

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського

ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 2 (9)



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Головний редактор:

Ніколаї Г. Ю. – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музичного мистецтва і хореографії, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Члени редакційної колегії:

Dariusz W. Skalski – доктор педагогічних наук, кандидат наук з фізичної культури, інженер, професор, Академія фізичного виховання і спорту ім. Є. Снядецького (Польща)

Marcin Gierczyk – доктор педагогічних наук, професор Інституту педагогіки, Сілезький університет в Катовіце (Польща)

Melanie Wald-Fuhrmann – професор, директор кафедри музики, Інститут емпіричної естетики Макса Планка (Німеччина)

Reda Jasunė – доктор соціальних наук, приват-професор, Клайпедський університет (Литва)

Бермудес Д. В. – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри теорії та методики спорту, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Білова Н. К. – кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри музично-інструментальної підготовки, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

Благова Т. О. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри хореографії, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка

Бойченко М. А. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Бондар Є. М. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Греськова В. В. – кандидат педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та технологій, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія

Каплієнко-Ілюк Ю. В. – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, Дніпровська академія музики імені М. Глінки

Кьон Н. Г. – кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри вокально-хорової підготовки, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

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

Мозгальова Н. Г. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

Никифоров А. М. – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Овсяннікова-Трель О. А. – доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Овчаренко Н. А. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки, Криворізький державний педагогічний університет

Сосницький Ю. О. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну, Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова

Чеботаренко О. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтвознавства, інструментальної та хореографічної підготовки, Криворізький державний педагогічний університет

Чистякова І. А. – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри педагогіки, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка

Шип С. В. – доктор мистецтвознавства, професор, член Європейської Академії (Academia Europaea) професор кафедри музичного мистецтва і хореографії, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

**Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet Вченою радою
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»,
протокол № 14 від 24 квітня 2025 року**

Журнал зареєстровано Національною радою України з питань телебачення і радіомовлення

(Рішення № 225 від 01.02.2024 р. Ідентифікатор медіа: R30-02644)

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (вул. Старопортофранківська, буд. 26, м. Одеса, 65020, pdpu@pdpu.edu.ua, тел. 048-752-98-10; 048-731-62-91).

Мови видання: українська, англійська, польська, німецька, румунська, французька.

На підставі Наказу МОН України № 1309 від 25 жовтня 2023 року (додаток 4)
журнал внесений до Переліку наукових фахових видань України (категорія «Б»)
у галузях знань: А - Освіта; В - Культура, мистецтво та гуманітарні науки

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

Автори несуть відповідальність за зміст та якість статті,
а також за достовірність та оригінальність поданих матеріалів.

ISSN 2786-8079 (print)
ISSN 2786-8087 (online)

© ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського, 2025

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ**Дубовська Ольга Леонідівна, Адам'ян Анастасія Ігорівна**

Концертно-освітня діяльність у системі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва.....7

Колченко Ірина Валентинівна

Становлення сучасної початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні 11

Кьон Наталя Георгіївна, Ліньтао Вей

Методика вокальної підготовки китайських здобувачів в українських педагогічних університетах: у фокусі національної системи початкової музичної освіти.....17

Лю Чжиго

Теоретико-методологічні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів..... 24

Лянь Юйцзін

Художній переклад як герменевтичне уміння вчителя музичного мистецтва.....32

Цигановська Наталія, Крефт Пауліна, Скальські Даріуш

Вплив занять аквааеробікою на процес корекції дефектів постави в обраній групі школярів..... 39

РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІ ПОШУКИ У ПРОСТОРІ МИСТЕЦТВА**Борисенко Наталія Сергіївна, Роговська Єлизавета Владиславівна,****Травкіна Наталія Михайлівна**
Сучасні підходи до відновлення голосу у вокалістів44**Василенко Олександр Сергійович**

Жанрова стилістика концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Йоахіма Ф. В. Шнайдера.....49

Грищенко Ігор Дмитрович

Хоровий спів як інструмент психологічної реабілітації у воєнний час56

Дудник Євген Ілліч

Гра в оркестрі як засіб колективного музикування.....61

Карась Віталій Миколайович

Маркери національної ідентичності в хорових концертах В. Зубицького.....66

Кириленко Яна Олексіївна, Єліна Анна Сергіївна, Гузь Анастасія Валеріївна

Національний відбір на Євробачення-2025 як інструмент формування української культурної ідентичності: сценічно-виконавський вимір.....71

Климовський Тарас Ігорович, Мартинів Любомир Ігорович

Хорова культура західної української діаспори: постановка проблеми.....80

Коновалов Микита Вячеславович

Концептуальний альбом «Enima» гурту «Tool»: особливості художнього рішення85

Крепак Костянтин Валерійович

Нові тенденції в українській музиці: інтеграція технологій, фольклору та міжнародного досвіду 91

Ляпченко Максим Григорович

Семплінг у політизованому культурному контексті: інструмент ідентичності чи політичного опору?96

Лін Тянь, Кузів Марія Василівна, Бєдакова Софія Вікторівна

Роль української народної музики у формуванні культурної спадщини та її збереження в цифрову епоху101

Лісеєнко Олена Василівна, Федорець Микола Олександрович,**Ткаченко Катерина Валеріївна**
Духовна культура України в умовах постінформаційного суспільства: соціокультурний аспект 108

Маргіна Олена Адольфівна	
Фольклорні витoki сучасного естрадного вокалу синтез традицій і поп-музики	114
Мартинів Любомир Ігорович, Мартинів Ольга Олексіївна	
Особливості мистецької освіти в умовах сьогодення	122
Молчко Уляна Богданівна, Демчук Ольга Миколаївна	
Типологія хронотопу фортепіанної творчості Олів'є Месіана	127
Мікко Тойванен	
Від ідеї до нотного тексту: посібник з аранжування для біг-бенду	132
Парашук Надія Василівна	
Меморіальний жанр у творчості Чезаре К'якк'яретти в контексті питомих традицій італійської музики	137
Тянь Лін, Спольська Олена Володимирівна, Костенко Людмила Василівна	
Використання віртуальної реальності у створенні інтерактивних музичних перформансів	147
Халанчук Назарій Петрович, Мартинів Любомир Ігорович	
Регіональний розвиток акордеонно-баянного мистецтва України	155
РОЗДІЛ 3. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ	
Гулей Ольга Володимирівна, Тарапата-Більченко Лідія Григорівна, Никифоров Антон Михайлович	
Жанр пейзажу в японській гравюрі: еволюція, поетика, семантика.....	159

CONTENTS

SECTION 1. CURRENT ISSUES OF ART PEDAGOGY

Dubovska Olga Leonidivna, Adamian Anastasiia Ihorivna

Concert and edukational activities in the system of professional training of music teachers.....7

Kolchenko Iryna Valentynivna

Development of modern primary specialised art education in Ukraine.....11

Koehn Natalia Heorhiivna, Lintao Wei

Methods of Chinese students' vocal training in Ukrainian pedagogical universities:
in the focus of the national system of primary music education.....17

Liu Zhigu

Theoretical and methodological foundations of future teachers' vocal-pedagogical
self-enhancement.....24

Liang Yujin

Artistic translation as a hermeneutic skill of a music teacher.....32

Tsyhanovska Nataliia, Kreft Paulina, Skalski Dariusz W.

Wpływ aerobiku w wodzie na przebieg procesu korekcji wad postawy ciała
w wybranej grupie uczniów z wadami postawy.....39

SECTION 2. MODERN STUDIES IN ART AREA

Borisenko Natalia Sergiivna, Rohovska Yelyzaveta Vladyslavivna,

Travkina Nataliia Mykhailivna

Modern approaches to voice recovery of vocalists.....44

Vasylenko Oleksandr Serhiiovych

Genre stylistics of the concert for accordion and quarter-tone accordion with
the chamber orchestra of Joachim F. W. Schneider.....49

Hryshchenko Igor Dmytrovych

Choral singing as a tool for psychological rehabilitation in wartime56

Dudnyk Yevhen Illich

Orchestral performance as a means of collective music-making.....61

Karas Vitalii Mykolaiovych

Marker of national identity in V. Zubytskys choral concerts.....66

Kyrylenko Yana Oleksiivna, Yelina Anna Serhiivna, Huz Anastasiia Valeriivna

National selection for Eurovision 2025 as a means of developing Ukrainian cultural identity:
stage and performance dimension.....71

Klymkovskiy Taras Ihorovych, Martyniv Liubomyr Ihorovych

Choral culture of the Western Ukrainian diaspora: statement of the problem.....80

Konovalov Mykyta Vyacheslavovich

The conceptual album "Ænima" by "Tool": features of artistic design.....85

Krepak Kostiantyn Valeriyovych

New trends in Ukrainian music: integration of technologies, folklore,
and international experience.....91

Liapchenko Maksym Hryhorovych

Sampling in a politicized cultural context: an instrument of identity or political resistance?.....96

Lin Tian, Kuziv Mariia Vasylivna, Byedakova Sofiia Viktorivna

The role of Ukrainian folk music in the formation of cultural heritage and its preservation
in the digital age.....101

Liseienko Olena Vasilievna, Fedorets Mykola Oleksandrovich,

Tkachenko Kateryna Valeriyvna

Spiritual culture of Ukraine in the conditions of a post-information society:
the socio-cultural aspect.....108

Margina Olena Adolfivna

Folklore origins of modern pop vocal synthesis of traditions and pop music.....114

Martyniv Liubomyr Ihorovych, Martyniv Olha Oleksiivna	
Features of art education in today's conditions.....	122
Molchko Uliana Bohdanivna, Demchuk Olga Mykolayivna	
Typology of the chronotope in Olivier Messiaen's piano pieces.....	127
Mikko Toivanen	
From the ideas to music sheets: guide to big band arranging.....	132
Parashchuk Nadiia Vasylivna	
The Memorial Genre in the Works of Cesare Chiacchiaretta in the Context of Indigenous Traditions of Italian Music.....	137
Tian Lin, Spolska Olena Volodymyrivna, Kostenko Lyudmila Vasilievna	
Use of virtual reality in creating interactive musical performances.....	147
Khalanchuk Nazarii Petrovych, Martyniv Liubomyr Ihorovych	
Regional development of accordion-bayan art in Ukraine.....	155
 SECTION 3. THEORY AND PRACTICE OF VISUAL ARTS	
Hulei Olga Volodymyrivna, Tarapata-Bilchenko Lidiia Hryhorivna, Nykyforov Anton Mikhailovich	
Landscape genre in Japanese engraving: evolution, poetics, semantics.....	159

РОЗДІЛ 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ

Ольга Леонідівна Дубовська
Анастасія Ігорівна Адам'ян

Концертно-освітня діяльність у системі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва

УДК 37.037:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.1>

Ольга Леонідівна Дубовська
викладач-методист кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
ORCID: 0000-0002-1571-3527

Анастасія Ігорівна Адам'ян
концертмейстер кафедри вокально-хорової підготовки вчителя
КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради
ORCID: 0009-0000-7170-5700

У статті розглянуто стан сформованості концертно-освітньої діяльності вчителів музичного мистецтва в процесі професійної підготовки в закладах вищої освіти. Виокремлено основні етапи становлення сценічної культури, проаналізовано основні компоненти: мотиваційний, когнітивний, діяльнісний та зауважено, що концертно-освітня діяльність вчителя музичного мистецтва є складовою його музичної та педагогічної культури та реалізовується у практиці концертної музично-педагогічної діяльності. Мета статті полягає у висвітленні значущості концертно-освітньої діяльності як засобу формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Розвиток та становлення концертно-освітньої діяльності здобувачів вимагає чіткої побудови стратегії та тактики педагогічної діяльності: підготовка високопрофесійних фахівців, здатних розв'язувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми у сфері музичного навчання, що передбачає удосконалення професійної підготовки вчителів засобами концертного просвітництва. Методика викладання ґрунтується на врахуванні її закономірностей і підпорядковується певним принципам, від яких залежить її ефективність. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до концертно-освітньої діяльності інтерпретується як ефективний засіб їх музично-фахового та педагогічного становлення. Концертно-освітня діяльність як засіб розвитку творчих здібностей здобувачів стимулює пізнавальний інтерес до вивчення загального культурного рівня, професійного становлення майбутніх учителів; сприяє зростанню рівня виконавської майстерності викладачів та здобувачів, формує полікультурне мислення. Концертно-освітня діяльність покликана подолати дефіцит «живого» слухання, надати можливість пережити зміст твору в процесі безпосереднього виконавського відтворення, саме в тій формі звучання, яке передбачається композиторським задумом, який втілюється виконавцем.

Ключові слова: концертно-освітня діяльність, професійна підготовка, вчитель музичного мистецтва, виконавські навички, педагогічна майстерність.

Актуальність проблеми полягає у розкритті та узагальненні педагогічних основ формування концертно-освітньої діяльності в системі професійної підготовки вчителя музичного мистецтва. Опрацьовано роботи вітчизняних і зарубіжних вчених із проблем реалізації компетентнісного підходу в освітньому процесі мистецьких факультетів. Узагальнено програмні вимоги зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво для здобувачів музично-педагогічної спеціальності. Охарактеризовано основні види концертно-освітньої діяльності вчителя музичного мистецтва. Проаналізовано її значення для формування виконавських, педагогічних і комунікативних навичок майбутніх педагогів. Визначені основні форми концертної діяльності, які сприяють розвитку професійної компетентності.

В умовах кардинального перезавантаження вищої педагогічної та музичної освіти, особливої актуальності набуває проблема модернізації підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Тому дуже важливо звернути увагу на такі ознаки концертно-освітньої діяльності:

– врахування інтересів особистості здобувача та процес саморозвитку його задатків;

- творчий потенціал та ініціативність;
- здатність демонструвати досить високий рівень виконавської майстерності;
- створення та реалізація власних художніх концепцій у виконавській діяльності;
- усвідомлення художньо-естетичної природи мистецтва;
- розуміння взаємозв'язків та взаємозалежностей між теорією та практикою музичного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останнього десятиріччя виявився підвищений інтерес до проблеми формування сценічної культури вчителів музичного мистецтва. На сучасному етапі проблемою підготовки здобувачів до концертно-освітньої діяльності займаються науковці Є. Куришев (2006), Л. Кожевнікова (2016). Систему професійної підготовки студентів до художньо-естетичної діяльності розглянуто у наукових працях А. Козир (2017), Д. Погребняк (2018), О. Міщенко (2019), О. Щолокової (2012). Дослідження виконавської майстерності висвітлюються в наукових працях Д. Юник і Т. Юник (2023), Л. Белобородової (2020), Т. Жигінас (2004; 2007). Проаналізувавши науково-педагогічні роботи,

можемо зазначити, що концертно-освітня діяльність майбутніх учителів музичного мистецтва в результаті являє собою апробату сукупності педагогічних прийомів, форм, методів, що спрямовані на її розвиток у процесі практичної діяльності.

Мета дослідження розкриває можливості музичної освіти в підготовці здобувачів до професійної діяльності. Виявляє можливість навчального потенціалу концертно-освітньої діяльності та об'єднання аспектів музичного мистецтва та педагогіки, що в свою чергу сприяє педагогічній самореалізації. Підготовка до концертно-освітньої діяльності може стати чинником особистісного розвитку потенційних вчителів мистецьких дисциплін, а саме – формування комунікативних здібностей, артистизму, розвитку витримки і вміння зберігати творчий настрій в умовах публічної діяльності. Всі ці якості високо ціняться в різних видах музично-педагогічної роботи.

Методологія дослідження. Розвиток та становлення концертно-освітньої діяльності здобувачів вимагає чіткої побудови стратегії та тактики педагогічної діяльності: підготовка високопрофесійних фахівців, здатних розв'язувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми у сфері музичного навчання, що передбачає удосконалення професійної підготовки вчителів засобами концертного просвітництва. Методика викладання ґрунтується на врахуванні її закономірностей і підпорядковується певним принципам, від яких залежить її ефективність. Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до концертно-освітньої діяльності інтерпретується як ефективний засіб їх музично-фахового та педагогічного становлення.

Результати та їх обговорення. В сучасних умовах підготовка вчителя музичного мистецтва вимагає не лише теоретичних знань, а й високого рівня виконавської майстерності та здатності до ефективного музично-педагогічного спілкування. Одним із ключових елементів цієї підготовки є концертно-освітня діяльність, яка забезпечує поєднання теорії і практики та сприяє розвитку професійних компетентностей. Утвердження гуманістичної парадигми виховання на сучасному етапі розвитку освіти в Україні потребує особливої уваги до розгляду проблем становлення духовності особистості, формування естетичної культури учнів, їх здатності до повноцінного сприйняття творів високого мистецтва, зокрема, музики. Завдання вдосконалення художнього виховання школярів у широких загальноосвітніх вимірах не можуть бути вирішеними виключно в процесі уроків мистецтва. Дефіцит естетичного впливу, що на жаль наявний серед дітей та юнацтва, музичними засобами доцільно компенсувати шляхом проведення музичної просвітницької діяльності.

Концертно-освітня робота має на меті залучення молоді до сприймання творів у безпосередньому

звучанні з супроводом педагогічних методичних пояснень. На противагу поширенню в мережі аудіо-записів, концертний варіант виконання музики сприяє досягненню ефекту підсиленого емоційно-естетичного впливу на слухачів. Повноцінний музичний розвиток дитини не можна забезпечити шляхом залучення її до слухання музики виключно в запису. Попри всі переваги сприйняття музичних записів, вони не в змозі замінити безпосереднього контакту з виконавцями у концертному заході, ефекту присутності, співпереживання. Між тим розповсюдження різних форм електронного запису в сучасну епоху витісняє «живе» звучання музики.

Концертно-освітня діяльність включає різні форми музично-виконавської та просвітницької роботи, спрямованої на популяризацію музичного мистецтва. Вона допомагає майбутнім педагогам розвинути такі важливі навички, як:

- виконавська майстерність – розвиток технічних і художніх умінь гри на музичних інструментах або вокалу;
- педагогічна майстерність – формування вміння працювати з аудиторією, пояснювати музичний матеріал і керувати освітнім процесом;
- комунікативна компетентність – здатність взаємодіяти з учнями, батьками, колегами та громадськістю.

Концертно-освітня діяльність є одним із головних показників виконавської майстерності здобувача факультету музичного мистецтва і передбачає інтеграцію музичного виконавства в педагогічний процес, що дає змогу студентам практично засвоювати методику викладання музики. Крім того, вона є й чинником, який сприяє подальшому вдосконаленню виконавської майстерності, набуттю високого рівня професіоналізму. Концертний виступ має свою специфіку, що стосується не тільки суто виконавської техніки, але й безпосередньо поведінки на сцені, особливостей сценічного мислення тощо. Концертний виступ – це момент насичений певним хвилюванням, емоціями, але ці хвилювання необхідно чітко контролювати, емоції стримувати і підпорядковувати художньо-виконавському акту.

На якість концертно-освітнього виступу впливає досвід виконавця, який залежить не тільки від рівня технічної підготовки, а й від систематичності виступів. Достатня їх кількість і дає можливість набуття певного концертного досвіду. І саме цей досвід є запорукою подолання надмірного хвилювання, емоційної невраїноваженості, що призводить до втрати якості виконання та контакту зі слухачами. Тому в плані навчання бажано проектувати і розробляти систему регулярних публічних виступів. Це можуть бути великі концерти, лекції-концерти, онлайн-концерти,

конкурси будь-якого рівня тощо. Головна мета цих концертних заходів – це систематичність публічних виступів. І на певному етапі перебільшене хвилювання зникне, з'явиться можливість впевнено і усвідомлено відтворювати художньо-образний зміст творів.

Залучення до концертної практики дозволяє майбутнім учителям краще розуміти особливості сценічної роботи, що допомагає їм ефективно використовувати музично-виконавські методи у навчальному процесі. Сам творчий процес спонукає до розвитку музичного мислення на більш високому професійному рівні. Участь у концертно-освітніх заходах сприяє розширенню музичного світогляду та естетичного смаку студентів, формуванню здатності адаптувати освітні методи до різних вікових груп учнів, розвитку впевненості у власних силах та професійної ідентичності.

Важливе значення в концертній діяльності набуває й таке поняття як артистизм, який є невід'ємною частиною виконавської майстерності. Артистизм та сценічна культура виконавця проявляється у здатності впливати на слухачів засобами музичного вираження внутрішнього змісту художнього образу музичного твору.

Отже, концертна діяльність з одного боку – це показник виконавської майстерності, а з іншого – саме її специфіка і систематичність сприяє вдосконаленню виконавської майстерності.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Концертно-освітня діяльність вчителя музичного мистецтва трактується як одна з найважливіших складників культури, що зумовлено специфікою музично-педагогічної діяльності вчителя, спрямованої на формування особистості, здатної в подальшому житті збагачувати культуру суспільства. Сучасна школа потребує фахівця нового формату, здатного здійснювати навчальну та пізнавальну діяльність з вільним використанням сучасних методів навчання та освітньо-інформаційних технологій. Метою формування концертно-освітньої майстерності вчителів в процесі художньої творчості є професійне становлення і розвиток емоційного, ціннісного, публічно-регулятивного, організаційного компонентів. Враховуючи все вище сказане доречно відзначити, що формування концертно-освітньої діяльності – одна з головних ланок загальної культури. Потенціал людини, її можливості проявляються у музичному мистецтві, зокрема вокальному. Майбутні викладачі музичного мистецтва повинні вміти формувати здатність учнів до естетичного сприйняття, переживання, музичного смаку, уяви про ідеал. Виховання художньо-творчої діяльності – формує ціннісну орієнтацію особистості, розбудовує здатність до творчості, до створення естетичних цінностей у сфері трудової діяльності, у випадках і поведінці й безсумнівно, у мистецтві.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в розробці та експериментальній перевірці форм і методів підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до професійної концертно-освітньої діяльності в умовах етнокультурного різноманіття сучасного суспільства, спрямованих на розвиток особистісного складника, який є визначальним у структурі досліджуваної готовності.

ЛІТЕРАТУРА

Горбенко, С. (2009). Гуманістичні погляди на музичне виховання особистості в початковий період новітньої української культури. *Науковий часопис*, 10, 14–19.

Жигінас, Т. (2004). Формування комунікативно-артистичних навичок у майбутніх учителів музики. *Проблеми педагогіки музичного мистецтва*. 71–77.

Жигінас, Т. (2006). Концертно-освітня діяльність у творчості видатних митців. *Наукові записки*, 59–66.

Жигінас, Т. (2007). Концертно-освітня діяльність як об'єкт педагогічної проблематики. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 32, 115–118.

Кожевникова, Л. (2016). Музично-просвітницька діяльність у контексті підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 5, 110–120.

Козир, А. (2017). Акмеологічні тенденції розвитку мистецької освіти в сучасному вимірі. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*, 6, 5–12.

Куришев, Є., & Ляшенко, О. (2006). Розвиток музично-виконавської компетентності у майбутніх педагогів музичного мистецтва в умовах вищої музичної освіти. *Науковий часопис. Теорія і методика мистецької освіти*, 23, 73–78.

Белобородова, Л. (2020). *Музична педагогіка: теорія і практика*. Київ : Видавничий дім «Освіта».

Погребняк, Д. (2018). Аналіз стану сформованості сценічно-виконавської культури вчителів музичного мистецтва в процесі художньої творчої діяльності. *Молодий вчений*, 6 (58), 84–87.

Міщенко, О. (2019). *Педагогічні основи музичної діяльності*. Харків : Фоліо.

Фролова, І. (2021). *Сучасні тенденції музично-педагогічної освіти*. Одеса : Астропринт.

Шолохова, О. (2012). Проблеми фахової підготовки майбутніх магістрів мистецької освіти. *Естетика і етика педагогічної дії*, 3, 181–190.

Юник, Д., & Юник, Т. (2023). Підготовленість концертної програми як детермінанта виконавської надійності музиканта-інтерпретатора у сценічній діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 43–66.

REFERENCES

Gorbenko, S. (2009). Humanistychni pohliady na muzychne vykhovannia osobystosti v pochatkovy period novitnoi ukrainskoï kultury [Humanistic views on the musical education of the individual in the initial period of modern Ukrainian culture]. *Naukovyi chasopys – Scientific Journal*, 10, 14–19.

Zhiginas, T. (2004). Formuvannia komunikatyvno-artystychnykh navychok u maibutnykh uchyteliv muzyky [Formation of communicative and artistic skills in future

music teachers]. *Problemy pedahohiky muzychnoho mystetstva – Problems of musical art pedagogy*, 71–77.

Zhiginas, T. (2006). Kontsertno-osvitnia diialnist u tvorchosti vydatnykh myttsiv [Concert and educational activities in the work of prominent artists]. *Naukovi zapysky – Scientific notes*, 59–66.

Zhiginas, T. (2007). Kontsertno-osvitnia diialnist yak ob'ekt pedahohichnoi problematyky [Concert and educational activity as an object of pedagogical problems]. *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia – Theoretical issues of culture, education and upbringing*, 32, 115–118.

Kozhevnikova, L. (2016). Muzychno-prosvitnytska diialnist u konteksti pidhotovky mabutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Musical and educational activities in the context of training future teachers of musical art]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii – Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, 5, 110–120.

Kozyr, A. (2017). Akmeolohichni tendentsii rozvytku mystetskoï osvity v suchasnomu vymiri [Acmeological trends in the development of art education in the modern dimension]. *Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty – Professionalism of the teacher: theoretical and methodological aspects*, 6, 5–12.

Kuryshch, E., & Lyashenko, O. (2006). Rozvytok muzychno-vykonavskoi kompetentnosti u maibutnikh pedahohiv muzychnoho mystetstva v umovakh vyshchoi muzychnoi osvity [Development of musical and performing competence in future teachers of musical art in the conditions of higher musical education]. *Naukovyi chasopys. Teoriia i metodyka mystetskoï osvity – Scientific Journal. Theory and Methodology of Artistic Education*, 23, 73–78.

Beloborodova, L. (2020). *Muzychna pedahohika: teoriia i praktyka [Musical Pedagogy: Theory and Practice]*. Kyiv: Vydavnychiy dim "Osvita" – Kyiv: Publishing House "Education".

Pogrebnyak, D. (2018). Analiz stanu sformovanosti tsenichno-vykonavskoi kultury vchyteliv muzychnoho mystetstva v protsesi khudozhnoi tvorchoi diialnosti [Analysis of the state of formation of the stage and performing culture of music teachers in the process of artistic creative activity]. *Molodyi vchenyi – Young scientist*, 6 (58), 84–87.

Mishchenko, O. (2019). Pedahohichni osnovy muzychnoi diialnosti [Pedagogical foundations of musical activity]. Kharkiv: Folio – Kharkiv: Folio.

Frolova, I. (2021) *Suchasni tendentsii muzychno-pedahohichnoi osvity [Modern trends in musical and pedagogical education]*. Odesa: Astroprint – Odesa: Astroprint.

Shchelokova, O. (2012). Problemy fakhovoi pidhotovky maibutnikh mahistriv mystetskoï osvity [Problems of professional training of future masters of art education]. *Estetyka i etyka pedahohichnoi dii – Aesthetics and ethics of pedagogical action*, 3, 181–190.

Yunyk, D., & Yunyk, T., (2023). Pidhotovlenist kontsertnoi prohramy yak determinanta vykonavskoi nadiinosti muzykanta-interpretatora u tsenichnii diialnosti [Concert program preparation as a determinant of the performance reliability of a musician-interpreter in stage activities]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 43–66.

Concert and edukational activities in the system of professional training of music teachers

Olga Leonidivna Dubovska
Lekturer-Methodologist at the Department of
Vocal and Choral Teacher Training
Communal Institution «Kharkiv Humanitarian
and Pedagogical Academy»
of the Kharkiv Regional Council
ORCID: 0000-0002-1571-3527

Anastasiia Ihorivna Adamian
Concertmaster at the Department of Vocal
and Choral Teacher Training
Communal Institution «Kharkiv Humanitarian
and Pedagogical Academy»
of the Kharkiv Regional Council
ORCID: 0009-0000-7170-5700

The article examines the state of formation of concert and educational activity of teachers of musical art in the process of professional training in higher education institutions. The main stages of the formation of stage culture are distinguished, the main components are analyzed: motivational, cognitive, activity, and it is noted that the concert and educational activity of a teacher of musical art is a component of his musical and pedagogical culture and is implemented in the practice of concert musical and pedagogical activity. The work aims to highlight the significance of concert and educational activity as a tool of forming the performing skills of a future musical art teacher. The development and formation of concert and educational activity of applicants requires a clear construction of the strategy and tactics of pedagogical activity: training of highly professional specialists capable of solving complex specialized tasks and practical problems in the field of musical education, which involves improving the professional training of teachers by means of concert education. The teaching methodology is based on taking into account its regularities and is subject to certain principles on which its effectiveness depends. The preparation of future teachers of musical art for concert and educational activities is interpreted as an effective means of their musical professional and pedagogical development. Concert and educational activities as a means of developing the creative abilities of students stimulates cognitive interest in studying the general cultural level, professional development of future teachers; contributes to the growth of the level of performing skills of teachers and students, forms multicultural thinking. Concert-educational activity aims to overcome the deficit of "live" listening, to provide an opportunity to experience the content of the work in the process of direct performing reproduction, precisely in the form of sound that is envisaged by the composer's idea, which is embodied by the performer.

Keywords: concert and educational activities, professional training, music teacher, performing skills, pedagogical skills.

Ірина Валентинівна Колченко

Становлення сучасної початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні

УДК 37.036:373.5: 377:78 (477)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.2>

Ірина Валентинівна Колченко
кандидат педагогічних наук, докторантка
Центральноукраїнського державного
університету
імені Володимира Винниченка
ORCID: 0009-0006-0621-2794

У статті висвітлено процес становлення сучасної системи початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні у контексті законодавчих трансформацій та інституційних змін. Проаналізовано хронологію впровадження терміна «початкова мистецька освіта» в національному правовому полі, розглянуто основні нормативні документи, які регламентують діяльність мистецьких шкіл: Закон України «Про освіту», постанова Кабінету Міністрів України № 537 від 2021 року, накази Міністерства культури та інформаційної політики України, типові освітні програми. Представлено актуальні статистичні дані щодо кількості закладів мистецької освіти, учнівського контингенту, кадрового забезпечення. Окреслено типологію мистецьких шкіл сучасної України: дитячі школи мистецтв, музичні, художні, а також багато-профільні заклади. Особливу увагу приділено спеціалізаціям та напрямкам підготовки: музичному, хореографічному, образотворчому, театральному мистецтву.

Ключові слова: початкова спеціалізована мистецька освіта, мистецька школа, ДШМ, законодавство, освітні програми, нормативна база, статистика, спеціалізації, культура, реформа освіти.

Постановка проблеми. Початкова спеціалізована мистецька освіта в Україні є важливим елементом освітньо-культурної системи, що забезпечує раннє виявлення та розвиток творчих здібностей дітей, формування художньо-естетичної культури особистості та підготовку до подальшого професійного навчання в галузі мистецтва. Однак, попри наявність сучасної нормативної бази, у сфері функціонування початкової мистецької освіти залишаються невирішеними низка проблем. Зокрема, спостерігається нерівномірний розподіл мистецьких шкіл за регіонами, дисбаланс у кадровому забезпеченні, відсутність єдиного підходу до впровадження мультидисциплінарного навчання, а також недостатня адаптація типових навчальних програм до умов окремих громад. Також актуальним питанням залишається доступність якісної мистецької освіти в сільській місцевості. Крім того, сучасна мистецька освіта вимагає гнучких підходів до структури й наповнення навчальних планів з врахуванням індивідуальних освітніх траєкторій учнів, впровадженням новітніх технологій і методик. Отже, актуальність теми статті зумовлена необхідністю вивчення процесів становлення, нормативного регулювання, організаційних моделей, статистичних показників та змістового наповнення початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні як цілісної освітньої системи, що активно трансформується в умовах децентралізації та реформування освіти.

