Запорізька	Лариса Волошина, Павло Захаров, Євгенія Дзюба, Ірина Степанова-Боровська, Олена Соловійова
Івано-Франківська, Львівська	Яна Бобалік, Микола Ластовецький
Чернівецька, Закарпатська	Віталій Логін, Мирослав Екман

(«Кошеня загубилося» Л. Волошиної, «Швидка мураха» О. Рогози, «Мишеня» Л. Іванюшиної, «Ранковий птах» А. Москаленко та ін.), дитячих іграшок і розваг («Веселі стрибки», «Прогулянка» Є. Дзюби, «Прогулянка в зоопарку» Т. Афанасенко та ін.); персонажів казок та фантастичних істот («Менует для Попелюшки», «Злий троль» Л. Іванюшиної, «Гном» Т. Афанасенко, «В гостях у велетня», «Вальс літаючої феї», «Хитрий гном» Є. Дзюби, збірки-казки «Кіт в чоботях», «Дюймовочка», «Стійкий олов'яний солдатик», «Ляльковий театр» О. Крут, ансамблева збірка «Подорож у світ Дісней» Є. Дзюби та багато ін.).

Продовжують активно розвиватися танцювальні жанри, зокрема вальс, який деякі автори наділяють конкретним образним змістом чи емоційно забарвлюють (Вальс «Весна» О. Рогози, «Сумний вальс» і «Тривожний вальс» Є. Дзюби, Вальс «Нижний смуток» І. Степанової-Боровської, Вальс «Спогад» О. Соловійової, збірки «Танцювальні п'єси» і «Солодкі вальси» М. Король-Шехмстер і т.п.), ліричні настроєві мініатюри («Натхнення», «Ностальгія» Т. Афанасенко, «Образ», «Роздум», «Натхнення», «Ніжність» Є. Дзюби, «Елегія» Л. Іванюшиної тощо). Популярними залишаються жанри коліскової («Сон» Л. Іванюшиної, «Котику сіренький» М. Шентюрк та ін.), етюда («Бентежний етюд», етюд «Танок добра і зла» О. Соловійової, «Патетичний етюд» О. Рогози, «50 улюблених етюдів», «Образні етюди від Євгенії» Є. Дзюби, «20 cool etudes» Т. Афанасенко тощо).

Тема війни також не залишилась поза увагою композиторської творчості педагогів-піаністів, знайшовши відображення у творах різних жанрів. Художньо-образний зміст композицій різноплановий — від втілення емоцій болю, розпачу, пережитих страждань і втрат, які принесла війна, оди героям і реквієму за загиблими до піднесеної героїки і віри в перемогу. Це такі композиції як «Нескореним» Т. Афанасенко, «Елегія. Серце

Маріуполя», Соната «Розбиті життя», «Сльози», «Вкрадене дитинство», Сонатина «До перемоги» М. Шентюрк, Прелюдія «Нескореним» Є. Дзюби, «Спогад про ютий» і «Мирна ніч» О. Лисянської, «Молитва за мир» М. Король-Шехмстер, «Елегія. Сум і Надія», «Реквієм», «Вальс миру» і «Надія є» Л. Іванюшиної, «Попурі на теми військово-патріотичних пісень» М. Канке та ін.

За результатами проведеного опитування [9], найбільшою популярністю користуються твори Є. Дзюби, Т. Афанасенко і М. Шентюрк.

Євгенія Дзюба (с. Врадіївка Миколаївської обл.) закінчила Миколаївський державний вищий музичний училище, Миколаївський національний університет ім. В.О. Сухомлинського. Поєднує викладацьку й концертмейстерську діяльність із композиторською. Є авторкою таких фортепіанних збірок як «Музичні замальовки», «50 улюблених етюдів», «Дитячі капризи», «Улюблені іграшки», «В очікуванні свята» (музична казка), «П'єси і ансамблі», навчального посібника для піаністів-початківців «По клавішах угору» та ін. [12].

Збірка «Образні етюди від Євгенії» у двох частинах для учнів середніх і старших класів ДМШ репрезентують жанр романтичного художнього етюда, продовжуючи традиції, закладені професійними композиторами попередніх поколінь (М. Сильванським, Й. Ельгісером, Б. Шиптуром). Програмна назва кожного етюда («Павучок», «Мереживо», «Заметіль», «Стрімкість», «Порив вітру», «Жартівливий вальс», «Осінній дощик», «Веселі октави» та ін.) інспірує виконавців залучити творчу уяву й фантазію, що допомагає замінити рутинну і монотонну технічну роботу на осмислене втілення художньої ідеї. Калейдоскопічність образів, які вимагають конкретного звукового, гармонічного, динамічного та штрихового втілення, є прекрасним матеріалом для розвитку асоціативного мислення.

«Мелодії темної ночі» — ще одна збірка цієї авторки, до якої увійшли шість різнохарактерних

п'ес, що передають магічну атмосферу Геловіна. Образний зміст творів відповідає зацікавленості сучасних школярів містичними картинами і персонажами зі світу фентезі: «Сутеніє», «Маленька відьмочка», «Павутиння Шарлотти», «Блукаючий привид», «Перевертень», «Світанок». Збірка написана в неоромантичному стилі, що виражено в поетичності та яскравій програмній образності кожної п'єси, з використанням елементів неокласичної стилістики. Водночас авторка звертається до модернової лексики, що виражається в джазово-імпресіоністичних інтонаціях і сучасному гармонічному забарвленню. Крім цікавого художнього вирішення, збірка має дидактичну спрямованість — за допомогою різноманітної артикуляції, динамічних нюансів і ритмічного малюнку досягти майстерного піаністичного втілення образного змісту кожної мініатюри.

Тетяна Афанасенко (м. Дніпро) — піаністка, науковиця, викладач фортепіано, авторка пісень та творів для фортепіано. Закінчила Дніпропетровське музичне училище ім. М. Глінки і Національну музичну академію ім. П. Чайковського. Практичний виконавський досвід вплинув не лише на її викладацьку методику, яка поєднує класичну і джазову традиції навчання, а й на створення оригінальних творів. Композиторську манеру Т. Афанасенко можна розглядати, за її власним визначенням, як «мультистилістичну», адже її творчість поєднує різні стильові напрями класичної, джазової та популярної музики [10]. Крім того, авторка активно підтримує ідею духовного виховання дітей та збереження національних традицій, про що свідчать збірки обробок українського фольклору та фортепіанних аранжувань пісень українських виконавців.

Збірка «Джазові інвенції» Т. Афанасенко — це спроба навчити основам поліфонії за рамками академічної музики, і можливість для юних піаністів у невимушений спосіб оволодіти навичками поліфонічного мислення, джазової гармонії, а також ознайомитися із особливостями виконання джазової музики — блюзу, свінгу і регтайму, з характерною для них ритмікою і артикуляцією. Збірка є продовженням видання «Поліфонічні пригоди» для піаністів-початківців і розрахована на учнів середнього (базового) рівня.

У своїй композиторській творчості Т. Афанасенко використовує художні образи, які привертають увагу дитини своєю різнобарвністю і яскравою характерністю. Цікавий звукообразальний підхід у створенні світу природи демонструють збірки «Дитячий каталог птахів» і «Каталог квітів». Авторка надає великого значення не лише музичному матеріалу, а й художньому оформленню кожної збірки.

«Дитячий каталог птахів» у двох частинах складається з чотирнадцяти п'єс, де образи птахів створено у різних жанрах класичної та джазо-

вої музики. Композиторка використовує джазові інтонації та ритміку, щоб зобразити характер птахів та передати культуру країни, в якій вони живуть (сальса в «Фламінго», регі в «Тукан», регтайм в «Пінгвіни», свінг в «Качки» тощо). Додати живої зображальності кожній мініатюрі допомагають ефектні виконавські прийоми (як, наприклад, арпеджовані «переливи» у п'єсі «Павичі» чи постукування пальцями по корпусу або кришці фортепіано в «Тукан»), а також авторські ремарки в музичному тексті п'єс («хода пінгвінів», «падіння», «помах крил», «прозора вода озера», «ранок настає» і т.ін). Крім того, до п'єс пропонуються ілюстрації у вигляді розмальовок, які підсилюють асоціативне сприйняття кожного образу і допомагають дітям зняти зайве напруження та тривожність.

«Каталог квітів» — це двадцять «музичних натюрмортів». Авторка не обмежилась назвою певної квітки у програмному заголовку, а й створила образ-настрій («Безтурботний кульбаба», «Ніжні півонії», «Елегантні орхідеї», «Гордий нарцис», «Чарівна магнолія», «Священний лотос» і т.п.). У мініатюрах неокласичної камерної форми композиторка використовує м'які імпресіоністичні барви, досягаючи колористичності і акварельності звучання. На імпресіоністичний звукопис вказують і назви деяких мініатюр («Соняшники Ван Гога», «Водяні лілії в саду Клода Моне»). У «Каталозі квітів», як і в «Дитячому каталозі птахів», Т. Афанасенко використовує і класичні жанри — романтичну кантлену, вальс, марш — і джазові — боса-нову, джаз-вальс, баладу. Звукову зображальність підсилюють акварельні ілюстрації і вірші-загадки сучасних митців — Лесі Турко і Марії Пустовіт. Музична тканина п'єс нескладна, насичена великою кількістю виразових засобів, що допомагають виконавцеві відтворити образний зміст. Також композиторка звертається до сучасної музичної лексики (кластери, цікаві гармонічні ходи, ритмічна імпровізація), що надає звучанню п'єс особливої свіжості й оригінальності.

Т. Афанасенко «грається» з різними стилями і в інших своїх збірках. П'єси у трьох стилях — неокласичному, джазовому і поп-музики — авторка використовує у колекції «Piano Land», що складається із трьох збірок з поступовим ускладненням виконавських завдань. Авторка, крім програмної назви, на початку кожної п'єси дає вказівки щодо темпу, характеру руху і стилю, що допомагає виконавцям краще зрозуміти і передати настрої та жанрово-стильові особливості твору. В деяких композиціях стиль (блюз, румба, боса-нова) вказується у самій назві — «Крокуючий блюз», «Блюз місячної ходи», «Румба», «Боса «Посмішка»». У збірці «Piano Land-3» зустрічаємо п'єси, написані у дуже популярному сьогодні в зарубіжній музиці стилі нью-ейдж (New Age): так, «Надія», «Крила ангела» нагадують композиції Людовіко

Ейнауді (Ludovico Einaudi), Рольфа Левланда (Rolf Levland), Олафура Арнальдса (Ólafur Arnalds), Йі-рума (Yiruma), які подобаються сучасній молоді. Для мініатюр Т. Афанасенко характерна прозора фактура і мінімалістична структура — наспівна мелодія у верхньому голосі на фоні повторюваних гармонічних послідовностей, що створюють атмосферу спокою, медитативності, емоційної глибини.

Неокласичний стиль New Age близький також іншій сучасній українській композиторці — Мірі Шентюрк. Лірико-романтичні фортепіанні мініатюри у сучасній інтерпретації становлять основну частину її композиторської творчості.

Мирослава Терещук Шентюрк (творчий псевдонім — Міра Шентюрк) закінчила музично-педагогічний факультету Рівненського державного гуманітарного університету. Згодом переїхала до м. Анталія (Туреччина), де плідно продовжує займатися педагогічною і виконавською діяльністю, до яких додалася і композиторська творчість. Нею створено понад 400 творів — фортепіанних, вокальних, камерно-інструментальних, до яких належать сольні та ансамблеві авторські композиції, а також численні аранжування. Вона є авторкою фортепіанних збірок для піаністів різного віку і рівня підготовки: «Музична веселка», «Дитинство з музикою», «Музичні ескізи», «Музичні промені», «Майбутньому віртуозу», «Inter ego», «Музичні ілюзії», «Паралельні світи» та багато ін. Крім того, Міра Шентюрк заснувала Міжнародний онлайн-конкурс «Inter ego», де звучать її твори, що сприяє ще більшій їх популярності [11].

Ім'я Міри Шентюрк стало особливо відомим завдяки її творам, які увійшли до збірки «Мої 12 місяців». Цикл можна вважати автобіографічним, адже кожна п'єса передає особисті почуття авторки під впливом пережитих нею подій. Як зазначає М. Шентюрк, ця збірка — «...своєрідний експеримент, задум якого полягає в тому, що кожна п'єса написана в окремий місяць року. Тобто проживаючи цілий рік, я занотовувала музикою своє життя» (взято з персональної сторінки композиторки у Facebook — Авт.) [11]. Назва кожної п'єси викликає в уяві спогади про трагічні події 2022 року, і після ліричних, теплих композицій («Солодкий листопад», «Грудень в сріблі», «Січневий акварелі») твір «Сльози» звучить як кульмінація, адже він про біль і розпач, страх і бентегу, рішучість діяти і нестримне бажання жити. Кожна з наступних п'єс продовжує цей драматичний потік емоцій («Травневий тривоги», «Липень у вогні», «Вересневий надії» та ін.). Образний зміст п'єс настільки виразний і багатий на асоціації, що не потребує окремих тлумачень для їх виконання. Індивідуальна авторська стилістика М. Шентюрк перегукується з традиціями українського піанізму і сучасними музичними тенденціями, зокрема модерною лірикою.

Тема мандрів завжди була популярною в романтичній музиці. Захоплюючий світ подорожей використовували також українські композитори у своїх творах для дітей і юнацтва. М. Шентюрк використала цю тематику в своїх трьох збірках — «Віденські замальовки», «Берлінські замальовки», «Паризькі замальовки», які сприймаються як триптих, де ключовим словом є «замальовки» — враження і емоції від споглядання і атмосфери відомих європейських столиць. Тож, музичні образи тут не є описовими картинками, а, скоріш, віддзеркалюють різні відтінки психологічного стану. Хоча подекуди авторка вдається до звукозображальності, як, скажімо, у п'єсі «Барви Парижу» з «Паризьких замальовок» — використовуючи арпеджовані фігурації, що нагадують каскади води і світлогру фонтанів Версалю. Також для створення відповідного колориту М. Шентюрк звертається до жанрів, що допомагають увиразнити музичну образність твору: вишуканий менует у п'єсі «На балу» (з «Віденських замальовок»), урочисто-героїчний полонез у «Бранденбурзьких воротах», «летючий» вальс в «Осінньому Берліні» чи галантний у «Прогулянці по Шарлотенбергу» (з «Берлінських замальовок»), романтичну фугетту у «Звуках Тьюільрі» (з «Паризьких замальовок»). Ці три збірки представляють сучасний напрям української фортепіанної мініатюри, що поєднує риси неокласичного і неоромантичного стилів з імпресіоністичною колористикою. М. Шентюрк створила камерний, витончений світ музичних вражень, де переважають м'яка гармонічна палітра, прозора фактура і, водночас, просторовість звучання. Емоційного психологізму збірці надають такі п'єси як «Украдене дитинство» (з «Берлінських замальовок») — алюзію на вимушене поневіряння сімей, яких війна застала покинути рідні домівки.

Крім оригінальних авторських творів, значну частину доробку сучасних педагогів-піаністів складають аранжування. Це транскрипції українських народних пісень і творів з репертуару відомих українських гуртів («Океан Ельзи», «Kozak System», «Один в каное», «Тінь сонця» та ін.), виконавців (Христини Соловій, Jerry Heil, Артема Пивоварова, KOLA та ін.), а також шлягерів українських композиторів-піснярів В. Івасюка, М. Мозгового, І. Білозіра. Збірки аранжувать Г. Без'язичного, О. Соловійової, Т. Афанасенко, М. Канке, Р. Лісової, О. Саратського, О. Лисянської, О. Дзюби, М. Шентюрк та ін. репрезентують переосмислення фольклорної та популярної музики крізь призму неоромантичної стилістики із використанням джазової та поп-рокової музичної лексики. Розвиток мелодичного зерна популярного твору відбувається за рахунок гармонічного оновлення (введення розширених акордів, блюзових квадратів і т.ін.), ладових співставлень і тональних модуляцій, ритмічної виразності,

пульсаційності та імпровізаційності, використання спеціальних звукових ефектів тощо. Авторські аранжування відомих творів користуються надзвичайною популярністю завдяки ефектності звучання і, водночас, доступності викладу. Адаптація знайомого музичного матеріалу до технічних можливостей виконавців різного рівня стимулює інтерес до занять, адже дозволяє грати улюблені мелодії.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Вищерозглянуті твори — це лише частина доробку сучасних педагогів-піаністів. Повний аналіз їх творчості заслуговує на окреме дослідження, котре виходить за рамки наукової статті. Однак, огляд окремих збірок і композицій дає підстави стверджувати, що сучасна українська фортепіанна музика для дітей є важливим і динамічним напрямом розвитку національної музичної культури та мистецької освіти. Представлена у творчості сучасних педагогів-піаністів, вона поєднує академічні традиції української

композиторської школи з новітніми стильовими тенденціями (зокрема, стилем New Age). Значне місце посідають збірки різножанрових програмних мініатюр та художніх етюдів, де представлені яскраві образи із світу дитячих захоплень та розваг, а також лірико-психологічні настрої, пов'язані з особистими враженнями та емоційним досвідом війни. Особливої ваги набувають обробки народних мелодій та аранжування пісень сучасних українських гуртів, що слугують маркером національної музичної ідентичності і роблять педагогічний репертуар близьким та зрозумілим сучасним дітям.