Огляд літератури. С. Волков у своїх дослідженнях одним з перших системно осмислив стан і перспективи української мистецької освіти ХХ–ХХІ століття (Волков, 2003; 2012). Упродовж останніх десяти років низка українських науковців присвятила свої дослідження проблемам розвитку початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні. Серед них варто відзначити: О. Комаровську та О. Просіну (2020), які розкрили ключові аспекти

реформування мистецької освіти в Україні, зокрема компетентнісний потенціал, змістові лінії та вимоги до обов'язкових результатів навчання; В. Ковтуна (<https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture...>), який здійснив аналіз структури мистецької освіти, узагальнив теоретико-методологічні підходи та окреслив перспективні шляхи її розвитку; Т. Сідлецьку (2018), яка проаналізувала сучасну систему підготовки мистецьких кадрів, особливості діяльності мистецьких закладів освіти, а також тенденції розвитку мистецької освіти в Україні; О. Шрамко (2014), яка розкрила роль мистецької освіти у вихованні духовності особистості; дисертацію М. Вишневецької (2023), присвячену розробці методики формування естетичної культури у майбутніх вчителів музичного мистецтва під час їхньої диригентсько-хорової підготовки; дисертацію М. Малахової (2021), яка досліджує процес формування професійно-особистісних якостей у майбутніх вчителів музичного мистецтва через участь у навчальних народно-інструментальних ансамблях. Означені дослідження започатковують розв'язання актуальних проблем початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні, проте залишаються невирішеними деякі аспекти, що потребують подальшого вивчення.

Метою статті є комплексний аналіз процесу становлення сучасної системи початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні, з урахуванням чинної нормативно-правової бази, статистичних показників розвитку мережі мистецьких шкіл, їхньої типології, кадрового забезпечення, спеціалізацій та навчальних програм.

Методологія дослідження. Задля досягнення мети дослідження використовувались такі аналітичні методи, як термінологічний, історико-хронологічний, порівняльно-зіставний, статистичний, за результатами яких було здійснено систематизацію масиву даних та типологізацію мережі мистецьких шкіл.

Результати та їх обговорення. Початкова спеціалізована мистецька освіта в Україні є важливою складовою культурного, естетичного та професійного виховання підростаючого покоління. Вона забезпечує фундаментальну підготовку у галузі мистецтва, сприяє виявленню та розвитку творчих здібностей дітей, формує естетичні цінності та національну ідентичність. На сучасному етапі функціонування системи мистецької освіти набуває особливої важливості в контексті змін в освітній політиці держави, впровадження нових стандартів та реформування мережі мистецьких закладів.

За останні роки система початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні демонструє динамічний розвиток. Згідно з офіційною статистикою, у країні функціонують сотні мистецьких шкіл, які охоплюють значну кількість учнів та забезпечуються відповідними педагогічними кадрами. Вони пропонують навчання за різними спеціалізаціями: музичне мистецтво, хореографія, образотворче мистецтво, театральне мистецтво тощо. Така структурна та змістова різноманітність формує цілісну систему мистецької освіти, яка, з одного боку, ґрунтується на традиціях, а з іншого – відповідає викликам часу та запитам сучасного суспільства.

Термін «початкова спеціалізована мистецька освіта» вперше введено в українське законодавство Законом України «Про освіту» № 2145-VIII, прийнятим 5 вересня 2017 року. Зокрема,

у статті 21 означеного Закону (2017) визначено структуру спеціалізованої мистецької освіти, яка включає початкову, профільну, фахову передвіщу та вищу мистецьку освіту. У розділі VIII «Прикінцеві положення» Закону передбачено, що до приведення законодавства у відповідність із новими нормами терміни «початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школа естетичного виховання)» та «мистецька школа» вважаються ідентичними (Закон України «Про освіту», 2017). Отже, з 2017 року поняття «початкова спеціалізована мистецька освіта» офіційно закріплено в українському законодавстві та стало основою для подальшого реформування мистецьких шкіл.

Зауважимо, що розгалужена мережа мистецьких шкіл в Україні вже існувала на час прийняття закону. У хронології становлення сучасної початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні ми виокремлюємо ключові етапи нормативно-правового оформлення та інституційного розвитку означеної освітньої ланки, що наведено в таблиці 1.

Отже поняття «початкова спеціалізована мистецька освіта» як законодавчо визначене поняття остаточно встановлюється у 2019 році, а нормативне оформлення триває у 2020–2021 роках шляхом затвердження типових освітніх програм.

Згідно з українським законодавством початкова мистецька освіта є складовою спеціалізованої освіти, що здобувається одночасно з початковою

Таблиця 1

Хронологія становлення сучасної початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні

Період	Характеристика
1991–2000-ті роки: становлення у період незалежності	Після 1991 року – початкова мистецька освіта зберігає традиції радянської системи, але поступово адаптується до нових умов. Функціонують дитячі музичні, художні, хореографічні школи, школи мистецтв. Відсутність єдиної термінології: використовуються назви «дитяча школа мистецтв», «дитяча музична школа» тощо. Законодавче поле формується через загальні документи про освіту та культуру
2000–2010-ті: перші кроки до унормування статусу	2001 р. – прийняття Закону України «Про позашкільну освіту» (визнає мистецьку освіту частиною позашкільної системи). Розробка навчальних планів та програм на рівні Міністерства культури (але ще без чіткої термінології «початкова спеціалізована мистецька освіта»).
2014–2017: реформа освіти	2017 р. – прийняття Закону України «Про освіту», який закладає основу нової структури освіти, включно з мистецькою. Вперше визнається необхідність виокремлення початкової мистецької освіти як окремої підсистеми
2019: ключова подія	3 квітня 2019 р. – ухвалено Постанову Кабінету Міністрів України № 265 «Деякі питання початкової мистецької освіти», яка: вперше вводить термін «початкова мистецька освіта» на нормативному рівні; регулює структуру та стандарти освітніх програм; передбачає дві моделі навчання – програму елементарного підрівня і програму початкового підрівня; вводить можливість отримання свідоцтва про початкову мистецьку освіту.
2020–2021: розробка типових освітніх програм	2021 р. – затвердження Наказом МКІП № 1918 типових освітніх програм для дитячих шкіл мистецтв за напрямками: музичне мистецтво; хореографія; образотворче мистецтво; театральне та циркове мистецтво. Визначено освітні рівні, обов'язкові компетентності, тривалість навчання тощо.
2022–2025: продовження модернізації	В умовах воєнного стану система адаптується до нових викликів, зокрема в аспектах: дистанційного навчання; психологічної підтримки учнів; збереження мережі шкіл мистецтв у регіонах.

та/або базовою середньою освітою. Метою такої освіти стає набуття здобувачем компетентностей початкового рівня в обраному виді мистецтва (Закон України «Про освіту», 2017).

Натомість, початкова спеціалізована мистецька освіта (ПСМО) – це форма позашкільної освіти, яка надається в дитячих школах мистецтв (музичних, художніх, хореографічних, театральних тощо) і має на меті виявлення та розвиток творчих здібностей дітей, формування базових фахових навичок і підготовку до подальшого навчання у фахових мистецьких закладах (коледжах, академіях, університетах мистецтв). Вона відрізняється від початкової мистецької освіти (див. таблицю 2).

Таблиця 2

Порівняння початкової мистецької освіти та початкової спеціалізованої мистецької освіти

Критерій	Початкова мистецька освіта	Початкова спеціалізована мистецька освіта (ПСМО)
Тип закладу	Будь-який (наприклад, гуртки, студії)	Спеціалізований заклад (ДШМ, ДМШ, ДХШ тощо)
Структурованість	Може бути довільною	Має чітку структуру, навчальний план і програми
Форма навчання	Зазвичай аматорська	Фахова, професійно орієнтована
Методика навчання	Гнучка, необов'язкова	Визначена державними стандартами
Підсумковий документ	Зазвичай не видається	Свідоцтво про закінчення початкової спеціалізованої мистецької освіти
Мета	Загальний розвиток	Фахова підготовка, професійна орієнтація
Приклади	Гурток гри на гітарі в будинку культури	Дитяча музична школа-десятирічка, де є академічна програма з фортепіано, сольфеджіо, ансамблю тощо

Сьогодні діяльність початкових мистецьких шкіл регламентується сучасною нормативно-правовою базою, наприклад, Законом України «Про освіту» (2017), що визначає загальні засади освітньої діяльності в країні і в якому мистецька освіта визначається спеціалізованим видом освіти, що передбачає формування у здобувачів естетичного досвіду, ціннісних орієнтацій та спеціальних здібностей у ході активної мистецької діяльності, набуття ними комплексу професійних, зокрема виконавських, компетентностей «та спрямована на професійну художньо-творчу самореалізацію особистості й отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва» (там само). Специфічні

аспекти діяльності мистецьких шкіл регламентуються Постановою Кабінету Міністрів України від 3 квітня 2019 р. № 265 «Деякі питання початкової мистецької освіти», яка затверджує положення про мистецьку школу, порядок здобуття початкової мистецької освіти, критерії оцінювання якості початкової мистецької освіти.

Така нормативна база створила основу для уніфікованого підходу до організації навчального процесу. Крім того, Накази Міністерства культури та інформаційної політики України (МКІП) встановлюють типові освітні програми та методичні рекомендації для мистецьких шкіл (затверджують стандарти, кваліфікаційні вимоги до педагогів, розробляють положення про мистецькі школи). Наприклад, наказ МКІП № 1918 від 2021 року затверджує типові освітні програми для ДШМ за різними напрямками. Наказ МКІП від 22.03.2024 № 227 вносить зміни до Положення про мистецьку школу, уточнюючи організаційні та освітні аспекти діяльності таких закладів. «У своїй діяльності початкові мистецькі заклади керуються також: Законами України «Про мову», «Про дошкільну освіту», «Про охорону дитинства», Державною національною програмою «Освіта» (Україна XXI століття), Державною програмою охорони та збереження нематеріальної культурної спадщини, Національною доктриною розвитку освіти, Концепціями: національного виховання; позашкільної освіти та виховання; дошкільного виховання; Положенням «Про школи естетичного виховання» та іншими нормативно-правовими документами». Таким чином, сучасна нормативна база функціонування мистецьких шкіл орієнтована на поєднання академічної підготовки та розвитку творчого потенціалу учнів.

Станом на 2023 рік, в Україні функціонувала значна мережа мистецьких шкіл, яка забезпечувала початкову спеціалізовану мистецьку освіту для дітей та молоді. Згідно з даними Державного агентства України з питань мистецтв та мистецької освіти, на кінець 2023 року в країні діяло понад 1 200 мистецьких шкіл різних профілів, включаючи музичні, художні, хореографічні та комплексні школи мистецтв, з них понад 700 – дитячі музичні школи та школи мистецтв. Найбільше таких закладів зосереджено в обласних центрах та великих містах, хоча навіть у сільській місцевості функціонують філії або окремі заклади. Означені заклади охоплювали навчанням близько 300 тисяч учнів, що свідчить про високий рівень зацікавленості серед молоді до мистецької освіти (Державне агентство України, 2023)

На сьогодні кадрове забезпечення мистецьких шкіл є викликом так, як, наприклад, у 2023 році в цих закладах працювало приблизно 40 тисяч педагогічних працівників і майже 30% викладачів – пенсійного або передпенсійного віку. За даними

Міністерства культури та інформаційної політики України, спостерігається нестача кваліфікованих кадрів у певних регіонах, особливо в сільській місцевості. Означене зумовлено як демографічними факторами, так і міграцією фахівців до більших міст або за кордон. Для вирішення цієї проблеми впроваджуються програми підвищення кваліфікації та перепідготовки педагогічних кадрів, а також стимулювання молодих спеціалістів до роботи в мистецьких школах. Також освітні заклади активно залучають випускників консерваторій, академій та ЗВО. «Сьогодні в Україні функціонує багатоступенева і безперервна система підготовки мистецьких кадрів, до якої входять: початкові спеціалізовані мистецькі заклади освіти (дитячі мистецькі школи) – позашкільна освіта; середні спеціалізовані мистецькі школи-інтернати – загальна середня освіта та професійна підготовка; вищі заклади освіти (коледжі, університети, академії) – професійна мистецька освіта» (Сідлецька, 2018: 68). Попри складну ситуацію, система початкової мистецької освіти в Україні зберігає високий рівень фаховості.

У сучасній Україні функціонують різні типи мистецьких шкіл, які забезпечують початкову спеціалізовану освіту для дітей та молоді. Ці заклади забезпечують базову підготовку в галузі мистецтва та формують фундамент для подальшого професійного навчання. Серед них виділяють:

- Дитячі школи мистецтв (ДШМ): заклади, що надають освіту в кількох напрямках мистецтва одночасно, наприклад, музика, хореографія та образотворче мистецтво.
- Дитячі музичні школи (ДМШ): спеціалізуються на музичній освіті, охоплюючи інструментальне виконавство, вокал та теорію музики.
- Дитячі художні школи (ДХШ): зосереджені на навчанні образотворчому та декоративно-прикладному мистецтву.
- ДШМ із мультидисциплінарним навчанням: заклади, які інтегрують кілька видів мистецтва, включаючи театральне мистецтво, кіно-, телемистецтво та мультимедіа, забезпечуючи комплексний підхід до мистецької освіти.

ДШМ з мультидисциплінарною основою формуються переважно у великих містах і обласних центрах, де є потреба та ресурси для забезпечення широкого спектру освітніх послуг. У регіонах таких шкіл менше, проте зростає тенденція до інтеграції напрямів для підвищення доступності мистецької освіти. Наприклад, Київська дитяча академія мистецтв пропонує навчання за спеціальностями: музичне мистецтво, образотворче мистецтво, театральне мистецтво та хореографія, що відповідає концепції мультидисциплінарного навчання (<https://s-osvita.com.ua/obuchenie-v-ukraine/university-akademii-instituty-spravochnik/item/kijivska-dityacha-akademiya-mistetstv>).

Мистецькі школи України пропонують учням різноманітні спеціалізації, серед яких:

- Музичне мистецтво: інструментальне (фортепіано, скрипка, гітара тощо), вокальне, хорове виконавство та фольклор (<https://www.dnmczkmo.org.ua/mystetska-osvita/pochatkova-mystetska-osvita>).
- Образотворче мистецтво: живопис, графіка, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво.
- Хореографія: класичний, народний, сучасний танець.
- Театральне мистецтво: акторська майстерність, сценічна мова, режисура.

Дисципліни варіюються залежно від обраної спеціалізації, але обов'язковими залишаються основи теорії мистецтва, сольфеджіо, історія мистецтв, практика виступів або участі в виставках. «Розбудова мистецького навчання означає систематичне збагачення навчального процесу з мистецьких дисциплін творами національної художньої культури; послідовне стимулювання учнів до усвідомлення національної основи художніх творів і емпатійно-емоційного ставлення до національної сутності художніх образів; проведення в процесі навчання художніх паралелей між творами в різних видах мистецтва за національно-стильовими ознаками; залучення учнів до усвідомленого відтворення національних ознак мистецтва у власній творчій діяльності» (Ковтун, n.d.). Новітні програми все частіше включають міждисциплінарні курси, наприклад, музичне мистецтво для хореографів чи сценографію для театралів, що сприяє формуванню цілісної мистецької культури учнів.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Аналіз становлення сучасної початкової спеціалізованої мистецької освіти в Україні засвідчив наявність структурованої нормативної бази, достатньо розгалуженої мережі мистецьких шкіл різних типів, а також широкого спектра освітніх спеціалізацій, що задовольняють творчі потреби дітей у різних регіонах держави. Ухвалення нової редакції Закону України «Про освіту», постанова Кабінету Міністрів України № 537 (2021), а також розробка типових навчальних програм створили правові підвалини для оновлення змісту мистецької освіти й удосконалення механізмів її функціонування. На основі статистичних даних можна зробити висновок про стабільне функціонування початкових мистецьких закладів попри сучасні виклики, що постають перед освітньою галуззю. Водночас виявлено й певні проблемні зони – нерівномірність доступу до мистецької освіти, кадрові труднощі, потреба в оновленні матеріально-технічної бази. Типологічна різноманітність закладів (ДШМ, ДМШ, ДХШ, мультидисциплінарні школи) свідчить про гнучкість і адаптивність системи, а спеціалізація за напрямками мистецтва – про її потенціал щодо

виховання креативного молодого покоління та підтримки культурної спадщини.

У перспективі подальші наукові розвідки можуть бути спрямовані на глибше вивчення ефективності реалізації типових навчальних програм, аналіз підходів до інтеграції інноваційних методик у мистецькому навчанні, дослідження ролі цифрових технологій у викладанні мистецьких дисциплін.

ЛІТЕРАТУРА

Вишневецька, М. В. (2023). *Методика формування естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорової підготовки* (Автореферат дис. д.філософ, Київський університет імені Бориса Грінченка).

Волков, С. М. (2012). Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві XX–XXI століття. *Культурологічна думка*, (5), 56–66.

Волков, С. М. (2003). *Система мистецької освіти в культурі України 90-х років XX століття: традиції, реформи, перспективи* (Дисертація канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського).

Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти. (2023). *Початкова мистецька освіта*. URL: https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2025/0%20/zvit_2023.pdf

Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти. (n.d.). *Початкова мистецька освіта*. URL: <https://www.dnmczkmo.org.ua/mystetska-osvita/pochatkova-mystetska-osvita/>

Закон України № 2145–VIII «Про освіту». (2017, вересень 5). Стаття 21. *Спеціалізована освіта*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>

Ковтун, В. Д. (n.d.). Перспективи розвитку позашкільної мистецької освіти в Україні: огляд джерел. *Туризм і культура*. URL: <https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/316-kovtun-v-d-perspektyvy-rozvytku-pozashkilnoji-mysteckoji-osvity-v-ukrajini-ogljad-dzherel.html>

Комаровська, О. А., & Просіна, О. В. (2020). Мистецька освіта: вектори реформування: за матеріалами обговорення проекту Державного стандарту базової середньої освіти в експертному середовищі 20 лютого 2020 р., м. Київ, Україна. *Вісник Національної академії педагогічних наук України*, 2(1), 1–6. <https://doi.org/10.37472/2707-305X-2020-2-1-3-3>

Малахова, М. О. (2021). *Формування професійно-особистісних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва у навчальному народно-інструментальному ансамблі* (Автореферат дис. ... канд. пед. наук, Київський університет імені Бориса Грінченка).

Міністерство культури та інформаційної політики України. (2024, березень 22). Наказ № 227 Про затвердження Змін до Положення про мистецьку школу. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/z0675-24>

Сідлецька, Т. (2018). Мистецька освіта в Україні: сучасний стан і тенденції розвитку. У *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VII школа методичного досвіду)* (с. 66–70). Вінниця: ФОП Корзун Д.Ю.

Київська дитяча Академія мистецтв. URL: <https://s-osvita.com.ua/obuchenie-v-ukraine/universitety-akademii-instituty-spravochnik/item/kijivska-dityacha-akademiya-mistetstv>

Шрамко, О. І. (2014). Мистецька освіта і духовність українства. У *Підвищення якості освіти в професійній підготовці майбутніх вчителів: матеріали Всеукр. наук. конф.* (с. 118–120). Кривий Ріг.

REFERENCES

Vyshnevetska, M. V. (2023). *Metodyka formuvannia estetychnoi kultury maibutnix uchyteliv muzychnoho mystetstva u protsesi dyrygentsko-khorovoi pidhotovky* [Methodology for the formation of aesthetic culture of future music teachers in the process of conducting and choral training] (Author's abstract of PhD thesis). Borys Grinchenko Kyiv University.

Volkov, S. M. (2012). *Retrospektsii mystets'koi osvity v ukrains'komu suspil'stvi XX–XXI stolittia* [Retrospectives of art education in Ukrainian society of the 20th–21st centuries]. *Kulturolohichna Dumka*, (5), 56–66.

Volkov, S. M. (2003). *Systema mystets'koi osvity v kul'turi Ukrainy 90-kh rokiv XX stolittia: tradytsii, reformy, perspektivy* [The system of art education in Ukraine's culture in the 1990s: Traditions, reforms, prospects] (PhD thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky.

Derzhavne ahentstvo Ukrainy z pytan mystetstv ta mystets'koi osvity. (2023). *Pochatkova mystets'ka osvita* [Primary art education]. Retrieved from https://arts.gov.ua/wp-content/uploads/2025/0%20/zvit_2023.pdf

Derzhavnyi naukovo-metodychnyi tsentr zmistu kulturno-mystets'koi osvity. (n.d.). *Pochatkova mystets'ka osvita* [Primary art education]. Retrieved from <https://www.dnmczkmo.org.ua/mystetska-osvita/pochatkova-mystetska-osvita/>

Verkhovna Rada Ukrainy. (2017, September 5). *Zakon Ukrainy № 2145-VIII "Pro osvitu"* [Law of Ukraine No. 2145-VIII "On Education"]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19>

Kovtun, V. D. (n.d.). *Perspektyvy rozvytku pozashkil'noi mystets'koi osvity v Ukraini: ohliad dzherel* [Prospects for the development of out-of-school art education in Ukraine: A review of sources]. *Tourism and Culture*. Retrieved from <https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/316-kovtun-v-d-perspektyvy-rozvytku-pozashkilnoji-mysteckoji-osvity-v-ukrajini-ogljad-dzherel.html>

Komarovska, O. A., & Prosina, O. V. (2020). *Mystets'ka osvita: vektory reformuvannia* [Art education: Vectors of reform]. *Visnyk Natsionalnoi akademii pedahohichnykh nauk Ukrainy*, 2(1), 1–6. <https://doi.org/10.37472/2707-305X-2020-2-1-3-3>

Malakhova, M. O. (2021). *Formuvannia profesiino-osobystisnykh yakosteï maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva u navchal'nomu narodno-instrumental'nomu ansambli* [Formation of professional and personal qualities of future music teachers in a folk-instrumental ensemble] (Author's abstract of PhD thesis). Borys Grinchenko Kyiv University.

Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy. (2024, March 22). *Nakaz № 227 pro zatverdzhennia Zmin do Polozhennia pro mystets'ku shkolu* [Order No. 227 on approving amendments to the Regulation on Art

School]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/z0675-24>

Sidletska, T. (2018). *Mystets'ka osvita v Ukraini: suchasnyi stan i tendentsii rozvytku* [Art education in Ukraine: Current state and development trends]. In *Aktual'ni problemy mystets'koi pidhotovky maibutnoho vchytelia* (pp. 66–70). Vinnytsia: FOP Korzun D. Yu.

Kyivska dytyacha Akademiia mystetstv [Kyiv Children's Academy of Arts]. Retrieved from

<https://s-osvita.com.ua/obuchenie-v-ukraine/universitety-akademii-instituty-spravochnik/item/kijivska-dityacha-akademiya-mistetstv>

Shramko, O. I. (2014). *Mystets'ka osvita i dukhovnist' ukrainstva* [Art education and spirituality of Ukrainians]. In Z. P. Bakum (Ed.), *Pidvyschennia yakosti osvity v profesiinii pidhotovtsi maibutnikh vchyteliv: Materialy vseukrains'koi naukovoï konferentsii* (pp. 118–120). Kryvyi Rih.

Development of modern primary specialised art education in Ukraine

Iryna Valentynivna Kolchenko
Candidate of Pedagogical Sciences,
Doctoral Student
Volodymyr Vynnychenko Central Ukrainian
State University
ORCID: 0009-0006-0621-2794

The article highlights the development of the modern system of primary specialized art education in Ukraine in the context of legislative transformations and institutional changes. It analyzes the chronology of the introduction of the term "primary art education" into the national legal framework, and examines the key regulatory documents governing the activities of art schools: the Law of Ukraine "On Education", the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 537 (2021), orders of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, and standard educational programs. Current statistical data are presented on the number of art education institutions, student enrollment, and staffing. The typology of art schools in modern Ukraine is outlined, including children's schools of arts, music schools, art schools, and multidisciplinary institutions. Particular attention is paid to specializations and areas of training: music, choreography, fine arts, and theater arts.

Keywords: primary specialized art education, art school, children's school of arts, legislation, educational programs, regulatory framework, statistics, specializations, culture, education reform.

Наталя Георгіївна Кьон
Лінътао Вей

Методика вокальної підготовки китайських здобувачів в українських педагогічних університетах: у фокусі національної системи початкової музичної освіти

УДК: 378:37.011.3-051(=581):
78:784:37.011.33:378.4(477)(045)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.3>

Наталя Георгіївна Кьон
кандидат педагогічних наук, професор,
професор кафедри вокально-хорової
підготовки
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-8229-502X

Лінътао Вей
аспірант кафедри музичного мистецтва і
хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені
К. Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0006-8780-8644

У статті висвітлено проблеми, з якими стикаються китайські студенти у зв'язку із недостатнім рівнем музично-теоретичної грамотності та негативний вплив цього факту на розвиток їхніх музичних здібностей ладового, гармонічного, поліфонічного слуху, формування навичок диференційованого аналізу вокального репертуару і вияву ролі інструментального супроводу в створенні цілісного художнього образу, оволодіння навичками сольфеджування нових вокальних творів та їх особистої інтерпретації.

Схарактеризовано особливості китайської методики загального музичного навчання, побудованої на засадах релятивної цифрової нотації «Цзяньпу». Зазначено, що її специфічність, попри ефективність у навчанні співу простих мелодій, не сприяє усвідомленню особливостей організації музичної мови і вокальних творів європейської спадщини.

Розглянуто принципово важливі відмінності європейської музично-теоретичної системи, які мають засвоїти китайські здобувачі, щоб оволодіти здатністю стилістично-адекватно сприймати й відтворювати художньо-образний сенс музичних творів. Обґрунтовано завдання, які потрібно вирішувати задля набуття китайськими здобувачами належної музикальної грамотності, а з цим – і опанування європейської вокальної культури.

Акцентовано, що набуття музичної грамотності китайськими здобувачами – майбутніми вчителями музичного мистецтва у процесі навчання співу – це складний процес, який базується на взаємозв'язку між слуховим досвідом, виконавсько-фонаційними навичками, набуттям внутрішніх слухових уявлень та їх узагальнення в музично-теоретичних поняттях. Усвідомлення сформованих слухових уявлень сприятиме здатності китайських здобувачів оперувати ними в різних формах музичної діяльності: у адекватно-ціннісному сприйнятті, грамотному відтворенні музичного тексту вокальних творів європейської вокальної спадщини та їх художньо-осмисленому виконанні.

Ключові слова: китайські здобувачі, вокальна підготовка, система Цзяньпу, релятивна нотація, музично-теоретична освіта, європейська вокальна спадщина.

Постановка проблеми. Важливими прикметами сучасного освітнього світового простору є його інтернаціоналізація й активізація академічної мобільності студентської молоді. Зацікавленість молодих китайських музикантів у навчанні музики поза межами Батьківщини пояснюється тим, що одним із важливих векторів збагачення музичного середовища сучасного Китаю є оволодіння фахівців здобутками європейського музичного мистецтва. Тому китайські абітурієнти прагнуть здобувати вокальну освіту в країнах з розвиненою музичною культурою, в тому числі – і в Україні. Однак значна частка студентів, які починають навчатися в українських закладах вищої освіти, стикається з низкою труднощів, породжених професійними, соціокультурними, художньо-метальними, мовленнєвими та іншими чинниками. Суттєву роль в їх числі відіграє, зокрема, особливість змісту й методів музично-теоретичної й вокальної підготовки здобувачів, яку вони отримують на початкових етапах свого навчання музики. Їх відмінність від музично-освітньої системи, загальноприйнятої

в більшості світових країн, породжує для значної кількості китайських студентів труднощі в зв'язку із специфікою трактування ними особливостей організації музичної мови і музично-теоретичних понять, а також із засвоєною практикою і використанням системи музичної нотації, відмінної від європейської.

Ці розбіжності впливають на спроможність здобувачів з КНР опановувати вокально-виконавською майстерністю та здатністю до викладання уроків музичного мистецтва з врахуванням здобутків світової музичної культури. Проблеми, що виникають на цьому шляху, найбільш відчутно проявляються під час виконання завдань на аналіз й вивчення музичного тексту, його особисту інтерпретацію й підготовку до виконання, а також суттєво ускладнюють процес оволодіння навичками самостійного й творчого музикування.

Огляд літератури. Специфіку соціокультурних проблем, з якими стикаються китайські співаки на початку навчання в закладах вищої освіти України, вивчали Дін Сін, Мен Ян, Сін Чжефу, Т. Стоянова,

Цзінь Лулу. Питання специфіки розвитку в китайських здобувачів художнього мислення, а також здатності до адекватної інтерпретації інокультурних творів вивчали Го Яньжань, Мен Сіан, Г. Ніколаї, О. Оганезова-Григоренко, Пань Шен, О. Реброва, Сунь Жуй, Тан Сай, Хуа Цивей та ін. Чинники, які утруднюють навчання співу китайських студентів, досліджували Лоу Яньхуа, Ся Цзін, Г. Усова, Юй Хеньань. Науковці виокремили в їх числі такі різновиди, як специфіка мовленнєво-фонаційної техніки і традицій мовного інтонування в китайській культурі, а також національно-антропологічні відмінності вокально-артикуляційного апарату співаків – КНР, зазначивши важливість їх врахування в процесі формування в них вокальних навичок.

Особливості набуття майбутніми вчителями музичного мистецтва музичної грамотності як підґрунтя підготовки до фахової діяльності досліджували такі науковці, як С. Новосадова, І. Малашевська, Г. Побережна, Чжу Юньжуй, Т. Щериця, П. Яловський та ін. Роль музично-теоретичної освіченості в оволодінні навичками самостійного і творчого музикування розглядаються в працях Б. Деміра, Лю Цзя, Т. Мажари, В. Мельниченка, В. Москаленка, Пей Юй, Сюй Ченьцзи, Н. Толстової та ін. Дотичні цим проблемам питання, пов'язані з уточненням термінології й принципів нотної кодифікації фонетичних властивостей музичної мови, сутності понять «музичний текст», «система нотації», «музично-мовні закономірності» тощо, розглядаються у працях С. Шипа, Н. Селезньової, J. Gromko, E. Marvin, A. Brinkman та ін.

Натомість, особливості китайської національної системи початкової музичної освіти у фокусі їх впливу на процес здобуття вокально-фахової освіти здобувачами з КНР в українських університетах не отримали висвітлення у науковій літературі, що свідчить про актуальність дослідження даного питання.

Мета статті – аналіз проблем, які виникають у процесі вокально-фахової освіти китайських студентів у зв'язку із недостатньою музично-теоретичною і виконавською підготовкою та її відповідністю інтонаційно-стилістичним і виконавсько-інтерпретаційним завданням, що виникають в процесі опанування ними європейсько-орієнтованого вокального репертуару.

Методологічними засадами у підготовці статті слугували компаративний аналіз змісту музичної освіти майбутніх учителів музичного мистецтва в різних соціокультурних умовах, які стосуються, зокрема, музично-теоретичних знань, навичок самостійного й творчого музикування, методів опанування музичним матеріалом вокального твору на засадах релятивної та абсолютної систем сольфеджування, а також провідні положення праксеологічного підходу, відповідно яким увага викладачів має спрямовуватися на посилення практичної

значущості змісту фахової, зокрема – музикологічної, музично-теоретичної і вокальної підготовки.

Результати та їх обговорення. У комплексі проблем, з якими стикається значна частка китайських здобувачів, опановуючи європейську вокальну спадщину в українських університетах, виокремимо найбільш типові, до яких, за нашими спостереженнями, відносяться:

- низький рівень володіння навичками співу по нотах, зокрема – співу з аркуша;

- практична відсутність навиків диференційованого, цілісного та герменевтичного аналізу музичних творів;

- використання вокально-фонаційних навичок, типових для виконання китайських народних пісень, які не відповідають вимогам вокального інтонування творів європейських композиторів;

- недостатня сформованість навичок самостійної діяльності у вирішенні завдань, пов'язаних із вивченням та інтерпретацією вокального репертуару та їх підготовки до прилюдного виконавства в різних ситуативних контекстах: під час складання академічних звітів, у просвітницьких концертах, на шкільних уроках тощо;

- незначний досвід творчого музикування.

У даній статті зосередимо увагу на питаннях, пов'язаних із формуванням у здобувачів музичної грамотності і оволодіння навичками співу по нотах.

Як показали багаторічні спостереження й спеціальні дослідження в цій галузі, витoki проблеми містяться насамперед в тому, що на початкових етапах музично-теоретична освіта китайських абітурієнтів відбувається, як правило, не за європейською системою, а на засадах укоріненої в Китаї системи цифрового, релятивного способу нотації «Цзяньпу» (簡譜 / 简谱) і навчання виключно на народно-пісенному музичному матеріалі (Хан Десен, 2001). Варто відзначити, що особливості цих пісень відрізняються від світового вокального репертуару за ладовими і фактурними особливостями, в першу чергу – за одноголосним складом і пентатонічною ладовою основою. Внаслідок цього, в студентів, які навчалися за даною методикою, формується досить обмежений, у порівнянні із розмаїттям стилів і жанрів вокального репертуару, слуховий досвід, недостатні музикологічні та музично-теоретичні знання, а також здатність до свідомого й самостійного опанування значної частки світової вокальної спадщини.

Порівнюючи особливості системи Цзяньпу із сучасною європейською п'ятилінійною нотаційною системою, відзначимо, що становлення сучасного європейського способу нотної фіксації музичних творів почалося в XVI столітті й поступово розвинулося в цілісну нотно-функціональну систему, головною відмінністю якої є здатність моделювати у нотно-знаковій формі процес розгортання музичного твору на нотному стані (або станах) у двох

головних вимірах: за висотно-еталонним співвідношенням звуків у їх «абсолютній» висоті, а також за особливостями спеціальним чином організованого музичного руху за допомогою специфічних орієнтирів його виміру (Юцевич, 2003).

Насамперед, зазначимо, що ідея використання принципів релятивного сольфеджування, відповідно яким мелодія співається не за абсолютною висотою її звучання, а відносно певного тону (в сучасному розумінні – тоніки), розроблялася впродовж багатьох віків у різних країнах і музичних культурах. У європейській культурі перші відомі нам спроби відбулися ще в Стародавній Греції, де над вербальним текстом буквами позначалася висота кожного звуку. В цілому, як зазначив С. Шип, європейська музична нотація еволюціонувала від ідеографічного засобу фіксації звуковисотності до розвинутої системи знаково-фонематичного письма, розвиваючись у динаміці оволодіння силабіко-фонематичною нотацією із залученням діакритичних знаків, тобто додаванням позначень над вербальним текстом, до більш економного та інформативного «нотно-буквеного» письма, при якому кожний елементарний графічний знак відповідає музичній фонемі (Шип, 2020).

Отже, базовими характеристиками сучасного способу нотації є візуальне моделювання звуковисотно-просторового і часового музичного руху знаковими аналогами, якими виступають просторове визначення на нотному стані абсолютної висоти й тривалості музичних фонем, згідно з виробленими в світовій практиці принципами ладово-гармонічної, метроритмової, синтаксичної й архітектонічної організації музичної мови, а також особливості структури конкретних музичних творів у всьому розмаїтті варіантів їх фактурного викладу: від одноголосного до поліфонічного й гомофонно-гармонічного; інструментального, хорового, оркестрового тощо (Онацький, 2016).

Крім того, європейська система нотації передбачає не лише фіксацію висоти й тривалості звуків, а й застосування допоміжних графічних елементів, що уточнюють або змінюють характер звучання. До них відносять, зокрема, уточнення способів артикуляції окремих звуків (крапки над нотою – стакато, арки – легато, підкреслення – портаменто тощо), особливості фразування, динамічні акценти, визначення посилення або згасання звуку (*sempre crescendo*, *morendo*), а також текстові позначення характеру звучання (*leggiere*, *grandioso* тощо), темпові відхилення (*rubato*, *accelerando*, *rallentando*) та ін. (Gromko, 2004).

Усі ці позначення в сукупності відображають комплекс засобів виконавської виразності й передбачають формування у виконавців відповідних навичок їх утілення задля адекватної інтерпретації авторського художнього задуму. Тим самим їх додавання дає змогу композиторам

(а також редакторам) використовувати додаткові засоби для більш повного роз'яснення майбутнім виконавцям особливостей свого художнього задуму за допомогою цілого комплексу загальноприйнятих у світовій музичній практиці позначень (Yu Henquuan, Koehn N., 2021).

Відтак, опанування європейською музично-знаковою системою не обмежується вивчення принципів нотації звуків, а передбачає засвоєння системи музично-теоретичних понять і термінів, у яких сфокусовано сутність організації музичної мови і особливості фіксації музичних творів у повноті їх багатоголосної фактури і допоміжних вказівок на засоби виконавської виразності, що дозволяє авторам твору більш повно відображати у писемній формі сутність власних музичних ідей і вкладеного в своє творіння художньо-образного сенсу.

Розглянемо тепер особливості системи Цзяньпу, які стосуються писемного відображення особливостей музичного артефакту, з метою вияву її переваг й недоліків і позначаються на змісті навчання співаків та їхніх навичках музикування.

Відзначимо, що її підґрунтям стала релятивна система, розроблена свого часу Ж.-Ж. Руссо, побудована за принципом запису звуків цифрами відносно певного тону, який визнавався головним. У дещо вдосконаленому французами П'єром Галін і Емілем Шеве варіанті, відомим під назвою "Galín-Paris-Chevé System", цей спосіб фіксації мелодії та сольфеджування наприкінці XIX століття потрапив через християнських місіонерів до Китаю й набув в 1930–1950 роки XX століття значної популярності, що пояснюється його ефективністю у навчанні співаків-аматорів виконанню одноголосних китайських народних і революційних пісень, які набули в цей період широкого розповсюдження (Marvin & Brinkman, 1999; McGuire Charles Edward, 2009).

Сучасна система Цзяньпу набула певної своєрідності завдяки доповненню винайденими способами позначення тривалостей звуків мелодії підкресленнями цифр різними рисками і використанню знаків альтерації – $\sharp$ і $\flat$ – для позначення підвищення або пониження звуків. Отже, система Цзяньпу являє собою релятивну (лінійну) систему, яка дозволяє достатньо адекватно фіксувати одноголосні, нескладні за ладовою і метроритмовою організацією мелодії і навчати співаків їх виконанню, не вдаючись до засвоєння складних музично-теоретичних понять та їх сольфеджування за записом абсолютної висоти звучання. Це пояснює популярність застосування даної системи навчальної музичної освіти в КНР.

Натомість сьогодні в китайському суспільстві все більшої актуальності набуває зацікавленість у засвоєнні європейської музичної культури, що закономірно потребує і набуття відповідної музично-теоретичної освіти, й зокрема – системою

нотного запису як необхідної передумови опанування відповідного музичного репертуару. Цей факт добре усвідомлюється музикантами-інструменталистами, які в інший спосіб не можуть оволодівати майстерністю виконання європейського репертуару.

Однак співаки, які на початковому етапі навчання співають пісні за цифровою системою, нерідко вважають, що цих умінь цілком достатньо, тому намагаються застоювати твори з європейського репертуару, записані іншим чином, на засадах простого наслідування, тобто багаторазового прослуховування твору, його запам'ятовування й механічного повторення його мелодії.

Усвідомленню хибності такого шляху мають сприяти осмислення здобувачами викладених нижче аргументів. По-перше, обмеженість навчання музикантів на основі релятивної сольмізації виконання виключно одноступінних мелодій не відповідає потребі у всебічному розвитку музичних здібностей – ладового, гармонічного, поліфонічного слуху, музичного мислення. По-друге – формуванню в співаків свідомого ставлення до особливостей інтонаційного й художньо-образного сенсу європейських вокальних артефактів, надання належної уваги інструментальній партії, а з ким – і досягненню художньо-синтезної цілісності у його виконанні разом із концертмейстером.

З метою часткового нівелювання проблеми навчання китайських вокалістів, зокрема – учителів музичного мистецтва, співу по нотах, в Китаї набула популярності різновидність запису вокальних одноступінних творів на засадах поєднання цифрової та європейської нотографічної систем їх відображення. Незважаючи на її відносну зручність, звернення до цього типу запису мелодій має суттєві недоліки. Головний з них – це те, що система Цзяньпу (як і майже всі різновиди релятивного сольфеджування), орієнтована на виконання творів виключно в мажорному ладі, що породжує неадекватність цифрового позначення звуко-ступенів мелодій у мінорі. Наслідком цього факту є, зокрема, помилкове визначення в тексті, замість мі мінорної тональності, паралельного соль мажору, як це видно у наведеному нижче прикладі – фрагменті запису угурської народної пісні «Танець молодості» у варіанті, представлені Ван Лобіном (Wang Luobin).



Зрозуміло, що інтонування мінорних прикладів за релятивними знаками мажорного ладу призводить до невірної ідентифікації їх будови:

адже, якщо тоніка мінору визначається як шоста мажорна, то співак не спирається на відчуття мінорного нахилу в мелодії. Неможливо за системою цифрового запису й передати особливості мелодій, які відрізняються відносно складною ладово-тональною організацією, зокрема – використанням альтерованих звуків, хроматичних послідовностей, відхилень і модуляцій.

Отже, принципово важливо формувати у китайських студентів переконаність у необхідності оволодівати належними знаннями і навичками, які відповідають особливостям європейського вокального репертуару.

З цієї метою необхідно формувати в китайських здобувачів цілу низку музично-теоретичних знань, слухових уявлень і навичок свідомого сольфеджування. У першу чергу необхідно формувати поняття щодо особливостей мажорного й мінорного ладів, а саме – їх системоутворювальної ознаки – висотного положення третього ступеня. Відмінність звучання цих ладів нерідко не усвідомлюється китайськими співаками, музичний слух яких виховувався виключно в «релятивно-мажорному» контексті. Набуття досвіду засвоєння інтонаційних вправ на вокальне відтворення типових ладових зворотів (зокрема – тяжіння нестійких звуків до стійких в даній тональності), а також їх поєднання із паралельним формуванням навичок аналітично-аудіальної диференціації й понятійного визначення закладають базу для засвоєння таких понять, як тоніка, лад, тональність, звуко-ряд тональності, стійкі й нестійкі звуки, ладове тяжіння.

Відтак, необхідним завданням на початковому етапі навчання є формування в студентів досвіду зіставлення мажорного й мінорного звуко-рядів, а також засвоєння звуко-рядів різних тональностей із усвідомленням ладових функцій кожного звуко-ступеня, вміння їх впізнавати й виконувати мелодії з відчуттям особливостей мелодики інтонаційних елементів. На засадах цих знань і музичних уявлень надалі має відбуватися засвоєння як звуко-рядів різних тональностей, так і усвідомлення класичних гармонічно-функціональних закономірностей музичної мови, типових для навчального вокального репертуару майбутніх учителів музичного мистецтва (Яловський, 2023).

Не менш важливим на цьому шляху є й розвиток у майбутніх учителів музичного мистецтва інтервального слуху, причому – як у його мелодичному, так і гармонічному різновидах. Звернемо увагу на те, що в першому випадку необхідним завданням є набуття співаком здатності до інтонування кожного інтервалу в різних ладових контекстах. Так, співаку важливо свідомо ставитися до того, що чиста кварта «мі – ля» в ля мажорі утворюється стійкими ступенями, які входять до тонічного тризвуку і легко згадуються в музичній пам'яті, тому «інтервальний слух» у цьому випадку може

відігравати тільки роль «контролера». Але ті ж самі звуки в до мажорі, являючись третім і шостим ступеннями, потребують активізації саме уявлення якості звучання даного інтервалу – чистої кварта.

Особливо важливим є впевнене володіння інтервальними слуховими уявленнями під час переходу і нову тональність у відхилення і модуляціях. Адже в цих випадках потрібно долати так звану «ладову інерцію» і перебудовувати ладову орієнтацію на тоніку й структуру нової тональності, тобто «настроюватися» на новий звукоряд з усіма його структурно-інтонаційними особливостями (Кьон, 2006).

Найбільш важливу роль у цьому процесі, як правило, відіграє здатність співака інтонувати хроматичні інтервали, особливо – півтони, які «вибивають» з першої тональності, а також вміння моментально перебудовувати слухові орієнтири на визначення нового опірного звуку, нової тоніки, а також усвідомлювати нові ладового-функціональні значення даного звукоряду.

На додаток зазначимо, що розвитку інтервального слуху приділяли велику увагу й видатні методисти-вокалісти минулого. Так, Ніколо Ваккаї створив комплекс вокалізів, кожен із яких побудований на звуках певного інтервалу й спрямований на формування навичок його інтонування на різних ступенях ладу, в різних напрямках і ладових контекстах.

Варто звернути увагу й необхідність формувати в здобувачів впевнене уявлення щодо звучання інтервалів без опори на ладове чуття: активне використання інтервального слуху є вкрай важливим для опанування творів сучасних композиторів, у яких будова мелодії вирізняється оригінальними інтонаційними зворотами, зіставленням тональностей не лише першого, а й більш далеких ступенів спорідненості, зверненням до 12-тонових ладів, а подекуди – у використанні атональних елементів. Отже, недостатній розвиток інтервального слуху стає серйозним гальмом у освоєнні цілої низки творів композиторів-імпресіоністів, експресіоністів, сучасних митців (Gromko, 2004).

Зазначимо, що для багатьох китайських здобувачів є достатньо складним виконання інтервалів, які відсутні в ладовому устрої національної музичної системи, тобто між ступенями п'ятиступеневих, пентатонічних звукорядів, а саме – тритонів і півтонів. Важливим є також і вирізнення їх утворення в діатонічних і хроматичних послідовностях і вироблення відчуття відмінностей в мірі «гостроти» їх інтонування. Незважаючи на те, що вміння їх якісно інтонувати виражається у незначній різниці за висотою інтонування, саме їх відмінність відіграє суттєву роль у посиленні їх тяжіння – в межах можливостей ідентифікації, відповідно теорії «зонного слуху» М. Гарбузова а з цим і надання емоційно-виразного звучання альтерованим і хроматичним

звукам, вмінню їх свідомо-якісно інтонувати (Гарбузов, 2003).

Розглянемо тепер, які складнощі виникають у китайських здобувачів у галузі розвитку метроритмового чуття й опанування творів із відносно складною ритмічною організацією. Суттєвою недосконалістю системи Цзяньпу, яка стосується відтворення ритмової основи музичних творів є те, що увага в запису ритму акцентується на зіставленні різних тривалостей поміж собою, в той час, як формуванню внутрішнього відчуття пульсації метричних долей, яке виступає підґрунтям засвоєння системи організації й вимірювання плинного музичного часу належна увага не приділяється. Натомість, варто не забувати, що вміння орієнтуватися на внутрішнє відчуття рівномірної пульсації та чергування сильних і слабких метричних долей становить підґрунтя здатності самостійно розуміти незнайомі ритмові послідовності й опановувати музичний текст нових творів.

По-друге, закономірно, що в студентів, які обмежуються виконанням ритму в одноголосних мелодіях, не розвивається і здатність до зіставлення декількох ритмових голосів, яке необхідне для повноцінного сприйняття й відтворення європейського репертуару в усій повноті його фактурного викладу. *Відзначимо також* недостатні можливості фіксації складних або нестандартних ритмових послідовностей за допомогою різноманітного підкреслення ступенів ладу. Це стосується, наприклад, міжтактових синкоп, подвійного пунктиру, несиметричного розподілу тривалостей, зокрема – тріолей, квінтолей, септолей тощо. Обмеженням є і коло тактових розмірів, що засвоюються в цифровій системі. Не формуються в майбутніх фахівців і навички відтворення прикладів у зіставних і перемінних розмірах, здатність сприймати поліритмові та поліметричні особливості ритмової організації музичних творів. Отже, формуванню означених знань і навичок необхідно приділяти належну увагу. Серед засвоюваних здобувачами ритмових вправ мають обов'язково бути завдання на виконання ритмічного багатоголосся, що сприятиме формуванню в них розвитку поліфонічного слуху й сприйняття фактури багатоголосих музичних творів.

Надзвичайно важливо приділяти спеціальну увагу і розвитку гармонічного слуху здобувачів в КНР, їх здатності емоційно реагувати на інтонаційно-виразні особливості різноманітних акордів, їх послідовності, а в цілому реагувати на особливості інструментальної партії вокальних творів і тим самим досягати здатності відтворювати художньо-обраний сенс, закладений автором у його вокальному творі (Yu Hengquan, Koehn N., 2021).

Висновки. Особливості початкової музичної освіти в Китаї, засновані на релятивній цифровій нотації «Цзяньпу», не забезпечують достатньої

підготовки для успішного опанування вокального мистецтва у форматі європейської академічної традиції. Система «Цзяньпу» обмежує розвиток інтервального слуху, ладо-тонального чуття, ритмічного мислення та навичок роботи з багатоголосною фактурою.

Європейська система музично-теоретичної освіти передбачає систематичне й послідовне засвоєння особливостей організації музичної мови, зокрема ладо-тональної системи, розвитку інтервального, ритмічного, гармонічного, поліфонічного слуху, що потребує поступового і ґрунтовного засвоєння студентами музично-теоретичних понять і здатності свідомо оперувати набутими внутрішніми слуховими уявленнями.

Навчання китайських здобувачів, які не здобули належної попередньої підготовки, має відбуватися в українських закладах освіти з урахуванням особливостей їхнього початкового музичного досвіду і спрямовуватися на гармонічний і всебічний розвиток в них музичних здібностей, формування навичок аналітичної роботи з нотним текстом й здатності до його інтонаційно-структурного осмислення. Отже, студенти з Китаю мають усвідомлювати, що оволодіння вокальною технікою недостатньо для набуття майстерності виконання європейського вокального мистецтва: не менш важливим є і засвоєння нових для них слухових уявлень, практичних навичок і музично-теоретичних знань, формування навичок самостійного й творчого музикування та стилістично-достовірного виконання вокального репертуару.

Зазначене свідчить про доцільність поетапного і всебічного засвоєння китайськими здобувачами європейської системи нотації й належних знань і умінь в галузі теорії музики, що дозволить їм уникнути зазначених вище труднощів у опануванні європейської вокальної скарбниці.

ЛІТЕРАТУРА

- Кьон, Н. Г. (2006). *Стильове сольфеджіо*. Одеса. 132.
- Онацький, Є. (2016). *Українська мала енциклопедія*. Т. 1. Київ.
- Юцевич, Ю. (2003). *Музика: словник-довідник*. Тернопіль, 404.
- Шип, С. В. (2023). *Теорія художніх стилів*. Суми: ФОП Цьома СП.
- Яловський, П. М. (2023). Музично-теоретична підготовка у професійному становленні майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, вип. 209.
- Гарбузов, М. В. (2003). *Зонна природа слухового сприйняття музики*. Музична Україна.
- Gromko, J. E. (2004). *Predictors of Music Sight-Reading Ability in High School Wind Players*. *Journal of Research in Music Education*. 52(1), 6–15. <https://doi.org/10.2307/3345521>
- Marvin, E. W., & Brinkman, A. (1999). "The Effectiveness of Relative-Pitch Sight Singing Methods." *Journal of Music Theory Pedagogy*
- McGuire Charles Edward (2009). *Music and Victorian Philanthropy: The Tonic Sol-fa Movement*. Cambridge University Press.
- Yu, Henqyuan, Koehn, Natalya (2021). Internationalisation for mobility and home (IfMH). *Ad Alta Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 127–131. URL: DOI (& full text) | pdf:www.doi.org/10.33543/1102.
- 韩德森, 对歌唱声区传统观念的再认识 / 韩德森 – 北京, 中央音乐学院学报, 2001年, 第43–46页 Хан, Десен (2001). Переосмислення традиційної концепції вокального навчання. Пекін, Журнал Центральної Музичної Консерваторії. С. 43–46.

REFERENCES

- Kyon, N. G. (2006). *Styleove solfedzhio*. [Style Solfeggio]. Odesa. [in Ukrainian].
- Onatskyi, Ye. (2016). *Ukrainska mala entsyklopediia* [Ukrainian Small Encyclopedia]. Vol. 1. Kyiv [in Ukrainian].
- Yutsevych, Yu. (2003). *Muzyka: slovnyk-dovidnyk* [Music: dictionary-reference]. Ternopil [in Ukrainian].
- Shyp, S. V. (2023). *Teoriia khudozhnikh styliv* [Theory of artistic styles]. Sumy: FOP Tsoma SP [in Ukrainian].
- Yalovskyy, P. M. (2023). *Muzychno-teoretychna pidhotovka u profesiynomu stanovlenni maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva* [Music-theoretical training in the professional development of future teachers of music]. *Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohichni nauky*, vyp. 209.
- Harbuzov, M. V. (2003). *Zonna pryroda slukhovoho spryynyattya muzyky* [Zonal nature of auditory perception of music]. *Muzychna Ukrayina* [in Ukrainian].
- Gromko, J. E. (2004). *Predictors of Music Sight-Reading Ability in High School Wind Players*. *Journal of Research in Music Education*. 52(1), 6–15. <https://doi.org/10.2307/3345521>
- Marvin, E. W., & Brinkman, A. (1999). *The Effectiveness of Relative-Pitch Sight Singing Methods*. *Journal of Music Theory Pedagogy*
- McGuire Charles Edward (2009). *Music and Victorian Philanthropy: The Tonic Sol-fa Movement*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yu, Henqyuan, Koehn, Natalya (2021). Internationalisation for mobility and home (IfMH). *Ad Alta Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 127–131. URL: DOI (& full text) | . pdf:www.doi.org/10.33543/1102.
- Khan, Desen (2001). *Pereosmyslennya tradytsiynoyi kontseptsiiy vokal'noho navchannya* (Rethinking the Traditional Concept of Vocal Training). Beijing. *Pekin, Zhurnal Tsentral'noyi Muzychnoyi Konservatoriyyi*. S. 43–46. [in Chinese].

Methods of Chinese students' vocal training in Ukrainian pedagogical universities: in the focus of the national system of primary music education

Natalia Heorhiivna Koehn
Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor,
Professor at the Department of Vocal and
Choral Training
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"

Lintao Wei
Postgraduate Student at the Department of
Musical Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"

The article highlights the challenges faced by Chinese students due to an insufficient level of music-theoretical literacy and the negative impact this has on the development of their musical abilities – including tonal, harmonic, and polyphonic hearing. It also affects the formation of skills for differentiated analysis of vocal repertoire, understanding the role of instrumental accompaniment in shaping a cohesive artistic image, and the acquisition of skills necessary for solfeggio of new vocal works and their personal interpretation.

The article characterizes the features of the Chinese methodology of general music education, which is based on the principles of the relative numerical notation system Jianpu. It is noted that, despite its effectiveness in teaching simple melodic singing, this system does not facilitate an understanding of the structural features of musical language or the nature of vocal works from the European tradition.

Fundamental differences in the European music-theoretical system are examined – differences that Chinese students must internalize in order to be able to stylistically perceive and accurately reproduce the artistic and figurative meaning of musical works.

The tasks that need to be solved for Chinese students to acquire proper musical literacy, and along with it – to master European vocal culture, are substantiated.

It is emphasized that the acquisition of musical literacy by Chinese students – future teachers of musical art in the process of teaching singing – is a complex process, which is based on the relationship between auditory experience, performance and phonation skills, the acquisition of internal auditory representations and their generalization in musical-theoretical concepts. Awareness of the formed auditory representations will contribute to the ability of Chinese students to operate with them in various forms of musical activity: in adequate and value-based perception, competent reproduction of the musical text of vocal works of European vocal heritage and their artistic and meaningful performance.

Keywords: Chinese students, vocal training, Jianpu system, relative notation, music theory education, European vocal heritage.

Лю Чжиго

Теоретико-методологічні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів

УДК 378:159.92-051:784

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.4>

Лю Чжиго

аспірант кафедри

музичного мистецтва і хореографії

ДЗ «Південноукраїнський

національний педагогічний

університет імені К. Д. Ушинського»

ORCID: 0009-0003-1655-6775

Стаття присвячена проблемі саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю, що актуалізується в постмодерністську добу, коли невизначеність і постійна мінливість соціальної реальності зумовлює потребу здобувачів вищої освіти розв'язувати проблеми адаптації до змін, а питання саморозвитку зміщуються в епіцентр мистецько-педагогічних досліджень. Мета статті полягає у висвітленні теоретико-методологічних і методичних засад вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю, зокрема обґрунтування доцільності використання загальнонаукових підходів і дидактичних принципів та їх конкретизацію у методичній площині.

Реалізація мети наукової публікації здійснюється за використання комплексу теоретичних дослідницьких методів, зокрема, загальнонаукових (узагальнення, систематизація, екстраполяція) та конкретнонаукових аналітичних (поняттєво-термінологічного, порівняльно-зіставного та компаративного аналізу), які дозволяють підсумувати наукову думку стосовно теоретико-методологічних засад досліджень у сфері вищої педагогічної освіти, уточнити прогностичний потенціал методологічних підходів і дидактичних принципів у площині мистецької педагогіки, а також конкретизувати методичні засади вирішення проблеми вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів.

Серед методологічних засад нашого дослідження вирішального значення надаємо низці таких наукових підходів, як синергетичний, акмеологічний, аксіологічний, антропоцентричний, творчо-діяльнісний та особистісний. Обґрунтування теоретико-методологічних засад розвідок з необхідністю включає конкретизацію наукових підходів і дидактичних принципів цілісності, науковості, наступності, систематичності та послідовності, наочності, індивідуалізації освітнього процесу у методичній площині, створюючи таким чином методичні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів. Встановлено, що нині, у вимірах глобалізації та євроінтеграції, сучасна університетська освіта потребує аксіологічної визначеності, тому теоретико-методологічні та методичні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю потребують підсилення ціннісних орієнтирів.

Ключові слова: теоретико-методологічні засади, майбутні викладачі мистецького профілю, вокально-педагогічний саморозвиток, методичні засади.

Постановка проблеми. В епоху постмодернізму, коли невизначеність і постійна мінливість соціокультурної реальності зумовлює потребу здобувачів вищої освіти встигати за пертурбаціями, брати на себе відповідальність за формування власної біографії, зокрема й професійної, та розв'язувати проблеми адаптації до змін на ринку праці, питання саморозвитку зміщуються в епіцентр міждисциплінарних досліджень. Історичний дискурс засвідчує, що проблематика саморозвитку та самовдосконалення людини хвилювала ще таких античних філософів, як Аристотель, Сократ, Піфагор та ін. Збагачуючись ідеями видатних просвітителів, зокрема І. Гердера та Ж.-Ж. Руссо, німецьких філософів І. Канта та Г.В.Ф. Гегеля, а на межі минулого століття й І. Фіхте та К. Ясперса, концепт саморозвитку активно функціонує в річищі європейського гуманізму і трактується як підйом по ієрархічній драбині організації і суспільства, і окремої людини. Потрапивши в епіцентр психолого-педагогічних досліджень проблема саморозвитку особистості розглядається в поняттєвому колі таких категорій, як самоактуалізація та

самореалізація, самоосвіта й самовдосконалення. Конкретизація означеного конструкту в нашому дослідженні дозволяє сформувати поняття «вокально-педагогічний саморозвиток майбутніх викладачів».

Огляд літератури. В сучасних українських дослідженнях проблема саморозвитку вивчається в межах професійного становлення особистості, зокрема щодо саморозвитку майбутніх педагогів. На думку М. Нечепоренко, готовність до професійно-особистісного саморозвитку надає майбутньому вчителю усвідомлення себе в якості професіонала з власними характерологічними особливостями, особистісним ціннісним ставленням до саморозвитку, з високою мотивацією щодо прагнення самореалізації на своєму педагогічному шляху (Нечепоренко, 2017). А. Смолюк стверджує, що професійний саморозвиток майбутнього вчителя початкової школи залежить від самооцінки ним себе у якості суб'єкта початкової освіти й бажання працювати на її ниві (Смолюк, 2017). У той же час, В. Фрицюк розуміє професійний саморозвиток майбутнього педагога як свідому

діяльність людини, що спрямована на її повну самореалізацію як особистості в такій соціальній сфері, як педагогіка (Фрицюк, 2017).

У значному масиві педагогічних досліджень актуалізується проблема їх теоретико-методологічних та методичних засад. Так, А. Смолюк вважає, що серед методологічних засад розв'язання проблем професійного саморозвитку майбутнього учителя початкової школи питомої ваги набувають такі методологічні підходи, як синергетичний, системний, акмеологічний, культурологічний, аксіологічний, діяльнісний, особистісно-орієнтований та технологічний (Смолюк, 2017). Поміж методологічних засад вирішення проблеми формування художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу та Го Яньцзюнь Галина Ніколаї виокремлюють антропологічний, культурологічний, особистісний і діалогічний підходи. Наукині стверджують, що діалогічний підхід «містить в собі можливості взаємодії культурологічного й антропологічного підходів як зустрічі та взаємопроникнення мистецького та людського, художньо-естетичного та креативно-вольового початків» (Го Яньцзюнь, Ніколаї, 2022: 84).

Серед англomовних досліджень євроатлантичного регіону стосовно проблем саморозвитку не можна оминати увагою дослідження Я-феноменів П. Доджсона і Дж. Вуд (Dodgson & Wood, 1998), а особливо таксономію П. Тагарда (Thagard & Wood, 2015). Оригінальні розвідки окремих аспектів проблеми саморозвитку здобувачів вищої освіти демонструють польські дослідники. Так, А. Слядек (Sladek, 2015) вивчає думку студентів ЗВО міста Вроцлава стосовно сфер їхнього саморозвитку, М. Козловська (Kozłowska, 2010) досліджує проблеми формування автокреаційних компетентностей, а М. Страш-Романовська (Straś-Romanowska, 2004) презентує аксіологічні конотації феномену Я-ідентичності в контексті цінностей освіти.

Незважаючи на наявність значного обсягу розвідок стосовно саморозвитку здобувачів вищої освіти, проблема теоретико-методологічних засад відповідних досліджень у сфері вокально-педагогічної підготовки майбутніх викладачів мистецького профілю не була предметом наукового розгляду і потребує пильної уваги.

Мета статті полягає у висвітленні теоретико-методологічних і методичних засад вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю, зокрема обґрунтування доцільності використання загальнонаукових підходів і дидактичних принципів та їх конкретизацією у методичній площині.