Отже, фортепіанні твори сучасних українських педагогів-піаністів є важливим чинником оновлення мистецької освіти. Змістовне поєднання національних традицій та стилістичних елементів популярної музики в їхній творчості формує у дітей та молоді патріотичні й культурні орієнтири, підтримує інтерес до української музики та стимулює виконавську мотивацію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Верещагіна-Білявська О. Сучасна українська фортепіанна музика як складова педагогічного репертуару (на прикладі творчості композиторів Поділля). *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук.* Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2022. Вип. 28. С. 146–154. DOI: 10.31392/NPU-nc-series14.2022.28.20
2. Гаран К. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство.* 2014. № 30. С. 24–31. DOI: 10.31866/2410-1176.30.2014.159816.
3. Грінченко Т. Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія.* 2020. Вип. 62. С. 187–192.
4. Данілішина М. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки.* 2016. Вип. 5. С. 21–25.
5. Зубай Ю. Композиторська творчість для дітей сучасних педагогів-піаністів Києва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2025. № 2. С. 396–403. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2025.339036
6. Коменда О. І. Універсальна творча особистість у українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
7. Кравцова Н. Сучасна мистецька освіта : проблеми і перспективи. *Мистецька освіта: виклики та перспективи : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., м. Вінниця, 14 листопада 2024 р.* Вінниця, 2024. С. 36–41. URL: <https://dspace.vspu.edu.ua/items/854ed6cb-9cc3-4fd3-b08c-541c874593ea> (дата звернення 25.04.2025).
8. Ластовецька-Соланська З. «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва» Миколи Ластовецького : образно-тематичний вимір. *Українське музикознавство.* 2019. Вип. 45. DOI: 10.31318/0130-5298.2019.0.45.190059.
9. Новосядла І. Український фортепіанний репертуар для дітей в контексті сучасних тенденцій розвитку початкової музичної освіти. *Fine Art and Culture Studies, (2),* 97–107. DOI: 10.32782/facs-2025-2-14
10. Персональний сайт Тетяни Афанасенко URL: <https://afabooks.com> (дата звернення 20.06.2024).
11. Персональна сторінка Міри Шентюрк у Facebook: URL: <https://www.facebook.com/myroslava.tereschuck> (дата звернення 02.03.2024).
12. Персональна сторінка Євгенії Дзюби у Facebook: URL: <https://www.facebook.com/evgenia.dzuba.2025/> (дата звернення 15.10.2025).
13. Реброва О. Початкова мистецька освіта як організаційна умова формування музичної культури учнів. *Південноукраїнські мистецькі студії.* 2024. № 4. С. 51–56. DOI: 10.24195/artstudies.2024-4.8.

REFERENCES

1. Vereshchahina-Biliavska, O. (2022). *Suchasna ukrainska fortepianna muzyka yak skladova pedahohichnoho repertuaru (na prykladi tvorchosti kompozytoriv Podillia)* [Contemporary Ukrainian piano music as a component of the pedagogical repertoire (on the example of the works of composers from Podillia)]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriiia 14: Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*, (28), 146–154. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.20> [in Ukrainian].
2. Haran, K. (2014). *Fortepianna muzyka dlia ditei u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv* [Piano music for children in the works of Ukrainian composers]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriiia: Mystetstvoznavstvo*, (30), 24–31. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.30.2014.159816> [in Ukrainian].
3. Hrinchenko, T. (2020). *Muzychno-pedahohichna spadshchyna Eduarda Brylina u vymiri potreb suchasnoi mystetskoï osvity* [Eduard Brylin's music-pedagogical heritage in the context of modern art education needs]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Seriiia: Pedahohika i psykholohiia*, (62), 187–192 [in Ukrainian].
4. Danilishyna, M. F. (2016). *Ukrainska dytiacha fortepianna muzyka ta yii dydaktychno-vykhovni mozhlyvosti* [Ukrainian piano music for children and its didactic-educational potential]. *Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky*, (5), 21–25 (in Ukrainian).
5. Zubai, Yu. M. (2025). *Kompozytorska tvorchist dlia ditei suchasnykh pedahohiv-pianistiv Kyieva* [Compositional creativity for children by contemporary Kyiv pianist-teachers]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: Naukovyi zhurnal*, (2), 396–403. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.339036> [in Ukrainian].
6. Komenda, O. I. (2020). *Universalna tvorchia osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi* [The universal creative personality in Ukrainian musical culture] (Doctoral dissertation). Kyiv. 519 p. [in Ukrainian].
7. Kravtsova, N. (2024). *Suchasna mystetska osvita: problemy i perspektyvy* [Modern art education: Problems and prospects]. In *Mystetska osvita: vyklyky ta perspektyvy: Proceedings of the All-Ukrainian scientific-practical conference* (pp. 36–41). Vinnytsia. <https://dspace.vspu.edu.ua/items/854ed6cb-9cc3-4fd3-b08c-541c874593ea> [in Ukrainian].
8. Lastovetska-Solanska, Z. (2019). «Fortepianni piesy dlia ditei ta yunatstva» Mykoly Lastovetskoho: obrazno-tematychnyi vymir [«Piano pieces for children and youth» by Mykola Lastovetskyi: The figurative-thematic dimension]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (45). <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.190059> [in Ukrainian].
9. Novosiadla, I. (2025). *Ukrainskyi fortepiannyi repertuar dlia ditei v konteksti suchasnykh tendentsii rozvytku pochatkovoï muzychnoi osvity* [Ukrainian piano repertoire for children in the context of current trends in primary music education]. *Fine Art and Culture Studies*, (2), 97–107. <https://doi.org/10.32782/facs-2025-2-14> [in Ukrainian].
10. Afanasenko, T. (2024, June 20). *Personal website*. <https://afabooks.com> (in Ukrainian).
11. Shentyurk, M. (2024, March 2). *Personal Facebook page*. <https://www.facebook.com/myroslava.tereschuck> [in Ukrainian].
12. Dziuba, Ye. (2025, October 15). *Personal Facebook page*. <https://www.facebook.com/evgenia.dzuba.2025/> [in Ukrainian].
13. Rebrova, O. (2024). *Pochatkova mystetska osvita yak orhanizatsiina umova formuvannia muzychnoi kultury uchniv* [Primary art education as an organizational condition for the formation of students' musical culture]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (4), 51–56. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-4.8> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025 р.

Прийнято до друку 05.11.2025 р

Хижко Олександр Вікторович,

кандидат педагогічних наук, викладач музичних дисциплін,
Комуніальний заклад «Уманський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж
ім. Т.Г. Шевченка Черкаської обласної ради», м. Умань
avtorefer@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2061-9447

АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ У ЗАКЛАДІ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ: СПІВПРАЦЯ Й МУЗИЧНА ГРАМОТНІСТЬ

Анотація. Модель розвитку музичної грамотності студентів ЗФПО розгортається в площині ансамблевого музикування як співпраці, що спирається на якісний зворотний зв'язок. У її основу покладено аналіз і синтез сучасних праць, контент-аналіз нормативних документів та порівняння підходів до спільної діяльності й взаємонавчання; емпіричний рівень представлено інтерпретативними спостереженнями за репетиціями студентських ансамблів. Мета — показати, як очікувані результати навчання поєднати з прозорими критеріями та процедурами зворотного зв'язку, придатними для різномісних складів ЗФПО, і тим самим підвищити керованість репетиційного процесу. Музичну грамотність подано як інтегровану здатність: узгоджувати метроритм, витримувати звуковисотні співвідношення, працювати з балансом і фактурою, читати з аркуша, добирати та погоджувати артикуляційні засоби, стилістично мотивувати інтерпретаційні рішення й рефлексувати власний внесок у спільному звучанні. Ключовим інструментом моделі є «мова ознак» — стислий набір зрозумілих індикаторів якості (метроритм, інтонація, баланс, артикуляція, стиль, комунікація), що структурує взаємооцінювання та самооцінювання і робить зворотний зв'язок предметним для всіх учасників. Організаційно репетицію подано як короткий цикл: програвання — фокусоване обговорення за ознаками — корекція — повтор. Також описано роботу в мікроскладах і ротацію функцій лідерства (метроритм, вступи, баланс, інтонування). Наведено приклади опрацювання інтонаційно чутливих інтервалів, балансу голосів у кульмінаціях, читання з аркуша у щільній фактурі та стандартизації комунікативних сигналів (погляд, кивок, зняття). Окрему увагу приділено моделі «викладач у складі ансамблю», що унаочнює професійні стратегії, прискорює засвоєння комунікативно-виконавських практик і підтримує культуру взаємної відповідальності. Практична значущість підходу полягає у можливості впровадження без перегляду навчальних планів: достатньо прийняти «мову ознак», домовитися про правила комунікації та вибудувати репетиції короткими циклами з підсумковим кроком. За такої конфігурації оцінювання перестав бути лише зовнішнім контролем і працює як спільна відповідальність та інструмент самовдосконалення; стабілізується метроритм, поліпшується висотна чистота, узгоджуються артикуляційні рішення, зростає якість читання з аркуша у різномісних складах. Запропонована модель конкретизує механізми формування музичної грамотності у спільному виконанні, зменшує суб'єктивізм оцінювання та сприяє розвитку культури професійної відкритості в освітньому середовищі ЗФПО. Новизна полягає в поєднанні «мови ознак» із циклічною організацією репетицій і роллю «викладач у складі ансамблю», що переносить критерії якості у повсякденну практику занять і дає швидкий, вимірюваний ефект.

Ключові слова: ансамблеве музикування; музична грамотність; мова ознак; зворотний зв'язок; взаємооцінювання; репетиційний процес; спільна діяльність; ЗФПО.

ENSEMBLE MUSIC-MAKING IN INSTITUTIONS OF PROFESSIONAL PRE-HIGHER EDUCATION: COLLABORATION AND MUSICAL LITERACY

Abstract. The article presents a model for developing students' musical literacy in institutions of professional pre-higher education (ZFPO, in Ukrainian) through ensemble music-making understood as collaborative work grounded in high-quality feedback. The model draws on analysis and synthesis of recent scholarship, content analysis of arts-education policy documents, and a comparative review of approaches

to collaboration and peer learning; empirically, it relies on interpretive observations of student ensemble rehearsals. The aim is to connect intended learning outcomes with transparent criteria and feedback procedures workable for mixed-level ensembles, thereby increasing the manageability of the rehearsal process. Musical literacy is treated as an integrated capacity to coordinate meter–rhythm, maintain pitch relationships, manage balance and texture, sight-read, select and align articulation means, justify stylistic interpretive decisions, and reflect on one's contribution to the shared sound. The central intention of the model is a «language of indicators» — a compact set of clear quality cues (meter–rhythm, intonation, balance, articulation, style, communication) that structures peer- and self-assessment and makes feedback specific for all participants. Organizationally, the rehearsal is framed as a short cycle: run-through → focused discussion by indicators → correction → repeat. The article also describes work in micro-ensembles and the rotation of leadership functions (meter–rhythm, entries/cues, balance, tuning). Examples include work with intonation-sensitive intervals, balancing voices in climactic sections, sight-reading in dense textures, and the standardization of communicative signals (eye contact, nod, cut-off). Special attention is paid to the «teacher-within-the-ensemble» model, which makes professional strategies visible, accelerates the acquisition of communicative and performance practices, and fosters a culture of mutual responsibility. The approach is readily implementable without revising curricula: it is sufficient to adopt the language of indicators, agree on communication rules, and structure rehearsals as short cycles with a closing step. In this configuration, assessment ceases to be external control and functions as shared responsibility and an instrument of self-improvement; meter–rhythm stabilizes, pitch accuracy improves, articulation decisions align, and sight-reading quality grows across mixed-level ensembles. The model specifies mechanisms for cultivating musical literacy in ensemble performance, reduces the subjectivity of assessment, and supports professional openness in ZFPO learning environments. Its novelty lies in combining the language of indicators with a cyclic rehearsal design and the teacher-within-the-ensemble role, which transfers quality criteria into daily practice and yields rapid, measurable effects.

Keywords: ensemble music-making; musical literacy; language of indicators; feedback; peer assessment; rehearsal process; collaborative learning; institutions of professional pre-higher education (ZFPO).

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Хижко О., 2025

Постановка проблеми. Оновлення змісту музичної підготовки у закладах фахової передвищої освіти (ЗФПО) посилює запит на такі формати навчання, які природно поєднують професійну складову з розвитком співпраці, відповідальності за колективний результат і здатністю рефлексувати власний внесок. Ансамблеве музикування є природним середовищем такого поєднання: у спільному звучанні виразно проявляються технічні та інтерпретаційні рішення, культура комунікації, а також уміння узгоджувати динаміку, метроритм і звуковисотні співвідношення.

Компетентісно орієнтовані підходи, відображені в сучасних нормативних документах, окреслюють необхідність прозорих критеріїв результатів навчання [1; 2]. У цьому контексті ансамблевий клас у ЗФПО потребує концептуалізації як простору професійної взаємодії, де музична грамотність розгортається у процесі спільного прийняття виконавських рішень.

Особливістю ЗФПО є поєднання в одному ансамблі студентів із різним рівнем підготовки й різною жанровою соціалізацією (академічна, народна, естрадна традиції). Це створює умови для «горизонтального» взаємовпливу – коли сильніший партнер моделює зразки інтонування, артикуляції та читання з аркуша; водночас така різноманітність потребує чіткіших правил кому-

нікації й узгодженості критеріїв успіху. Українські автори підкреслюють, що саме ансамблевий клас стає осередком формування комунікативної культури та вміння підтримувати спільний результат [3, С. 22–23; 4, С. 63], а спеціальні педагогічні умови — музично-комунікативне середовище, зважене узгодження індивідуальних завдань, рефлексивні практики — підсилюють ефект взаємодії [5, С. 374].

Водночас реальний навчальний процес нерідко є фрагментарним: різноманітні складки працюють без узгодженої мови ознак — спільного набору коротких, спільно зрозумілих індикаторів якості (пульс, інтонація, баланс, артикуляція, стиль), а зворотний зв'язок має переважно ситуативний характер. Це зумовлює потребу в моделі ансамблевого класу як просторі професійної взаємодії з прозорими критеріями та регулярним зворотним зв'язком.

Аналіз досліджень і теоретичні засади. Українські публікації підкреслюють, що ансамблевий клас є ресурсом фахового становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва: у ньому природним шляхом формуються навички комунікації, координації та взаємної підтримки [3, С. 23–24; 4, С. 63]. Вей і Демидова конкретизують педагогічні умови міжособистісної взаємодії: створення музично-комунікативного середовища, узгодження індивідуальних виконавських потреб, актуалізація

«ансамблевої солідарності» та рефлексія результатів [5, С. 369, 374]. Погляд О. М. Олексюк на інтегративну природу мистецької освіти надає цій проблематиці ширшого концептуального тла: духовна складова виступає засадничою для цілісності художньоінтерпретаційної та комунікативної підготовки педагога [6, С. 60–62].

У зарубіжній літературі послідовно висвітлюється ідея спільнотних практик навчання музиці: метасинтез А. Кріч, К. Жукова та М. Барретта описує «підписні педагогіки» колективної творчої діяльності на високому рівні підготовки, де техніка, інтерпретація й комунікація розвиваються одночасно у реальних виконавських завданнях, а також демонструє ефективність включення викладача до складу ансамблю як моделі професійної взаємодії [7].

Додатковий акцент робиться на взаємонавчанні студентів: організоване взаємооцінювання й взаємопідтримка прискорюють інтеріоризацію виконавських стратегій [8, С. 223]. Питання оцінювання у музиці отримало широке висвітлення: П. Блек і Д. Вільям доводять, що якісний зворотний зв'язок, інтегрований у навчальний процес, підвищує результати навчання [9]; Дж. Гетті та Х. Тімперлі конкретизують «три запитання» якісного зворотного зв'язку («куди рухаємось», «де перебуваємо», «що далі») [10, С. 87–89].

Попри наявні дослідження про користь ансамблевого музикування й зворотного зв'язку, бракує цілісної моделі для ЗФПО з чітко операционалізованими критеріями (мовою ознак) та організацією репетицій, що безпосередньо пов'язує зворотний зв'язок із зростанням музичної грамотності.

Мета статті — обґрунтувати та описати модель розвитку музичної грамотності студентів ЗФПО у процесі ансамблевого музикування як співпраці на засадах якісного зворотного зв'язку.

Завдання дослідження. Відповідно до мети, у статті поставлено такі завдання:

1. Теоретично уточнити поняття ансамблевої музичної грамотності та операционалізувати його мовою ознак (метроритм, інтонація, баланс, артикуляція, стиль, комунікація);

2. Обґрунтувати модель організації репетицій як короткого циклу («програвання — обговорення за ознаками — корекція — повтор») та показати роль короткого цільового зворотного зв'язку у поєднанні зі взаємо- та самооцінюванням;

3. Розкрити педагогічні можливості моделі «викладач у складі ансамблю» для прискорення засвоєння професійних практик за збереження суб'єктної позиції студентів;

4. Сформулювати організаційно-методичні рекомендації (семестрове планування з поетапним ускладненням, ротація функцій лідерства, робота в мікроскладах, стандартизація комунікативних сигналів, система лаконічних позначок

у партитурі) та окреслити можливості перенесення цих практик у майбутню професійну діяльність педагога.

Методологія дослідження. Робота має концептуально-методичний характер. Проаналізовано фахову літературу та документи мистецької освіти, зіставлено сучасні дослідження, присвячені спільній діяльності та взаємонавчанню в музиці; змодельовано мову ознак музичної грамотності в ансамблевому контексті. Спостереження за репетиціями студентських ансамблів ЗФПО зафіксовано та інтерпретовано. У підсумку описано структуру моделі й узгоджено критерії якості з процедурами зворотного зв'язку.

Виклад основного матеріалу. Музичну грамотність в ансамблевому контексті розуміємо як інтегральну спроможність студента підтримувати спільний пульс, координувати інтонаційні співвідношення та фактурну рівновагу, читати й осмислювати нотний текст у взаємозв'язку з партіями колег незалежно від вокального, інструментального чи змішаного складу, користуватися невербальними сигналами (вступи, атаки, зняття, жестові підказки) та рефлексувати щодо власного внеску. Для інструменталістів це передбачає узгодження штрихів, аплікатури й педалі; для співаків — дихання й дикції. Такий підхід відповідає компетентнісному виміру мистецької галузі та рекомендаціям щодо критеріальності оцінювання [2; 11] і дає змогу описати очікувані результати навчання мовою ознак.

Репетиції у малих складах (дует, тріо тощо) варто організовувати як чергування коротких програвань і змістовних пауз для уточнення проблемних інтонаційних місць, пульсу та балансу. Ефективним є короткий попередній обмін коментарями щодо темпу, артикуляції, динаміки й агогіки. Домовленості фіксують у партитурі, а надалі їх використовують як опори інтерпретації. Повторні програвання з орієнтацією на еталонні фрагменти, а також робота у мікроскладах у межах великого ансамблю сприяють стабілізації строю й точності атак. Відкриті мікрорефлексії наприкінці заняття підсилюють відповідальність кожного за спільний результат [5, С. 374; 7]. Ротація функцій лідерства (пульс, вступи, баланс, інтонування) розподіляє акценти відповідальності, навчає керувати комунікативними сигналами й забезпечує гнучкість взаємодії [8, С. 129–132].

Регулярний зворотний зв'язок в ансамблевому класі діє як механізм зростання за умови відкритості цілей і критеріїв. Упродовж репетиційного циклу доречно давати короткі коментарі «за ознаками» (ритм, інтонація, баланс, артикуляція, стилістика), поєднуючи взаємо- й самооцінювання.

Ефективність такого підходу спирається на три запитання і спрямовує найближчий крок поліпшення [10, С. 82–87]. Практика засвідчує, що накопичення компактних аудіозаписів «до/після»

та ведення короткого журналу навчання активізує рефлексію, а відкрита репетиція з публічним обговоренням підвищує прозорість процесу [8, С. 287–295]. На практиці це означає проговорення цілей на початку циклу, узгодження зрозумілих ознак якості («стабільний пульс», «чиста інтонація», «збалансована вертикаль»), регулярні стислі обговорення з фіксацією поступу та логічний зв'язок із підсумковими формами (заліковий виступ, відкритий перегляд).

Репертуарна політика в ЗФПО доцільно поєднує академічну, народну та естрадну традиції: таке поєднання розширює слухові уявлення, дозволяє варіювати складність завдань і посилює культурознавчий компонент підготовки. Вибір вокальних та інструментальних творів у цьому разі підпорядковується навчальним цілям: ритмічна стійкість, чистота вертикалей, баланс груп, читання з аркуша, стилістична виразність. Уважне ставлення до інтонаційних «вузлів» (наприклад, терцій, септим, підголоскових співвідношень), артикуляційних єдностей і сценічної координації формує «ансамблевий слух» — здатність оперативно реагувати на відхилення та узгоджувати інтерпретаційні рішення в момент виконання [4, С. 63–64; 12, С. 45]. У цьому контексті посилює ефект і модель «викладач у складі ансамблю», коли педагог демонструє комунікативні й технічні стратегії у реальному звучанні [7].

Додамо, що взаємонавчання студентів у малих ансамблях працює не лише як обмін виконавськими прийомами, а й як розвиток академічної відповідальності. У дослідженнях міжособистісного оцінювання підкреслюється: коли критерії явні, а короткі коментарі структурують увагу на завданні, зростає якість самооцінювання і стійкість до сценічного хвилювання [10, С. 82–87]. На практичному рівні це проявляється у здатності студентів пояснювати власні інтерпретаційні рішення — темп, агогіку, динаміку, вибір артикуляції — оперуючи професійною лексикою, а не лише інтуїтивними означеннями. Відтак музична грамотність набуває комунікативного виміру: «чути інше й бути почутим» стає нормою ансамблевого процесу.

У науковому дискурсі ансамблеве музичування трактується як простір соціалізації музиканта, де вибудовується професійна ідентичність через практики співтворчості. Українські джерела підкреслюють цінність інтегративних курсів і міждисциплінарних зв'язків для становлення методичної культури майбутнього вчителя [3, С. 23], тоді як концептуальні напрацювання О. М. Олексюк виводять на перший план духовний вимір мистецької освіти як чинник цілісності підготовки [6, С. 216–218]. Міжнародні огляди підтверджують, що саме камерні форми найефективніше поєднують технічні, інтерпретаційні та комунікативні виміри професіоналізації [7].

Далі зосередимо увагу на ключових складниках ансамблевої музичної грамотності:

- метроритмічна узгодженість;
- читання з аркуша;
- стрійова узгодженість;
- артикуляційна єдність;
- динамічні співвідношення;
- стилістична узгодженість.

Кожен із цих складників розглянуто у зв'язку з організацією репетиційного процесу та оцінюванням.

Метроритмічна узгодженість. Спільний пульс — «несуча конструкція» ансамблю. Короткі вправи на групову пульсацію та зв'язання акцентів перед програванням істотно зменшують зсуви темпу. Сучасні методичні джерела наголошують на простих, але регулярних ритмічних процедурах, що зміцнюють метричний каркас виконання [11, С. 10–13]. Дослідження підтверджують: ритмічна стабільність зростає, коли зворотний зв'язок вказує на конкретну дію («утримай восьми ноти рівними»), а не зводиться до загальних оцінок [10, С. 82–87].

Читання з аркуша. У ансамблі важливим є не лише швидке розпізнавання нотного тексту, а й уміння зберігати спільний пульс, не втрачаючи смислового контуру. Доцільним є попередній «вербальний прогін» складних місць (ритмічна формула, місця дихання, артикуляція), що підвищує ймовірність безперервного читання під час програвання. Практика показує, що планування «мікроцілей» і попередні домовленості щодо сигналів вступу й зняття істотно підвищують якість першого читання.

Стрійова узгодженість. Інтонаційно чутливі інтервали й підголоскові співвідношення доцільно опрацьовувати короткими репліками у повільному темпі, після чого повертатися до робочого темпу. Ефективним є й розведення партій у мікросклади (дуети, тріо тощо) з подальшим «збиранням» цілісного звучання. Участь викладача як рівноправного партнера у програванні складних місць прискорює засвоєння інтонаційних і комунікативних стратегій та узгоджується з соціально-ситуативними підходами в ансамблевій практиці [7].

Артикуляційна єдність. Узгоджені атаки й зняття, синхронність артикуляційних рішень і чіткість фразувальних меж формуються під час програвання з короткими зупинками: музиканти зупиняються, узгоджують рішення і фіксують домовленості в партитурі. Такі домовленості мають статус робочих гіпотез і можуть уточнюватися під час наступних репетицій, зберігаючи гнучкість і творчий вимір інтерпретації.

Динамічні співвідношення. Баланс голосів і співмірність динамічного розвитку становлять основу вертикальної чистоти ансамблю. Використання внутрішнього пульсу та попереднє узгодження ролей: провідний голос — як арка, супровід — на пів-

рівня нижче, бас — опора без форсування — допомагають уникати динамічного перевантаження й підтримують прозорість фактури.

Стилістична узгодженість. Ансамбль має не лише зіграти «правильно», а й відтворити логіку стилю: барокову рельєфність фраз і прозорість фактури, романтичну гнучкість дихання й агогіки, академічну чистоту вертикалі в народних обробках, естрадну пульсацію з мікросвінгом. Ефективною є практика стилістичних етюдів: перед основною п'єсою ансамбль виконує 8–12 тактів близького за стилем матеріалу, відпрацьовуючи характерні артикуляційні та динамічні моделі.

Підсумовуючи опис складників, окреслимо комунікативно-етичні умови зворотного зв'язку та взаємооцінювання, які забезпечують керованість поступу.

Етика і якість зворотного зв'язку зумовлені не лише точністю, а й тоном [8, С. 223]. Конструктивна мова описує дію («атаку зробимо легшою») і пропонує конкретний крок. Модель «трьох запитань» («куди рухаємось — де перебуваємо — що далі») задає зрозумілу рамку, що знижує суб'єктивізм оцінок [10, С. 83].

Важливу роль у підтриманні ансамблевої взаємодії відіграють комунікаційні та сценічні практики. Візуальні кивки, погляд, координаційні жести є невід'ємною частиною арсеналу ансамблю: їхня стандартизація всередині групи зменшує кількість випадкових «розсинхронів» і підвищує відчуття єдиного пульсу. у працях з міжособистісної взаємодії підкреслюється, що узгоджені комунікативні дії знімають напруження і підтримують взаємоповагу [5, С. 369].

Не менш значущими є й зовнішні прояви сценічної культури — упевнені входи, зосереджені настрій перед першим звуком, коректні мікропаузи перед аплодисментами, вдячність слухачеві. Хоча такі прояви можуть видаватися другорядними, саме ці елементи безпосередньо впливають на якість звучання: група краще тримає пульс і уважніше працює зі зняттям звуку. Показові мінівиступи з коротким обговоренням після виконання сприяють закріпленню такої поведінки як норми освітнього процесу [11, С. 17–21].

Ансамблеві практики формують навички, без яких важко організувати колективне музикування у навчальних чи концертних умовах: ясність цілей і критеріїв, культура взаємонавчання, короткий зворотний зв'язок. У публікаціях українських авторів підкреслюється значення здатності майбутнього педагога «бачити» спільне звучання як цілісність і водночас чути окремі голоси [3, С. 24]; психологічний ефект регулярного зворотного зв'язку полягає у підвищенні саморегуляції та мотивації учнів [8, С. 283].

Запропонована модель, з одного боку, спирається на українську традицію музично-педагогічної думки (інтегративне трактування розвитку

особистості в мистецькій освіті, духовні засади професійного становлення педагога) [6, С. 229–231], а з іншого — узгоджується з міжнародними підходами до навчання у співпраці та взаємонавчання в камерних формах [7; 11; 12].

Вона конкретизує, яким чином система зворотного зв'язку стає не «додатком», а внутрішнім механізмом зростання музичної грамотності в ансамблі: прозорі критерії трансформуються у спільні орієнтири, короткий цільовий зворотний зв'язок спрямовує увагу на найближчий крок, а взаємооцінювання формує культуру відповідальності «за спільний звук». При цьому акцент на ротації ролей та відкритих проміжних показах забезпечує поступальність і суб'єктну позицію учасників, що корелює з рекомендаціями сучасних методичних напрацювань у музичній освіті [11, С. 10–13].

Розглянемо короткий показовий епізод, типовий для навчального ансамблю. Під час першого програвання народної пісні з поліфонічними підголосками група втрачає пульс на з'єднанні двох фраз, а терції у середині куплету «пливуть» угору. Після короткого обговорення фіксуємо два орієнтири: динамічний рівень супроводу має бути на крок нижче за мелодію; терції у третьому такті — м'які, без форсування атаки.

Друге програвання демонструє покращення строю, але кульмінаційний підйом порушує баланс: супровід перебиває мелодію. Спостерігається типова ситуація динамічного перевантаження, коли група емоційно підсилює звучання, втрачаючи контроль над вертикаллю. У такому разі доцільно використовувати внутрішній пульс і перерозподілити динамічні ролі: провідний голос утримує «арку», супровід відступає на піврівня, бас утримує опору, не форсуючи атаку. Додаємо домовленість про місце дихання та єдине зняття фрази, аби уникнути «хвиль» у кінці рядка. Після цього помітно підвищується виразність мелодії та чистота вертикалі у кульмінації.

Третій підхід фокусується на витриманні динамічного рівня та синхронному знятті фрази. Аналогічна логіка працює й у камерно-інструментальних складах — флейта, скрипка, фортепіано: чіткий розподіл динамічних ролей і єдине завершення фрази так само покращують виразність мелодії та чистоту вертикалі. Цей приклад показує, як мова ознак переводить загальні побажання у конкретні дії, а короткі цикли зворотного зв'язку матеріалізують відчуття прогресу.

Поступ ансамблю відчутно залежить від довгострокового планування. На семестровій дистанції доцільним є поетапне повернення до ключових завдань: у перших тижнях акцент робиться на ритмічній стійкості та синхронізації атак; у середині семестру — на тембровому балансі й читанні з аркуша у складніших фактурах; наприкінці — на стилістичній єдності та сценічній координації.

Кожен блок завершується коротким проміжним показом або записом фрагмента з подальшим аналізом. Така послідовність допомагає дозувати складність і уникати одночасної «навали» всіх вимог, що особливо важливо для різнорівневих складів ЗФПО.

Доречною є і робота з «партитурною грамотністю». Йдеться про базові навички читання багатоголосної фактури: швидке орієнтування в гармонічних опорах, позначення «місць небезпеки» (складних інтервалів, змінних метрів, синкоп), узгодження фразувальних дихань і місць зняття. Позначки мають бути лаконічними та спільно зрозумілими всім учасникам; це створює відчуття загальної карти твору й дозволяє економити час на репетиції.