Методологія дослідження. Реалізація мети наукової публікації здійснюється за використання комплексу теоретичних дослідницьких методів, зокрема, загальнонаукових (узагальнення,

систематизація, екстраполяція) та конкретно-наукових аналітичних (поняттєво-термінологічного, порівняльно-зіставного та компаративного аналізу), які дозволяють підсумувати наукову думку стосовно теоретико-методологічних засад досліджень у сфері вищої педагогічної освіти, уточнити прогностичний потенціал методологічних підходів і дидактичних принципів у площині мистецької педагогіки, а також конкретизувати методичні засади вирішення проблеми вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів

Результати та їх обговорення. Особливості методології досліджень у сфері мистецької педагогіки полягають у використанні філософських принципів і підходів зі сфери естетики, культурології, герменевтики тощо, а також методологічного апарату педагогіки, психології та мистецтвознавства, зокрема принципів організації пізнавальної та творчої, перформативної діяльності. За результатами поняттєво-термінологічного аналізу «вокально-педагогічний саморозвиток майбутніх викладачів мистецького профілю» визначаємо як високоорганізовану, самопізнавальну та самопроектувальну діяльність щодо власної самореалізації як спеціаліста у сфері вокальної педагогіки, а також як цілеспрямований процес творчої самозміни власних духовних, морально-етичних і музично-естетичних цінностей, вокально-педагогічних компетентностей і характерологічних особливостей задля досягнення акмеологічних вершин. Означений процес ґрунтується на відповідних сутності вокально-педагогічного саморозвитку взаємопов'язаних методологічних підходах.

За результатами порівняльно-зіставного аналізу низки дисертаційних досліджень серед низки наукових підходів обираємо синергетичний, акмеологічний, аксіологічний, антропоцентричний, творчо-діяльнісний та особистісний підходи. Зауважимо, що синергетичний підхід у сукупності з творчо-діялісним дозволяє трактувати вокально-педагогічний саморозвиток майбутнього викладача мистецького профілю як відкриту нелінійну самоорганізовану систему самопізнавальної та самопроектувальної діяльності щодо самоактуалізації та самокреації в галузі музичної педагогіки й виконавства. У свою чергу, акмеологічний підхід орієнтує вокально-педагогічний саморозвиток майбутніх викладачів мистецького профілю на високі професійні досягнення у сфері викладання вокалу та музичного виконавства, а аксіологічний підхід спонукає їх до вокально-педагогічного саморозвитку з урахуванням світоглядних, естетичних і аксіологічних орієнтирів та цінностей музичного мистецтва. У той же час, антропоцентричний підхід дозволяє обґрунтувати сучасні цілі та засоби розвитку людських здатностей і формування готовності майбутніх викладачів до вокально-педагогічного саморозвитку, а особистісний, змушує

тракувати вокально-педагогічний саморозвиток майбутніх викладачів мистецького профілю як цілеспрямований процес креативної самозміни власних духовних, морально-етичних, музично-естетичних цінностей, творчої волі, педагогічної спрямованості і характерологічних особливостей.

Висвітлення теоретичних засад нашого дослідження з необхідністю вимагає докладного термінологічного дискурсу. Результати компаративного та поняттєво-термінологічного аналізу та їх систематизація засвідчили, що наприкінці XX століття в англomовній соціально-психологічній літературі домінують темою було самовдосконалення, що вважалось мотивом розвитку та підтримки *self-view* – позитивного погляду на себе. Як мотивація, що зазвичай керує поведінкою людей, самовдосконалення розглядалось деяким дослідниками чи не головним мотивом Самості. Зокрема, науковці стверджували, що мотив самовдосконалення переважає над іншими цілями особистості (див. Baumeister, 1998). Було виявлено значну кількість стратегій самовдосконалення й саморозвитку (*self-enhancement*). Стверджувалось, що аби впоратись із невдачею, люди можуть її приписувати зовнішнім чинникам або мінімізувати неуспіх, зосереджуватися на інших позитивних аспектах свого Я, принижувати інших людей або робити порівняння себе з тими, хто завідома поступається особистісними якостями або статусом (Blaine & Crocker, 1993; Dodgson & Wood, 1998).

За результатами порівняльно-зіставного аналізу значного масиву англomовної наукової літератури стає очевидним, що однією з найефективніших стратегій самовдосконалення й саморозвитку вважається «самоствердження». Згідно з дослідженнями соціальних психологів, самоствердження означає не просто говорити собі про себе позитивні речі, а набагато тонші методи, пов'язані з вираженням своїх цінностей. Стратегії самоствердження включають написання абзацу про цінність, якою людина дорожить (наприклад, політика, соціальні зв'язки), або навіть просто заповнення шкали, що висвітлює такі цінності. Такі стратегії є самопідсилювальними, оскільки вони зменшують захисну позицію, ліквідують стереотипи, роблять людей здатними до самооцінки. На згадку заслуговує ще одна стратегія саморозвитку, що часто-густо використовується в науково-популярній літературі: стратегія позитивних самовисловлювань. Люди також можуть самовдосконалюватися завдяки своїй груповій приналежності та соціальній ідентичності.

Результати поняттєво-термінологічного аналізу засвідчили, що зазвичай українські дослідники при написанні своїх наукових праць англійською мовою використовують поняття *self-development*. Прикладом може правити фундаментальне дисертаційне дослідження Валентини Фрицюк «Теоретичні та

методичні засади підготовки майбутніх педагогів до безперервного професійного саморозвитку», в англійській анотації якого використано саме означений термін: «Theoretical and Methodological Bases of Prospective Teachers' Training to Continuous Professional Self-development» (Фрицюк, 2017: 38). Мусимо нагадати, що означений термін стосується змін, які люди природним чином зазнають протягом свого життя. Так, у ранні періоди саморозвитку малюки починають набирати рис особистості, а в підлітковому віці в саморозвитку особистості домінує спрямованість на набуття власної автономії від батьків. У різні вікові періоди відбуваються зміни в психічних процесах, уявленнях, емоціях. Зокрема, когнітивне функціонування, яке вимірюється швидкістю обробки даних і можливостями короткочасної пам'яті, неухильно знижується, починаючи з тридцяти років, і стає незадовільним, коли особам третього віку виповнюється шістдесят років і пізніше.

Систематизації англomовних досліджень євроатлантичного регіону дозволяє зауважити такі позиції їх авторів: саморозвиток (*self-development*) стосується змін, які люди природним чином зазнають протягом свого життя; основні періоди розвитку включають: ранні роки, коли немовлята та малюки починають набувати особистості; підлітковий вік, коли юнаки та юнки встановлюють все більшу незалежність від батьків; старість, коли фізичний занепад накладає нові обмеження на себе.

У той же час, за результатами пошуків теоретичних засад дослідження проблем вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів із використанням іншого англomовного аналога терміну «саморозвиток» – *self-enhancement* – виявлено концептуальні зв'язки між індивідуальним і соціальним його рівнями, зокрема встановлено, що саме на соціальному рівні виникає потреба професійного саморозвитку, а певні стратегії останнього включають міжособистісну сферу. Крім того, оскільки саморозвиток може стимулювати або зменшувати наявність стереотипів, продовжимо агресію та асоціальну поведінку, *self-enhancement* явно має багато потенційних соціальних наслідків.

Висвітлення теоретико-методологічних засад наукових розвідок продовжимо обґрунтуванням вибору методологічних підходів. У дослідженнях проблем підготовки здобувачів педагогічної освіти, у тому разі й мистецької, найчастіше використовуються культурологічний, синергетичний, аксіологічний, інтердисциплінарний, діяльнісний, особистісний, компетентнісний та акмеологічний підходи. Так, Лейла Юріївна Султанова у своїй докторській дисертації (2018) пропонує вивчати полікультурну освіту майбутнього викладача вищого педагогічного навчального закладу з позицій аксіологічного, культурологічного, інтердисциплінарного та компетентнісного методологічних підходів.

Наукиня вважає, що аксіологічний підхід дозволяє вивчати майбутнього викладача «як особистості зі сформованою системою цінностей, якою він керується у своїх соціальних та професійних взаємодіях» (Султанова, 2018: 13). Використання культурологічного підходу зумовлено «спрямованістю дослідження в контекст культури як пріоритету в освіті майбутнього викладача» (там само), а інтердисциплінарний підхід дозволяє включити в полікультурну освіту здобувачів змістовий контент суміжних дисциплін. Насамкінець компетентнісний підхід дозволив науці надати дефініцію полікультурної компетентності майбутнього викладача як конгломерату «особистісних якостей та професійних компетентностей, що визначає його здатність успішно здійснювати професійну діяльність в умовах полікультурного суспільства» (Султанова, 2018: 13).

За результатами аналізу значного масиву дисертаційних досліджень щодо їх теоретико-методологічних засад віднайдено роботи, які стосуються підготовки здобувачів вищої освіти і базуються на окремих генералізованих підходах. У цьому контексті найближчою за проблематикою вважаємо дисертацію Володимира Миколайовича Піддячого «Естетичні засади професійного саморозвитку майбутнього педагога» (2016), а також нещодавні розвідки Ренати Володимирівни Винничук «Система професійної підготовки магістрів гуманітарної галузі на аксіологічних засадах» (2023). Наукиня стверджує, що сьогодні аксіологічної значущості набувають «ідеї внутрішнього саморозвитку особистості і створення нею власного освітнього та компетентнісного професійного простору» (Винничук, 2023: 456).

Серед теоретико-методологічних засад вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю особливого значення набувають естетичні засади. Згадаємо розвідки В. Піддячого (2016), який наголошує на необхідності закладати почуттєві підвалини сучасної педагогічної освіти. Науковець трактує естетичні засади професійного саморозвитку майбутнього педагога як почуттєві основи. Саме останні, викликаючи оціночні судження, «формують естетичний ідеал та спонукають до ... якісних психофізіологічних змін майбутнього педагога, які характеризуються ускладненням, удосконаленням, оновленням структури його професійних якостей» (Піддячий, 2016: 54). Означений процес відбувається завдяки цілеспрямованій самоосвітній та самовиховній діяльності, якій притаманні «автономність, набуття досвіду, спрямованість на себе, другорядність стороннього впливу» (там само).

Конкретизація естетичних засад професійного саморозвитку майбутнього педагога дозволяє В. Піддячому (2016) уточнити їх структурно-змістову наповненість, а саме: естетичні почуття,

зокрема, прагнення переживати позитивні почуття та уникати негативу; естетичний смак як почуттєву реакцію, здатність емоційно оцінювати й різнити явища; естетичний ідеал як акмеологічне жадання професійної досконалості.

Обґрунтування теоретико-методологічних засад нашого дослідження з необхідністю включає конкретизацію наукових підходів і дидактичних принципів створюючи таким чином методичні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів. Так, Го Яньцзюнь і Галина Ніколаї (Го Яньцзюнь, Ніколаї, 2022: 84) вважають, що принцип наступності «забезпечує збереження виконавських традицій академічного вокалу та методичного досвіду їх викладання» (Го Яньцзюнь, Ніколаї, 2022: 85). Принцип цілісності дозволяє розв'язувати проблеми підготовки майбутніх викладачів «в єдності теоретичного і практичного аспектів, художньої та технічної складових, методичних надбань світових вокальних шкіл» (там само). А принцип науковості орієнтує здобувачів на розвідки «у сфері вокальної педагогіки, музичної психології, охорони голосу, на міждисциплінарні розвідки щодо співочого голосу та процесу голосоутворення, на розроблення авторських методик» (там само). Конкретизація наступного дидактичного принципу – принципу послідовності та систематичності – передбачає «послідовне формування вокально-технічних навичок та систематичний розвиток необхідних якостей співочого голосу» (Го Яньцзюнь, Ніколаї, 2022: 86). У свою чергу, принцип доступності «забезпечує поступове ускладнення змісту, прийомів і методів вокальної підготовки здобувачів» (там само), а принцип наочності, конкретизуючись у методичних вказівках, стимулює здобувачів «співвідносити результати власних вібраційно-м'язових відчуттів з еталонним вокально-педагогічним показом викладача, причому з урахуванням принципу єдності технічної та художньої складової вокального мистецтва» (там само).

У пошуках теоретико-методологічних засад підготовки майбутніх викладачів мистецького профілю до вокально-педагогічного саморозвитку не слід оминати концепцію підготовки майбутніх педагогів до безперервного професійного саморозвитку, що була запропонована Валентиною Фрицюк (2017) в її докторській дисертації. Увагу привертають такі положення: особистість здобувача вищої педагогічної освіти слід трактувати в якості суб'єкта «власного професійного розвитку, що має відбуватися з урахуванням його інтересів, переконань і здібностей» (Фрицюк, 2017: 28); професійний саморозвиток майбутнього педагога є процесом «інтеграції особистісного та професійного складників професійного зростання студента від критичного чи пасивного рівня готовності до безперервного професійного саморозвитку – до базового чи

креативного рівня» (там само); позитивної динаміки щодо формування готовності майбутнього педагога до професійного саморозвитку слід очікувати «в разі забезпечення організаційно-педагогічних умов та запровадження розробленої технології» (там само) та в разі наявності прагнення до безперервного професійного саморозвитку.

Останнє положення становить особливу цінність для нашого дослідження і потребує конкретизації. Так, В. Фрицюк пропонує такі організаційно-педагогічні умови ефективного формування готовності майбутніх педагогів до перманентного професійного саморозвитку: формування відповідної мотивації майбутніх педагогів у творчому середовищі ЗВО через налагодження суб'єкт-суб'єктної взаємодії здобувачів і викладачів; залучення здобувачів вищої освіти «до аналізу евристичних квазіпрофесійних ситуацій, які ініціюють їхню потребу у професійному саморозвитку» (Фрицюк, 2017: 29); створення серед здобувачів сприятливої соціально-психологічної атмосфери задля стимуляції їхнього особистісного й професійного розвитку; активізації самостійної навчально-пізнавальної діяльності майбутніх педагогів засобами ІКТ; інтеграції навчально-пізнавальної та рефлексивної діяльності здобувачів і викладачів «у процесі цілеспрямованого й систематичного розв'язання педагогічних задач для вдосконалення навичок професійного саморозвитку» (там само); стимулювання рефлексивної діяльності майбутніх педагогів задля формування їхньої професійної Я-концепції з метою адекватної оцінки рівня власного професійного саморозвитку та наявності потрібних професійних якостей. Зауважимо, що погляди автора щодо Я-концепції виглядають спірними з позицій акцептованої нами таксономії Я-феноменів Тагарда (Thagard, 2015).

На розгляд заслуговує і запропонована В. Фрицюк технологія формування готовності майбутніх педагогів до безперервного професійного саморозвитку, яка базується на спеціально підібраних методологічних підходах і педагогічних принципах, на технологічному ланцюжку педагогічних дій, операцій, комунікацій, на діагностичних процедурах та активних пізнавальних, тренувальних та інтерактивних методах. Зокрема, технологія спирається на дидактичні принципи «динамічності, цілеспрямованості, суб'єктності, діалогічності, науковості, зв'язку з життям, свідомості й активності, систематичності та послідовності й неперервності» (Фрицюк, 2017: 30). Важливими є й технологічні етапи (адаптаційно-ознайомлювальний, пошуково-інформаційний, практично-орієнтований, контрольно-рефлексивний та регулятивно-коригувальний), які виокремлені у відповідності зі структурними компонентами досліджуваного феномену, є узгодженими з організаційно-педагогічними умовами й передбачають наступність і взаємозумовленість

формування структурних компонентів готовності майбутніх педагогів до безперервного професійного саморозвитку (там само). Серед методів, які водять до запропонованої В. Фрицюк технології, виокремимо імітаційні ігри, аналіз відеоситуацій, метод проектів, укладання портфоліо, «перевернутого навчання» тощо.

Серед інноваційних принципів вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю вважаємо ефективним принцип інтеграції імерсивних технологій (технологій «занурення» – від англ. «immerse») у процес їхньої фахової підготовки. Пропонуємо активно інтегрувати дві взаємодоповнювальні технології – занурення у віртуальну реальність (VR) та занурення у доповнену реальність (AR).

Зауважимо, що віртуальна реальність (VR) створює враження заглиблення майбутніх викладачів мистецького профілю у віртуальне середовище, що створюється за допомогою спеціальних сенсорних пристроїв і гарнітур VR. Доповнена реальність (AR) дозволяє здобувачам вищої освіти бачити реальний світ навколо себе, що доповнюється віртуальними об'єктами або інформацією, причому вони накладаються один на одну за допомогою планшетів, мобільних пристроїв або спеціальних гарнітур AR. Нагадаємо, що імерсивні технології часто включають інтерактивні вправи або залучають симуляції реальних сценаріїв, які провокують здобувачів вищої освіти взаємодіяти з віртуальними об'єктами у віртуальному середовищі.

Важливою характеристикою імерсивних технологій вважаємо їх вражаючий вплив на почуттєву сферу здобувача, оскільки вони викликають почуття присутності та інтерактивності і дозволяють почувати себе розширеному світі. Віртуальна реальність дозволяє здобувачам-вокалістам досліджувати світ музичного мистецтва, його історичні анали, експериментувати із засобами музичної виразності і власним голосом, розвивати власні когнітивні та соціокультурні можливості.

Задля реалізації принципу інтеграції імерсивних технологій (VR та AR) у підготовку майбутніх викладачів мистецького профілю до вокально-педагогічного саморозвитку пропонуємо такі методи: віртуального відвідування відомих музичних театрів світу (Ла Скала в Мілані, Гранд-Опера в Парижі, Метрополітен-Опера в Нью-Йорку тощо); інтерактивної взаємодії з навчальним матеріалом у 3D-просторі і виконання індивідуальних завдань із безпосереднім зворотнім зв'язком, використанням програмного забезпечення чистого вокального інтонування тощо; геймізації освітнього процесу; комунікації та співпраці у віртуальних ситуаціях задля розвитку soft skills тощо.

У пошуках теоретико-методологічних засад вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю евристичного

значення набуває проблема автокреації. Остання є процесом відносно самостійного й автономного впливу на саморозвиток, зокрема внутрішні зміни у межах власної особистості та життєвого шляху, де не можливо перебільшити значення інтенціональних і свідомих змін. Поряд із власною активністю важливе місце у процесі автокреації займають також зовнішні чинники та непередбачувані ситуації. У європейській науковій думці прийнято стверджувати, що процес автокреації (саморозвитку) означає відносно самостійне, інтенціональне й свідоме формування власної біографії з використанням внутрішніх і зовнішніх ресурсів. Такий процес охоплює розвиток здатності до авторефлексії, розуміння власних цінностей, постановку цілей і планування свого життя, реалізацію намірів і планів, а також перетворення самого себе через особистісно-творчий вплив виборів і дій, які не є безпосередньо спрямованими на саморозвиток.

Отже, автокреацію можемо розуміти у вузькому сенсі – як формування особистості, або в широкому – як розвиток всієї Самості, включно зі сферою фізичною, когнітивною, емоційною, особистісною, духовною та формуванням власного майбутнього. Саме тому, серед методологічних засад нашого дослідження вважаємо доцільним реалізовувати принцип автокреації.

Специфіка процесу автокреації відповідає вимогам, що ставляться перед сучасною людиною в часи постмодерну, що характеризується швидкими змінами, складністю, неоднозначністю, невизначеністю та ризиком. Встигати за цими змінами вимагає розвитку почуття суб'єктного впливу та рефлексивного ставлення. Кожен з нас не лише «має», а й переживає власну біографію, яку укладає рефлексивно в міру надходження соціальної та психічної інформації про життєві можливості. У таких умовах майбутні викладачі мистецького профілю певною мірою змушені до постійного вибору стилю життя, до перманентного самостійного конструювання власної ідентичності.

Розпочати процес автокреації означає взяти під контроль власне життя, в яке вписано ризик, що пов'язаний з відкриттям багатьох можливостей, а тому необхідністю здійснювати нові вибори, а також постійно передбачати майбутні події та розсудливо готуватися до майбутніх ситуацій. Принцип автокреації передбачає створення просторів майбутніх можливостей в ситуації своєрідного поглинання майбутнього теперішнім, зокрема, формування власної ідентичності вимагає не лише підготовки до майбутнього, а й переосмислення минулого, створюючи своєрідний діалог із часом. Таким чином, принцип автокреації передбачає конструювання власної ідентичності у щоденних виборах і конкретних діях особистості, які відбуваються в певному соціальному середовищі.

Принцип автокреації стає важливим регулятором вокально-педагогічного саморозвитку майбутнього викладача мистецького профілю. Чим більш свідомими, інтенціональними і самостійними будуть вибори власної траєкторії саморозвитку та відповідні дії, тим більше вони сприятимуть розширенню сфери суб'єктної активності майбутнього педагога та його автокреації. Способом активізації саморозвитку є також рефлексія над перебігом власного життя, здійсненими виборами, вжитими діями та їх впливом на подальший професійний саморозвиток. У контексті викликів сучасності принцип автокреації реалізується у перманентній потребі саморозвитку, відкриваючи нові можливості самовдосконалення. Водночас принцип автокреації віддзеркалює соціальну вимогу щодо постійного саморозвитку майбутнього викладача мистецького профілю.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Висвітлено методологічні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю, серед яких вирішального значення надаємо низці таких наукових підходів, як от, синергетичний, акмеологічний, аксіологічний, антропоцентричний, творчо-діяльнісний та особистісний.

Обґрунтування теоретико-методологічних засад нашого дослідження з необхідністю включає конкретизацію наукових підходів і дидактичних принципів цілісності, науковості, наступності, систематичності та послідовності, наочності, індивідуалізації освітнього процесу у методичній площині, створюючи таким чином методичні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів.

Встановлено, що нині у вимірах глобалізації та євроінтеграції сучасна університетська освіта потребує аксіологічної визначеності, тому теоретико-методологічні та методичні засади вокально-педагогічного саморозвитку майбутніх викладачів мистецького профілю потребують підсилення ціннісних орієнтирів.

Стає очевидним, що запропоновані методологічні підходи і дидактичні принципи мають значний прогностичний потенціал і будуть конкретизовані в методичному аспекті у наших подальших розвідках.

ЛІТЕРАТУРА

- Винничук, Р. В. (2023). *Система професійної підготовки магістрів гуманітарної галузі на аксіологічних засадах* (дис. ... докт. пед. наук: 13.00.01; 13.00.04). Полтава.
- Го Яньцзюнь, Ніколаї, Г.Ю. (2022). Методологічні та методичні засади дослідження проблеми формування художньо-дидактичної компетентності майбутніх викладачів вокалу. *Професійна освіта: методологія, теорія та технології*, 15, 70–91.

Нечепоренко, М. А. (2017). Мотивація як ключовий фактор формування готовності майбутніх учителів іноземних мов до професійно-особистісного саморозвитку. *Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*, 2, 102–109.

Піддячий, В. М. (2016). *Естетичні засади професійного саморозвитку майбутнього педагога* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Смолюк, А. І. (2017). *Професійний саморозвиток майбутніх учителів початкової школи в освітньому середовищі педагогічного коледжу* (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Султанова, Л. Ю. (2018). *Теоретичні і методичні засади полікультурної освіти майбутнього викладача вищого педагогічного навчального закладу* (автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.04). Київ.

Фрицюк, В. А. (2017). *Теоретичні та методичні засади підготовки майбутніх педагогів до безперервного професійного саморозвитку* (автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.04). Вінниця.

Baumeister, R. F. (1998). The self. In Gilbert D. T., Fiske S. T., Lindzey G. (eds.), *The Handbook of Social Psychology*, Vols. 1 and 2, (pp. 680–740). New York, NY: McGraw-Hill.

Blaine, B., Crocker, J. (1993). Self-esteem and self-serving biases in reactions to positive and negative events: an integrative review. In Baumeister R. F. (ed.), *Self-Esteem: The Puzzle of Low Self-Regard*, (pp. 55–86). New York, NY: Plenum.

Dodgson, P. G., Wood, J. V. (1998). Self-esteem and the cognitive accessibility of strengths and weaknesses after failure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 75(1), 178–197. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.75.1.178>

Kozłowska, M. (2010). O potrzebie kształtowania kompetencji autokreacyjnych dorosłych. *Rocznik Andragogiczny*, 174–181.

Sladek, A. (2015). Obszary samorozwoju w ujęciu studentów różnych kierunków kształcenia wrocławskich uczelni. W A. Kalus, E. Mazurek, J. Szymańska (red.), *Architektura a rozwój człowieka. Ujęcie multidyscyplinarne*. Politechnika Wrocławska; Wipra Praha Ewa, Wrocław-Oława.

Straś-Romanowska, M. (2004). Aksjologiczne konotacje zjawiska tożsamości Ja. W A. Szerląg (red.), *Edukacja ku wartościom*. Kraków.

Thagard, P., Wood, J. V. (2015). Eighty phenomena about the self: representation, evaluation, regulation, and change. *Frontiers in Psychology*, 6, 334. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00334>.

REFERENCES

Vynnychuk, R. V. (2023). *Systema profesiinoi pidhotovky mahistriv humanitarnoi haluzi na aksiologichnykh zasadakh* [System of professional training of masters in humanities on axiological bases] (dys. ... dokt. pед. наук: 13.00.01; 13.00.04). Poltava.

Guo Yanjun, Nikolai, H. Yu. (2022). Metodolohichni ta metodychni zasady doslidzhennia problemy formuvannia khudozhno-dydaktychnoi kompetentnosti maibutnikh vykladachiv vokalu [Methodological Foundations of Studying the Issue of Future Voice Teachers' Artistic-Didactic Competence Formation]. *Profesiina osvita: metodolohiia, teoriia ta tekhnolohii*, 15, 70–91.

Necheperenko, M. A. (2017). Motyvatsiia yak kluchovyi faktor formuvannia hotovnosti maibutnikh uchyteliv inozemnykh mov do profesiino-osobystisnoho samorozvytku [Motivation as a key factor in forming future foreign language teachers' readiness for professional and personal self-development]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Pedagogika*, 2, 102–109.

Piddiachyi, V. M. (2016). *Estetychni zasady profesiinoho samorozvytku maibutnoho pedahoha* [Aesthetic foundations of a future teacher's professional self-development] (dys. ... kand. pед. наук: 13.00.04). Kyiv.

Smoliuk, A. I. (2017). *Profesiinyi samorozvytok maibutnikh uchyteliv pochatkovoї shkoly v osvithomu sere-dovyshchi pedahohichnoho koledzhu* [Professional self-development of future primary school teachers in the educational environment of a pedagogical college] (dys. ... kand. pед. наук: 13.00.04). Kyiv.

Sultanova, L. Yu. (2018). *Teoretychni i metodychni zasady polikulturnoi osvity maibutnoho vykladacha vyshchoho pedahohichnoho navchalnoho zakladu* [Theoretical and methodological foundations of polycultural education of a future teacher of a higher pedagogical education institution] (avtoref. dys. ... dokt. pед. наук: 13.00.04). Kyiv.

Frytsiuk, V. A. (2017). *Teoretychni ta metodychni zasady pidhotovky maibutnikh pedahohiv do bezperervnoho profesiinoho samorozvytku* [Theoretical and methodological foundations of training future teachers for continuous professional self-development] (avtoref. dys. ... dokt. pед. наук: 13.00.04). Vinnytsia.

Baumeister, R. F. (1998). The self. In Gilbert D. T., Fiske S. T., Lindzey G. (eds.), *The Handbook of Social Psychology*, Vols. 1 and 2, (pp. 680–740). New York, NY: McGraw-Hill.

Blaine, B., Crocker, J. (1993). Self-esteem and self-serving biases in reactions to positive and negative events: an integrative review. In Baumeister R. F. (ed.), *Self-Esteem: The Puzzle of Low Self-Regard*, (pp. 55–86). New York, NY: Plenum.

Dodgson, P. G., Wood, J. V. (1998). Self-esteem and the cognitive accessibility of strengths and weaknesses after failure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 75(1), 178–197. <https://doi.org/10.1037/0022-3514.75.1.178>

Kozłowska, M. (2010). O potrzebie kształtowania kompetencji autokreacyjnych dorosłych. *Rocznik Andragogiczny*, 174–181.

Sladek, A. (2015). Obszary samorozwoju w ujęciu studentów różnych kierunków kształcenia wrocławskich uczelni. W A. Kalus, E. Mazurek, J. Szymańska (red.), *Architektura a rozwój człowieka. Ujęcie multidyscyplinarne*. Politechnika Wrocławska; Wipra Praha Ewa, Wrocław-Oława.

Straś-Romanowska, M. (2004). Aksjologiczne konotacje zjawiska tożsamości Ja. W A. Szerląg (red.), *Edukacja ku wartościom*. Kraków.

Thagard, P., Wood, J. V. (2015). Eighty phenomena about the self: representation, evaluation, regulation, and change. *Frontiers in Psychology*, 6, 334. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00334>.

Theoretical and methodological foundations of future teachers' vocal-pedagogical self-enhancement

Liu Zhigu

Postgraduate Student at the Department
of Music Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0003-1655-6775

The article is devoted to the issue of future teachers' self-enhancement, which is becoming more and more relevant in the postmodern era, when the uncertainty and constant variability of social reality determine the need for higher education applicants to solve the problems of adaptation to changes, and the issue of self-enhancement is shifting to the epicenter of artistic-pedagogical research. The purpose of the article is to highlight the theoretical and methodological foundations of future teachers' vocal-pedagogical self-enhancement, in particular, to substantiate the feasibility of using general scientific approaches and didactic principles and their concretization in the methodological plane.

To achieve the goal of the scientific publication a complex of theoretical research methods was used, in particular, general scientific (generalization, systematization, extrapolation) and specific scientific analytical (conceptual-terminological, comparative), which allow summarizing scientific thought regarding the theoretical and methodological foundations of research in the field of higher pedagogical education, clarifying the prognostic potential of methodological approaches and didactic principles in the field of art pedagogy, as well as specifying methodological foundations for solving the problem of future teachers' vocal-pedagogical self-enhancement.

Among the methodological principles of our research, we attach crucial importance to a number of such scientific approaches as synergetic, acmeological, axiological, anthropocentric, creative-activity and personal. Substantiation of the theoretical and methodological foundations of the study necessarily includes the specification of scientific approaches and didactic principles of integrity, scientificity, continuity, systematicity and consistency, clarity, individualization of the educational process in the methodological plane, thus creating methodical foundations for future teachers' vocal-pedagogical self-enhancement. It has been established that today, in the dimensions of globalization and European integration, modern university education requires axiological certainty, therefore, theoretical and methodological foundations of future art teachers' vocal-pedagogical self-enhancement require strengthening of value orientations.