Нарешті, у процесі ансамблевого музикування формується культура професійної відкритості. Під час занять виконавці озвучують власні рішення, беруть до уваги відгук колег і випробовують альтернативи безпосередньо у звучанні. За таких умов оцінювання вже не зводиться до зовнішнього контролю: воно працює як спільна відповідальність і засіб самовдосконалення, які узгоджуються із сучасними освітніми документами та практиками, орієнтованими на розвиток у процесі навчання [1; 2].

Висновки.

1. Ансамблевий клас у ЗФПО є простором професійної взаємодії, де музична грамотність формується у процесі співпраці, а не в ізоляції.

2. Мова ознак (пульс, інтонація, баланс, артикуляція, стиль, комунікація, рефлексія) забезпечує прозорість очікуваних результатів і зменшує суб'єктивізм оцінювання.

3. Короткі цикли зворотного зв'язку у поєднанні зі взаємо- та самооцінюванням створюють механізм поступу та підтримують мотивацію студентів.

4. Модель «викладач у складі ансамблю» прискорює засвоєння професійних практик, водночас зберігає суб'єктивність студентів і відповідає сучасним концепціям навчання у співпраці.

5. Семестрове планування з поетапним ускладненням завдань, ротація функцій лідерства, робота в мікроскладах і відкриті проміжні покази забезпечують сталість поступу й підвищують якість ансамблевого звучання.

6. Набуті навички переносяться у майбутню професійну діяльність педагога, зокрема в організацію ансамблевих і хорових форм у ЗФПО й інших освітніх закладах, формуючи культуру взаємонавчання, саморегуляції й відповідальності студентів.

Рекомендації. На початку семестру доцільно спільно зі студентами визначити 5–7 прозорих критеріїв ансамблевої якості (пульс, інтонація, баланс, артикуляція, стилістична відповідність) для вокальних та інструментальних складів, а також правила комунікації. На кожному занятті варто проводити коротке попереднє узгодження (3–5 хв) і завершальну мікрорефлексію (1–2 хв). Ефективності сприяють ротація функцій (пульс, вступи, баланс, інтонування), робота в мікроскладах над проблемними місцями та система лаконічних позначок у партитурі.

Доцільним є ведення робочого журналу ансамблю та накопичення коротких аудіофіксацій («до/після») ключових фрагментів. Два–три відкриті проміжні покази протягом семестру підвищують прозорість навчального процесу. Читання з аркуша варто практикувати регулярно (8–12 тактів у спільному пульсі), а цифрові засоби (клік-трек, записи) застосовувати як допоміжні інструменти, що підсилюють, але не замінюють живої слухової взаємодії.

Перспективи подальших досліджень. Предметом наступних досліджень може стати емпірична перевірка обґрунтованості та надійності запропонованих критеріїв ансамблевої грамотності, апробація підходу «викладач у складі ансамблю», вивчення впливу цифрових інструментів на пульс і стрій, порівняння міжжанрових ансамблів (академічних, народних, естрадних) та проведення лонгітюдних педагогічних спостережень за динамікою навчального поступу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 № 2145-VIII // База даних «Законодавство України» / Верховна Рада України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> (дата звернення: 01.10.2025).
2. Міністерство освіти і науки України. Про затвердження Типового положення про організацію освітнього процесу в закладах фахової передвищої освіти та Положення про практичну підготовку здобувачів фахової передвищої освіти : наказ № 510 від 02 трав. 2023 р. Зареєстровано в Міністерстві юстиції України 26 черв. 2023 р. за № 1054/40110. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1054-23> (дата звернення: 01.10.2025).
3. Завалко К. В. Спрямованість сучасної музичної педагогіки в освітніх закладах України // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2021. № 6. С. 22–31. DOI: 10.28925/2518-766X.2021.64.
4. Новська О. Р., Левицька І. М. Ансамблеве музикування як ресурс фахового розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва // Інноваційна педагогіка. 2021. Вип. 39. С. 63–66.

5. Вей І., Демидова М. Методичні механізми формування навичок міжособистісної взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі ансамблевого музикування // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2023. № 2 (126). С. 368–376. DOI: 10.24139/2312-5993/2023.02/368-376.
6. Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті: монографія. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2019. 268 с.
7. Creech A., Zhukov K., Barrett M. S. Signature Pedagogies in Collaborative Creative Learning in Advanced Music Training, Education and Professional Development: A Meta-Synthesis // *Frontiers in Education*. 2022. Vol. 7. Article 929421. DOI: 10.3389/educ.2022.929421.
8. Зязюн І. А., Крамущенко Л. В., Кривонос І. Ф. [та ін.]. *Педагогічна майстерність : підручник* / за ред. І. А. Зязюна. — 3-тє вид., допов. і переробл. — Київ : СПД Богданова А. М., 2008. — 376 с.
9. Black P., Wiliam D. Inside the Black Box: Raising Standards Through Classroom Assessment // *Phi Delta Kappan*. 1998. Vol. 80(2). С. 139–148.
10. Hattie J., Timperley H. The Power of Feedback // *Review of Educational Research*. 2007. Vol. 77(1). С. 81–112. DOI: 10.3102/003465430298487.
11. Fautley M., Daubney A. A framework for curriculum, pedagogy and assessment in lower secondary school Music. London: ISM Trust, 2025. 25 с.
12. Gui Q., Kanjanakate S., Jantharajit N. Active and Collaborative Learning: A Theoretical Framework for Music Education // *World Journal of Education*. 2024. Vol. 14(4). С. 48–56. DOI: 10.5430/wje.v14n4p48.

REFERENCES

1. Verkhovna Rada of Ukraine. (2017, September 5). *Law of Ukraine «On Education» (No. 2145-VIII)*. Retrieved October 1, 2025, from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19> [in Ukrainian].
2. Ministry of Education and Science of Ukraine. (2023, May 2). *Order No. 510: On approval of the model regulation on the organization of the educational process in institutions of professional pre-higher education and the regulation on practical training of professional pre-higher education seekers*. Retrieved October 1, 2025, from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1054-23> [in Ukrainian].
3. Zavalko, K. V. (2021). *Spriamovanist suchasnoi muzychnoi pedahohiky v osvitynikh zakladakh Ukrainy* [The orientation of contemporary music pedagogy in Ukrainian educational institutions]. *Musical Art in the Educological Discourse*, (6), 22–31. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2021.64> [in Ukrainian].
4. Novska, O. R., & Levytska, I. M. (2021). *Ansambleve muzykuvannya yak resurs fakhovoho rozvytku maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva* [Ensemble music-making as a resource of professional development of future music teachers]. *Innovatsiina Pedahohika*, (39), 63–66. [in Ukrainian].
5. Wei, Y., & Demydova, M. (2023). Metodychni mekhanizmy formuvannya navychok mizhosobystisnoi vzaiemodii maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva v protsesi ansamblevoho muzykuvannya [Methodological mechanisms for developing interpersonal interaction skills of future music teachers in ensemble music-making]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 2(126), 368–376. <https://doi.org/10.24139/2312-5993/2023.02/368-376> [in Ukrainian].
6. Oleksiuk, O. M. (2019). *Rozvytok dukhovnoho potentsialu osobystosti u postneklasichnii mystetskii osviti* [Development of the spiritual potential of the individual in post-non-classical art education]. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University, 268 p. [in Ukrainian].
7. Creech, A., Zhukov, K., & Barrett, M. S. (2022). Signature pedagogies in collaborative creative learning in advanced music training, education and professional development: A meta-synthesis. *Frontiers in Education*, 7, 929421. <https://doi.org/10.3389/educ.2022.929421> [in English].
8. Ziaziun, I. A., Kramushchenko, L. V., & Kryvonos, I. F. (2008). *Pedahohichna maisternist: Pidruchnyk [Pedagogical mastery: Textbook]* (I. A. Ziaziun, Ed.; 3rd ed., rev. and enl.). Kyiv: SPD Bohdanova A. M., 376 p. [in Ukrainian].
9. Black, P., & Wiliam, D. (1998). Inside the black box: Raising standards through classroom assessment. *Phi Delta Kappan*, 80(2), 139–148 [in English].
10. Hattie, J., & Timperley, H. (2007). The power of feedback. *Review of Educational Research*, 77(1), 81–112. <https://doi.org/10.3102/003465430298487> [in English].
11. Fautley, M., & Daubney, A. (2025). *A framework for curriculum, pedagogy and assessment in lower secondary school music*. ISM Trust [in English].
12. Gui, Q., Kanjanakate, S., & Jantharajit, N. (2024). Active and collaborative learning: A theoretical framework to enhance musical performance and learning attitudes in college students. *World Journal of Education*, 14(4), 48–56. <https://doi.org/10.5430/wje.v14n4p48> [in English].

Стаття надійшла до редакції 23.10.2025 р.

Прийнято до друку 03.11.2025 р.

Кондратенко Ганна Григорівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
декан Факультету музичного мистецтва і хореографії,
доцент кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка м. Київ
h.kondratenko@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5035-4355>

Гаркавенко Дмитро Віталійович,

викладач кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка м. Київ
d.harkavenko@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-2755-8243>

Городецька Оксана Валентинівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка м. Київ
o.horodetska@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-5941-1281>

ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Стаття присвячена актуальній проблемі трансформації музично-теоретичної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва як складової їх професійної підготовки в умовах викликів та змін в культурі та мистецькій освіті в Україні. Опрацьовано наукові праці, що розкривають сутність ключових та дотичних понять: музично-теоретична підготовка, професійна підготовка. З'ясовано, що блок музично-теоретичних дисциплін сприяє формуванню спеціальних (фахових) компетентностей та орієнтує на досягнення ключових результатів навчання. Виявлено не повну відповідність традиційних навчальних програм музично-теоретичних дисциплін вимогам сучасного музичного простору.

Наголошено, що трансформація викладання музично-теоретичних дисциплін — це активний етап оновлення змісту і форм освітнього процесу в закладах вищої музичної освіти. Визначено основні концептуальні засади трансформації музично-теоретичних дисциплін, спрямовані на підготовку творчого компетентного фахівця, готового до викликів XXI століття в умовах цифровізації освіти. Представлено методологічні підходи до модернізації системи викладання музично-теоретичних дисциплін, компоненти та напрями ключових трансформаційних змін у вітчизняних закладах вищої музичної освіти, наголошується на оновленні методики викладання та застосування цифрових, інтерактивних та інноваційних технологій. Визначено педагогічні умови реалізації системи трансформації музично-теоретичних дисциплін. Наголошено на необхідності оновлення репертуарної політики.

Ключові слова: музично-теоретичні дисципліни; бакалавр музичного мистецтва; професійна підготовка.

TRANSFORMATION OF MUSIC THEORY DISCIPLINES IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF BACHELOR'S DEGREE STUDENTS IN MUSIC

Abstract. The article is devoted to the topical issue of transforming the music theory training of future bachelors of music as part of their professional training in the context of challenges and changes in culture and arts education in Ukraine. Scientific works revealing the essence of key and related concepts, such as music theory training and professional training, have been studied. It has been established that the block of music theory disciplines contributes to the formation of special (professional) competencies and focuses

on achieving key learning outcomes. It has been revealed that traditional music theory curricula do not fully meet the requirements of the modern music space.

It is emphasized that the transformation of teaching music theory disciplines is an active stage in updating the content and forms of the educational process in higher music education institutions. The main conceptual foundations of the transformation of music theory disciplines aimed at training creative, competent specialists ready for the challenges of the 21st century in the context of the digitalization of education have been identified. Methodological approaches to modernizing the system of teaching music theory disciplines, components and directions of key transformational changes in domestic higher music education institutions are presented, and emphasis is placed on updating teaching methods and the use of digital, interactive, and innovative technologies. The pedagogical conditions for the implementation of the system of transformation of music theory disciplines are defined. The need to update the repertoire policy is emphasized.

Keywords: *music theory disciplines; Bachelor of Music; professional training.*

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Кондратенко Г., Гаркавенко Д., Городецька О., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Трансформаційні процеси в українському суспільстві в умовах війни мають глибокий, системний характер і впливають на всі сфери життя. Їх радикальний вплив на галузь культури і мистецтва виявляється у переосмисленні цінностей і парадигм, що в свою чергу змінює систему мистецької освіти. Саме вона, перебуваючи на етапі інтеграції в європейський і світовий культурно-освітній простір, базуючись на принципах національної ідентичності, потребує якісних змін і модернізації.

Цифровізація освітнього процесу, діджиталізація, розвиток технологій, інтеграція виконавської, педагогічної та творчої діяльності сприяють оновленню змісту та методик викладання у межах освітніх програм, в тому числі тих, які готують бакалаврів музичного мистецтва. Базовою основою всіх ОПП спеціальності 025 (В5) «Музичне мистецтво» бакалаврського рівня є блок музично-теоретичних дисциплін, які також потребують трансформації, враховуючи особливості майбутньої кваліфікації. Такі зміни мають позитивно вплинути на якість професійної підготовки, формування спеціальних (фахових) компетентностей майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, забезпечення їх готовності до професійної діяльності в сучасних умовах.

Мета статті — висвітлити концептуальні засади трансформації музично-теоретичних дисциплін у професійній підготовці майбутнього бакалавра музичного мистецтва.

Методологія дослідження. У статті використано теоретичні та емпіричні методи дослідження. Здійснено аналіз наукової літератури з питань професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, особливостей викладання музично-теоретичних дисциплін як фундаменту ключових освітніх програм. Надано визначення поняття «трансформаційні зміни музично-теоретичних дисциплін». Розроблено

концептуальні засади трансформації музично-теоретичних дисциплін в процесі професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблему потенціалу музично-теоретичних дисциплін у процесі професійної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва висвітлено в дослідженнях музикознавців, музикантів-педагогів та музичних діячів. У науковій літературі професійна підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва вивчалась у дослідженнях О. Афоніної, А. Болгарського, Г. Карась, А. Козир, О. Олексюк, Г. Падалки, Т. Пляченко, О. Ребрової, С. Шипа, О. Щолокової та ін. Питання впливу музично-теоретичних дисциплін на процес професійної підготовки майбутніх музикантів знайшло відображення в роботах І. Дубінець [5], Ю. Локаревої [7], С. Новосадової [9] та ін. Проблема інтегрованого підходу до викладання музично-теоретичних дисциплін досліджувалась в роботах А. Горемичкіна [3], І. Малашевської [8], П. Яловського [11] ін. Історичну еволюцію музично-теоретичних дисциплін на прикладі Вищого музичного інституту у Львові представив у своєму дослідженні Я. Горак [2].

Досліджуючи становлення музично-теоретичних дисциплін та їх роль у формуванні професійної компетентності викладачів музики, С. Новосадова акцентує увагу на формуванні творчої самостійності [9]. Проблеми удосконалення та розробки методик викладання сольфеджіо були темою досліджень О. Афоніної в аспекті стильового підходу та розробки дистанційних курсів [1], сучасні технології та новації в музично-теоретичній підготовці досліджують В. Дорофєєва [4], Н. Коцюрба [6], О. Теплова [10] та ін.

Разом з тим, бракує досліджень трансформаційних змін у змісті та викладанні музично-теоретичних дисциплін в освітньому процесі музикантів-бакалаврів, що й визначило актуальність цієї статті.

Виклад основного матеріалу. Професійна підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва в закладах вищої освіти України (музичних академіях, на мистецьких факультетах університетів) здійснюється в 39-ти закладах і передбачає 291 конкурсну пропозицію (станом на 2025 рік, відповідно до інформації платформи ЄДЕБО) [12].

Ключовими напрямами підготовки бакалаврів музичного мистецтва (спеціальність 025 «Музичне мистецтво») є виконавство (гра на музичному інструменті, спів), музикознавство (музично-теоретична підготовка), диригентська та педагогічна діяльність. Це дає можливість працювати артистом-солістом, артистом ансамблю, артистом оркестру, артистом хору, диригентом, концертмейстером, викладачем мистецьких шкіл і ліцеїв. Крім практичних навичок, що складають основу майбутньої професії, вкрай необхідно набуття теоретичних знань з теорії (сольфеджіо, гармонія, поліфонія, аналіз музичних форм) та історії музики.

Як зазначено в «Стандарті вищої освіти» спеціальності 025 «Музичне мистецтво», «ціль навчання — підготовка високопрофесійних фахівців, здатних розв'язувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми у сфері музичного мистецтва, що передбачає застосування певних теорій та методів концертно-виконавської, композиторської, диригентської, музикознавчої, дослідницької, педагогічної, звукорежисерської, менеджерської діяльності у сфері музичного мистецтва і характеризується комплексністю та невизначеністю умов» [13].

Музично-теоретичні дисципліни складають теоретичне ядро всіх освітніх програм підготовки професійних музикантів і забезпечують розвиток слухових, аналітичних та композиційних навичок; формують здатність до інтерпретації та дослідницької діяльності; створюють культурологічний фундамент для майбутньої професії. Таким чином, ці дисципліни охоплюють фундаментальні курси, що формують професійне мислення музиканта та забезпечують відповідний базис для творчої та виконавської діяльності. У сучасних умовах глобалізації та цифровізації освіти постає потреба у переосмисленні їхнього місця та ролі.

У цьому аспекті викликає інтерес дослідження трансформації музично-педагогічної підготовки з позиції підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва П. Яловського [11]. Науковець окреслює шляхи підвищення ефективності музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в закладах середньої освіти, серед яких «визначено інтеграцію змісту музично-теоретичних дисциплін та використання у процесі їх вивчення методів проєктів, брейнсторму, ділової гри, творчих завдань, музикознавчого та художньо-педагогічного аналізу музичних творів, музичних вікторин; забезпе-

чення творчого самовираження здобувачів вищої музично-педагогічної освіти засобами вокальної та інструментальної імпровізації, інтерпретації й аранжування музичних творів; використання зразків сучасної музики; орієнтація на зміст і завдання музичної та мистецької освіти школярів» [11]. Слід зазначити, що запропонована методика може фрагментарно використовуватися і у професійній підготовці майбутніх бакалаврів музичного мистецтва.

Традиційний поділ музично-теоретичних дисциплін на блоки теорії та історії музики, в закладах вищої освіти, де здійснюється підготовка майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, залишається актуальним зараз. Автономія закладу вищої освіти дозволяє варіювати вибір кількості годин на опанування цих дисциплін враховуючи специфіку освітніх програм.

Сольфеджіо, як базова дисципліна, що здійснює розвиток музичного слуху, сприяє не тільки формуванню інтонаційно-слухових навичок, що надзвичайно важливо для вокалістів і диригентів, а і внутрішнього слуху, що необхідно для кожного музиканта. Вправи і диктанти у різних тональностях мажору і мінору, інтонування мелодій, розвиток ритмічного чуття, слуховий аналіз, здійснення формування навичок читання з аркуша — основний перелік завдань дисципліни, яка є підґрунтям для подальшого вивчення гармонії, поліфонії та аналізу музичних форм.

Весь теоретичний блок може викладатися для різних освітніх програм із певними відмінностями, адже важливість розвитку гармонічного слуху набуває особливого практичного значення в аспекті створення гармонізацій та аранжувань. В опануванні гармонії розвиток аналітичного мислення, використання певних правил, застосування функцій акордів, розуміння гармонічного розвитку дозволяють оволодіти законами організації музичного тексту у відповідності до стилів і жанрів різних епох з метою створення інтерпретації.

Поліфонія як базис композиційного мислення глибоко занурює в аналіз поліфонічних форм у творчості композиторів різних епох та надає навички роботи з багатоголосними творами. Важливість дисципліни для теоретиків, композиторів і виконавців очевидна, адже усвідомлення логіки і правил створення поліфонічних форм органічно реалізується у виконавській інтерпретації відповідних творів.

Аналіз музичних форм дозволяє дослідити структуру музичного тексту. Починаючи від елементарних до складних форм відбувається розуміння принципів розвитку музичної драматургії, що реалізується у подальшій виконавській діяльності та створенні оригінальних інтерпретацій у власній творчості або у подальшій педагогічній діяльності.

Цикл дисциплін з історії музики складає культурологічний аспект професійної підготовки майбутнього бакалавра музичного мистецтва та передбачає вивчення еволюційних процесів у музичному мистецтві. Від античних часів до музики XXI століття, розглядаючи взаємозв'язки музики з філософією, літературою, образотворчим мистецтвом відбувається занурення у різноманіття музичних стилів і напрямів в аспекті творчості композиторів світової та української музики. Особливо важливим елементом на сучасному етапі є посилення вивчення вітчизняного контенту в аспекті розвитку національно-культурної ідентичності. Володіння історією музики формує і розширює світогляд, духовну культуру, що важливо для професійної діяльності музиканта.

Аналіз робочих програм викладання музично-теоретичних дисциплін, що знаходяться у вільному доступі на веб-сайтах закладів вищої музичної освіти, дозволяє констатувати, що в них спостерігаються деякі суперечності. Так, ряд дисциплін викладається ізольовано, за застарілими методиками, використовується література 60-80х років минулого століття. Позитивною тенденцією більшості проаналізованих авторських курсів музично-теоретичного блоку є поєднання класичних методів і застосування нових технологій та методик. Це свідчить про не повну відповідність традиційних навчальних програм музично-теоретичних дисциплін вимогам сучасного музичного простору. Тому трансформаційні зміни у викладанні музично-теоретичних дисциплін мають зробити освітній процес динамічним, цікавим для майбутніх музикантів і адаптувати новітні технології під відповідну специфіку. Ми вважаємо, що ці зміни мають ґрунтуватися на інтеграції цифрових технологій, міждисциплінарності та орієнтації на потреби музичного ринку. Адже від бакалавра музичного мистецтва очікується не лише виконавська майстерність, а й музичне мислення, здатність до інтерпретації та творчого переусвідомлення нотного тексту.

Трансформаційні зміни музично-теоретичних дисциплін ми трактуємо як оновлення змісту, структури, методів викладання, осучаснення та адаптація навчального музичного матеріалу відповідно до стилів і жанрів, з використанням принципів міждисциплінарності та інтеграції, цифрових та інтерактивних технологій. Ці концептуальні засади спрямовані на подолання фрагментарності теоретичних знань та посилення їх інтеграції з виконавською і творчою діяльністю студентів, розвиток їх музичного мислення, слухової рефлексії та здатності до практичної реалізації набутого контенту.

Процес трансформації базується на взаємопов'язаних методологічних підходах — компетентнісному (набуття спеціальних (СК) та загальних (ЗК) компетентностей); системному

(цілісність та інтеграція музично-теоретичних дисциплін); діяльнісному (залучення здобувачів до відповідної аналітичної, виконавської та творчої діяльності); культурологічний (врахування історико-стильових особливостей музичних творів, осмислення їх в соціокультурній діяльності); міждисциплінарний підхід (інтеграція музично-теоретичних дисциплін з іншими курсами та з виконавською і педагогічною діяльністю).

Систему трансформації музично-теоретичних дисциплін у професійній підготовці майбутнього бакалавра музичного мистецтва ми розглядаємо як сукупність змін змістового, процесуального, технологічного компонентів, що передбачають переосмислення ролі музично-теоретичних знань як інструмента музичного мислення та інтерпретації.

Змістовий компонент передбачає оновлення навчального матеріалу музично-теоретичних дисциплін відносно стилів і жанрів музики XX–XXI століть, інтеграції композиторських технік у сучасній музиці в курсах гармонії та аналізу музичних творів, переорієнтація сольфеджіо на інтонування та слуховий аналіз на прикладі не тільки фольклору та академічної музики, а і сучасного репертуару. Виконання студентами аналізу музичних текстів, розширення стильового діапазону від класики до сучасності, удосконалює аналітичні навички та формує інтерпретаційні компетентності. Доцільним є викладання інтегрованих навчальних курсів, наприклад: «Сольфеджіо та імпровізація», «Гармонія та аналіз музичних форм», «Джазова гармонія» тощо.

До викладання «Сольфеджіо» доречно включати інтонування мелодій в конкретному стилі, слуховий аналіз гармонічних функцій у фрагментах музичних творів, практичне опанування поліметрії, атональності тощо. Традиційну форму написання музичного диктанту можна доповнити сучасним музичним репертуаром. Інтонування мелодій доречно доповнити елементами гармонічного супроводу. Доречним для вокалістів є дисципліна «Джазове сольфеджіо», «Розвиток музичного слуху» та ін.

У викладанні «Гармонії» крім академічного підходу доречно дотримуватись стильового та практико орієнтованого. До навчальних модулів рекомендуємо додати теми «створення функціональної гармонії у виконавському аспекті»; «гармонічна мова композиторів XX століття», «сонорика, алеаторика», «елементи джазової гармонії» та ін. Важливою є практична складова: гармонізація мелодій в різних стилях; створення гармонічних моделей для імпровізації.

Переосмислення викладання «Поліфонії» передбачає оновлення різних аналітичних методів аналізу поліфонічних текстів та слухового аналізу голосових взаємозв'язків. Це дозволяє студентам вивчати аспекти принципів поліфонії у музиці

різних епох, сучасні поліфонічні техніки та специфіку поліфонії у виконавській інтерпретації.

Оновлення викладання «Аналізу музичних форм» передбачає спрямування на інтеграцію структурного та смислового аналізу, де важливим змістовими аспектами має бути драматургія та форма музичного твору, взаємодія гармонії, тематизму та фактури, аналіз форм у музиці ХХ–ХХІ століть. Потребує оновлення форм проектної діяльності студентів, в тому числі у вигляді аналітичних презентацій.

Процесуальний компонент передбачає проектну діяльність, поєднання індивідуальної роботи і групових форм, майстер-класів, застосування проблемних завдань і кейсів, інтерактивних методів, що сприяє реалізації діяльнісно-аналітичного навчання та забезпечують ефективне засвоєння музично-теоретичних знань і розвиток професійних компетентностей: слухових, аналітичних, інтерпретаційних.

Технологічний компонент включає мультимедійний супровід лекцій і практичних занять, поєднання елементів дистанційного та змішаного навчання, використання цифрових платформ для розвитку слуху, цифрових нотних редакторів, секвенсорів, програмного забезпечення для створення та аналізу музики, використання елементів гейміфікації. Використання інформаційно-комунікаційних та цифрових технологій, онлайн-платформ, доповненої реальності та елементів штучного інтелекту в освітньому процесі робить музично-теоретичні дисципліни сучасним ядром професійної підготовки майбутнього бакалавра музичного мистецтва.

У контексті нашого дослідження ми виділяємо наступні ключові напрями трансформаційних змін:

1. Семантична інтеграція знань музичної теорії, яка є однією з ключових змін та проявляється в подоланні ізольованого вивчення музично-теоретичних категорій, коли відбувається розгляд ладу, гармонії, фактури, форми та поліфонічних основ у взаємодії.

2. Заміна абстрактних моделей на реальний музичний текст різних епох і стилів, в тому числі з власного виконавського репертуару, що дає змогу пов'язати теоретичні знання з конкретними музичними творами.

3. Розширення стильового та часового-історичного спектру, що передбачає включення музичних творів композиторів ХХ–ХХІ століть та сприяє осмисленню еволюції музичної мови і подоланню академічного, нормативного підходу.

4. Посилення аналітичного компонента, що спрямовано на формування внутрішнього слуху та аналітичної рефлексії та дозволяє не тільки розпізнавати особливості гармонії і фактури, а і прогнозувати подальший музичний розвиток.

5. Інтеграція творчого компонента, як чинника професійного розвитку музиканта, що вклю-

чає реалізацію набутих теоретичних знань в елементах композиційної діяльності, аранжування, авторської інтерпретації музичного твору.

6. Орієнтація теоретичних знань на вирішення виконавських рішень та підготовку інтерпретації музичного твору, що сприяє розвитку інтерпретаційної компетентності.

7. Інтеграція цифрових і мультимедійних технологій у методику викладання, що відбувається з урахуванням сучасних цифрових можливостей, а саме: нотних редакторів та аудіо секвенсорів, цифрових платформ для слухового тренінгу; елементів дистанційного та змішаного навчання. Особливо цінним є можливість порівняння різних інтерпретацій одного і того ж твору, візуалізація музичного тексту в нотному редакторі тощо.

8. Індивідуалізація та диференціація методики навчання у відповідності з рівнем підготовки студента, що передбачає варіативність завдань, адаптованих до профілю освітньої програми, диференційований рівень складності, проектування індивідуальної освітньої траєкторії у відповідності до профілізації.

9. Оновлення ролі викладача в сучасному освітньому процесі як координатора міждисциплінарної взаємодії, що сприяє формуванню партнерських відносин між викладачем і студентом.

На перегляд змісту кожної музично-теоретичної дисципліни впливає репертуарна політика. Вилучення з освітнього контенту радянських і російських наративів, збереження національного коду з метою зміцнення національної ідентичності постають в якості сучасної змістової лінії освітнього процесу. Важливим є осучаснення та доповнення робочих програм навчальних дисциплін музичним матеріалом композиторів ХХ–ХХІ століть різних стилів і жанрів.

Система трансформації музично-теоретичних дисциплін реалізується за наступних педагогічних умов: врахування спеціалізації здобувачів різних освітніх програм; інтеграції проектної та практичної діяльності, методичної готовності та цифрової компетентності викладачів.

Результатом трансформаційних змін має бути комплексне оновлення та підвищення якості освітнього процесу та професійної підготовки в цілому, що базується на сформованості відповідних компетентностей і здатності до інтерпретаційної, мистецтвознавчої, дослідницької, творчої і педагогічної діяльності.

Висновки. Трансформаційні процеси в Україні стимулюють мистецьку освіту до постійного розвитку та інновацій. В свою чергу, виклики у музичній культурі та мистецькій освіті потребують модернізації професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва в закладах вищої музичної освіти, трансформації музично-теоретичних дисциплін як базового ядра підготовки музикантів. Відповідні зміни відбува-

ються шляхом оновлення змісту і методик викладання, де академічна, знаннева модель доповнюється практико-орієнтованими, інтерактивним та цифровими технологіями, сприяє розвитку творчого мислення та самореалізації, підвищує рівень готовності студентів до виконавської, музикознавчої, педагогічної діяльності.

У межах нашого дослідження було висвітлено концептуальні засади трансформації му-

зично-теоретичних дисциплін у професійній підготовці майбутнього бакалавра музичного мистецтва, з'ясовано зміст та особливості музично-теоретичної підготовки, яка спрямована передусім на підвищення якості професійної підготовки майбутнього музиканта, здатного до свідомого аналітичного мислення, творчої інтерпретації та активної участі в музичній індустрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Афоніна О. Оновлення методики викладання музично-теоретичних дисциплін (на прикладі сольфеджіо) // Мистецтвознавчі записки. 2012. Вип. 21.
2. Горак Я. Історія викладання музично-теоретичних дисциплін у Вищому музичному інституті у Львові (1903–1939 рр.) / Я. Горак // *Українська музика*. — 2018. — Число 1. — С. 27–39.
3. Горемичкін А.І. Основи музичної мови. Підручник-дослідження з методики викладання музично-теоретичних дисциплін в системі музично-педагогічної освіти. — Мелітополь, 2005. — 161 с.
4. Дорофеева, В. (2018). Музично-теоретичні дисципліни у сучасній мистецькій парадигмі: традиції та новації. *Молодий вчений*, 2 (54), 505-508.
5. Дубінець І. В. Музично-теоретичні дисципліни в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: цілі і задачі. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2016. Серія: Педагогічні науки. Вип. 3. С. 95-99.
6. Коцюрба Н. Є. Сучасні технології та інструментарій в музичному мистецтві крізь призму часу. Культурномистецькі практики: світовий та український контекст : монографія. Рига (Латвія) : «Baltija Publishing», 2023. С. 270–302. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-13>.
7. Локарева Ю. В. Особливості музично-теоретичної підготовки у професійному становленні майбутнього вчителя музики // *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. — Кіровоград, 2012. — Вип. 112. — С. 229–236.
8. Малашевська І. А. Методика музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історикостильовій основі. — 13.00.02 — теорія і методика навчання музики і музичного виховання. Дис. .. канд.пед.наук — Київ, 2005 Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова.
9. Новосадова С. Музично-теоретична підготовка у формуванні творчої самостійності майбутнього вчителя музики / С. А. Новосадова // *Наукові записки*. 2013. № 1. С. 199-202. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzsp_2013_1_46
10. Пошук конкурсних пропозицій. *Вступ 2025*. Єдина державна електронна база з питань освіти. URL: https://vstup.edbo.gov.ua/offers/?qualification=1&education_base=40&speciality=B5 (дата звернення: 07.10.2025).
11. Стандарт вищої освіти. Перший (бакалаврський рівень) вищої освіти. Ступінь «бакалавр». Галузь знань 02 «Культура та мистецтво», спеціальність: 025 «Музичне мистецтво». Затверджено та введено в дію Наказом Міністерства освіти і науки України від 24.05.2019 р. № 727. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/025-Muz.mystetstvo-bakalavr.28.07.pdf>
12. Теплова, О. Ю., Мозгальова, Н. Г., & Мартинюк, А. А. (2022). Інноваційні підходи до вивчення музично-теоретичних дисциплін в системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, (32), 308–317.
13. Яловський, П.М. Музично-теоретична підготовка у професійному становленні майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. 2023. 209 (Сер 2023), 350-354.