Keywords: *theoretical and methodological foundations, future teachers of artistic profile, vocal-pedagogical self-enhancement. methodical foundations.*

Лянь Юйцзінь

Художній переклад як герменевтичне уміння вчителя музичного мистецтва

УДК 37.013.3:784

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.5>

Лянь Юйцзінь

аспірантка кафедри музичного мистецтва і хореографії

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

ORCID: 0009-0001-6409-3424

Робота має своєю ціллю виявлення сутності явища художнього перекладу і визначення можливості використання даного виду творчої активності в якості методу формування герменевтичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на основі герменевтичного підходу, літературознавчого трактування феномену художнього перекладу, системно-структурного підходу до явища герменевтичного уміння, методу наукової аналогії у трактуванні явища художнього перекладу, емпіричного методу спостереження навчального процесу. Стверджується, що необхідною якістю сучасного вчителя музичного мистецтва є вільна і точна орієнтація в практиці світового мистецтва, здатність до розуміння складних художніх творів минулих часів, стильових напрямків і течій сучасності. Важливим компонентом готовності сучасного вчителя до фахової діяльності є його герменевтичні уміння, тобто уміння змістовно сприймати, розуміти і пояснювати учням художньо-образний зміст музичних творів. Найбільш проблематичною складовою цього комплексного уміння («герменевтичної компетентності») є словесне виплутування усвідомлених значень і смислів музичного тексту. Тому формування словесно-риторичного уміння ставитиме перед системою підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва складне завдання. Одним з шляхів формування цього компоненту герменевтичної компетентності, як пропонує автор, є: а) виконання художнього перекладу літературної основи вокального твору; б) створення художнього аналогу музичної композиції засобами інших видів мистецтва. Робота вчителя над перекладом тексту з одної національної мови на іншу сприяє глибокому проникненню в смисл вербального тексту, активному пошуку лексичних та синтагматичних еквівалентів до кожного текстового елемента, що ефективно впливає на якість висловлених думок і вербально виражених художньо-естетичних вражень. Створення аналогової художньої форми засобами вільної жестикуляції з можливим використанням елементів лексичної системи диригентських жестів, принципів евристичності та лексики різних хореографічних стилів концентрує увагу на процесуальній стороні музичного твору, сприяє усвідомленню тонких модифікацій темпоритму, ритмічно-структурних відношень між синтаксичними та композиційними одиницями тексту. Звернення до графічних аналогів музичної форми розвиває здатність до сприйняття, усвідомлення та пояснення змістовних ефектів лінійного розвитку (мелодика), фактури і просторових аспектів архітектоніки форми. Усі можливі варіанти здійснення художнього перекладу музичного твору розширюють лексичний тезаурус майбутнього вчителя, його здатність до суб'єктивно точного і виразного висловлення щодо нюансів образного смислу конкретних мистецьких творів і явища художнього смислоутворення.

Ключові слова: учитель музичного мистецтва, методика, фахова підготовка, герменевтичні уміння, образний смисл, інтерпретація, художній переклад, вокальне виконавство, камерно-вокальна музика, диригентська жестикуляція.

Постановка проблеми та стан її дослідженості. Нескінченно різноманітний та мінливий світ мистецтва, швидкість його оновлення в умовах глобальних культурних процесів ставить перед сучасною мистецькою освітою складні питання. Вони можуть бути вирішені лише при умові достатньої готовності вчителів музичного мистецтва до їх рішення. Одним із завдань сучасного вчителя музичного мистецтва є оперування фундаментальними знаннями з історії та теорії музики, орієнтація в актуальній творчій практиці, здатність до розуміння складних художніх творів, стильових напрямків і течій мистецтва. Важливим компонентом готовності сучасного вчителя є його інтерпретаційні уміння. На них прямо вказують прийняті в Україні та Китаї програмні документи педагогічної освіти, зокрема: Закони України «Про культуру» (2011), «Про вищу освіту» (2019), «Концепція сучасної мистецької школи» (2017), державний план «Модернізація освіти в Китаї до 2035 року» та ін.

Одним з векторів професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої педагогічної освіти є формування здатності бакалаврів і магістрів музики осмислювати, виконувати та пояснювати учням твір музичного мистецтва. Така здатність звичайно визначається в сучасній педагогічній науці як герменевтичне уміння або герменевтична компетентність. Цій якості вчителя музичного мистецтва поки що присвячено не так багато наукових розвідок. Дану проблему розглядали Eva Georgii-Hemming (2007), Tadahiko Imada. (2000), Eve Ruddock (2017) Deborah L. Smith-Shank (1995) та ін. В Україні педагогічна герменевтика досить ясно визначилася як новий і перспективний дослідницький та методичний підхід, представлений працями Л. Бондаренко (2013), В. Гараги (2014), Т. Жигінас, О. Нагорної (2020), А. Линенко (2018), О. Ляшенко (1998), М. Мимрик (2022), Н. Мозгальової, О. Щолокової та І. Барановської (2019), Н. Овчаренко (2023), О. Олексюк, М. Ткач і Д. Лісун (2013),

А. Коваль (2017), О. Полатайко (2016), О. Самойленко (2011, 2020), В. Степанов (2017), Л. Степанова (2019), С. Шип (2004, 2020, 2023), О. Щолокової (2013), М. Ярмо і М. Каралюс (2020) та ін.

В останні десятиріччя цей підхід набув розвитку і в Китаї, переважно завдяки роботам молодих учених підготовлених в Україні. Сунь Пенфей (2018) присвятив дисертаційну роботу особливостям трактування художніх засобів символічного мистецтва. Чжан Юй дослідила в герменевтичному аспекті традиції китайського хореографічного мистецтва. У. Хуйминь (2016) розкрив сутність явища образно-рольового інтонування в оперному мистецтві. Ван Чень (2023) запропонував оригінальний метод драмогерменевтичної підготовки викладачів музичного мистецтва. Фан Фей (2023) зосередив дослідницьку увагу на формуванні етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

Мета роботи: виявити сутність явища художнього перекладу і визначити можливості використання даного виду творчої активності в якості методу формування герменевтичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва.

Методологічні засади дослідження: герменевтичний підхід до явищ мистецтва, визначений працями Г. Гадамера, В. Дільтея, Ю. Лотмана, Рікера та ін.; методологія лінгвістично-семіотичного аналізу художнього тексту; літературознавчий аналіз феномену художнього перекладу, системно-структурний та модельний підходи до явища герменевтичного умінь, метод наукової аналогії у трактуванні явища художнього перекладу, емпіричний метод спостереження навчального процесу.

Результати та їх обговорення. Спочатку розглянемо – що мається на увазі під герменевтичним умінь вчителя музичного мистецтва. Герменевтику ми розуміємо, вслід за С. Шипом як *практику пояснення (інтерпретації) смислу знаків і/чи текстів, а також і будь-яких явищ світу, прийнятих за знаки і/чи тексти*» (Шип, 2023: 111). Герменевтика, трактована як практика інтерпретації смислу знакових явищ, має дуже велике значення для педагогіки мистецтва, оскільки будь-який мистецький твір має знакові властивості, може бути сприйнятий, зрозумілий і пояснений як знак чи текст. Учителю часто доводиться пояснювати учням художньо-образний зміст музичних творів, організовувати і коригувати процеси сприйняття, пізнавальної активності, художньо-творчої діяльності вихованців. Отже, вчитель має добре знати і розуміти музику, а також інші види мистецтва. Він має володіти умінь практично використати свої знання для прилучення молоді до творів мистецтва. За думкою О. Полатайко, застосування герменевтики «...в галузі мистецької педагогіки сприяє: перекладу мистецтвознавчих знань в коло педагогіки

з метою виявлення духовних цінностей і моральних якостей студентів; створенню доступних та якісних вербальних інтерпретацій мистецьких творів як на практичному занятті у ВНЗ, так і на уроках в школі; якісній підготовці студентів-практикантів до педагогічної діяльності в процесі викладання художньої культури» (Полатайко: 146).

У педагогічній літературі охарактеризовані вище умінь та функції вчителя музичного мистецтва позначаються як *художньо-герменевтична компетентність*. За визначенням Л. Степанової дана особистісна якість характеризується як «здатність до цілеспрямованого сприйняття, оптимального декодування та еквівалентного відтворення інформації, закладеної у художньому тексті, розуміння та тлумачення смислів художнього тексту у педагогічному аспекті» (Степанова, 2018, с. 46). Спираючись на положення досліджень О. Олексюк, О. Полатайко, О. Ребрової, Л. Степанової, С. Шипа, ми визначили *герменевтичні умінь* вчителя музичного мистецтва як комплекс когнітивних властивостей особистості, до складу якого входять: 1) тезаурус мистецьких, зокрема музичних творів, утриманих довготривалою пам'яттю; 2) досвід аналітичного сприйняття творів мистецтва; 3) історичні, теоретичні, культурологічні знання щодо мистецтва (про авторів, мову, жанри, стилі, обставини екзистенції творів тощо); 4) володіння навичками мистецтвознавчої нарації та засобами виразного мовлення (риторики); 5) творче володіння засобами художньої мови музики, жесту, акторського мистецтва, візуальних видів мистецтва.

Серед зазначених компонентів герменевтичних умінь найменшу увагу дослідники приділяють п'ятому компоненту – художньо-творчим умінь. Дійсно, такі умінь, на перший погляд, не специфічні для герменевтичної компетентності. Для розуміння та якісного витлумачення образного смислу творів мистецтва вчителю не обов'язково бути визаним митцем в якомусь виді художньої творчості. Втім, практика свідчить про те, що людина, яка має великий досвід творчості в якомусь виді мистецтва, як правило більш повно і тонко розуміє смисл цілісних творів, усвідомлює значення окремих деталей форми, композиційних прийомів, знаків, символів, драматургічних закономірностей. З цього слідує, що методика формування художньо-герменевтичних умінь майбутніх вчителів музичного мистецтва має включити до свого складу такі методи художньо-творчої діяльності здобувачів освіти, які будуть спрямовані більш конкретно на здобуття герменевтичного досвіду, здатності розуміти та пояснювати зміст мистецьких творів. Одним з найбільш ефективних методів такого роду є художній переклад мистецького твору.

Художній переклад – це термінологічний вираз, який виник і розповсюджений у літературознавстві.

За енциклопедичним визначенням «Художній переклад – це різновид літературної творчості, внаслідок якої твір, існуючи в одній мові, «оживає» в іншій. Зважаючи на те, наскільки точно художній переклад відтворює оригінал, його називають «вільним», «переспівом», «наслідуванням». (Літературознавчий словник, 2007: 717). Більш розгорнуте формулювання пропонує автор статті, присвяченій художньому перекладу, в іншому лексиконі. А. Волков трактує художній переклад як вид міжлітературної рецепції – відтворення художнього твору, який написаний однією мовою, за допомогою засобів іншої мови» (Волков, 2001: 608). Далі автор робить наступне зауваження: «На відміну від інших видів міжлітературних взаємин (переробка, запозичення тощо) художній переклад існує лише в літературі, бо це єдине мистецтво, що його матеріалом є природна мова. В цьому явна перевага літератури над іншими мистецтвами, але з цього ж випливає й сприйняття літератури вужчим колом споживачів – тільки тими, хто знає дану мову. Такого обмеження немає в інших мистецтвах: їхня мова інтернаціональна, або щонайменше – зрозуміла в межах певного культурного регіону» (там само).

Ми не погоджуємось з категоричним віднесенням художнього перекладу тільки до сфери словесної творчості. Цьому протирічать теоретично обґрунтована точка зору, згідно з якої художній переклад є набагато більш широким явищем, проявленим не тільки в літературі, але також і в невербальних видах знакової діяльності людини. В даному відношенні провідну роль серед усіх інших видів мистецтва відіграє музика. Саме в музиці з давніх часів існувала дуже широка і різноманітна практика перенесення художнього твору (скажімо – пісенної мелодії) з однієї музично-мовленнєвої сфери до іншої. Прикладами можуть слугувати: перенесення мелодичних формул стародавньої сирійської культової музики в практику західноєвропейського григоріанського співу; використання мелодій популярних народних пісень у вигляді *cantus firmus* у вишуканій поліфонічній музиці в жанрах меси чи мотету. Особливо чітко принцип перекладу проявився в практиці письмової європейської інструментальної музики Нової історичної доби, коли народився і отримав швидкий розвиток жанр транскрипції. Буквально транскрипція означає переписування («від лат. *transcriptio* – зложення: *trans* – пере, *scribo* – пишу»). У відношенні до музики це слово позначало переробку нотного тексту. Суть такої дії була не в зміні графічно-знакової системи, а в перенесенні твору з одної музично-фонологічної системи до іншої (наприклад, переробку вокального твору в інструментальний твір, або камерного – в оркестровий тощо). Розквіт жанру транскрипції прийшовся на стильовий період романтизму, коли цей

жанр слугував розвитку мистецтва виконавців-віртуозів, які часто були й композиторами (такі, наприклад, як Ніколо Паганіні та Ференц Ліст). Клавірні транскрипції (так звані клавіраусцуги) робилися для домашнього музикування і академічних цілей. Вони сприяли поширенню і популяризації творів оперного і симфонічного мистецтва.

Звичайно, що будь-яка переробка твору з одного інструменту чи ансамблю на інший інструмент чи ансамблевий склад у певному подібна літературному переводу, тому що вона передбачає зміни на фонічному (сонорному) рівні музично-мовної системи. Зміна звукового матеріалу, у свою чергу, викликає зміни на рівні морфології, часто зачіпляє також і рівень синтаксичного устрою тексту (наприклад – фразування). Тому цілком виправданою є лінія досліджень художнього перекладу в музичному мистецтві, що була розпочата українським мистецтвознавцем Олександром Жарковим у роботі «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення» (1994) і знайшла продовження у працях багатьох спеціалістів, які вивчали в аспекті художнього перекладу явища транскрипції, обробки, аранжування музичного тексту (праці П. Бовканика, С. Макієнка, Т. Яницького та ін.).

Інший напрямок дослідження явища художнього перекладу пов'язаний з теоретичним положенням про спорідненість усіх видів мистецтва з погляду семіотики та організації художньої мови. Згідно з положеннями теорії мистецького знаку і художньої мови (Р. Болховський, В. Гошовський, Ю. Лотман, І. Пясковський, С. Шип), кожний вид мистецтва має свою мову, тобто систему знаків та закономірностей їх організації. При цьому якісь властивості художніх мов дуже різко відрізняються (наприклад, на рівні матеріального субстрату знаків або морфологічних типів), а якісь інші властивості можуть бути спільними. Так, наприклад, в усіх художніх мовах діють закони метричного упорядкування ритму. Тому так органічно поєднуються, синтезуються на основі спільного метричного порядку і темпоритму музика, танець, поезія, театр і кінематограф. Спільні закономірності проявляються і на рівні синтаксису, фактури, архітектоніки форми (композиції).

Ці споріднені риси мовної організації різних видів мистецтва роблять можливим переклад, який відома представниця лінгвістичної філософії С. Лангер називає «міжсистемним», тобто таким, що передбачає перенесення тексту з однієї художньо-знакової системи до іншої (Langer, 1954). Також подібний переклад називають «*трансвидовим*». Даний вираз отримав визнання у мистецтвознавчих дослідженнях. Пошлемося на дисертаційні роботи Віри Савченко «Візуальний переклад літературного тексту» (2002) і Ганни Хуторської «Композиторська інтерпретація художнього тексту як художній переклад» (2009). С. Шип

вважає, що при такому перекладі має місце метаморфоз тексту, тобто зміна, яка «...дуже сильно впливає на синтаксичний лад тексту і супроводжується великими змінами (а також і втратами) різнорівневих його значень. Але загальний зміст перекладеного тексту, а головне – його прагматика, зовсім не обов'язково виявляються біднішими за вихідні. Сенса може бути навіть багатшим (більш правдивим, естетичним, образним тощо), а прагматика – ефективнішою» (Шип, 2002). Найбільш радикальну позицію в спектрі робіт, присвячених художньому перекладу, зайняв американський дослідник Бенджамін О'Браєн (O'Brien, 2015). Він трактує особу композитора як перекладача (translator), що створює «еквівалентні форми» явищам фізичного і психічного життя.

У будь-якому варіанті художнього перекладу головним його принципом і ціллю є досягнення образно-сислової еквівалентності первісного та отриманого нового тексту. Звичайно, таке завдання є дуже непростим, але воно може стати ефективним методом формування герменевтичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Ми бачимо декілька напрямків використання методу художнього перекладу в умовах академічного процесу професійної освіти музикантів-педагогів.

Перший напрямок – це робота здобувачів освіти з вербальними текстами вокальних творів. З необхідністю здійснення такої роботи зустрічається кожний учитель музичного мистецтва, оскільки він має: а) репрезентувати (у власному виконанні або за допомогою фонограми) зразкові твори у різних вокальних жанрах і стилях у процесі колективного слухання музики; б) розуміти вокальні твори з класним чи шкільним хором, ансамблем або солістом. Обидві форми роботи передбачають словесну презентацію твору, розповідь учителя про твір з елементами аналізу вербальної та музичної форми твору. У такому разі вчителю необхідно володіти герменевтичними вміннями, перш за все – умінням глибоко проникнути у зміст поетичного тексту, розумінням тонких нюансів художньо-образної виразності, здатністю точно і виразно їх пояснити словами.

Рішенню цих завдань може послужити робота здобувачів музично-педагогічної освіти над художнім перекладом тексту вокального твору на їх рідну мову. Звичайно, у концертній практиці майстри музичного виконавства віддають перевагу відтворенню композиції з оригінальним текстом. Такий підхід до вокальних творів сольної, ансамблевої та хорової музики є принципово вірним і для академічної практики. Втім, існує дуже широкий клас вокальних творів, які виконуються з текстом, перекладеним на зрозумілу виконавцям мову. Причому, перекладений текст має точно відповідати ритмічній та синтаксичній структурі пов'язаної з ним музичної форми. Також він має

бути у фонетичному відношенні зручним для співу. У зв'язку із складністю таких завдань, перекладачу рідко вдається максимально точно передати семантику оригінальної літературної основи твору. Дуже часто зміст окремих вокально-вербальних одиниць перекладеного тексту (фраз, речень) далеко відступає від змісту відповідних синтагм оригінальної літературної основи. Це часом дуже негативно впливає на осмислення виконавцем всього музично-поетичного твору та окремих його сегментів.

Рішенню такої проблеми може сприяти переклад словесного тексту на добре відому виконавцю вербальну мову. Така освітня діяльність має слугувати формуванню герменевтичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Вона, підкреслимо, не ставить ціллю повноцінно підмінити собою оригінальний текст у практиці розучування і виконання вокальних творів. Мета художнього перекладу – розвиток уваги, спостережливості, чутливості до змістових нюансів. Прикладами такого напрямку навчальної роботи можуть бути зразки перекладу текстів камерно-вокальних творів Й. Брамса, Е. Грига, Р. Шумана, Г. Вольфа на українську мову, здійснені в магістерських дослідженнях Лу Сіньюе (2023), Чень Сяюй (2023), перекладу поетичної основи *mélodie* К. Дебюссі «Місячна ніч» та пісні Г. Малера «Спогади» в роботі Му Сіньюе (2024); переклад на китайську мову тексту вокального циклу Модеста Мусоргського «Пісні й танці смерті» в дисертаційній роботі Лю Наня (2017). Ми також долучилися до цього методу, досліджуючи в герменевтичному аспекті образ ліричного героя камерно-вокального твору Е. Грига на текст Вільгельма Крага «Поки я чекав» (в Україні прийнята назва «У човні») (Лянь Юйцзін, 2025).

Ніхто не стверджує, що наведені та інші подібні приклади учнівських спроб літературного перекладу мають високу художню якість, що вони еквівалентні текстам Г. Гейне, Х. Ібсена, Ф. Меріке, де Бенвіля, Р. Леандера та ін. майстрів поетичного слова. Втім, дані переклади мають художню спрямованість. Даний метод роботи наближає майбутніх педагогів музичного мистецтва до розуміння значення буквально кожного лексичного елементу тексту. Ба більше, занурення в процес перекладу спрямовує також увагу на ритміку, інтонаційну структуру, орфоepію, структуру фразування оригінального тексту. Збереження цих властивостей поетичної форми у перекладеному тексті ніби «само собою» стає завданням, воно природно виникає як мета творчої літературної роботи. Так що, перед особливо здібними до літературної творчості пошукачами освіти може бути поставлене більш складне завдання, а саме – створення еквіритмічного і, так би мовити, еквімелодичного тексту, який може бути проінтонованим у вокальному чи хоровому класі.

За нашими спостереженнями, виконання перекладу оригінального тексту, по-перше, значно покращує здатність майбутнього вчителя до виявлення тонких смислових нюансів хуги твору і знаходження словесних засобів вираження відчутих властивостей образного змісту. По-друге, така робота загострює увагу виконавців вокальної партії творів до проблем артикуляції, орфоепії та фразування. Цей ефект художнього перекладу відмітила Ева Еспаса, яка дослідила питання перекладу літературного тексту мюзиклів (Espasa, 2023).

Тепер розглянемо можливості міжсистемного (трансвидового) художнього перекладу. Дуже близькою до музики художньою мовою є мова рухів людського тіла. Імовірно вона була в історичному сенсі першою розвинутою знаковою системою людського спілкування. З найдавніших віків музика і тілесні рухи, зокрема жестикуляції та міміка, тісно пов'язані між собою і часто синергічно поєднуються у хореографічних творах та в акторському мистецтві. Своєрідним перекладом музики на мову жестів є дії диригента, який керує процесом хорового чи інструментального музикування.

Мистецтво управління хором і оркестром вже досить ґрунтовно досліджене з точки зору семіотичних властивостей диригентської жестикуляції (пошлемося на давню, але досі актуальну дисертаційну працю Олега Полякова). Ще більш докладно в літературі розглянута технічна сторона та виразність рухів диригента (праці О. Бенч-Шокало, О. Єгорова, С. Казачкова, Є. Карпенко, М. Канерштейна, М. Колесси, А. Лашенка, М. Малько, К. Пірова, К. Птиці, П. Чеснокова та ін.). Багатофункціональність диригентського жесту пов'язана зі складною організацією музичного мовлення та необхідністю узгодження музичного інтонування ансамблю вокалістів чи інструменталістів за багатьма параметрами. За слушною думкою Н. Біляєвої: «...диригентський жест орієнтується не тільки на періодичність часових стадій, а і на фразування, мовні закономірності музики, які здебільшого не вкладаються у тактові схеми. Особливо яскраво це виявляється у тих музичних жанрах, де музика супроводжує слово, і диригент орієнтується у своїй жестикуляції не на метроритм, а на фразу й закономірності поетичного тексту» (Біляєва, 2018: 31-32).

Отже, диригентську жестикуляцію можна розглядати як особливу художньо-мовну систему, яка корелює з музичною мовою. З цього слідує, що музичний твір може бути «перекладений» на мову диригентських жестів. Як вірно зазначила авторка вищенаведених слів, такий переклад є особливо вагомим у вокальній музиці, пов'язаній зі словом. Виходячи з цих міркувань, ми вважаємо доцільним використання виразної диригентської жестикуляції в процесі засвоєння творів не тільки в хоровому класі, але також у класі сольного вокалу.

Йдеться про жести, які виконуються самим виконавцем вокальної партії під час виконання твору. Зазвичай вони більш або менш помітно є присутніми в діях вокаліста. Стояти нерухомо і зберігати на обличчі лише функціонально доцільну «маску вокаліста» не тільки не природно і тяжко, але також і шкідливо для художнього результату. Буває, звичайно, і зворотне явище, коли виконання супроводжується над-експресивними, перебільшеними жестами і мімічними гримасами. Такі рухові дії також шкодять результату, і мають бути усуненими. Однак, ми маємо на увазі використання експресивної жестикуляції як методичного засобу, що слугує розкриттю образно-смислового потенціалу виконуваного твору.

Дії у напрямку трансвидового художнього перекладу музичної форми на мову жестів потребують попередньої підготовки. Необхідно звернути увагу майбутніх учителів музичного мистецтва на експресивні властивості диригентської жестикуляції. Варто передивитися та обговорити відеозаписи репетиційної роботи та концертних виступів видатних диригентів (наприклад, документальні фільми "The Art of Conducting", "Legendary Conductors of the Golden Era", "Maestro", «Третя симфонія Б. Лятошинського» та ін.).

Другим вектором підготовки до самостійних дій студентів може бути їх ознайомлення з естетичними принципами і виражальними засобами «евритмії». Таке знайомство зовсім не передбачає долучення до антропософської філософії та прийняття педагогічної системи Р. Штайнера. Воно лише має дати уявлення про один з важливих елементів так званої «вальдорфської школи», а саме – про педагогічно доцільне відтворення художньо-образного смислу музики за допомогою виразних пластичних рухів. В контексті методики формування герменевтичних умінь евритмічна пластика має бути спрямована на відображення процесу ладового, ритмічного, артикуляційного, динамічного і розвитку мелодії вокальної партії, на виявлення логіки синтаксичної та композиційної структури.

Здобувачі мистецької освіти, які мають практичний досвід у сфері хореографічного мистецтва, можуть спробувати долучитися до створення художнього перекладу музичного твору засобами танцю. Для розширення уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва про аналогію музичних і хореографічних засобів виразності, про можливості утворення синтетичних форм, доцільно познайомитися з окремими танцювальними композиціями на основі творів музичної класики, такими, наприклад, як композиції Іржі Кіліана на музику В. Моцарта, Л. Яначека, Б. Бріттена, або Анжелена Прельюкажа на музику А. Вівальді, Е. Саті, І. Стравінського.

Художній переклад музичного твору може здійснюватися засобами образотворчого мистецтва.

Практичне значення у процесі підготовки музикантів-педагогів можуть мати засоби так званої нефігуративної графіки. Для графічного відображення художнього змісту музичного твору можуть згодитися будь які техніки: олівці, фломастери, туш, пастель, вугілля. Діяльністю, що готує студентів до самостійних творчих робіт має бути їх ознайомлення, по-перше, з творами модерністського мистецтва (графіка П. Пікассо, О. Редона, П. Клеє, П. Мондріана, П. Сулажа та ін.). По-друге, мотивацію і різні засоби графічної виразності студенти можуть знайти в партитурах модерністських творів, що репрезентують напрямки сонористики, необмеженої алеаторики, «музичної графіки» (твори С. Буссотті, Я. Ксенакіса, Дж. Крама, А. Логотетіса, Р. Морана та ін.)

Потрібно зазначити, що звернення до жестикуляційних диригентських, евримічних, хореографічних, графічних та інших знакових систем, залучених до процесу формування герменевтичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва обов'язково супроводжується вербальними засобами. Ефективне використання словесних коментарів, пояснень, риторичних прийомів – обов'язкова умова запровадження методики художнього перекладу. Як стверджував Г. Гадамер: «Мовне тлумачення є формою тлумачення взагалі. Отже, воно має місце й тоді, коли те, що підлягає тлумаченню, зовсім немає мовної природи, тобто взагалі не є текстом, але, скажімо мальовничим чи музичним твором. Не слід лише дозволяти вводити себе в оману таким формам тлумачення, які, хоч і не є мовними формами, насправді, однак, потребують мови як своєї передумови» (цитуюмо за Шип, 2023: 14).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Однією з самих необхідних властивостей сучасного вчителя музичного мистецтва є його вільна і точна орієнтація в практиці світового мистецтва, здатність до розуміння складних художніх творів минулого, а також стильових напрямків і течій сучасності. Важливим компонентом готовності сучасного вчителя до фахової діяльності є його герменевтичні уміння, тобто уміння змістовно сприймати, розуміти і пояснювати учням художньо-образний зміст музичних творів. Найбільш проблематичною складовою цього комплексного уміння (або «герменевтичної компетентності») є саме словесне витлумачення усвідомлених значень і смислів музичного тексту або його фрагменту. Тому формування словесно-риторичного уміння ставить перед системою підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва дуже складне завдання.

Одним з шляхів формування цього компоненту герменевтичної компетентності є, на наш погляд, виконання художнього перекладу літературної основи вокального твору або створення художнього аналогу музичної композиції засобами інших видів мистецтва. Робота вчителя над перекладом тексту

з одної національної мови на іншу сприяє глибокому проникненню в смисл вербального тексту, активному пошуку лексичних та синтагматичних еквівалентів до кожного текстового елементу, що прямо і ефективно впливає на якість висловлених думок і вербально виражених художньо-естетичних вражень. Створення аналогової художньої форми засобами вільної жестикуляції з можливим використанням елементів лексичної системи диригентських жестів, принципів евримії та лексики різних хореографічних стилів концентрує увагу на процесуальній стороні музичного твору, сприяє уловленню і усвідомленню тонких модифікацій темпоритму, ритмічно-структурних відношень між синтаксичними та композиційними одиницями тексту. Звернення до графічних аналогів музичної форми розвиває здатність до сприйняття, усвідомлення та пояснення змістовних ефектів лінійного розвитку (мелодика), фактури і просторових аспектів архітектоніки форми. Усі можливі варіанти здійснення художнього перекладу музичного твору розширюють лексичний тезаурус майбутнього вчителя, його здатність до суб'єктивно точного і виразного висловлення щодо нюансів образного смислу конкретних мистецьких творів і явища художнього смислоутворення як такого.

Художнім перекладом, який трактується в даній роботі в методичному ракурсі, далеко не вичерпуються можливості організації процесу формування герменевтичних умінь у майбутніх учителів музичного мистецтва. Наступними проблемами, що мають знайти висвітлення в подальших дослідженнях є питання узгодження вербальної та виконавської інтерпретації вокальних творів, інтерпретація взаємодії вокального та інструментального семантичних вимірів.

ЛІТЕРАТУРА

- Біляєва, Н. В. (2018). Диригентський жест: знак, символ, смисл. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 48. 25–38. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk48/1_2_bilyeva.pdf
- Жарков, О. М. (1994). Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.02. К., 163 с.
- Лянь Юйцзінь (2025). Образ ліричного герою творів камерно-вокальної музики в аспекті педагогічної герменевтики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2025, № 1 (141) 284–299.
- Митрополіт Іларіон (1994). Етимологічно-семантичний словник української мови. Ред. і доповн. М. Ласло-Куцюк. Том 4. Вінніпег.
- Художній переклад (2007). *Літературознавчий словник-довідник* / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. К.: ВЦ «Академія», 2007. С. 717.
- Художній переклад (2001). *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 608–614. 634 с.
- Шип, С. (2002). *Музичне мовлення та мова музики*. Вид-во ОМА імені А. В. Нежданової, Одеса.

Шип, С. (2023). *Музична герменевтика*: монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/17261>

Espasa, Eva (2023). Musical Translation and Its Multiple Challenges. Robert Gordon, and Olaf Jubin (eds), *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical*, Oxford Handbooks; online edn, Oxford Academic, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190909734.013.3>

Langer, Susanne K. (1954). *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. 6-th printing. URL: <https://archive.org/details/pdfy-rhrw7VPajPHlhLwH/page/n111/mode/2up>

O'Brien, Benjamin (2015). *A Theory on Musical Translation*. Thesis. Florida

Steiner, R. (1990). *Eurythmie als sichtbare Sprache*. Dornach : Rudolf Steiner Verlag.

REFERENCES

Biliaieva, N. V. (2018). *Dyrygentskyizhest: znak, symbol, smysl* [Conductor's gesture: sign, symbol, meaning]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, (48), 25–38. https://intermusic.kh.ua/vypusk48/1_2_bilyeva.pdf

Zharkov, O. M. (1994). *Khudozhnii pereklad v muzytsi: problemy i rishennia* [Artistic translation in music: problems and solutions] (Candidate's thesis, 17.00.02). Kyiv.

Lian Yuitszin. (2025). *Obraz lirynohoho heroia tvoriv kamerno-vokalnoi muzyky v aspekti pedahohichnoi hermenevtyky* [Image of the lyrical hero in chamber-vocal music in the context of pedagogical hermeneutics]. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, (1)(141), 284–299.

Mytropolyt Ilarion. (1994). *Etymolohichno-semantychnyi slovnyk ukrainskoi movy* [Etymological-semantic dictionary of the Ukrainian language] (Vol. 4, M. Laslo-Kutsiuk, Ed. & Rev.). Winnipeg.

Khudozhnii pereklad [Artistic translation]. (2007). In R. T. Hromiak, Yu. I. Kovaliv, & V. I. Teremko (Eds.), *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk* [Literary dictionary and reference book] (p. 717). Kyiv: VC Akademiia.

Khudozhnii pereklad [Artistic translation]. (2001). In A. Volkov (Ed.), *Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva* [Lexicon of general and comparative literary studies] (pp. 608–614). Chernivtsi: Zoloti lytavry.

Shyp, S. (2002). *Muzychne movlennia ta mova muzyky* [Musical speech and language of music]. Odesa: OMA imeni A. V. Nezhdanovoi.