REFERENCES

1. Afonina, O. (2012). Onovlennia metodyky vykladannia muzychno-teoretychnykh dystsyplin (na prykladi solfedzhio) [Updating the methodology of teaching music-theoretical disciplines (on the example of solfeggio)]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, (21) [in Ukrainian].
2. Horak, Y. (2018). Istoriia vykladannia muzychno-teoretychnykh dystsyplin u Vyshchomu muzychnomu instytuti u Lvovi (1903–1939 rr.) [History of teaching music-theoretical disciplines at the Higher Music Institute in Lviv (1903–1939)]. *Ukrainska muzyka*, (1), 27–39 [in Ukrainian].

3. Horemychkin, A. I. (2005). *Osnovy muzychnoi movy. Pidruchnyk-doslidzhennia z metodyky vykladannia muzychno-teoretychnykh dystsyplin v systemi muzychno-pedahohichnoi osvity* [Fundamentals of musical language: A textbook-research on the methodology of teaching music-theoretical disciplines in music-pedagogical education]. Melitopol [in Ukrainian].
4. Dorofieieva, V. (2018). Muzychno-teoretychni dystsypliny u suchasni mystetskii paradyhmi: Tradytsii ta novatsii [Music-theoretical disciplines in the modern artistic paradigm: Traditions and innovations]. *Molodyi vchenyi*, 2(54), 505–508 [in Ukrainian].
5. Dubinets, I. V. (2016). Muzychno-teoretychni dystsypliny v protsesi fakhovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva: Tsili i zadachi [Music-theoretical disciplines in the professional training of future music teachers: Goals and objectives]. *Naukovi zapysky Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Serii: Pedahohichni nauky*, (3), 95–99 [in Ukrainian].
6. Kotsiurba, N. Ye. (2023). Suchasni tekhnolohii ta instrumentarii v muzychnomu mystetstvi kriz pryzmu chasu [Modern technologies and tools in musical art through the prism of time]. In *Kulturnomystetski praktyky: svitovyi ta ukrainskyi kontekst* (pp. 270–302). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-13> [in Ukrainian].
7. Lokarieva, Y. V. (2012). Osoblyvosti muzychno-teoretychnoi pidhotovky u profesiinomu stanovlenni maibutnoho vchytelia muzyky [Features of music-theoretical training in the professional development of future music teachers]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky*, (112), 229–236 [in Ukrainian].
8. Malashevska, I. A. (2005). *Metodyka muzychno-teoretychnoi pidhotovky maibutnykh uchyteliv muzyky na istoryko-stylovi osnovi* [Methodology of music-theoretical training of future music teachers on a historical-stylistic basis] (Candidate's thesis). National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov, Kyiv [in Ukrainian].
9. Novosadova, S. A. (2013). Muzychno-teoretychna pidhotovka u formuvanni tvorchoi samostiinosti maibutnoho vchytelia muzyky [Music-theoretical training in the formation of creative independence of future music teachers]. *Naukovi zapysky*, (1), 199–202. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzspp_2013_1_46 [in Ukrainian].
10. Poshuk konkursnykh propozytsii. (2025). *Vstup 2025. Yedyna derzhavna elektronna baza z pytan osvity*. Retrieved October 7, 2025, from https://vstup.edbo.gov.ua/-offers/?qualification=1&education_base=40&speciality=B5 [in Ukrainian].
11. Ministerstvo osvity i nauky Ukrainy. (2019). *Standart vyshchoi osvity. Pershyi (bakalavrskyi) riven vyshchoi osvity. Haluz znan 02 "Kultura ta mystetstvo", spetsialnist 025 "Muzychne mystetstvo"* [Standard of higher education: Bachelor's level, field 02 Culture and Arts, specialty 025 Music Art]. <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2021/07/28/025-Muz.mystetstvo-bakalavr.28.07.pdf> [in Ukrainian].
12. Teplova, O. Yu., Mozghaliova, N. H., & Martyniuk, A. A. (2022). Innovatsiini pidkhody do vyvchennia muzychno-teoretychnykh dystsyplin v systemi pidhotovky maibutnykh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Innovative approaches to studying music-theoretical disciplines in the system of training future music teachers]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, (32), 308–317 [in Ukrainian].
13. Yalovskiy, P. M. (2023). Muzychno-teoretychna pidhotovka u profesiinomu stanovlenni maibutnykh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Music-theoretical training in the professional development of future music teachers]. *Naukovi zapysky. Serii: Pedahohichni nauky*, 209, 350–354 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.10.2025 р.
 Прийнято до друку 05.11.2025 р.

Яковенко Віра Григорівна,

старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

v.yakovenko@kubg.edu.ua

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9090-2144>

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ СУБ'ЄКТНОСТІ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ-ВОКАЛІСТІВ НА ЗАНЯТТЯХ СОЛЬНОГО СПІВУ В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УНІВЕРСИТЕТСЬКОЇ ОСВІТИ

Анотація. Швидкий розвиток науково-педагогічної науки, збільшення обсягів інформації, підвищення вимог до кваліфікації фахівців потребують формування відповідних соціально-особистісних і професійних компетентностей майбутніх співаків у період навчання в вищому навчальному мистецькому закладі.

В статті розглядається актуальна педагогічна проблема формування професійної суб'єктності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу в умовах сучасної університетської освіти в Україні. Встановлено, що розвиток суб'єктності залежить від певних наявних у суспільстві можливостей, а формування суб'єктних якостей особистості ґрунтується на свободі керованій суб'єктом. Виховання майбутнього фахівця є процесом динамічним, який відбувається в умовах реальних можливостей особистості, що необхідно для вільного творчого розвитку. Суб'єктність є динамічною категорією, яка полягає в самоствердженні, саморозвитку, в усвідомленні себе в можливостях, особливостях, розумінні недоліків і достоїнств. Суб'єктність виявляється у діяльності, спілкуванні, самопізнанні. Професійна підготовка артистів-вокалістів здійснюється через впровадження практичних механізмів вирішення актуальних педагогічних завдань та використання активних форм і методів навчання. На переломних етапах життя суспільства виникає потреба у новому знанні, новій методології в нових цінностях мистецької освіти.

Назріла об'єктивна потреба в підвищенні ефективності підготовки майбутніх професійних співаків у закладах вищої мистецької освіти, що вказує на необхідність пошуку шляхів інтенсифікації освітнього процесу та формування професійної суб'єктності майбутніх артистів-вокалістів з урахуванням актуальних потреб професії. Одним зі шляхів вирішення цієї проблеми є використання вокальних методик і новітніх технологій під час побудови освітнього процесу на заняттях сольного співу з урахуванням специфічних особливостей цієї дисципліни.

Ключові слова: суб'єктність; професійна перспектива; фахові компетенції; самовдосконалення; самоконтроль.

FORMATION OF PROFESSIONAL SUBJECTIVITY OF FUTURE ARTISTS-VOCALISTS IN SOLO SINGING CLASSES IN THE CONDITIONS OF MODERN UNIVERSITY EDUCATION

Abstract. The rapid development of scientific and pedagogical science, the increase in the volume of information, the increase in the requirements for the qualification of specialists require the formation of the corresponding socio-personal and professional competencies of future singers during their studies at a higher educational art institution.

The article considers the current pedagogical problem of the formation of professional subjectivity of future artists — vocalists in solo singing classes in the conditions of modern university education in Ukraine. It is established that the development of subjectivity depends on certain opportunities available in society, and the formation of subjective qualities of the individual is based on freedom controlled by the subject. The upbringing of a future specialist is a dynamic process that takes place in conditions of real opportunities for the individual, which is necessary for free creative development. Subjectivity is a dynamic category that consists in self-affirmation, self-development in the awareness of oneself in opportunities, features,

shortcomings and advantages. Subjectivity is manifested in activity, communication, self-knowledge. Professional training of vocalists is solved through the implementation of practical mechanisms for solving current pedagogical problems and the use of active forms and methods of learning. At critical stages of society's life, there is a need for new knowledge, a new methodology and new values of art education. An objective need has matured to increase the effectiveness of training future professional singers in higher art educational institutions, which indicates the need to find ways to intensify the educational process and form the professional subjectivity of future artists-vocalists, taking into account the current needs of the profession. One of the ways to solve this problem is to use vocal techniques and the latest technologies when building the educational process in solo singing classes, taking into account the specific features of this subject.

Keywords: *subjectivity; professional perspective; professional competencies; self-improvement; self-control.*

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Яковенко В., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми. Сучасна педагогіка досліджуючи закономірності розвитку людини визначила, що духовність людини та її суб'єктність залежать від інтеграції інтелектуальної, емоційної та когнітивної. Основні методи навчання на заняттях сольного співу повинні забезпечувати розвиток творчого потенціалу особистості, заохочувати студентів самостійно здобувати знання та активізувати їх внутрішні зусилля до самовдосконалення. Важливими умовами формування професійної суб'єктності майбутнього артиста-вокаліста є самоосвіта, самовдосконалення та самоконтроль.

Аналіз основних досліджень. Аналіз наукових досліджень і публікацій із зазначеного питання показав, що в навчально-методичних та наукових працях таких учених, як О. Олексюк, Г. Падалка, І. Зазюн, В. Антонюк визначені основні ідеї особистісного розвитку та творчої самореалізації, що ґрунтуються на знаннях і досвіді особистості, її здатності критично мислити, аналізувати, ефективно реалізувати свій творчий потенціал. Розкрито різні аспекти навчання студентів в вокальному класі в системі професійної мистецької освіти. Спираючись на наукові принципи вокальної методології на заняттях формуються теоретично-методичні знання з вокалу та розвиваються вокально-технічні навички самих здобувачів освіти.

Мета статті. Обґрунтувати теоретичний аналіз практичних механізмів вирішення актуальних педагогічних проблем формування професійної суб'єктності на заняттях сольного співу в умовах сучасної університетської освіти. Визначити основні компоненти професійної суб'єктності вокалістів.

Виклад основного матеріалу. Тенденції швидкозмінного глобалізованого світу вимагають від системи вищої освіти, в тому числі й мистецької, адекватного, фундаментального прориву. Мистецька освіта набуває нової соціально-гума-

нітарної якості виховання молодого покоління, яка може впливати на питання модернізації освіти і підготовки майбутніх фахівців до взаємодії в світовому соціумі.

Від ступеня сформованості цінностей особистості залежить ступінь сформованості компетентності здобувача освіти. Поняття «компетентність» у перекладі з латини слово «competentia» означає відповідний, здібний; людина, яка добре обізнана, яка має певний досвід.

Науковці виділяють такі «компетентності»: професійна, педагогічна, управлінська, комунікативна, психологічна тощо. Професійна компетентність майбутнього фахівця-музиканта є особистісним утворенням і реалізується в практиці через набуті в процесі навчання в магістратурі музично-фахові, науково-дослідні та педагогічно-практичні компетенції, визначає його спроможність до художньо-інтерпретаційної, самостійно-творчої та проєктно-презентативної діяльності [5, С. 503]. Спираючись на наукові праці педагогів-практиків та вчених-акустиків таких, як М. Микиша, Ю. Юцевич, В. Антонюк, Р. Юссон та інших з'ясовано, що викладачам перш за все необхідно володіти комплексом фахових компетенцій, які відповідають сучасним вимогам в мистецькій освіті та удосконалювати методику проведення занять з сольного співу.

Професійно-орієнтований предмет «Сольний спів» посідає головне місце в структурі підготовки фахівця артиста-вокаліста.

Основна мета цих занять :

- відкрити перспективу професійної реалізації;
- оволодіти всіма можливостями співацького голосу;
- оволодіти прийомами вокальної техніки;
- розвинути природні властивості голосу в повному діапазоні;
- сформувати вокальні навички;
- оволодіти вокально-виконавською майстерністю;

— оволодіти прийомами звукового відображення психологічного стану людини;

— розвинути художньо-виконавський смак.

Завдання щодо підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва на заняттях сольного співу вирішуються шляхом використання різних методів, які відбираються з урахуванням індивідуальних можливостей студентів. Ці заняття виконують кілька функцій: виховують, навчають, розвивають, спонукають а головне дають естетичну насолоду. Цей процес має бути свідомим, студент має творчо мислити та діяти, він повинен знати причини вибору цього методу, механізм його дії на голосовий апарат. Під час вивчення програмного репертуару викладач повинен навчити студента не лише накопичувати навички та уміння, а творчо мислити та діяти.

Здобувач вокальної освіти на заняттях сольного співу повинен дотримуватись принципів бездоганного нотного тексту, чистоти інтонації, точного виконання ритмічного малюнку, чіткого фразування та виразного тембру. Необхідно використовувати такі методичні технології, які сприятимуть постійному збагаченню здобувачів творчим досвідом, формувати у них механізми самоорганізації та саморозвитку. Необхідно заглиблювати студента в атмосферу творчого пошуку. Свої знання та навички здобувачі демонструють на заняттях, залах, іспитах, концертах та конкурсах. Підтримка та заохочення викладачів при прослуховуванні студентів стимулює позитивні мотиви навчання, сприяє розвитку творчості, підвищує рівень самооцінки особистості.

Як зазначає професор В. Лабунець, найголовнішими методологічними принципами даного виду підготовки студентів є системність, цілісність, компетентність та неперервність [2, С. 649].

Індивідуальна система навчання створює ідеальні умови впливу на професійну суб'єктність здобувача освіти, спонукає до розвитку самостійної творчості студента, індивідуальної свободи, удосконалення професійної майстерності.

Розуміння мистецької освіти полягає в тому, що крім процесу, результату та системи, вона розглядається через призму активної участі суб'єкта. У цьому полягає суб'єктивний характер освіти — феномен, що володіє універсальністю, загальністю, надситуативністю та надсоціальністю [1, С. 6].

Від правильної реалізації методів і засобів навчання залежить результат вокально-виконавської підготовки майбутнього фахівця. Успішність здобувача у виконанні завдань визначається наявністю особистих та професійних якостей, серед яких пріоритетне місце займає професійна суб'єктність. У сучасній вокальній педагогіці міжособистісна взаємодія педагога і студента розглядається як вирішальний чинник професійного становлення музиканта-вокаліста. Досвідчений педагог спонукає здобувача до творчості, до само-

стійної роботи, допомагає розвивати почуття відповідальності за власний професійний розвиток. Студент-вокаліст на заняттях сольного співу повинен вивчати не лише вокальну техніку, а й при виконанні вокального репертуару розуміти контекст твору, історію написання, що вимагає розвитку самоосвіти, яка формує професійну суб'єктність.

Належний рівень сформованості професійної суб'єктності як професійної якості, що визначає життєві та професійні перспективи вокаліста, передбачає усвідомлення ним необхідності особистого внеску в якісну зміну професійної діяльності, гнучкість мислення, поведінки, брати на себе відповідальність за результати своєї діяльності.

Індивідуальна форма організації занять сольного співу створює сприятливі умови для здійснення вокально-технічного розвитку з урахуванням індивідуальних можливостей кожного студента. Мотивом внутрішнього стимулу є відчуття комфорту в голосовому апараті співаючого [4, С. 69]. На заняттях сольного співу значна увага приділяється підготовці студентів до самостійної роботи з удосконалення співочої майстерності.

Розвиток мистецької освіти в Україні формується під впливом світової вокальної педагогіки, яка орієнтується на підготовку фахівців з високим рівнем компетентності та фахової підготовки. Це зумовлює потребу в розвитку нових методів які сприятимуть становленню професійної суб'єктності співака-вокаліста, його активності, свободи та готовності до творчої праці.

Головною метою підготовки студентів-вокалістів на заняттях сольного співу має стати формування вокально-методичної та мистецько-виконавчої компетенції та вдосконалення їх в професійно-сценічній практиці. Найголовнішим завданням у процесі навчання вокаліста є вірне визначення виконавських та психофізичних можливостей студента, типу та характеру його голосу.

До першочергових завдань формування суб'єктності співака-виконавця відносяться умови самореалізації особистості, створення умов для виявлення музичних здібностей здобувача, вокально-професійних якостей, творчого потенціалу.

з точки зору психології суб'єктність — є самостійність, відповідальність, свобода, ініціативність та креативність. Професійна суб'єктність співаків — це здатність самостійно впливати на професійний саморозвиток, приймати творчі рішення та відповідати за якість виконання. Вокаліст повинен добре усвідомлювати свої можливості, сильні та слабкі сторони, це прояв самосвідомості, що включає вміння адекватно оцінювати власні досягнення. Важливим є вміння аналізувати власний виступ, робити висновки та поліпшувати вокально-технічні уміння і навички.

Сцена завжди вимагає від артиста емоційної стійкості та саморегуляції, професійна суб'єк-

тність означає здатність фахівця-вокаліста керувати своїм хвилюванням. Виконавська діяльність вимагає від співака професійної усталеності, в умінні регулювати свої стани, в наявності вольових якостей (витримки, організованості, рішучості), в відсутності страху перед аудиторією, в упевненості в собі. Психологічна усталеність у виконавській діяльності не є вродженою якістю, вона виробляється цілеспрямованою роботою при врахуванні індивідуальних особливостей співака.

Виконавець повинен розуміти як працює музично-театральний світ, він повинен уміти взаємодіяти з диригентами, режисерами, налагоджувати зв'язки з менеджерами, продюсерами та слухачами, щоб розвивати свою творчо-професійну діяльність.

Прагнення до самовдосконалення, відповідальність за професійний розвиток — це прояв професійної суб'єктності. Артист повинен бути ініціативним, активним у виборі репертуару, творчим у пошуку нових форм виразності при формуванні власного сценічного образу.

Образ формується у процесі інтерпретації, яка охоплює такі стадії: проектування прообразу виконавського результату через аналіз музичного тексту, пошук адекватних засобів його відтворення [3, С. 19]. Саморегуляція починається з вміння стежити за зовнішніми проявами емоцій та станів: позою, мімікою, тонусом м'язів, диханням.

Щоб здобути фаховий досвід артиста-вокаліста та самовдосконаливатись, здобувачам освіти доцільно брати активну участь в концертах, творчих проєктах, професійних конкурсах, майстер-класах.

Таким чином, професійна суб'єктність є фундаментом для успішної кар'єри вокаліста, яка підтримує мотивацію стати творцем власної мрії.

Формування професійної суб'єктності на заняттях сольного співу — це комплексний процес, який охоплює не лише роботу над вокальною технікою, а й над розвитком творчих та особистісних якостей студентів. Щоб студент-вокаліст на заняттях міг проявити ініціативу та відповідальність, важливо створити комфортне середовище,

підтримувати будь-яку ініціативу, заохочувати до обговорення творчих ідей.

Студент під час співу вокальних творів повинен розуміти, що відбувається з голосовим апаратом, зі звуком, чому застосовуються ті чи інші техніки та як це впливає на звучання. Вокаліст повинен добре відчувати свої можливості, сильні та слабкі сторони, це включає вміння адекватно оцінювати власні досягнення. Усвідомлювати фізіологічні моменти вокального процесу: робота дихання, резонаторів, артикуляції. Шляхом внутрішніх вольових наказів співак повинен викликати в собі відповідний емоційний стан, який в свою чергу може створити бажану окрасу голосу [5, С. 202].

Студент-вокаліст повинен об'єктивно оцінювати свої досягнення, проводити професійний аналіз виконання вокальних творів, працювати над помилками та удосконаленням своїх творчих виступів.

Професійна суб'єктність передбачає усвідомлення себе як артиста, що включає роботу над іміджем та творчою індивідуальністю, створення свого стилю і образу, формування впевненого та презентабельного вигляду на сцені.

Висновки. Формування професійної суб'єктності — це не лише розвиток вокальних навичок, а й виховання особистості, яка здатна брати на себе відповідальність за свій творчий шлях. Викладач у цьому процесі виступає наставником і партнером, який допомагає студенту знайти власний голос, як у буквальному, так і в переносному сенсі. Важливими умовами формування професійної суб'єктності майбутнього співака-артиста є самоосвіта, самовдосконалення та самоконтроль. Цей підхід дозволить виховати вокаліста, який стане не лише висококласним виконавцем, а й свідомим митцем, здатним самостійно творити та розвиватися. В процесі професійної підготовки майбутніх артистів-вокалістів, викладач крім вироблення у співаків правильного звукоутворення та розвитку вокально-технічних навичок повинен не забувати, що основним його завданням є виховання висококультурного музиканта-творця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Олексюк О.М. Динаміка типів наукової раціональності в розвитку мистецької педагогіки. *Музичне мистецтво в світологічному дискурсі*. Київ, 2016. С. 3–7.
2. Лабунець В.М. Інструментальна підготовка майбутнього вчителя музики у системі неперервної освіти. *Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір*. Київ, 2015. С. 645–652.
3. Бондаренко Л.А. Професійний саморозвиток майбутнього вчителя музики: синергетичний підхід. *Ars musicae: музично-освітологічний дискурс*. №1. Київ, 2014. С. 18–22.
4. Антонюк В. Г. Професійна діяльність вокалістів як мотиваційний процес. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць ДАКККиМ. № 2 (8). Київ, 2005. С. 96–105.
5. Растригіна А.М. Компетентнісний підхід до підготовки майбутнього магістра музичного мистецтва. *Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір: матер. Міжнар.наук-практ.конф.* К.: Київський ун-т ім. Б.Грінченка, 2012. С. 501–509.

REFERENCES

1. Oleksjuk O.M.(2016). Dynamics of types of scientific rationality in the development of artistic pedagogy: Naukovyj zhurnal #1 Muzychne mystectvo v svitologhichnomu dyskursi. (p. 206). Kyiv [in Ukrainian].
2. Lub'janecj V.M. (2012). Instrumental training of a future music teacher in the system of continuous education : Suchasni strateghiji universytetsjkoji osvity: jakisnyj vymir. (p. 649). Kyiv [in Ukrainian].
3. Bondarenko L.A.(2014). Professional self-development of a future music teacher: a synergistic approach : Ars musicae muzychno- osvitologhichnyj dyskurs. (p. 19) Kyiv [in Ukrainian].
4. Antonjuk V. Gh. (2005). Professional activity of vocalists as a motivational process: Mystectvoznavchi zapysky #2 (8). (p. 69). Kyiv [in Ukrainian].
5. Rastryghina A.M. (2012). Competency-based approach to training future masters of musical art : Suchasni strateghiji universytetsjkoji osvity: jakisnyj vymir. (p.503) Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 20.10.2025 р.
Прийнято до друку 01.11.2025 р*

Єліна Анна Сергіївна,

старша викладачка кафедри хореографії,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
a.yelina@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8705-0200>

Хмельова Анна Ігорівна,

викладачка кафедри хореографії,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
a.khmelova@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2183-3928>

Купрій Оксана Тарасівна,

викладачка кафедри хореографії,
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, м. Київ
o.kuprii@kubg.edu.ua
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-0114-2457>

ПРИНЦИПИ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВНИКА З МУЗИЧНИМ (ЗВУКОВИМ) МАТЕРІАЛОМ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ КОМПОЗИЦІЇ

Анотація. У статті розкрито основні синтетичні аспекти взаємозв'язку музичного та хореографічного мистецтв, що визначають особливості творчої діяльності хореографа-постановника. Визначено специфіку роботи балетмейстера з музичним матеріалом у контексті його усвідомлення як художнього феномену. Окреслено історичні етапи розвитку та еволюцію музичної культури відповідно до становлення танцювальної сфери.

Метою дослідження є розкриття основних принципів роботи хореографа-постановника з музичним та звуковим матеріалом на різних етапах постановницької діяльності. Підкреслено, що інструментарій митця включає широкий спектр засобів для втілення творчого задуму, а одним з основних є взаємодія з елементами музичного мистецтва. Для досягнення мети використано методи аналізу, синтезу, систематизації, узагальнення, метод інтерпретації наукової думки, метод ретроспективного та порівняльного аналізу.

З'ясовано, що синтез різних напрямків мистецтва забезпечує багатшаровість художнього образу та сприяє глибокому розкриттю сенсів вкладених митцем. Виявлено, що музичний та звуковий супровід є невіддільним явищем у процесі формування пластичної, танцювальної, рухової дії, а також важливим елементом стилістичного наповнення й побудови атмосфери постановки. Охарактеризовано специфікований підхід до використання музичного матеріалу у творах різних стилів та жанрів хореографії: класичному балеті, народній та народно-сценічній хореографії, джазових течіях та сучасному танці. Окрему увагу приділено варіантам застосування звуків та звукових ефектів в контексті створення хореографічної лексики та розширення художнього діапазону постановки.

У висновках доведено, що взаємозв'язок вищезгаданих видів мистецтва має безперервний та фундаментальний характер. Якісне опрацювання музичного матеріалу та залучення звукових ефектів підвищує рівень постановницької майстерності фахівця у хореографічній сфері, забезпечує емоційну насиченість художнього образу та сприяє повноцінній реалізації задуму автора.

Ключові слова: хореографічне мистецтво; музичне мистецтво; звуковий супровід; звукові ефекти; хореограф-постановник; хореографічний твір.

PRINCIPLES OF A CHOREOGRAPHER-DIRECTOR'S WORK WITH MUSICAL (SOUND) MATERIAL IN THE PROCESS OF CREATING A COMPOSITION

Abstract. The article reveals the main synthetic aspects of the interconnection between musical and choreographic arts that determine the peculiarities of the creative activity of a choreographer. The specifics of a ballet master's work with musical material in the context of its understanding as an artistic phenomenon are defined. The historical stages of development and evolution of musical culture in accordance with the formation of the dance sphere are outlined.

The aim of the study is to reveal the main principles of the choreographer's work with musical and sound material at different stages of the production process. It is emphasised that the artist's toolkit includes a wide range of means for the realisation of creative ideas, one of the main ones being interaction with elements of musical art. To achieve this goal, methods of analysis, synthesis, systematisation, generalisation, interpretation of scientific thought, retrospective and comparative analysis were used.

It has been established that the synthesis of different art forms ensures the multi-layered nature of the artistic image and contributes to a deeper understanding of the meanings embedded by the artist. It has been revealed that musical and sound accompaniment is an integral part of the process of forming plastic, dance, and movement actions, as well as an important element of the stylistic content and atmosphere of a production. A specific approach to the use of musical material in works of various styles and genres of choreography is characterised: classical ballet, folk and folk-stage choreography, jazz trends and contemporary dance. Particular attention is paid to the use of sounds and sound effects in the context of creating choreographic vocabulary and expanding the artistic range of a production.

The conclusions prove that the interconnection between the above-mentioned types of art is continuous and fundamental. High-quality processing of musical material and the use of sound effects increase the level of a specialist's staging skills in the field of choreography, ensure the emotional richness of the artistic image and contribute to the full realisation of the author's idea.

Keywords: choreographic art; musical art; sound accompaniment; sound effects; choreographer-director; choreographic work.

© Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, 2025

© Єліна А., Хмельова А., Купрій О., 2025

Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.

Діяльність хореографа-постановника вимагає від фахівця кропіткої та багатоетапної роботи, але водночас є натхненним та творчим процесом. Митець, що творить рух, розкриваючи глибинні сенси, формує естетичний образ власного світогляду.

Світ танцю та тенденції в ньому створюються під впливом еволюційних модифікацій суспільства, технологічного прогресу та політичних змін, бо це є зовнішніми чинниками, що безпосередньо мають вплив на будь який вид мистецтва. Також, варіативність течій і різних поглядів на мистецтво хореографії можна прослідкувати через активні зміни в музичному мистецтві. Створення новітніх форм українського танцювального та перформативного мистецтва є постійним процесом, але має невелику кількість належних шляхів реалізації на сьогодні. Проте, є актуальним і важливим трансляція автентичних культурних кодів на теренах України та за кордоном. Таким чином, роботи видатних балетмейстерів стають мистецьким полотном епохи і трактують вектор руху творчому поколінню.

Основою для створення композицій та танцювальних вистав часто слугує саме музичне мистецтво. Детальне дослідження та аналіз музичного матеріалу, для хореографа, може стати визначальним для втілення художнього образу. Володіння принципами опрацювання музичного твору

в контексті балетмейстерської діяльності може допомогти технічно, емоційно та образно наповнити композицію.

Мета статті. дослідити та розкрити основні принципи діяльності хореографа-постановника з музичним та звуковим матеріалом у процесі створення танцювальної композиції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Балетмейстерська діяльність є одним із найскладніших аспектів професійної роботи хореографа, яка вимагає від митця образного мислення, творчої уяви, комунікативних та організаційських здібностей, виконавських, педагогічних і репетиційно-постановочних навичок [1, С. 59–65]. І. Гутник розглянула основні принципи балетмейстерської роботи наголосивши на важливості грамотного підбору музичного матеріалу. Р. Лабан аналізував форму руху відносно музичної структури. Працював у сфері «Choreomusicology» П. Масон та систематизував історію і теоретичні підходи до вивчення відносин музики й танцю [2]. Можливий синтез у сфері музичного мистецтва є предметом наукового пошуку С. Щитової та Т. Шевець. Водночас синтез мистецтв у танці висвітлюють: Д. Бернадська, яка в контексті синтезу мистецтв розглядає сучасну хореографію; Є. Янина-Ледовська, котра робить спробу щодо можливого синтезу різноманітних напрямів танцювального мистецтва [3]. Методичний підхід до роботи студента-хореографа з музичним матеріалом описала Н. Бистрянцева. О. Плахотнюк, О. Настюк

висвітлюють питання музично-хореографічної площини в українському науковому просторі. [4]. Тобто, дослідження в обраній тематиці проводилися і проводяться зараз, проте, недостатнім є опрацювання деталей характеристик музичного матеріалу важливих для роботи хореографа-постановника. Процес використання принципів роботи із музичним супроводом потребує більше уваги практиків та науковців для якісного досягнення мистецьких балетмейстерських задач.

Виклад основного матеріалу. Ми живемо в озвученому світі, де навіть павутина дзвенить. Прислухаємося. Це — гуркіт, стукіт, свист, гудки, дзвін. Одні звуки привертають увагу раптовістю, гучністю, незвичайністю, таємничістю. Інші – виразністю і красою. А є звуки, на які ми навіть не звертаємо уваги. Та не всі звуки, які чує людина, використовуються в музиці, а лише ті, що увійшли до певної музичної системи, стали її елементом завдяки своїм художньо-естетичним якимостям. Основою музичного мистецтва стали звуки, що мають точну висоту, саме вони утворюють музичну інтонацію й називаються музичними тонами [5, С. 8–9]. Висота, гучність, тембр та тональність музичного матеріалу може сформувати загальний настрій пластичного мотиву. Ці характеристики часто являють собою основу ідейного наповнення хореографічної композиції, а також слугують явищем створення атмосфери сценічної дії.

Музика має неабияку силу і вплив на людську свідомість; своєю глибиною, енергетикою, духовністю музика здатна посилити драматургію та хореографічні образи номера [6, С. 124–133]. Гармонійний синтез танцювального та музичного мистецтв це глибинний процес дослідження форм і відчуття, увімкнення уваги, залучення уваги та фантазії для досягнення цілісності візуального втілення.

Важливими елементами дослідження для балетмейстера-постановника в музичному творі можемо визначити метро-ритмічні характеристики: темп, ритм, метр та розмір. Вони є невід'ємним аспектом якісного опрацювання композиції.