Shyp, S. (2023). *Muzychna hermenevtyka: monohrafiia* [Musical hermeneutics: A monograph]. Sumy: FOP Tsoma S. P. <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/17261>

Espasa, E. (2023). Musical translation and its multiple challenges. In R. Gordon & O. Jubin (Eds.), *The Oxford Handbook of the Global Stage Musical* (online ed.). Oxford Academic. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190909734.013.3>

Langer, S. K. (1954). *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art* (6th printing). <https://archive.org/details/pdfy-rhrw7VPajPHlhLwH/page/n111/mode/2up>

O'Brien, B. (2015). *A theory on musical translation* [Master's thesis, Florida].

Steiner, R. (1990). *Eurythmie als sichtbare Sprache* [Eurythmy as visible speech]. Dornach: Rudolf Steiner Verlag.

Artistic translation as a hermeneutic skill of a music teacher

Liang Yujin

Postgraduate Student at the Department of Musical Art and Choreography
The State Institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
ORCID: 0009-0001-6409-3424

The work aims to identify the essence of the artistic translation phenomenon and determine the possibility of using this type of creative activity as a method of forming hermeneutic skills of future teachers of music art on the basis of a hermeneutic approach, a literary interpretation of the phenomenon of artistic translation, a systemic and structural approach to the phenomenon of hermeneutic skills, a method of scientific analogy in interpreting the phenomenon of artistic translation, an empirical method of observing the educational process. It is argued that a necessary quality of modern music teacher is a free orientation in the practice of world art, the ability to understand complex art works of the past, style directions and trends of the present. An important component of the readiness of a modern teacher for professional activity is his hermeneutic skills, that is, the ability to perceive, understand and explain to students the artistic content of musical works. The most problematic component of this complex skill ("hermeneutic competence") is the verbal interpretation of the perceived meanings and sense of a musical text. Therefore, the formation of verbal-rhetorical skill is a difficult task for the system of training teachers of musical art. One of the ways of forming this component of hermeneutic competence, as the author suggests, is: a) performing an artistic translation of the literary basis of a vocal work; b) creating an artistic analogue of a musical composition using other types of art. The teacher's work on translating a text from one national language to another contributes to a deep penetration into the meaning of a verbal text, an active search for lexical and syntagmatic equivalents for each text element, which affects the quality of thoughts and verbally expressed artistic and aesthetic impressions. Creating an analog art form by means of free gesticulation with the possible use of the lexical system of conductor gestures, principles of eurythmy and vocabulary of various choreographic styles focuses attention on the procedural side of the musical work, promotes awareness of subtle modifications of tempo-rhythm, structural relationships between syntactic and compositional units of the text. Application of graphic analogues of musical form develops the ability to perceive, realize and explain the meaningful effects of linear development (melody), texture and spatial aspects of the form architectonics. All possible options for implementing an artistic translation of a musical work expand the lexical thesaurus of the future teacher, his ability to subjectively accurate and expressive expression regarding the nuances of the figurative (aesthetical) meaning of art works and the phenomenon of artistic meaning formation process.

Keywords: music teacher, methodology, professional training, hermeneutic skills, figurative meaning, interpretation, artistic translation, vocal performance, chamber vocal music, conductor's gestures.

Nataliia Tsyhanovska
Paulina Kreft
Dariusz W. Skalski

Wpływ aerobiku w wodzie na przebieg procesu korekcji wad postawy ciała w wybranej grupie uczniów z wadami postawy

УДК [615.825:796.412:797.217]-042.3:
[572.511-044.923]-057.874
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.6>

Nataliia Tsyhanovska
Magister wychowania fizycznego i sportu,
kierownik Katedry Fizycznej Kultury i
Zdrowia,
mistrz sportu z gimnastyki sportowej
Charkowska Państwowa Akademia Kultury
ORCID: 0000-0001-8168-4245
SCOPUS: 58350051600

Paulina Kreft
Magister wychowania fizycznego,
adiunkt Akademii Wychowania Fizycznego
i sportu w Gdańsku,
doktorant Lwowskiego Państwowego
Uniwersytetu Kultury Fizycznej
im. Iwana Boberskiego
ORCID: 0000-0002-6474-0601
SCOPUS: 58520628400

Dariusz W. Skalski
Doktor habilitowany nauk pedagogicznych,
kandydat nauk o kulturze fizycznej, inżynier
bezpieczeństwa narodowego, profesor,
Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu
im. Jędrzeja Śniadeckiego,
profesor Lwowskiego Państwowego
Uniwersytetu Kultury Fizycznej
im. Iwana Boberskiego,
profesor Narodowego Uniwersytetu
Gospodarki
Wodnej Zarządzania Zasobami Naturalnymi
ORCID: 0000-0003-3280-3724
SCOPUS: 57194465535

Celem niniejszego opracowania naukowego jest zbadanie wpływu ćwiczeń ruchowych w wodzie na proces korekcji wad postawy ciała dzieci z wadami postawy. Aktywność fizyczna człowieka uwarunkowana jest jego rozwojem fizycznym, psychicznym i kulturowym. Jest ważna w każdym okresie życia. Ograniczenie aktywności fizycznej tworzy ryzyko dla zdrowia dzieci i młodzieży. W dzisiejszych czasach niepokojącym zjawiskiem jest wysoki procent dzieci z wadami postawy i z roku na rok liczba ta rośnie. Powszechnie uważa się, że jedną z ważniejszych przyczyn tego stanu rzeczy jest siedzący tryb życia. Ograniczenie aktywności ruchowej poprzez zainteresowanie uczniów telewizją, komputerami, często wadliwym planem lekcji w szkołach, brakiem odpowiednich warunków do nauki jest przyczyną powstawania wad postawy. Podstawa procesu oddziaływania korekcyjnego w wadach postawy są odpowiednio dobrane ćwiczenia ruchowe w tym w środowisku wodnym.

Słowa kluczowe: aqua, pływanie, ćwiczenia wady postawy

Wstęp

Postawa ciała jest jednym ze wskaźników prawidłowego rozwoju oraz statycznej i dynamicznej sprawności ciała. (Stoliński Ł., Kotwicki T. 2011, 16) Postawa ciała jest nawykiem ruchowym, jest to sposób indywidualnego trzymania się, indywidualnego ukształtowania elementów ciała względem siebie. Postawa ciała to harmonijne i bezwysiłkowe ułożenie poszczególnych elementów postawy w stosunku do osi długiej ciała. Postawa prawidłowa jest takim układem poszczególnych segmentów ciała, których nie dotknęły zmiany patologiczne. Zapewnia optymalną stabilność, nie wymaga dużego wysiłku do utrzymania się jak również stwarza warunki do optymalnego ułożenia narządów wewnętrznych. Postawa wadliwa to wszelkie nieprawidłowości

sposobu trzymania się w pozycji stojącej. Jest wtedy, gdy pewne elementy odbiegają od wzorca postawy poprawnej i odchylenia te są odwracalne. (Jóźwiak M., Kinel E., Lisiński P., Majchrzycki M., Szymczak M. 2015, 360) Często wadom postawy towarzyszy obniżona zdolność funkcjonalna układu oddechowego. Dlatego też w procesie korekcyjnym należy nauczyć dzieci prawidłowego oddychania. (Kopaniarz I, 2003, 42) Ćwiczenia oddechowe mają za zadanie poprawić wymianę gazową w płucach, gdyż znaczna część dzieci oddycha nieumiejętnie – nie wykorzystuje oddychania torem brzuszny. Zadaniem tych ćwiczeń jest poprawienie ruchomości klatki piersiowej, jej kształtu, zwiększenie pojemności życiowej płuc oraz usprawnienie wentylacji płuc. Przy ćwiczeniach oddechowych

należy zwrócić uwagę na wydech, który powinien być pełny i przedłużony. Ćwiczenia oddechowe mogą być wykonywane w różnych pozycjach wyjściowych i mogą być wspomagane poprzez ruchy kończyn i tułowia. Następuje wówczas poszerzenie klatki piersiowej przy wdechu i zwężenie przy wydechu. Ćwiczenia wspomagane zwiększają ruchomość klatki piersiowej. Innym rodzajem ćwiczeń oddechowych są ćwiczenia sterowane polegające na koncentrowaniu uwagi przy oddychaniu na rozprężaniu określonych partii płuc i uwypuklaniu określonych części klatki piersiowej. Ćwiczenia oddechowe oporowe przyczyniają się do rozprężalności tkanki płucnej oraz mobilizacji dodatkowych mięśni oddechowych. Opór może być stawiany zarówno na wdechu jak i wydechu. Ważnym elementem programu korektywy jest pływanie. Ćwiczenia w wodzie pozwalają na uzyskanie odciążenia osiowego stawów, rozluźnienia mięśni, stwarzają doskonałe możliwości rozwoju mięśni grzbietu oraz kończyn górnych i dolnych, a szczególnie mięśni klatki piersiowej. (Przewęda R., Dobosz J. 2003, 11)

Specyfika ćwiczeń ruchowych w środowisku wodnym

Bardzo atrakcyjną formą aktywności ruchowej jest pływanie. Woda dzięki swym szczególnym właściwościom jest często wykorzystywana w leczeniu – w diagnostyce, profilaktyce, terapii. Inna forma leczenia jest hydrokinezyterapia – leczenie ruchem w wodzie. (Kreft P., Skalski D., Mirska I., Kowalski D., Tsyhanovska N., Zarichanska L.O, 2023, 144) Ćwiczenia stosowane w wodzie poprawiają wydolność ogólną, wzmacniają siłę mięśniową, poprawiają wytrzymałość i koordynację nerwowo – mięśniową. Ponadto pływanie i ćwiczenia w wodzie mają korzystny wpływ na proces korekcji wad postawy. (Kreft P., Skalski D., Peczak-Graczyk A., Makar P., Semenova N, 2021, 110) Środowisko wodne zapewnia odciążenie kręgosłupa, sprzyja elongacji, rozluźnieniu mięśni, przez co ułatwia przyjęcie poprawnej postawy. Odpowiednio dobrane ćwiczenia pozwalają likwidować dystonię mięśniową występującą w nieprawidłowej postawie. Pływanie jest bardzo lubianą przez dzieci formą terapii. (Mika T., Kasperczyk W., 2004, 65) Ćwiczenia korekcyjne w wodzie spełniają funkcje kompensacyjną i korekcyjną lecz pływanie korekcyjne spełnia jeszcze wiele innych zadań. Do tych zadań należą: zwiększanie umiejętności pływackich, zmniejszanie napięcia mięśniowego, pobudzanie czucia głębokiego w celu autokorekcji, podnoszenie wydolności organizmu, zwiększanie motywacji działania. (Kasperczyk T. 2002, 56)

Pomimo tak wielu korzyści wynikających z pływania i przekonania co do skuteczności w leczeniu wad postawy bardzo rzadko obecnie postępowanie korekcyjne u dzieci z wadami postawy opiera się wyłącznie na zajęciach z pływania korekcyjnego.

(Łubkowska W. 2015, 240) Dzisiaj podstawową formą zajęć korekcyjnych jest gimnastyka prowadzona w sali gimnastycznej przez specjalistę od gimnastyki korekcyjnej. Pływanie jest jedynie wspomagającą formą postępowania korekcyjnego i jak bardzo ważnym uzupełnieniem. (Kapuścińska E., Kapuściński T, 2003, 27)

Cel badań. Celem badań jest ocena wpływu systematycznych zajęć ruchowych w sali i wodzie na przebieg procesu korekcji wad postawy ciała dzieci zakwalifikowanych do zajęć korekcyjnych.

Materiał i metody badań: Badaną grupę stanowiło 20 dzieci (w tym 10 dziewcząt) w wieku 8 lat, wytypowane w wyniku badań lekarskich na gimnastykę korekcyjną. W miesiącu wrześniu 2023 roku dokonano pomiarów masy i wysokości ciała badanych dzieci i na tej podstawie obliczono wskaźnik Quateletta dla każdego dziecka według wzoru:

$$WQ = \text{masa ciała (kg)} / \text{wysokość ciała (m}^2\text{)}.$$

Dane dotyczące badanej grupy spisane zostały z kart zdrowia dzieci i uzupełnione dodatkowym badaniem postawy ciała metodą punktową Tadeusza Kasperczyka.

Ponadto dokonano pomiarów wytrzymałości siłowej mięśni posturalnych (grzbietu, pośladków i brzucha) Badana grupa uczestniczyła od września 2023 roku w zajęciach gimnastyki korekcyjnej w szkole w ilości dwóch godzin tygodniowo oraz w zajęciach pływania na pływalni w ilości jedna godzina tygodniowo. Pomiary te przeprowadzono dwukrotnie, a mianowicie we wrześniu 2023 roku (I termin badań) i powtórzono w maju 2024 roku (II termin badań). Zebrany materiał opracowano statystycznie obliczając: średnią arytmetyczną ($\bar{x}$), odchylenie standardowe (S_x), współczynnik zmienności (V), a także istotność różnic między średnimi testem t-Studenta (t). Opracowanie danych pod względem statystycznym i graficznym dokonano przy pomocy programu komputerowego Microsoft Excel.

WYNIKI BADAŃ

Wyniki badań dotyczące dynamiki zmian rozwoju fizycznego badanych dzieci w kolejnych terminach badań tj. w miesiącu wrześniu 2023 roku (I termin badań) oraz w maju 2024 roku (II termin badań)

Analiza powyższej tabeli pozwala zauważyć, że w ciągu 8 miesięcy badane dzieci urosły średnio o 1,8 cm, nabrały większej masy ciała (średnio o 1,5 kg). Zmianie uległ również wskaźnik smukłości WQ. Jednakże zanotowane różnice w średnich wartościach tych parametrów w I i II terminie badań nie wykazały istotności statystycznej.

Zauważyć również należy, że badane dzieci stanowiły zbiorowość najbardziej jednorodną pod względem wysokości ciała i to zarówno w I ($V = 4,13$) jak i w II terminie badań ($V = 4,08$). Natomiast najbardziej różnicowała ich masa ciała tak w I ($V = 16,68$) jak i w drugim ($V = 15,81$) terminie badań.

Tabela 1

Charakterystyka rozwoju fizycznego badanych dzieci w kolejnych terminach badań

LP	INICJAŁ	WIEK (lata)		WYSOKOŚĆ CIAŁA (cm)		MASA CIAŁA (kg)		WQ (kg/m ²)	
		termin		termin		termin		termin	
		I	II	I	II	I	II	I	II
1.	Z.A.	8	9	136	138	35	36	18,9	18,9
2.	K.K.	8	8	130	131	27,5	28	16,3	16,3
3.	M.P.	8	9	130	132	34	35	20,1	20,1
4.	B.O.	8	9	130	133	29	31	17,1	17,5
5.	S.W.	8	8	128	131	23	25	14,0	14,5
6.	S.A.	8	8	126	129	32	34	20,1	20,5
7.	Z.J.	8	9	132	134	25	26,5	14,4	14,7
8.	J.Ł.	8	9	139	141	30	31	15,5	15,6
9.	K.S.	8	8	141	143	40	42	20,1	20,6
10.	M.S.	8	8	125	126	23	24	14,7	15,1
11.	K.G.	8	8	140	141	33	34	16,8	17,1
12.	K.P.	8	8	128	129	24	26	14,6	15,7
13.	J.A.	8	8	134	135	39	40,5	21,8	22,3
14.	M.K.	8	8	135	137	30	32	16,5	17,0
15.	J.K.	8	8	122	124	23,5	25	15,8	16,2
16.	L.K.	8	8	132	133	30	30,5	17,2	17,2
17.	W.D.	8	8	132	133	28	29,5	16,1	16,7
18.	P.K.	8	9	142	144	30,5	32	15,1	15,5
19.	S.P.	8	9	129	130	32	33	19,3	19,5
20.	W.K.	8	8	135	137	26	28	14,3	14,9
$\bar{x}$		8,0	8,35	132,3	134,1	29,7	31,2	16,9	17,3
Sx		0	0,49	5,47	5,47	4,95	4,93	2,34	2,27
V		0	5,86	4,13	4,08	16,68	15,81	13,83	13,13
t		–		1,0143		0,9359		0,5348	

Z uzyskanych pomiarów wytrzymałości siłowej mięśni grzbietu, brzucha i pośladków również stwierdzono poprawę. Analizując siłę mięśni grzbietu zauważyć należy, iż średni czas wykonywanej próby w miesiącu wrześniu 2008 roku wynosił 0,35", a w miesiącu maju 2009 roku 0,42". Nastąpił wzrost o 7 sekund. Dziewczęta średnio wykonywały tę próbę w czasie 0,33" we wrześniu i 0,40" w maju. Chłopcy natomiast 0,37" we wrześniu i 0,45" w maju o 0,01" większy przyrost zauważono u chłopców. Zanotowane różnice okazały się istotne statystycznie, co upoważnia nas do stwierdzenia, że nastąpiła poprawa wytrzymałości siłowej mięśni grzbietu w II terminie badań w porównaniu do wyników zanotowanych w I terminie badań.

Próbę wytrzymałości siłowej mięśni pośladkowych badane dzieci wykonywały średnio w miesiącu wrześniu 2008 roku w ciągu 1,08" a w miesiącu maju 2024 roku w ciągu 1,32" średnio o 24 sekundy dłużej dzieci wykonywały powyższą próbę. Zanotowane różnice okazały się istotne statystycznie, co upoważnia nas do stwierdzenia, że nastąpiła poprawa wytrzymałości siłowej mięśni pośladkowych w II terminie badań w porównaniu do wyników zanotowanych w I terminie badań. Najmniejszy przyrost wytrzymałości siłowej zanotowano u badanych dzieci w odniesieniu do mięśni brzucha.

W miesiącu wrześniu 2008 roku średni czas próby wynosił 0,32" a w miesiącu maju 2024 roku 0,35". Zanotowane różnice okazały się istotne statystycznie, co upoważnia nas do stwierdzenia, że nastąpiła poprawa wytrzymałości siłowej mięśni brzucha w II terminie badań w porównaniu do wyników zanotowanych w I terminie badań.

Dyskusja i wnioski

Skala zjawiska wad w postawie ciała wśród populacji dzieci i młodzieży w Polsce do dzisiaj niestety nie została precyzyjnie określona. Wielkości procentowe obrazujące częstość występowania wad w postawie na poziomie powyżej 50% populacji dziecięcej, mogą budzić uzasadnione wątpliwości, to jednak cytowane przez wielu autorów dane liczbowe potwierdzają wagę problemu. Uzasadnia to potrzebę upowszechniania działalności profilaktycznej i korekcyjnej.

Kluczową rolę w korygowaniu błędów i wad w postawie odgrywają ćwiczenia korekcyjne ukierunkowane na konkretny rodzaj błędu, wadę w postawie czy też jednostkę chorobową, która wyraża się m.in. wadliwą postawą. Nieocenione możliwości stwarza tutaj środowisko wodne, które poprzez swoje właściwości fizyczne i chemiczne, wpływa wyjątkowo korzystnie na organizm u dzieci i młodzieży z nieprawidłowymi postawami.

Tabela 2

Pomiary wytrzymałości siłowej mięśni posturalnych w kolejnych terminach badań miesięczu wrześniu 2023 roku (I termin badań) oraz w maju 2024 roku (II termin badań)

LP	INICJAŁ	DIAGNOZA LEKARSKA	METODA KASPERCZYKA		MM. GRZBIETU		MM. POŚLADKÓW		MM. BRZUCHA	
			termin		termin		termin		termin	
			I	II	I	II	I	II	I	II
1.	Z.A.	Stopy płasko – koślawe	7	5	0'43"	0'62"	1'42"	1'47"	0'20"	0'31"
2.	K.K.	Stopy płasko – koślawe	5	4	0'51"	0'57"	1'54"	1'59"	0'33"	0'41"
3.	M.P.	Stopy płasko – koślawe	6	6	0'23"	0'31"	1'50"	2'01"	0'11"	0'17"
4.	B.O.	Stopy płasko – koślawe	7	5	0'29"	0'27"	1'14"	1'24"	0'32"	0'37"
5.	S.W.	Wada postawy	7	7	0'27"	0'43"	0'52"	0'59"	0'24"	0'27"
6.	S.A.	Koślawość kolan	7	6	0'43"	0'52"	1'12"	1'21"	0'25"	0'25"
7.	Z.J.	Postawa skoliozytyczna	8	7	0'21"	0'37"	0'41"	1'13"	0'27"	0'29"
8.	J.Ł.	Postawa skoliozytyczna	6	4	0'38"	0'31"	1'05"	1'40"	0'23"	0'24"
9.	K.S.	Wada postawy	8	4	0'33"	0'33"	1'14"	1'37"	0'38"	0'39"
10.	M.S.	Postawa skoliozytyczna	8	6	0'19"	0'22"	0'54"	1'21"	0'31"	0'33"
11.	K.G.	Wada postawy	6	3	0'15"	0'19"	1'28"	1'42"	0'15"	0'17"
12.	K.P.	Płaskostopie	7	5	0'50"	0'58"	1'45"	1'51"	0'42"	0'44"
13.	J.A.	Koślawość kolan	6	4	0'58"	0'55"	1'35"	1'42"	0'47"	0'52"
14.	M.K.	Postawa skoliozytyczna	10	7	0'22"	0'31"	1'14"	1'21"	0'37"	0'41"
15.	J.K.	Stopy płasko - koślawe	6	6	0'47"	0'52"	1'28"	1'31"	0'52"	0'52"
16.	L.K.	Postawa skoliozytyczna	7	5	0'41"	0'35"	1'33"	1'42"	0'43"	0'44"
17.	W.D.	Wada postawy	6	6	0'39"	0'36"	1'14"	1'19"	0'34"	0'37"
18.	P.K.	Wada postawy	5	5	0'33"	0'38"	0'58"	1'22"	0'41"	0'49"
19.	S.P.	Wada postawy	7	7	0'47"	0'61"	1'12"	1'24"	0'39"	0'41"
20.	W.K.	Postawa skoliozytyczna	8	7	0'22"	0'29"	0'47"	1'17"	0'28"	0'31"
$\bar{x}$			6,85	5,45	35,05	40,45	1,08	1,32	32,10	35,55
S_x			1,18	1,23	0,12	0,13	0,37	0,26	0,11	0,10
V			17,26	22,65	35,42	33,35	34,05	19,97	32,92	29,34
t			101,1579***		3,5802***		133,0449***		2,3134*	

* Istotne dla $\alpha = 0,05$

*** Istotne dla $\alpha = 0,001$

Wnioski. Na bazie przeprowadzonych badań powyższej dyskusji nasuwają się autorom następujące wnioski:

1. Po ośmiu miesiącach oddziaływania korekcyjnego nie nastąpiła całkowita poprawa postawy ciała badanych dzieci. Okres oddziaływania korekcyjnego powinien trwać do momentu całkowitego zlikwidowania wady postawy i winien - w zależności od stopnia nasilenia wady- trwać nawet do czasu zakończenia procesu wzrostu dziecka.

2. Nie każdy element postawy ciała uległ zmianie po ośmiu miesiącach zajęć korekcyjnych. Największy efekt postępowania korekcyjnego uzyskano w ustawieniu: barków, głowy i brzucha. Nauka kształtowania nawyku prawidłowej postawy na zajęciach korekcyjnych, egzekwowanie prawidłowego trzymanie się oraz stymulowanie ćwiczeń w sali i w wodzie wpływa na poprawę postawy ciała dzieci.

3. Po ośmiu miesiącach zajęć korekcyjnych zwiększyła się wytrzymałość siłowa mięśni posturalnych (grzbietu, brzucha, i pośladków) badanych dzieci. Ćwiczenia korekcyjne w sali i pływanie mają korzystny wpływ na rozwój fizyczny

dzieci; silniejszy układ mięśniowy, szczególnie w okresie wzrostu zmniejsza podatność na kształtowanie się wad postawy.

LITERATURA

- Jóźwiak, M., Kinel, E., Lisiński, P., Majchrzycki, M., & Szymczak, M. (2015). *Rehabilitacja medyczna w chorobach narządu ruchu*, [w:] red. J. Kruczyński, A. Szulc, Wiktora Degi ortopedia i rehabilitacja, Warszawa: Wydawnictwo Lekarskie PZWL, s. 353–376.
- Kapuścińska, E., & Kapuściński, L. (2003). Kręgosłup „filar” naszego organizmu, *Lider* nr 6, 2003, s. 27.
- Kasperczyk, T. (1986). Postępowanie korekcyjne i rekreacja ruchowa w rozwoju fizycznym dzieci i młodzieży, Redakcja naukowa, Warszawa.
- Kasperczyk, T. (2002). Wady postawy ciała, diagnostyka i leczenie, Kraków.
- Kołodziej, J., Kołodziej, K., & Momola, I. (2004). Postawa ciała, jej wady i korekcja, Rzeszów.
- Kopaniarz, I. (2003). Przyczyny powstawania i korekcja wad postawy, *Lider* nr 4, 2003, s. 42–43.
- Kreft, P., Skalski, D., Mirska, I., Kowalski, D., Tsyhanovska, N., & Zarichanska, L.O. (2023). *Aquaerobik*

jako istotny determinant aktywności fizycznej wśród kobiet. *Rehabilitation and Recreation* 2023, nr 15, s. 143–147.

Kreft, P., Skalski, D., Peczak-Graczyk, A., Makar, P., & Semenova, N. (2021). Rola pływania w rozwoju dziecka. *Rehabilitation and Recreation*. Gdańsk : Akademia Wychowania Fizycznego i Sportu im. Jędrzeja Śniadeckiego, S. 107–116.

Kwolek, A., (red.) (2003). *Rehabilitacja medyczna*, Tom II, Wrocław.

Łubkowska, W. (2015). *Dobrostan i wellness kobiet w wieku 50+ w aspekcie ćwiczeń w środowisku wodnym*, [w:] red. K. Markocka Mączka, J. Tatarczuk i M. Markowska, *Zdrowie i dobrostan 1/2015 Dobrostan i zdrowie*, Lublin: Wydawnictwo Naukowe NeuroCentrum, rozdział XVII, s. 233–247.

Mika, T., Kasperczyk, W., *Fizykoterapia*, PZWL, Warszawa (2004).

Przewęda, R., & Dobosz, J. (2003). *Kondycja fizyczna polskiej młodzieży*, Studia i Monografie Nr 98 Akademia Wychowania Fizycznego w Warszawie, Warszawa: Wydawnictwo AWF.

Stoliński, Ł., & Kotwicki, T. (2011). *Wstępne wyniki analizy postawy ciała dzieci biorących udział w projekcie Poznań stawia na zdrowie - profilaktyka wad postawy [w:] T. Kotwicki, J. Pierzchalska, P. Jankowiak, E. Dybowska, A. Mania, *Profilaktyka wad postawy i kształtowania zachowań prozdrowotnych wśród dzieci. Projekt „Poznań stawia na zdrowie – profilaktyka wad postawy wśród dzieci uczęszczających do klas I – IV szkół podstawowych w Poznaniu”*, Urząd Miasta Poznania, Poznań: Drukarnia CLASSIC, s. 11–20.*

Вплив занять аквааеробікою на процес корекції дефектів постави в обраній групі школярів

Наталія Цигановська
магістр фізичного виховання і спорту,
завідувач кафедри фізичної культури
та здоров'я,
майстер спорту зі спортивної гімнастики
Харківської державної академії культури,
Україна
ORCID: 0000-0001-8168-4245
SCOPUS: 58350051600

Пауліна Крефт
магістр фізичного виховання,
ад'юнкт Академії фізичного виховання
і спорту в Гданську,
аспірант Львівського державного
університету фізичної культури
імені Івана Боберського
ORCID: 0000-0002-6474-0601
SCOPUS: 58520628400

Даріуш Скальські
доктор педагогічних наук, кандидат наук
з фізичної культури,
професор, інженер з національної
безпеки,
Академія фізичного виховання та спорту
імені Єнджея Снядецького (Польща),
професор Львівського державного
університету фізичної культури
імені Івана Боберського (Україна),
професор Національного університету
водного господарства
та природокористування (Україна)
ORCID: 0000-0003-3280-3724
SCOPUS: 57194465535

Метою даної наукової роботи є дослідження впливу занять аквааеробікою на процес корекції дефектів постави у дітей з дефектами постави. Рухова активність людини зумовлена її фізичним, психологічним та культурним розвитком. Вона важлива в кожному періоді життя. Зниження фізичної активності створює ризики для здоров'я дітей та молоді. На сьогоднішній день високий відсоток дітей з дефектами постави є тривожним явищем і з кожним роком їх кількість зростає. Широко розповсюджена думка, що однією з найважливіших причин цього є малорухливий спосіб життя. Обмеження рухової активності через захоплення школярів телебаченням, комп'ютерами, часто неправильний розклад занять у школах та відсутність належних умов для навчання є причиною виникнення дефектів постави. Основою процесу корекційного впливу при дефектах постави є правильно підібрані фізичні вправи, в тому числі у водному середовищі.

Ключові слова: аква, плавання, вправи при дефектах постави.

РОЗДІЛ 2. МОДЕРНІ ПОШУКИ У ПРОСТОРІ МИСТЕЦТВА

Наталія Сергіївна Борисенко
Єлизавета Владиславівна Роговська
Наталія Михайлівна Травкіна

Сучасні підходи до відновлення голосу у вокалістів

УДК 78.089.6.784.9
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.7>

Наталія Сергіївна Борисенко
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-9358-1243

Єлизавета Владиславівна Роговська
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-9456-5480

Наталія Михайлівна Травкіна
концертмейстер кафедри мистецької
освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-9271-1907

У статті стверджується, що голос є головним інструментом вокаліста, який визначає його стиль, виразність та можливості на сцені. Проте голосові проблеми можуть виникати через фізичні, технічні та психологічні фактори, що впливають на якість виконання. У статті розглядаються гострі та хронічні порушення голосу, їх причини, симптоматика та наслідки для вокалістів. До гострих проблем належать осиплість, афонія, дисфонія, а також голосова втома, що виникають внаслідок надмірного голосового навантаження, інфекційних захворювань, зневоднення чи неправильного дихання. Серед хронічних порушень виділяють вузлики голосових зв'язок, хронічний ларингіт, рефлюкс-ларингіт і спазмодичну дистонію, які потребують тривалого лікування та корекції вокальної техніки.

Окремо висвітлюються традиційні та сучасні методи відновлення голосу. До традиційних підходів належать голосовий режим, гігієна голосу, інгаляції, полоскання, фонопедичні вправи, фізіотерапія та медикаментозне лікування. Сучасні методи включають лазерну та плазмотерапію, електроміостимуляцію, біоакустичну корекцію, нейроакустичну стимуляцію, фармакологічні інновації та альтернативні техніки роботи з тілом.

Окрім фізичних аспектів, у дослідженні наголошується на важливості психологічної складової. Стрес, тривожність і страх сцени можуть посилювати проблеми з голосом, тому методи релаксації та психотерапія є важливими елементами реабілітації. Комплексний підхід до відновлення голосу допомагає вокалістам зберегти здоров'я голосового апарату та підтримувати високу якість виконання.

Ключові слова: голос, вокал, відновлення голосу, методи, підходи.