Темп — швидкість розгортання звукової тканини (швидкість пульсації метричної долі) музичного твору в процесі його виконання, що визначається кількістю ударів за хвилину [5, С. 114]. В процесі створення хореографічного тексту ця характеристика може визначати швидкість, характер та динаміку руху. В теорії музики виділяють три основні групи темпів: повільні, помірні та швидкі. В свою чергу, постановники найчастіше користуються поняттями *adagio* (повільно, спокійно), *andante* (помірно, повільно, в темпі ходьби), *allegro* (швидко, радісно). Можемо визначити такі основні принципи та функції роботи хореографа із темпом:

— наслідування музичних темпів у процесі створення лексичного матеріалу;

— ціленаправлене використання контрастної швидкості руху відносно музичного темпу;

— пришвидшення та уповільнення темпу виконання руху для організації вдалого репетиційного процесу та якісного відпрацювання матеріалу.

Ритм — організація у часі звуків та пауз на основі взаємодії їх тривалостей у певних темпових рамках [5, С. 126]. Може задати постановнику танцювальну фактуру або вказати на паузи і контрасти, що їх підкресленням можна створити «візуальний гачок» для переключення уваги глядача. У ритмічній лінії звук, що триває довше сусідніх звуків, сприймається як акцентований. Такі звуки утворюють ритмічні акценти, що внутрішньо організують звуковий та пластичний потік [7, С. 143]. Метр — постійне чергування рівновеликих сильних та слабких долей [5, С. 136]. Саме такі елементи як ритм і метр, зачасти, є ідентифікатором хореографічного стилю і визначають жанрово-стилістичний різновид танцю. Наприклад, бальна хореографія є яскравим втіленням різноритмічного танцювального напрямку. Кожен танець формувався в певний історичний період та забарвлений деякими національними особливостями музичної культури, тому й має особливу ритмічну структуру. Багато танцювальних напрямків зародилися та еволюціонували саме на основі різних стилів музичного мистецтва. Поява нового ритму чи мелодії завжди підсвідомо направляло хореографа у світі мистецтва.

Урізноманітнення ритмоструктури пластичного матеріалу може підкреслити музичний матеріал, а також втілити зворотній ефект, підсилення гармонії руху. Також, хореограф-постановник може піти по шляху контрастної танцювальної форми, створити хореографічний текст в кардинально іншому темпі або ритмі, якщо це відповідає ідейній основі та концепту композиції.

Метрична основа може бути однаковою в різних творах, а тривалість долей різною. Запис метра певним ритмічними одиницями називається тактовим розміром [5, С. 149]. Розбираючи музичний акомпанемент на прикладі класичного танцю (екзерсису класичного уроку), найчастіше спостерігається використання таких розмірів: 2/4, 3/4, 4/4. Проте, в хореографічній практиці сьогодення митець не часто має змогу співпрацювати з концертмейстером і підбирати необхідні метро-ритмічні характеристики музичного супроводу, тож, вибір падає на вже готову записану музику. Варіативність музичних розмірів велика, а також зустрічаються композиції з нестабільним музичним розміром, що ускладнює дослідження, але водночас розширює можливості для творчості. Розуміння та використання знань про основні характеристики музики допомагає та формує загальне бачення комбінаційних поєднань.

Важливо наголосити на основних поняттях, що залучені активно до створення хореографіч-

ної лексики та є невід'ємними аспектами викладацького та постановочного процесу: музичний квадрат, музична фраза. Музична фраза в теорії музики — елемент музичної форми, невелика послідовність двох-трьох мотивів, що не виходять за межі відносно завершеної частини музичної теми (періоду, речення) [18 С. 433–434]. В хореографії, фразою прийнято вважати невеликий фрагмент танцювального тексту, що відповідає музичній частині та покликаний підкреслити музичну думку через рух. Музичний квадрат — завершена функціонально-гармонічна структура (восьми-, дванадцяти-, шістнадцяти-тактова і т.д.), яка утворює основу теми для виконання імпровізації і може багато разів повторюватися без суттєвих змін протягом п'єси [9]. Фраза і квадрат слугують структурним поділом композиції на певні смислові блоки і можуть допомогти балетмейстеру у визначенні драматургії та архітектоники твору. Проте, світ сучасного танцювального мистецтва розширює горизонти щоденно і опрацювання музичних творів може стати цілою дослідницькою подорожжю. Хореографічний мотив може формуватися в кардинально відмінних формах відносно усталених традиційних фактур. Музичний матеріал може бути використаним у процесі творення хореографічної композиції у різних формах і виконувати розмаїті функції, такі як: оформлення фону, атмосфери композиції; підсвічування руху доповнюючи його або створюючи контраст; узагальнення образу, окреслення культурних і стильових особливостей; підкреслення драматургії композиції (розвиток динаміки, модуляція дії); може бути окремою самостійною частиною танцювального перформансу чи композиції, у взаємодії із пластичною дією.

Додатковими інструментами для урізноманітнення композиційних сценічних рішень є такі музичні феномени як: поліфонія, поліритмія, канон. З теорії музики, поєднання основних і особливих видів тривалостей у ритмічному русунку різних голосів називається поліритмією [5, С. 133]. Цей термін активно використовується у сучасній та джазовій хореографії для визначення різноманітного руху частин тіла танцівника або зіткнення різних ритмів руху учасників композиції. Поліфонія або поліфонічний склад – це багатоголосний склад, в якому звучать декілька мелодичних голосів. В імітаційній поліфонії багатоголосся утворюється завдяки проведенню однієї мелодії-теми за чергою в різних, але рівноправних голосах. Найбільш послідовно імітація витримується у каноні [5, С. 327]. Таким чином, і в лексичному різноманітті, одними з найцікавіших композиційних моментів є канон і поліфонія. Схемою виконання канону можна визначити виконання певного руху чи танцювальної фрази з послідовним вступом виконавців через однаковий проміжок часу.

Інструментарій постановника необмежений лише вищезгаданими принципами і засобами. Існування широкої палітри взаємодії музики і хореографії обумовлено постійним, невпинним розвитком цих двох мистецтв. Якщо звернутися до творчості Дж. Кейджа та М. Канінгема, вони були прихильниками ідеї, що будь-який звук, навіть шум, може бути музичним, а будь який рух, навіть звичайнісінький, може бути танцювальним [10, С.143].

Природні звуки та звукові ефекти все частіше застосовуються до сучасних перформативних та танцювальних творів. Звуки дихання, клацання, гудіння, крик та будь яке звучання, що може утворити людина, може слугувати засобом доповнення рухового акту. Якщо окреслити використання додаткових звукових елементів у народно-сценічній хореографії, це можуть бути: хлопки, вистукування, вигуки, співи, театралізовані фрагменти з використанням тексту. Саунд-дизайнери та композитори можуть оформити хореографічну, театральну, перформативну сцену засобами інструментальних, вокальних чи електронних звуків.

Синергія звуку та руху — це симбіоз, що надихає. Часто це явище можна помітити в природі: шум хвиль, що розбиваються об скелі, шелест листя на вітрі, спів птахів у лісі — всі ці звуки гармонійно поєднуються з рухом, створюючи неповторні мелодії природи. Людство здавна використовує цю синергію для самовираження та емоційного впливу [11, С. 134–142].

Музика має неабияку силу і вплив на людську свідомість; своєю глибиною, енергетикою, духовністю музика здатна посилити драматургію та хореографічні образи номера, і навпаки — використання музики низької якості, примітивної або занадто інтелектуальної для обраної теми, може призвести до повного фіаско постановника. У такому разі цікавий, на перший погляд, задум в результаті виявиться набором окремих танцювальних комбінацій та епізодів. А тому вибір фонограми має бути виваженим, добре продуманим.

Важливим критерієм у підборі музичного матеріалу має стати відповідність музики характеру і стилю постановки. Цілісність хореографічного твору можна досягти за умови використання музики одного композитора або у виконанні одного оркестру. Під час komponування фонограм важливо створити єдину за звуковим сюжетним станом музичну лінію, яка є необхідною умовою для створення цілісного, а не скітного, хореографічного твору [6, С. 124–133].

Таким чином, аналіз вищезгаданих музичних якостей сприятиме гармонійному образному та емоційному наповненню лексичного матеріалу, за умови детального опрацювання обраного твору балетмейстером. Однією з важливих задач митця є спрямування уваги на основні функції

музичного та звукового матеріалу в контексті створення композиції та стилістичні характеристики сценічного руху.

Висновки. В результаті роботи визначено, що взаємозв'язок хореографічного та музичного видів мистецтва має безперервний та фундаментальний характер. Аналізуючи ретроспективу розвитку мистецтва танцю можемо прослідкувати безперервну його синергію із музичним та звуковим простором.

Розглядаючи музичний твір хореограф має уважно і глибоко дослідити основу композиції та деталізувати для себе музичні елементи. Вмін-

ня до опрацювання музичного матеріалу та залучення звукових ефектів у танець підвищує рівень постановницької майстерності фахівця у хореографічній сфері.

Врахування музичного розміру, характеру, тональності музичного твору, робота з ритмом, темпом, метром, використання поліфонії та поліритмії у процесі творення хореографічної композиції балетмейстром, формують процес гармонійного образного наповнення руху. Оформлення хореографії засобам звуку та музичного супроводу вимальовує мистецьке полотно сценічної дії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пархоменко О. М. До проблеми балетмейстерської підготовки майбутніх учителів хореографії / О. М. Пархоменко // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Психолого-педагогічні науки. — 2016. — № 3. — С. 59–65.
2. Paul H. Mason (2012) Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice, *Research in Dance Education*, 13:1, 5–24.
3. Чжи Л. Танець і музика: синтез двох мистецтв / Л. Чжи // Слобожанські мистецькі студії. — 2023. — Вип. 1. — С. 28–30.
4. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс) : колективна монографія / за заг. ред. О. А. Плахотнюка. — Львів : СПОЛОМ, ЛНУ імені Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2020. — 308 с.
5. Смаглий Г.А. Теорія музики: підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв / Г. А. Смаглий. — Х. : Вид-во «Ранок» 2013. — 392 с.
6. Гутник І. М. Специфіка постановки одноактних балетів за мотивами літературних творів при вивченні дисципліни «Мистецтво балетмейстера» (спеціалізація «народна хореографія») / Ірина Миколаївна Гутник // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. — Київ : Міленіум, 2018. — Вип. XXXX.
7. Смаглий Г.А. Основи теорії музики: підруч. для навч. закл. освіти, культури і мистецтв / Г. А. Смаглий. — 3-тє вид., перероб. і доп. Х. : Факт 2005. — 384 с.
8. Мова музична // Українська музична енциклопедія / Гол. редкол. Г. Скрипник. — Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. — Т. 3 : [Л–М].
9. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. — К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. — 1728 с.
10. Сирбу Г. Музично-хореографічні експерименти в спільних проектах Джона Кейджа та Мерса Каннінгема як досвід переосмислення традиції модерн / Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв №4'2023.
11. Білова Н. К. Синергетичний підхід як методологічний концепт музично-педагогічних досліджень / Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Вип. 3 (128). Одеса, 2019.

REFERENCES

1. Parkhomenko O. M. Do problemy baletmejstersjkoji pidgotovky majbutnikh uchyteliv khoreoghrafiji [On the Problem of Ballet Master Training for Future Choreography Teachers]. / O. M. Parkhomenko // Naukovi zapysky [Nizhynsjkogho derzhavnogho universytetu im. Mykoly Ghogholja]. Psykholohopedagoghichni nauky. — 2016. — # 3. — S. 59–65. [in Ukrainian].
2. Paul H. Mason (2012) Music, dance and the total art work: choreomusicology in theory and practice, *Research in Dance Education*, 13:1, 5–24.
3. Chzhy L. Tanecj i muzyka: syntezy dvokh mystectv [Dance and Music: The Synthesis of Two Arts] / L. Chzhy // Slobozhansjki mystecjki studiji. — 2023. — Vyp. 1. — S. 28–30. [in Ukrainian].
4. Ukrajinsjke khoreoghrafichne mystectvo v konteksti svitovoji khudozhnjoji kuljтуры (suchasnyj polizhanrovij dyskurs) : kolektyvna monohrafija [Ukrainian Choreographic Art in the Context of World Artistic Culture (Contemporary Multi-Genre Discourse): A Collective Monograph] / za zagh. red.

- O. A. Plakhotnjuka. — Ljviv : SPOLOM, LNU imeni Ivana Franka kafedra rezhysury ta khoreografiji, 2020. — 308 s. [in Ukrainian].
5. Smaghljij Gh.A. Teorija muzyky: pidruch. dlja navch. zakl. osvity, kuljтуры i mystectv [The Theory of Music] / Gh. A. Smaghljij. — Kh. : Vyd-vo «Ranok» 2013. — 392 s. [in Ukrainian].
 6. Ghutnyk I. M. Specyfika postanovky odnoaktyvnykh baletiv za motyvamy literaturnykh tvoriv pry vyvchenni dyscypliny «Mystectvo baletmeistera» (specializacija «narodna khoreografija») [Peculiarities of Producing One-Act Ballets Inspired by Literary Works within the Discipline ‘The Art of the Ballet Master’] / Iryna Mykolajivna Ghutnyk // Aktualni problemy istoriji, teoriji ta praktyky khudozhnjoji kuljтуры : zb. nauk. pracj. — Kyjiv : Milenium, 2018. — Vyp. XXXX. [in Ukrainian].
 7. Smaghljij Gh.A. Osnovy teoriji muzyky: pidruch. dlja navch. zakl. osvity, kuljтуры i mystectv [Fundamentals of Music Theory] / Gh. A. Smaghljij. — 3-tje vyd., pererob. i dop. Kh. : Fakt 2005. — 384 s. [in Ukrainian].
 8. Mova muzyčna // Ukrajinsjka muzyčna encyklopedija [Musical Language. Ukrainian Music Encyclopedia] / Ghol. redkol. Gh. Skrypnyk. — Kyjiv : IMFE NANU, 2011. — T. 3 : [L — M]. [in Ukrainian].
 9. Velykyj tлумachnyj slovnyk suchasnoji ukrajinsjkoji movy (z dod. i dopov.) [The Great Explanatory Dictionary of Modern Ukrainian Language] / Uklad. i gholov. red. V.T. Busel. — K.; Irpinj: VTF «Perun», 2005. — 1728 s. [in Ukrainian].
 10. Syrбу Gh. Muzyčno-khoreografichni eksperymenty v spilnykh projektakh Dzhona Kejdzha ta Mersa Kanninghema jak dosvid pereosmyslennja tradycji modern [Music and Choreographic Experiments in the Collaborative Projects of John Cage and Merce Cunningham as an Experience of Rethinking the Modern Tradition] / Visnyk Nacionalnoji akademiji kerivnykh kadriv kuljтуры i mystectv #4'2023 [in Ukrainian].
 11. Bilova N. K. Synerghetychnyj pidkhid jak metodologichnyj koncept muzyčno-pedagogichnykh doslidzhenj [The Synergetic Approach as a Methodological Concept in Music Pedagogical Research] / Naukovyj visnyk Pivdenoukrajinsjkocho nacionaljnogho pedagogichnogho universytetu imeni K. D. Ushynsjkogo. Vyp. 3 (128). Odesa, 2019 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 31.10.2025 р.
Прийнято до друку 05.11.2025 р.*

Наукове видання

№ 10

Музичне мистецтво

В ОСВІТОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Musical Art in the Educological Discourse

Науковий журнал

Науково-методичний центр видавничої діяльності
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

Завідувачка НМЦ видавничої діяльності Марія ПРЯДКО

Відповідальна за випуск Антоніна ДАНИЛЕНКО

Над виданням працювали Тетяна НЕСТЕРОВА, Вікторія СКРЯБІНА

Підписано до оприлюднення на сайті видання 31.12.2025

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, 04053
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 8052 від 29.01.2024 р.

Попередження! Згідно із Законом України «Про авторське право і суміжні права» жодна частина цього видання не може бути використана чи відтворена на будь-яких носіях, розміщена в мережі «Інтернет» без письмового дозволу Київського столичного університету імені Бориса Грінченка й авторів. Порушення закону призводить до адміністративної, кримінальної відповідальності