Постановка проблеми. Відновлення голосу у вокалістів є актуальною проблемою, оскільки голосовий апарат зазнає значних навантажень, що може призводити до його перенапруження, втрати звучності, хронічних захворювань та навіть професійної непридатності. У нинішніх умовах, коли вокалісти працюють у високому темпі, виступають у складних акустичних середовищах та зіштовхуються зі стресовими факторами, ризик голосових порушень значно зростає. Крім того, важливість цієї проблеми посилюється тим, що голос є не лише фізіологічним, а й емоційним та творчим інструментом, втрата якого впливає не лише на кар'єру, а й на психологічний стан артиста. Сучасні підходи до відновлення голосу включають як традиційні методи, так й інноваційні технології, що дає змогу значно пришвидшити процес реабілітації та запобігти ускладненням. Важливість дослідження цієї проблеми зумовлена необхідністю розробки ефективних методик відновлення, профілактики та збереження голосового здоров'я, що є ключовим для професійного довголіття вокалістів.

Огляд літератури. Проблема відновлення голосу у вокалістів привертала увагу багатьох дослідників, серед яких – лікарі-фоніатри, отоларингологи, вокальні педагоги, логопеди та психологи. Значний внесок у вивчення механізмів голосоутворення та використання здоров'язбережувальних

технологій у вокальній практиці зробили О. О. Карпенко (Карпенко, 2020), О. В. Кононенко (Кононенко, 2016), Т. П. Мадишева (Мадишева, 2020), І. Д. Черкасова (Черкасова, 2021) та ін. Особливу увагу реабілітації голосу приділяли Б. Гріндер, О. В. Маруфенко (Маруфенко, 2006), Й. Нейтіц, Й. Перелло, Р. Саталіо, Р. Юсон та ін. На психологічному аспекті відновлення голосу наголошували П. В. Голубєв (Голубєв, 2006), Т. І. Гонтар (Гонтар, 2018), І. С. Колодуб (Колодуб, 20212). Загалом, питання відновлення голосу є міждисциплінарним і охоплює медичний, педагогічний та психологічний аспекти, що робить його важливим об'єктом досліджень у світовій практиці.

Мета статті – дослідити традиційні та сучасні (інноваційні) підходи до відновлення голосу, що застосовуються у вокальній практиці.

Методологія дослідження. Для реалізації мети у статті використано комплекс взаємоузгоджених методів: теоретичні – аналіз, систематизація та узагальнення наукових джерел – для уточнення основних голосових проблем у вокалістів; методи порівняння та класифікації як традиційних, так й інноваційних підходів до відновлення голосу вокалістів.

Результати та їх обговорення. Голос для вокаліста – це не просто засіб вираження, а головний інструмент творчості, що передає емоції, зміст

і характер виконання. Він визначає унікальність виконавця, його стиль та можливості на сцені. Без здорового та добре розвиненого голосу вокаліст втрачає здатність повноцінно реалізовувати свій талант і спілкуватися з аудиторією через музику.

Голосові проблеми у вокалістів можуть бути як тимчасовими, так і хронічними, спричиненими неправильним вокальним режимом, надмірним навантаженням, хворобами або навіть психологічним станом.

Так, до гострих проблем з голосом відносять:

Осиплість, втрата голосу (афонія, дисфонія). Причинами цього є надмірне голосове навантаження без достатнього відпочинку; гострі вірусні або бактеріальні інфекції (ларингіт, ГРВІ, ангіна); зневоднення та сухість слизової оболонки гортані, а також неправильне дихання та форсований звук під час співу. Проявляється ця проблема через відчуття дискомфорту та болю в горлі; виникає потреба «прочистити» горло; голос стає сиплим, слабким або зникає повністю.

Голосова втома – це стан, при якому голосові зв'язки втрачають еластичність і витривалість через надмірне навантаження, що призводить до зниження сили, чистоти та контролю голосу, а також до відчуття напруження або дискомфорту в гортані. Причинами втоми є довгий спів без перерв та голосового відпочинку; використання голосу в екстремальних режимах (форсований спів, крик, часті виступи); стрес та напруження м'язів гортані. Проявляється голосова втома відчуттям втоми у голосових зв'язках, зменшенням сили та об'єму голосу. Також голос стає менш контрольованим (Кушка, 2010).

Щодо хронічних проблем з голосом у вокаліста, то основні з них такі:

Вузлики голосових зв'язок (вузлики співаків). Причинами цього є постійне перенапруження голосових зв'язок через неправильну техніку співу, відсутність розігріву голосу перед співом, а також надмірне використання голосу без відпочинку. Проявляється це через часті періоди афонії після інтенсивних навантажень; голос стає грубим, осиплим, а у важких випадках потрібне хірургічне втручання.

Хронічний ларингіт (тривале запалення слизової оболонки гортані). До нього призводять регулярний спів при наявності запалення; куріння, алкоголь, вдихання забрудненого повітря; часті вірусні та бактеріальні інфекції. Проявляється через постійну осиплість, кашель; відчуття стороннього тіла в горлі; зниження гнучкості голосу.

Рефлюкс-ларингіт – запальне ураження гортані, спричинене закидом шлункової кислоти в стравохід і гортань, що призводить до подразнення голосових зв'язок, осиплості, першіння в горлі та хронічного кашлю. Його причинами є підйом шлункової кислоти, що подразнює голосові

зв'язки; неправильне харчування (кава, жирна їжа, цитрусові) та пізні прийоми їжі перед сном. Проявляється хрипотою (переважно вранці), печією, першінням у горлі; постійним кашлем, відчуттям грудки в горлі.

Спазмодична дистонія, що є неврологічним розладом, який спричиняє мимовільні спазми м'язів, що контролюють голосові зв'язки, і це призводить до переривчастості, тремтіння або напруженості голосу та ускладнює мовлення або спів. Причинами дистонії є стрес та нервові розлади; порушення координації між голосовими м'язами та нервовою системою; вроджені або набуті неврологічні проблеми. Проявляється через судомоподібне тремтіння голосу, неможливість контролювати гучність і тон голосу та важкість у вимові певних звуків (Кононенко, 2019).

Додатковими фактори (крім гострих та хронічних захворювань) що погіршують стан голосу, є:

- недостатнє зволоження голосових зв'язок (низька вологість, недостатнє споживання води);
- неправильна техніка дихання (зайве навантаження на голосові зв'язки через поверхневе дихання);
- перевтома та стрес (впливає на м'язи гортані та контроль голосу);
- зловживання стимуляторами (кофеїн, алкоголь, нікотин);
- погана постава (напруження м'язів шиї, що впливає на голосовий апарат) (Голубєв, 2006).

Таким чином, голосові проблеми у вокалістів виникають через поєднання фізичних, технічних і психологічних факторів. Регулярний голосовий догляд, правильна вокальна техніка та своєчасне лікування допомагають зберегти голос здоровим і витривалим.

Відновлення голосу у вокалістів є надзвичайно важливим, оскільки він є їх основним інструментом. Будь-які порушення в його функціонуванні, навіть тимчасові, можуть серйозно вплинути на професійну діяльність, знижуючи якість виконання та емоційну виразність. Вчасне відновлення голосу дозволяє уникнути хронічних проблем, таких як вузлики голосових зв'язок або спазми, та зберегти здатність до тривалих сценічних навантажень.

Традиційні підходи відновлення голосу включають природні, медичні та реабілітаційні методи, перевірені часом. Це:

Голосовий режим і гігієна голосу. А саме:

- голосовий спокій – обмеження або повне утримання від голосового навантаження при перших ознаках перенапруження;
- зволоження голосових зв'язок – вживання достатньої кількості води, використання зволожувачів повітря, інгаляцій;
- виключення подразників – відмова від куріння, алкоголю, кофеїну, гострої та кислої їжі, які можуть подразнювати слизову оболонку гортані;

– правильне дихання – діафрагмальне дихання, що зменшує навантаження на голосові зв'язки (Колодуб, 2012).

Лікувально-профілактичні заходи, до яких входять:

– інгаляції – використання парових інгаляцій з трав'яними відварами (ромашка, календула), фізіологічним розчином або ефірними оліями;

– полоскання горла – застосування сольового або трав'яного розчину для зняття запалення;

– фонопедичні вправи – спеціальні вокальні розспівки та вправи для м'якого відновлення голосу після навантаження;

– фізіотерапевтичні методи – електрофорез, магнітотерапія, ультразвук для покращення кровообігу в області голосових зв'язок;

– медикаментозну терапію – застосування протизапальних, зволожувальних та регенеративних засобів.

Вокальна реабілітація, яка передбачає:

– поступове навантаження – відновлення голосу через легкі вправи, уникаючи різкого повернення до активного співу;

– голонаспіви на закритий рот («mmm», «nnn») – допомагають повернути резонанс і контроль над голосом;

– релаксаційні техніки – масаж шиї, дихальна гімнастика для зняття м'язового напруження (Карпенко, 2020).

Загалом традиційні методи відновлення голосу базуються на комплексному підході, що включає голосовий спокій, природні засоби, лікувальні процедури та спеціальні вправи. Дотримання цих рекомендацій допомагає вокалістам швидко повернутися до повноцінного співу та зберегти голосове здоров'я на довгі роки.

Сучасні методи відновлення голосу базуються на досягненнях медицини, технологій та нейрофізіології, що дозволяє значно пришвидшити реабілітацію вокалістів та мінімізувати ризики хронічних порушень. Інноваційні підходи включають застосування апаратних методів, нейротехнологій, біоакустичної корекції та сучасних фармакологічних засобів.

Так, *апаратні методи та технології* включають:

– лазерну терапію – використання низькоінтенсивного лазерного випромінювання для покращення кровообігу та регенерації голосових зв'язок;

– електроміостимуляцію гортанних м'язів – застосування імпульсного електричного струму для відновлення тону голосових зв'язок після перенапруження або парезу;

– плазмотерапію (PRP-терапію) – введення власної плазми для прискорення регенерації тканин гортані;

– фотодинамічну терапію – використання світлодіодного випромінювання в поєднанні

з фотосенсибілізаторами для прискорення регенерації тканин голосового апарату;

– гідротерапію та кисневу терапію – спеціальні водні процедури та інгаляції збагаченим киснем повітрям для глибокого зволоження та стимуляції відновлення зв'язок;

– стем-клітинну терапію – експериментальні методи, що можуть допомогти при тяжких ураженнях голосових зв'язок.

Методами нейроакустичної та біоакустичної корекції є:

– біоакустична корекція голосу – методика, заснована на перетворенні голосових коливань у звукові імпульси, що впливають на мозкову активність і сприяють відновленню голосового контролю;

– нейроакустична стимуляція – використання спеціальних звукових частот і музичних гармонік для нормалізації роботи голосових м'язів та відновлення резонансу;

– методи нейрофідбеку – тренування голосового апарату через зворотний зв'язок із мозком, що допомагає контролювати напругу м'язів гортані та покращувати голосову витривалість.

До фармакологічних та біотехнологічних методів відновлення голосу відносять:

– препарати на основі стовбурових клітин – використовуються для регенерації пошкоджених тканин голосових зв'язок у випадках серйозних травм або вузликів;

– генно-терапевтичні методи – перспективні розробки, що спрямовані на стимуляцію природного відновлення голосових зв'язок за допомогою регуляції експресії генів;

– інноваційні фітопрепарати – біоактивні комплекси з рослинними екстрактами, які пришвидшують відновлення та зменшують запалення без побічних ефектів традиційних медикаментів (Мадишева, 2020)

Альтернативні методи роботи з тілом – це:

– міофасціальний реліз – техніка масажу, спрямована на зняття напруги в м'язах шиї, гортані та діафрагми;

– техніка вокального ребалансування – метод, що включає спеціальні дихальні вправи, рухові патерни та вібраційні техніки для відновлення голосової функції;

– діджеріду-терапія – використання гри на діджеріду для вібраційного масажу голосових зв'язок і покращення дихальної координації (Черкасова, 2021).

Інноваційні методи відновлення голосу значно розширюють можливості вокальної реабілітації, поєднуючи сучасні технології, нейрофізіологічні підходи та біотехнології. Використання таких методів дозволяє вокалістам швидше відновлювати голосові функції, зменшувати ризики травм і підтримувати здоров'я голосового апарату на високому рівні.

Відзначимо також, що голос тісно пов'язаний з емоційним станом людини, тому психологічний підхід є важливою складовою процесу його відновлення. Стрес, тривога, страх перед сценою або втратою професійної спроможності можуть значно ускладнити реабілітацію голосових функцій. Впровадження психологічних методик допомагає зменшити емоційне напруження, покращити самоконтроль і створити сприятливі умови для повернення до повноцінного вокального навантаження.

Робота з психоемоційним станом вокаліста передбачає:

- зменшення тривожності та страху – через використання когнітивно-поведінкової терапії (КПТ) для корекції негативних установок щодо голосу та його відновлення;

- робота з психологом або вокальним коучем – допомагає вокалістам усвідомити та подолати страхи, пов'язані з голосовими проблемами;

- арт-терапія – використання малювання, музики, письма для опрацювання внутрішніх переживань і відновлення творчої впевненості (Гонтар, 2018).

Релаксаційні техніки та робота з тілом – це:

- прогресивна м'язова релаксація (за методом Якобсона) – послідовне розслаблення м'язів для зняття напруги в ділянці шиї, плечей і гортані;

- медитація та дихальні практики – техніки усвідомленого дихання допомагають розслабити голосові зв'язки та покращити контроль над голосом;

- методи тілесно-орієнтованої терапії – використання спеціальних рухів та поз для відновлення голосового апарату та гармонізації дихання (Гонтар, 2018).

Важливим є й *відновлення впевненості у власному голосі* – через:

- поступове повернення до співу – спершу м'яке проговорювання, наспівування, а потім повноцінне виконання вокальних творів;

- аффірмації та позитивні установки – формування позитивного ставлення до власного голосу та його можливостей (наприклад, «Мій голос сильний і звучний», «Я легко відновлюю свій голос»);

- аудіовізуалізацію – уявлення свого ідеального вокального звучання перед співом або під час реабілітації (Гонтар, 2018).

Слід відзначити і *соціальну підтримку*, яка включає:

- комунікацію з іншими вокалістами – обмін досвідом з колегами, які також проходили процес відновлення, допомагає зменшити стрес і невпевненість;

- психотерапевтичні групи – зустрічі з фахівцями та вокалістами, що мають подібний досвід, сприяють емоційному розвантаженню;

- постановку досяжних цілей – розбиття процесу відновлення на невеликі кроки допомагає зберегти мотивацію та уникнути фрустрації (Гонтар, 2018).

Психологічний підхід у відновленні голосу спрямований на гармонізацію емоційного стану, подолання страху та тривожності, розвиток впевненості у власному вокалі. Використання релаксаційних технік, когнітивно-поведінкової терапії та підтримки оточення допомагає вокалісту швидше повернутися до повноцінної творчої діяльності та зберегти здоровий голосовий апарат.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Підсумовуючи, відмітимо, що голос є основним інструментом вокаліста, тому здоров'я його голосового апарату має вирішальне значення для збереження якості виконання та унеможливлення професійних ризиків. Серед основних порушень голосу виділяють гострі (осиплість, афонія, голосова втома) та хронічні (вузлики голосових зв'язок, хронічний ларингіт, рефлюкс-ларингіт, спазмодична дистонія).

Методи відновлення голосу включають традиційні підходи, які базуються на голосовій гігієні, лікувальних процедурах та вокальній реабілітації. Водночас сучасні методи, що використовують апаратні технології, біоакустичну корекцію, нейрофізіологічні дослідження та фармакологічні розробки, демонструють значний потенціал для прискорення відновлення голосу та запобігання хронічним ускладненням.

Окрему увагу слід приділити психологічному аспекту голосової реабілітації. Стрес і тривога можуть значно ускладнити відновлення голосу, тому впровадження психологічних методик (релаксаційні техніки, когнітивно-поведінкова терапія, робота з психоемоційним станом) сприятиме комплексному підходу до збереження голосового здоров'я.

ЛІТЕРАТУРА

- Голубев П.В. (2006) Поради молодим педагогам-вокалістам. 2-ге вид. Київ: Музична Україна.
- Гонтар Т.І. (2018) Впровадження психологічних методик у процес відновлення голосу вокаліста. *Мистецтвознавчі записки*, 27–38.
- Здоров'язбережувальні технології у вокальній практиці: методичний посібник (2020) / Уклад. О.О. Карпенко. Слов'янськ: Вид-во Б.І. Маторіна.
- Колодуб І.С. (2012) Практичні поради педагога-вокаліста. Київ: Музична Україна.
- Кононенко О.В. (2019) Охорона та гігієна співочого голосу: методичні рекомендації. Харків: ХНМУ.
- Кушка Я.С. (2010) Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга: Богдан.
- Мадишева Т.П. (2020) Здоров'я голосового апарату співака: інноваційні підходи у відновленні. *Журнал вушних, носових і горлових хвороб*, 12. С. 55–59.
- Маруфенко О.В. (2006) Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики : автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Національний педагогічний ун-т ім. М.П. Драгоманова.

Черкасова І.Д. (2021) Робота з тілом для здобуття внутрішнього ресурсу. *Мистецтво та освіта*, 1, 67–75.

REFERENCES

Holubiev, P.V. (2006). *Porady molodym pedahoham-vokalistam*. [Tips for Young Vocal Pedagogues]. 2-he vyd. Kyiv: Muzychna Ukraina. 56–59.

Hontar, T.I. (2018). *Vprovadzhennia psykholohichnykh metodyk u protses vidnovlennia holosu vokalista*. [Introduction of psychological techniques into the process of restoring a vocalist's voice]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 1. 27–38.

Zdoroviazbezhuvalni tekhnolohii u vokalnii praktytsi: metodychnyi posibnyk (2020) / Uklad. O.O. Karpenko. Sloviansk: Vyd-vo B.I. Matorina, 59.

Kolodub, I.S. (2012). *Praktychni porady pedahoha-vokalista*. [Practical Advice for Vocal Pedagogues]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 54.

Kononenko, O.V. (2019). *Okhorona ta hihiena spivochoho holosu: metodychni rekomendatsii*.

[Protection and hygiene of the singing voice: methodological recommendations]. Kharkiv: KhNMU. 43.

Kushka, Ya.S. (2010). *Metodyka navchannia spivu: posibnyk z osnov vokalnoi maisternosti* [Singing Methodology: A Guide to the Fundamentals of Vocal Mastery]. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan. 3–12.

Madysheva, T.P. (2020). *Zdorovia holosovoho aparatu spivaka: innovatsiini pidkhody u vidnovlenni*. [Singer's vocal health: innovative approaches to recovery]. *Zhurnal vushnykh, nosovykh i horlovykh khvorob*. 12. 55–59.

Marufenko, O. V. (2006). *Formuvannia vokalno-slukhovyykh navychok maibutnoho vchytelia muzyky* : avtoref. dys... kand. ped. nauk: 13.00.02. Natsionalnyi pedahohichnyi un-t im. M. P. Drahomanova.

Cherkasova, I.D. (2021). *Robota z tilom dlia zdobutтя vnutrishnoho resursu*. [Working with the body to gain internal resources]. *Mystetstvo ta osvita*. 1. 67–75.

Modern approaches to voice recovery of vocalists

Natalia Sergiivna Borisenko
Lecturer of the Department of Art Education
Zhytomyr Ivan Franko State University
ORCID: 0000-0001-9358-1243

Yelyzaveta Vladyslavivna Rohovska
Lecturer at the Department of Art Education
Zhytomyr Ivan Franko State University
ORCID: 0000-0001-9456-5480

Nataliia Mykhailivna Travkina
Concertmaster of the Department of Art Education
Zhytomyr Ivan Franko State University
ORCID: 0000-0001-9271-1907

The article tells us that the voice is the main instrument of a vocalist, defining their style, expressiveness, and performance capabilities. However, vocal problems can arise due to physical, technical, and psychological factors that affect the quality of singing. This article examines acute and chronic voice disorders, their causes, symptoms, and consequences for vocalists.

Acute issues include hoarseness, aphonia, dysphonia, and vocal fatigue, which result from excessive vocal strain, infections, dehydration, or improper breathing. Chronic disorders include vocal cord nodules, chronic laryngitis, reflux laryngitis, and spasmodic dysphonia, which require prolonged treatment and correction of vocal techniques.

The article highlights both traditional and modern methods of voice recovery. Traditional approaches include vocal rest, voice hygiene, inhalations, gargling, phonopedic exercises, physiotherapy, and medication. Modern methods involve laser and plasma therapy, electromyostimulation, bioacoustic correction, neuroacoustic stimulation, pharmacological innovations, and alternative bodywork techniques.

Beyond the physical aspects, the study emphasizes the importance of the psychological component. Stress, anxiety, and stage fright can exacerbate vocal problems, making relaxation techniques and psychotherapy essential elements of rehabilitation. A comprehensive approach to voice recovery helps vocalists maintain the health of their vocal apparatus and sustain high-quality performance.

Keywords: voice, vocals, voice restoration, methods, approaches.

Олександр Сергійович Василенко

Жанрова стилістика концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Йоахіма Ф. В. Шнайдера

УДК 785.6:780.647.2.071.1:781.6]
(430)»199/200»(045)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.8>

Олександр Сергійович Василенко
аспірант кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
ORCID: 0000-0001-9507-7884

Статтю присвячено творчості сучасного німецького композитора Йоахіма Фрідріха Вільгельма Шнайдера, зокрема його Подвійному концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром. Розкрито актуальність жанру концерту для баяна з оркестром у творчості німецьких композиторів періоду кінця XX – початку XXI століть. Досліджено мистецький вклад Й. Шнайдера в популяризацію жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром у світовому музичному просторі. Надано творчий портрет Й. Шнайдера, особливості його композиторського почерку та вектори мистецької діяльності. Розкрито місце творчих пошуків композитора в сфері мікротональної музики. Визначено творчий вплив фінського баяніста та композитора Велі Куджала та фінської баяністки та органістки Сюзанни Куджали в популяризації музики Й. Шнайдера. Здійснено комплексний композиційний аналіз Подвійного концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Й. Шнайдера, його жанрових та стилістичних особливостей. Досліджено прояви ансамблевої взаємодії солістів та оркестру між собою, специфіку солювання партій баянів, та різноманітні типи комунікативних ситуацій. Виявлено наявність сольних вставок у партіях скрипок та валторн у музичному полотні. Розкрито місце сучасних технік композиторського письма, зокрема серійної техніки, сонорики та пуантилістики на формотворення композиції. Проаналізовано жанрові особливості зазначеного концерту, які полягали в гібридизації жанру, насамперед в імплементації баянних інтермецо solo між частинами твору та відсутності сольної каденції. Досліджено специфіку використання мікротонових знаків альтерації в композиції. Розкрито роль «розширених» виконавських прийомів у партіях солістів (glissando на 3/4 тону), та оркестру (pizzicato fluído, glissando, whistle tones). Визначено технічні складності виконання концерту, а також наявність значної кількості композиторських вказівок для партій солістів та оркестру. У висновках підведено загальні підсумки дослідження. Визначено актуальність подальших наукових розвідок, присвячених дослідженню жанру концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних німецьких композиторів та жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром у сучасному музичному мистецтві.

Ключові слова: музичне мистецтво, баянно-акордеонне мистецтво, жанрова стилістика, концерт, композитор, виконавство, чвертьтоновий баян.

Постановка проблеми. Сучасне зарубіжне баянно-акордеонне мистецтво посідає цікаве місце у світовому музичному просторі. Будучи представлена в багатьох жанрово-стильових напрямках та різноманітних техніках композиторського письма дана мистецька сфера з кожним роком приваблює все більшу кількість композиторів та виконавців, які значно оновлюють репертуарну складову цих інструментів, її мову та виражальні засоби. Так, одним із яскравих проявів розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва є звернення митців до мікрохроматики, зокрема до конструкції чвертьтонового баяна. Зауважимо, що мікрохроматика загалом є сталим явищем у світовому музичному просторі. Численні мистецькі пошуки в даному річищі можна спостерігати у творчості багатьох композиторів від минулого до сьогодення, проте вони не мали значного віддзеркалення в баянно-акордеонній музиці до XXI століття. Таким чином, виходячи з наведеного, можна зробити висновок, що музика для чвертьтонового баяна є авангардним проявом сучасного баянно-акордеонного мистецтва.

Слід зазначити, що вагомий вклад у розвиток мікротонових композицій для баяна, зокрема в жанрі концерту для чвертьтонового баяна

з оркестром, значною мірою пов'язаний з визначними митцями сучасності – фінським композитором Сампо Хаапамякі (Sampo Haapamäki), та фінським баяністом та композитором Велі Куджала (Veli Kujala). У тісній кооперації митці у 2005 році створили конструкцію чвертьтонового баяна, а дещо згодом Сампо Хаапамякі написав перший для цього інструмента Концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром «Velinikka» (Василенко, 2024, с. 42). Тож, роль жанру концерту для чвертьтонового баяна в становленні мікротональної музики для баяна є вельми помітною¹. Так, серед значного різноманіття композицій у даній

¹ На даний час жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром активно розвивається та представлений такими творами: Concerto for quarter-tone accordion and chamber orchestra «Velinikka» (2008) Сампо Хаапамякі (Sampo Haapamäki); «Double concerto for quarter-tone accordion, accordion and chamber orchestra» (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider); Double concerto for amplified quarter-tone guitar, quarter-tone accordion and orchestra (41 musicians) «Conception» (2012) Сампо Хаапамякі (Sampo Haapamäki); A concerto for quarter-tone accordion and orchestra «Anomal dances» (2015) Юкка Тіенсуу (Jukka Tiensuu); «Concerto for quarter-tone accordion and orchestra № 1» (Op. 5) (2021) Суне Кьолстера (Sune Kølster); та Concerto for quarter-tone accordion and string orchestra «Concerto in between» (2022) Миколая Майкусяка (Mikołaj Majkusiak). Також, Велі Куджала анонсував прем'єру композиції «Concerto for quarter-tone accordion and sinfonietta ensemble» Сампо Хаапамякі (Sampo Haapamäki), яка має відбутися найближчим часом.

жанровій формі слід назвати «Подвійний концерт для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром» сучасного німецького композитора Йоахіма Ф. В. Шнайдера. Даний твір викликає значний інтерес серед виконавців та поціновувачів сучасної академічної музики, проте ще не ставав предметом спеціального наукового дослідження.

Аналіз актуальних досліджень. Проблемам дослідження мікротонавої музики присвячена дисертаційна робота С. Баттан (Баттан, 1980), в якій дослідниця ґрунтовно розглядає наукову працю «Нова теорія гармонії діатонічної, хроматичної, чвертьтонової, тритонавої, шеститонавої та дванадцятитонавої тональних систем» («*Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel-, und zwölftel-Tonsystems*») чеського композитора та музичного теоретика А. Хаби. Особливості та характерні риси сучасних технік композиторського письма, почасти мікрохроматики комплексно розкриті в науковій роботі чеського музикознавця Ц. Когоутека (Kohoutek, 1969). Аналіз конструктивних особливостей чвертьтонового баяна та розкриття тенденцій розвитку даного інструмента в сучасному баянно-акордеонному мистецтві, зокрема в жанрі концерту для чвертьтонового баяна з оркестром досліджені в статті В. Куджала (Kujala, 2013). Висвітленню актуальності творчого вкладу С. Хаапамякі в розвиток жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром націлена наукова розвідка О. Василенка (Василенко, 2024).

Проблемам дослідження жанру концерту, зокрема розкриттю його жанрових принципів та особливостей присвячена кандидатська дисертація Д. Максименка (Максименко, 2018). Специфіка проявів гри та діалогу в жанрі концерту для скрипки з оркестром була досліджена в дисертаційній праці Л. Скрипник (Скрипник, 2009). Питанням висвітлення системи виражальних засобів у сучасній баянній музиці, зокрема в жанрі баянного концерту присвячена наукова праця А. Сташевського (Сташевський, 2013). Окремі характерні риси розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у сучасному світовому музичному мистецтві розкриті в науковій розвідці О. Василенка (Василенко, 2023).

Біографічні дані про фінську баяністку та органістку Сюзанну Куджалу, а також список творів, які вона виконувала, представлені на її особистій веб-сторінці (Susanne Kujala, 2024). Біографія фінського баяніста та композитора Велі Куджала, а також список виконуваних ним творів і записів виступів, розглянуті на персональному сайті музиканта (Veli Kujala, 2024). Творчість німецького композитора Йоахіма Ф. В. Шнайдера, а також список його композицій та записи творів досліджені на інтернет-ресурсі митця (Schneider, 2024). Вибраний список концертів для баяна з оркестром, зокрема концертів для чвертьтонового баяна з оркестром у творчості сучасних зарубіжних композиторів

відображений в науковій роботі Клаудіо Джакомуччі (Jacomucci, 2014).

Мета статті полягає у висвітленні жанрово-стилістичних та структурних особливостей подвійного концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Йоахіма Фрідріха Вільгельма Шнайдера.

Методологія дослідження поєднує загальнонаукові методи та підходи зі спеціальними, зокрема: історичний підхід – націлений на висвітлення ґенези та тенденцій розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром; біографічний метод – котрий спрямований на вивчення особливостей творчого шляху та векторів мистецького інтересу Йоахіма Шнайдера, Сюзанни та Велі Куджали; метод жанрово-стилістичного аналізу – застосовується в розгляді зазначеного концерту як складного, багатоаспектного явища музичного мистецтва; системний підхід – дозволяє узагальнити особливості та характерні риси подвійного концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Й. Шнайдера в контексті жанрової природи концерту для баяна з оркестром.

Результати та їх обговорення. Постать німецького композитора Йоахіма Фрідріха Вільгельма Шнайдера (Joachim Friedrich Wilhelm Schneider, народ. у 1970р.) є непересічною в сучасному німецькому музичному мистецтві. Митець є автором значної кількості сольних та ансамблевих творів, композицій для оркестру, аранжувань тощо (Schneider, 2024). Однією із характерних рис його композиторського стилю слід назвати високу зацікавленість мікротонавістю². Не менш важливою складовою його творчості є прояв композиторського інтересу до баяна, його технічного та звуковиражального потенціалу. У репертуарі митця представлена чимала кількість творів для баяна (акордеона), різноманітних за жанрово-стильовими та мовно-стилістичними формациями³. Так, серед значного різноманіття сольних, ансамблевих та оркестрових композицій за участі баяна варто відмітити його «Подвійний концерт» для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром («*Doppelkonzert*» für vierteltonakkordeon, akkordeon und kammerorchester).

Принагідно зазначити, що жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних німецьких

² Й. Шнайдер у своїй творчості досить часто звертається до інструментів мікротонавої темперції. Композитор є автором значної кількості мікротонових композицій, зокрема: «Doppelkonzert» (2010) для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром; «Spans 'n' Spins» (2013) для 31-тонового органа Фоккера; «Unruh» (2015) для ансамблю інструментів 31-тонової темперції; «Drei Gassenhauer» (2019) для 31-тонової гітари; «One Hot Minute» (2021) для 31-тонової гітари, 96-тонового фортепіано та 31-тонового органа.

³ Серед сольних, ансамблевих та оркестрових творів за участі баяна (акордеона) Й. Шнайдера слід назвати: «Erdwärts» (2002) та «Head & Machine» (2022/2023) для баяна соло; «Grand Duo» (2017/2018) для дуєту баянів; «Wolf» (2016) для скрипки та баяна; «Quartett (... zwischen immer und nie)» (2002) для флейти, двох гітар та баяна; «Doppelkonzert» (2010) для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром.

композиторів представлений значною кількістю композицій⁴. Вельми важлива роль у розвитку зазначеного жанру в німецькому баянно-акордеонному мистецтві кінця XX – початку XXI століть належить німецькому акордеоністу Стефану Хусонгу (Stefan Hussong), та італійському баяністу Теодоро Анзеллотті (Teodoro Anzellotti). Вони є першими виконавцями значної кількості творів німецьких композиторів, зокрема в концертному жанрі, а також активно популяризують оригінальну музику для баяна (акордеона) (Jасomucci, 2014). Тому, поява подвійного концерту для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Й. Шнайдера з одного боку є яскравим проявом проникнення жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром в німецьке баянно-акордеонне мистецтво, а з іншого – ілюструє незмінний інтерес сучасних німецьких композиторів до жанру концерту для баяна з оркестром та до баянно-акордеонної музики загалом.

«Подвійний концерт» для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром Й. Шнайдера був створений у 2010 році. Твір присвячений визначним митцям сучасності – фінському баяністу та композитору Велі Куджали⁵, та фінській баяністці та органістці Сюзанні Куджали⁶. Прем'єра концерту відбулася 10 лютого 2011 року в м. Рованіємі (Фінляндія) за участі солістів – С. Куджали (баян),

В. Куджали (чвертьтоновий баян), та Лапландського камерного оркестру (диригент, Джон Сторгордс). Концерт складається з 3 частин (співвідношення частин: швидко – повільно – швидко), між кожною з яких розташоване коротке, сольне інтермецо для баяна («Intermezzo № 1»), та чвертьтонового баяна («Intermezzo № 2»). Знакова система альтерації в Концерті загалом представлена півтоновими та 1/4 тоновими дієзами та бемолями.

За характером діалогічної взаємодії солістів та оркестру між собою композиція відноситься до домінантно-сольного типу концертів, проте зі значною кількістю сольних реплік у партіях оркестру, які епізодично виходять на перший план у довгих баянних пасажах. Так, у першій частині валторна *solo*, яка виконує функцію вступу в концерті (тт. 1-9), почасти тематично контрастує із віртуозними пасажами баянів (тт. 36-43), і слугує логічним завершенням музичної композиції (тт. 93-104). У III частині концерту, яка є ліричним центом твору, вагома роль належить скрипці *solo*, зокрема в 58-93 тактах. У зазначеному епізоді партія скрипки представлена рваною, стрибкоподібною мелодією з чималою кількістю ритмічних метаморфоз.

Концерт написаний у серійній техніці композиторського письма. Як зазначав Й. Шнайдер під час особистої бесіди, що «в основі композиції лежить поєднання двох типів серій: рядів, які складаються з 24 ступенів, та рядів, які складаються з 4 різноманітних за формою послідовних ступенів (із обов'язковим залученням мікротонових інтервалів). Таким чином, у творі можна знайти до 900 комбінацій серій, проте вони використовувалися в досить вільному способі». (З бесіди з Й. Шнайдером, що відбулася 09.12.2024 р.). Окрім цього, композитор свідчить, що «з точки зору гармонії, я взяв за основу обертоновий ряд – висхідну послідовність нот, яку, наприклад, може видати валторна, не змінюючи аплікатури. У «Подвійному концерті» я намагався імплементувати це, використовуючи лише акорди та інтервальні комбінації, які також можна знайти в обертоновому ряді, а отже, певним чином є природнішими для людського вуха». (З бесіди з Й. Шнайдером, що відбулася 17.03.2023 р.). Отже, митець прагнув відтворити багатогранність обертонового ряду не тільки як серії, але й як акордові комбінації, оскільки з акустичної точки зору, кожен тон, що видається інструментом, є також і гармонією тонів цього обертонового ряду. Окрім цього, митець доводить, що «обертоновий ряд – це не людський винахід, а природне, фізичне явище, тож, художньою ідеєю мого концерту була репрезентація безмежності звукових форм та градацій, які існують зокрема в нашому обертоновому ряді». (З бесіди з Й. Шнайдером, що відбулася 17.03.2023 р.).

⁴ Жанр концерту для баяна з оркестром у творчості німецьких композиторів періоду кінця XX – початку XXI століть представлений чималою кількістю композицій, насамперед такими: «Ruck-verschieben/verschoben-Zuck» (1988) Герхарта Стеблера (Gerhart Stäbler); «High Way» (1999), «On the other side» (2003) та «Wolke und Mond 2» (2006) Адріани Хельскі (Adriana Hölszky); «Rebuilding the Death of Orpheus» (2001) Рольфа Піма (Rolf Riehm); «Ferne Nähe» (2001) та «Penelopes Atem» (2003) Ізабель Мундрі (Isabel Mundry); «Lichstudie» (2004) Йорпа Відманна (Jörg Widmann); «Double Concerto» (2005) Пауля Мертенс-Павловського (Paul Mertens-Pavlovsky); «Double Concerto» (2010) Йоахіма Шнайдера (Joachim Schneider).

⁵ В. Куджала (Veli Kujala) є першим виконавцем переважної кількості концертів для чвертьтонового баяна з оркестром. Окрім цього, митець написав велику кількість творів для баяна (чвертьтонового баяна), зокрема: «Blue Passacaglia» (2001), «Mephisto Maze» (2013), «La storia dello squalo della mia vita» (2017), «Sparkling Suite» (2018), та «Misterioso Variations» (2022) для баяна соло; «L'harmonie éternelle» (2009) та «L'eaurelle» (2023) для чвертьтонового баяна соло; «Hyperchromatic Counterpoint» (2006-2009) для чвертьтонового баяна та електронного супроводу; «Friixi» (2006) для баяна та струнного квартету; «Introduction and Passacaglia» (2010) для 15 баяністів; «MiXi» (2011) для чвертьтонового баяна та струнного квартету; «Xtension» (2013) для ансамблю баяністів; «Photon für Orgel mit transportable Fernwerk» (2015) для органа та баяна; «Dancespheres» (2023) для баяна, контрабаса та ударних; концертно для баяна та струнного квінтету/оркестру «Shimmer of the North» (2016); концерт для баяна з біг бендом «Thum Bor – A Hitchhiker's Concerto» (2017); концерт для баяна зі струнним оркестром «Shape-Shifter» (2018); концерт для баяна з оркестром «El Tango» (2024).

⁶ Мистецький внесок Сюзанні Куджали (Susanne Kujala) у розвиток сучасної музики для баяна та органа заслуговує на значну увагу. Вона є першою виконавицею чималої кількості композицій Й. Шнайдера, зокрема: «Auswilderungen – Sinfonie für Orgel» (2021-2022); «Grand Duo» (2017-2018); «Spans 'n' Spins» (2013); «Doppelkonzert» (2010). Також, слід відмітити її роль у популяризації мікротонної музики для органа. С. Куджала є першою виконавицею багатьох творів, написаних для чвертьтонового органа та 31-тонового органа Фоккера, зокрема: «Was können wir tun?» Морица Еггерта (Moritz Eggert); «Auswilderungen – Sinfonie für Orgel» Й. Шнайдера (Joachim F. W. Schneider); «Valoon» Юкка Тіенсуу (Jukka Tiensuu); «Hajavaloa» Ганну Похьяноро (Hannu Pohjannoro); «Speed Loops» Крістіні Оорепік (Christina Oorebeek); «Spring scam» Лаури Сунпонена (Lauri Supponen); «Fantasia in the Casablanca temperament» Себаст'яна Думітреску (Sebastian Dumitrescu).

I частина концерту побудована у варіаційній формі, зі значним рівнем мелодико-гармонічного та фактурного відхилення від теми у варіаціях. Взаємодія солістів та оркестру між собою загалом представлена комунікативними формами «тема-фон» та діалогами незгоди. Так, яскравим прикладом відображення діалогу незгоди диктумного типу слід назвати 44–75 тт., в якому різноманітні репліки баянів та струнних вступають в емоційно-сміслову протиріччя. Вельми цікавим взірцем комунікативної форми «тема-фон» варто відмітити 10–16, 21–26, 79–92 такти I частини, де тематичний матеріал відображений у партіях баянів, у той час як струнні створюють колористичний фон та супроводжують солістів на динамічному відтинку *pianissimo*. Окремо слід відмітити місце специфічних виконавських прийомів гри в партіях солістів та оркестру. Так, у 10–30 та 79–105 тактах I частини гра струнних представлена «розширеним» прийомом гри *pizzicato fluido*. Серед специфічних прийомів гри в духових інструментах варто відзначити висхідні та низхідні *glissando* в партії флейти (тт. 12–15, тт. 83–84). Виконавські прийоми гри в партії чвертьтонового баяна в I частині здебільшого традиційні, за винятком *glissando* на 3/4 тону, які епізодично використовуються в кульмінаційних моментах розділу. (тт. 56–77).

«Інтермецо № 1» («Intermezzo № 1») є досить короткою за обсягом музичною композицією для баяна solo (41 т.). Незважаючи на мініатюрність зазначеного твору, інтермецо представлено вельми складним твором у виконавському (технічному) аспекті. Початковий темп композиції є досить швидким ($J=150$) та супроводжується звичайним, дводольним міховим тремоло протягом всього звучання інтермецо, з поступовим уповільненням темпу ($J=15$ в останньому такті). Як зазначає композитор авторською ремаркою в партитурі, що «темپ необхідно підібрати таким чином, щоб язички баяна в найнижчому діапазоні (в контрасті до верхнього діапазону) майже не реагували і не розвивали свою гучність звуку на всі інші звуки. Це може статися, лише якщо рух стане раптово повільнішим і голоснішим. Окрім цього, верхні регістри не повинні додаватися для допомоги посилення звуку». (з партитури «Doppelkonzert» Й. Шнайдера). Завершується інтермецо № 1 в повільному темпі на динамічному відтинку *fff* та переходом до II ч. концерту *attacca*.

II частина представлена в повільному темпі та спокійному характері. Композиція побудована в тричастинній формі, проте крайні розділи твору відображені вельми непропорційними за формою побудовами. Зазначена частина організована в серійній техніці композиторського письма з елементами пуантилістики, зокрема на початку твору (тт. 1–20). У даному розділі тематичний матеріал відображений послідовністю розріджених у фактурі звукових точок та пауз, у якому зазначені

послідовності тонів та інтервалів виконують функцію музичних мотивів та фраз. Серед виконавських прийомів, посилюючих колористичність фактури слід відмітити виконавські прийоми духових інструментів, зокрема флейти. Так, гра партії флейти епізодично супроводжується «розширеним» виконавським прийомом *whistle tones*, який створює звуковий ефект свистіння, зокрема в 9–10, 23–24, та 31–32 тактах частини. Комунікативна складова солістів та оркестру між собою здебільшого репрезентована тематичним дуєтом згоди та нетематичним дуєтом. Серед прикладів використання тематичного дуєту згоди слід назвати вступний розділ частини (тт. 1–20, та тт. 26–41), у якому партії оркестру та солістів підхоплюють один одного, утворюючи разом одну, неподільну тематичну структуру. Що стосується нетематичного дуєту, то в даній частині він представлений виразніше (тт. 21–25, 42–62), та організований із низки фігураційно-фонових фраз, позбавлених тематичної схожості.

Інтермецо № 2 (Intermezzo № 2) для чвертьтонового баяна solo побудоване в простій тричастинній формі (A-B-A), у швидкому темпі. Дана композиція організована у вигляді сплетіння різноманітних за формою серій 2 типу (музичний ряд, котрий складається з 4 послідовних ступенів). Солювання чвертьтонового баяна представлено винятково пасажною формою викладу музичного матеріалу. Тож, логіка концертування підпорядковується загальній концепції твору – відображенні форм та градацій серій у музичному полотні.

Фінальна, III частина концерту має варіаційну форму та є найдовшим твором циклу. Композиція представлена в швидкому темпі та складається з низки різноманітних за формою варіацій у партіях солістів, та статичного акомпанементу в партіях струнних. Отже, ансамблева взаємодія всіх учасників між собою в III ч. здебільшого відображена комунікативною формою взаємодії «тема-фон». Вельми важливим у контексті дослідження стилістичних особливостей зазначеної частини слід назвати вплив сонорної техніки композиторського письма. Так, звучання партій струнних протягом всієї III частини організоване у вигляді суцільного кластерного згустку (поєднання кластерів у малій та першій октаві водночас), що є прикладом фактурної форми сонорної музики «пляма». Солювання партій солістів загалом репрезентоване інтервально-арпеджованим типом фактури (переважно тризвучним угрупованням у висхідному та низхідному русі).

Окремо слід відмітити роль духових інструментів у формуванні комунікативних ситуацій. Якщо в переважній більшості варіацій III частини (тт. 21–86, 114–184) ігрова складова духових полягає в створенні «фонових» заповнення та імплементації музичного полотна короткими, колористичними вставками-репліками, то в центральних

розділах (тт. 87–113) гра партій духових змінюється на короткі, висхідні та низхідні, тризвучні арпеджіо, котрі почасти вступають у тематичний конфлікт із солістами та є прикладом уведення в композицію діалогу неузгодження диктумного типу. Таким чином, наведений музичний фрагмент відображає складність ансамблевої взаємодії солістів, струнних та духових, у якому поєднані різноманітні діалогічні висловлювання, а саме чергування реплік соліста та оркестру із супроводом (акомпанементом) оркестру («оркестр» + «тема-фон»). III частина концерту (як і весь твір загалом) не має сольної каденції. Як зазначав Й. Шнайдер під час особистої розмови, що «для останньої частини я із самого початку планував велику каденцію для двох солістів без оркестру. Однак, поки я працював над частиною, надзвичайно віртуозні арпеджіо солістів розвинули власний імпульс, який вже не можна було зупинити. Тому, я вирішив, що сольна каденція буде зайвою для цієї вже достатньо поривної композиції». (З бесіди з Й. Шнайдером, що відбулася 17.03.2023 р.). Таким чином, ключовою ідеєю композитора в III частині концерту слугує фокус уваги на значній експресивності та віртуозності сольних партій, та монолітній «сонорності» звучання груп оркестру, зокрема партій струнних.

Висновки. Жанр концерту для баяна з оркестром у творчості сучасних німецьких композиторів посідає шановане місце та є сферою оригінальних мистецьких пошуків та концепцій багатьох митців сучасності. Серед багатьох німецьких композиторів, працюючих у даній жанровій формації слід назвати мистецьку постать Йоахіма Фрідріха Вільгельма Шнайдера та його «Подвійний концерт для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром», як показовий приклад проникнення новаторських композиторських ідей та виняткових композиційних рішень. Творчість авангардиста в сфері мікрохроматики Й. Шнайдера, як один із центрів притягання значної кількості передових виконавців у всьому світі, тісно пов'язана з фінським баяністом та композитором В. Куджала та фінською органісткою та баяністкою С. Куджала. Завдячуючи їх наполегливій співпраці жанр концерту для чвертьтонового баяна з оркестром знайшов своє відображення і в німецькому баянно-акордеонному мистецтві.

«Подвійний концерт для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром» Й. Шнайдера, як перший твір у зазначеній жанровій сфері у творчості сучасних німецьких композиторів, є цікавою квінтесенцією оригінальних жанрово-стилістичних та композиційних пошуків, що проявилися комплексом характерних рис та особливостей, зокрема: 1) збагаченням концерту баянними інтермецо *solo* між частинами композиції, та загальній варіаційності форми твору, як прояв жанрової гібридності; 2) відображенням домінантно-сольного типу

взаємодії солістів між собою з наявністю сольних вставок у партіях скрипки та валторни в музичному полотні; 3) організацією твору в серійній техніці композиторського письма та зверненням до оригінальних композиційних прийомів і технік (зокрема пуантилізму, сонорики, використанні звуків обертонового ряду в партії валторни); 4) наповненням твору різноманітними за формою комунікативними ситуаціями («соліст», «тема-фон», «діалог незгоди диктумного типу», «тематичний дует згоди», «нетематичний дует»); 5) імплементації різноманітних форм сольовання за типом фактури (одноголосна, пасажна та інтервально-арпеджована форми); 6) відсутністю сольної каденції; 7) введенням «розширених» виконавських прийомів у партіях оркестру (*pizzicato fluido*, *glissando*, *whistle tones*), та чвертьтонового баяна (*glissando* на 3/4 тону); 8) загальній технічній складності виконання твору.

Резюмуючи вищенаведене, можна стверджувати, що «Подвійний концерт для баяна та чвертьтонового баяна з камерним оркестром» Йоахіма Фрідріха Вільгельма Шнайдера є яскравим прикладом використання сучасних технік композиторського письма, оригінальних мистецьких ідей та новаторських виконавських прийомів гри в жанровій природі концерту для баяна з оркестром, а також слугує цікавим проявом проникнення чвертьтоновості в сучасне німецьке баянно-акордеонне мистецтво. Тому, дослідження жанру концерту для баяна з оркестром у творчості німецьких композиторів кінця XX – початку XXI століть може значно збагатити уявлення щодо жанрової природи баянного концерту, його специфіки та тенденцій оновлення, що і становить **перспективу подальших наукових розвідок**.

ЛІТЕРАТУРА

- Василенко, О. (2023). Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 65 (1), 62–69. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10>
- Василенко, О. С. (2024). Творчість Сампо Хаапаякі в контексті розвитку жанру концерту для чвертьтонового баяна з оркестром. *Слобожанські мистецькі студії*, 3, 40–46. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.7>
- Максименко, Д. П. (2018). *Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Скрипник, Л. М. (2009). *Специфіка виявлення принципів діалогу та гри у скрипкових концертах XX століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сташевський, А. Я. (2013). *Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання*

чверть XX – перше десятиріччя XXI ст.). (Дис. ... докт. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ.

Battan, S. M. (1980). *Alois Hába's Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. (Ph.D. Thesis). University of Rochester. New York. URL: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=2625> (дата звернення: 30.12.2024).

Kohoutek, C. (1969). *Projektová hudební kompozice*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství.

Kujala, S. Biography, repertoire and discography. URL: <https://susannekujala.com/> (дата звернення: 30.12.2024).

Kujala, V. (2013). Quarter tone accordion. *Modern accordion perspectives*, 1, 19–21.

Kujala V. Biography, repertoire and videos. URL: <https://velikujala.com/> (дата звернення: 30.12.2024).

Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010. (2014). Ed. by Claudio Jacomucci, 2.

Schneider J. Biography, works and media. URL: <https://www.joachim-fw-schneider.de/en/index.html> (дата звернення: 30.12.2024).

REFERENCES

VBattan, S. M. (1980). *Alois Hába's New Harmonic Theory of the Diatonic, Chromatic, Quarter, Third, Sixth and Twelfth Tone Systems*. (Ph.D. thesis). University of Rochester. New York. Retrieved from <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=2625>.

Jacomucci, C. (Ed.). (2014). *Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010*, 2. [in English].

Kohoutek, C. (1969). *Projektová hudební kompozice* [Project music composition]. Praha : Státní pedagogické nakladatelství. [in Czech].

Kujala, S. (2024, December 30). Biography, repertoire and discography. Retrieved from <https://susannekujala.com/>.

Kujala, V. (2013). Quarter tone accordion. *Modern accordion perspectives*, 1, 19–21.

Kujala, V. (2024, December 30). Biography, repertoire and videos. Retrieved from <https://velikujala.com/>.

Maksymenko, D. P. (2018). *The European saxophone concerto: theoretical principles and performance inspirations*. (Candidate's thesis). National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. [in Ukrainian].

Schneider, J. (2024, December 30). Biography, works and media. Retrieved from <https://www.joachim-fw-schneider.de/en/index.html>.

Skrypnik, L. M. (2009). *The specificity of identifying the principles of dialogue and playing in violin concerts of the 20th century*. (Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky. Kyiv. [in Ukrainian].

Stashevskiy, A. Ya. (2013). *The specificity of expressive means in Ukrainian accordion music (the last quarter of the 20th century – the first decade of the 21st century)*. (Doctoral thesis). M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].

Vasylenko, O. (2023). Tendentsii rozvytku zhanru kontsertu dlia baiana z orkestrom usvitovomu muzychnomu mystetstvi kintsia XX – pochatku XXI stolit [Development tendencies of the concert genre for accordion with orchestra in world musical art the end of the 20th – beginning of the 21st century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current issues of humanitarian sciences*, 65 (1), 62–69. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10> [in Ukrainian].

Vasylenko, O. S. (2024). Tvorchist Sampo Khaapamiaki v konteksti rozvytku zhanru kontsertu dlia chverttonovoho baiana z orkestrom [The creativity of Sampo Haapamäki in the context of the development of the genre of the concert for the quarter-tone accordion with the orchestra]. *Slobozhanski mystetski studii – Slobozhanski art studios*, 3, 40–46. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.7> [in Ukrainian].

Genre stylistics of the concert for accordion and quarter-tone accordion with the chamber orchestra of Joachim F. W. Schneider

Oleksandr Serhiiovych Vasylenko
Postgraduate student at the Department
of Theory and History of Music
Kharkiv State Academy of Culture
ORCID: 0000-0001-9507-7884

The article is devoted to the work of the modern German composer Joachim Friedrich Wilhelm Schneider, in particular his Double concerto for accordion, and quarter-tone accordion with chamber orchestra. The relevance of the genre of the accordion concerto with the orchestra in the work of German composers of the late 20th – early 21st centuries has been revealed. The artistic influence of J. Schneider in popularizing the genre of the accordion concerto with the orchestra in the world musical space has been studied. A creative portrait of J. Schneider, the features of his compositional style and vectors of artistic activity have been provided. The place of the composer's creative searches in the field of microtonal music has been revealed. The influence of the Finnish accordionist and composer Veli Kujala and Finnish accordionist and organist Susanne Kujala in popularizing the music of J. Schneider has been determined. The comprehensive compositional analysis of the Double concerto for accordion and quarter-tone accordion with chamber orchestra by J. Schneider, its genre and stylistic features, has been carried out. The manifestations of the ensemble interaction of soloists and the orchestra with each other, the specificity of soloing accordion parts and various types of communicative situations have been studied. The presence of solo inserts in the violin and horn parts in the musical canvas has been revealed. The place of modern techniques of composer writing, in particular serial technique, sonorics and pointillism in the formation of the composition has been revealed. The genre features of the specified concerto have been analyzed, which consisted in the hybridization of the genre, primarily in the implementation of accordion solo intermezzos between parts of the composition and the absence of a solo cadence. The features of the use of microtonal alteration signs in the composition have been studied. The role of «extended» performance techniques in the soloist parts (glissando on 3/4 tone) and the orchestra (pizzicato fluido, glissando, whistle tones) has been revealed. The technical difficulties of performing the concerto have been identified, as well as the presence of a significant number of composer's instructions for the soloists' and orchestral parts. The conclusions summarize the general results of the study. The relevance of further scientific research devoted to the study of the genre of the concerto for accordion and the orchestra in the work of modern German composers and the genre of the concerto for quarter-tone accordion and orchestra in modern musical art has been determined.

Keywords: musical art, accordion art, genre stylistics, concert, composer, performance, quarter-tone accordion.

Ігор Дмитрович Грищенко

Хоровий спів як інструмент психологічної реабілітації у воєнний час

УДК 784.1: 159.94

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.9>

Ігор Дмитрович Грищенко
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету
імені Івана Франка
ORCID: 0009-0005-9527-4614

У статті досліджується хоровий спів як ефективний інструмент психологічної реабілітації у воєнний час. Аналізуються механізми впливу колективного співу на емоційний стан, психічне здоров'я та соціальну адаптацію осіб, які пережили травматичні події, зокрема військовослужбовців, ветеранів, вимушених переселенців та цивільного населення, що постраждало від воєнних дій. Розглянуто основні психофізіологічні аспекти впливу вокальної діяльності, такі як зниження рівня стресу, нормалізація дихальних функцій, стабілізація серцевого ритму та гармонізація емоційного фону. Особливу увагу приділено соціальній ролі хорового співу як способу згуртування та відновлення відчуття єдності в спільноті. Хоровий спів сприяє формуванню почуття підтримки, взаєморозуміння та психологічної стійкості, що є важливими для реабілітації людей у кризових умовах. Визначено його значення як частини терапевтичних методів, що вже використовуються в реабілітаційних програмах для подолання наслідків посттравматичних стресових розладів.

Стаття містить огляд основних напрямів психофізіологічної реабілітації засобом хорового співу, це: емоційна розрядка та зняття стресу; підвищення самооцінки та впевненості в собі; почуття єдності та соціальної підтримки; музика як форма психотерапії; практичне застосування хорового співу у реабілітаційних програмах (військові та ветеранські хори; хорові ініціативи для переселенців; хорові заняття у реабілітаційних центрах тощо).

Проведено аналіз міжнародного та українського досвіду застосування хорової терапії у відновленні психоемоційного стану учасників бойових дій та постраждалого населення. У підсумку обґрунтовується необхідність активного впровадження хорового співу у сучасні реабілітаційні програми, оскільки цей метод поєднує елементи арт-терапії, когнітивного опрацювання травматичних подій та групової підтримки, що робить його універсальним та доступним засобом відновлення.

Ключові слова: хоровий спів, психологічна реабілітація, травматичні події, воєнні дії, хорова терапія.

Постановка проблеми. У сучасних умовах війни, коли значна частина населення перебуває у стані психологічного виснаження, хоровий спів набуває особливого значення як ефективний інструмент реабілітації. Колективне музикування сприяє емоційному розвантаженню, зниженню рівня стресу, покращенню психологічного стану ветеранів, вимушених переселенців та людей, які пережили травматичні події. Завдяки гармонійному звучанню, глибокому диханню та соціальній взаємодії, хоровий спів допомагає відновлювати внутрішню рівновагу, формує почуття єдності та підтримки, що є надзвичайно важливим у період кризи. Окрім цього, вокальна діяльність сприяє розвитку самовираження, що особливо важливо для людей, яким важко вербалізувати свій біль та переживання. Враховуючи успішний досвід музичної терапії у світовій практиці, а також зростаючу популярність хорових ініціатив в Україні, доцільно активніше впроваджувати цей метод у реабілітаційні програми для різних категорій населення.

Огляд літератури. Проблема хорового співу як інструменту психологічної реабілітації привертала увагу багатьох дослідників, які вивчали його вплив на емоційний стан, зниження рівня стресу, соціальну адаптацію та відновлення психічного здоров'я людей, що пережили травматичний досвід. Значний внесок у вивчення механізмів психологічної реабілітації зробили Дж. Вольпе,

В. Глассер, Г. Крайг, Л. Крюкова, Р. Лазарус, О. Сергієнко та ін. Питання, пов'язані з різними аспектами соціальної адаптації та психологічної реабілітації учасників бойових дій, розглядали С. Горбенко, А. Кириченко, О. Кобець, В. Ковтун, В. Лесков, А. Мельник, В. Мисюра та ін. У той же час праць, в яких би досліджувався хоровий спів як інструмент психологічної реабілітації у воєнний час, наразі бракує.

Метою статті є аналіз хорового співу як ефективного інструменту психологічної реабілітації у воєнний час, визначення його впливу на емоційний стан, соціальну адаптацію та психофізіологічне відновлення осіб, які пережили травматичні події.

Методологія дослідження. Для реалізації мети у статті використано комплекс взаємоузгоджених методів: теоретичні – аналіз, систематизація та узагальнення наукових джерел для вивчення впливу хорового співу на психологічний стан людини, а також методи класифікації та порівняння для оцінки різних підходів щодо впровадження хорової терапії в психореабілітаційну практику.

Результати та їх обговорення. Хоровий спів як інструмент психологічної реабілітації у воєнний час відіграє потужну роль у відновленні душевного стану людей, які зазнали стресу, втрат і травматичного досвіду. Так, Г. Маляренко стверджує,

що хоровий спів здійснює досить сильний психофізіологічний вплив на: нервову систему – через зменшення стресу та тривожності та стимуляцію позитивних емоцій; дихальну систему, адже рівномірним стає дихання людини та покращується оксигенація; серцево-судинну систему – через синхронізацію серцевого ритму та покращення кровообігу; імунну систему – у процесі співу підвищується імунітет; мозкову активність та когнітивні процеси (покращення пам'яті та концентрації, а також розвиток мовлення); психоемоційний стан – хоровий спів дає релаксацію та відчуття внутрішнього спокою (Маляренко, 2018).

Таким чином, хоровий спів – це не просто мистецтво, а потужний інструмент психофізіологічної реабілітації, яка включає такі напрями:

1. Емоційна розрядка та зняття стресу. Передбачає:

- вивільнення емоцій. Так, багато людей після травматичних подій закриваються в собі, не можуть висловити свої переживання словами. Спів дає можливість «проспівати» біль, страх, тривогу, дозволяючи людині випустити ці почуття назовні;

- перетворення негативних емоцій на позитивні. Під час співу тіло виробляє ендорфіни (гормони радості), що допомагає зменшити симптоми депресії та тривожності; поступово негативні переживання поступаються місцем відчуттю спокою та гармонії;

- зменшення симптомів посттравматичного стресового розладу (ПТСР). Колективний спів допомагає військовим і цивільним, які пережили війну, повернутися до стабільного психологічного стану. Крім того, регулярне співання сприяє нормалізації емоційного фону, зменшує тривожність, безсоння, панічні атаки (Козир, 2019).

2. Підвищення самооцінки та впевненості в собі. Включає:

- формування відчуття власної значущості. Учасники хору відчувають, що їхній голос важливий, а їхній внесок у загальний результат має значення. Це особливо допомагає людям, які пережили втрату роботи, дому чи соціального статусу через війну;

- переборення страху публічних виступів. Спів у колективі допомагає позбутися страху перед аудиторією, адже людина відчуває підтримку групи. Це особливо важливо для тих, хто переживає соціальну тривожність або відчуває невпевненість у собі (Грабар, 2018).

3. Почуття єдності та соціальної підтримки. Завбачає:

- формування спільноти та дружніх зв'язків. Хоровий спів дає відчуття приналежності до групи, що є дуже важливим у кризові періоди. Це допомагає ветеранам, переселенцям та людям, які втратили близьких, знову знайти своє місце в суспільстві;

- зменшення самотності. Під час війни багато людей опиняються в ізоляції, а спів у хорі допомагає відчути себе частиною чогось більшого, що дає психологічний комфорт;

- розвиток емпатії та співчуття. Виконання пісень у колективі сприяє емоційному зближенню, адже людина не лише співає, а й чує інших, відчуває їхній стан (Мищенко, 2020).

4. Музика як форма психотерапії орієнтується на такі важелі:

- пісню як символ відродження. Виконання пісень, пов'язаних із домом, дитинством, традиціями, допомагає людям відновити відчуття стабільності. Патріотичні пісні зміцнюють віру в перемогу та підтримують бойовий дух;

- вплив мелодії та ритму на психіку. Повільні, спокійні мелодії мають заспокоїливий ефект, а швидкі й динамічні – допомагають подолати апатію та мобілізувати внутрішні ресурси. Колективний спів синхронізує серцебиття, дихання та ритм мозкової діяльності, що створює відчуття гармонії (Козир, 2019).

5. Практичне застосування хорового співу у реабілітаційних програмах (військові та ветеранські хори; хорові ініціативи для переселенців; хорові заняття у реабілітаційних центрах тощо).

Отже, колективний спів – це не просто розвага чи мистецтво, а потужний психологічний інструмент. Він допомагає людям пережити важкі емоції, знайти підтримку в соціумі, повернути впевненість у собі та адаптуватися до нових умов життя. Він об'єднує людей та діє комплексно на психіку, емоційний стан і фізичне здоров'я. Його застосовують у реабілітаційних центрах, госпітальх, волонтерських та соціальних проєктах, щоб зменшити рівень стресу та тривожності; покращити соціальну адаптацію людей, які пережили втрату або зміну життєвих умов; відновити емоційну рівновагу та підвищити рівень життєвої енергії; створити атмосферу підтримки та довіри у групі; покращити мовлення, пам'ять, концентрацію (важливо для ветеранів, людей із ПТСР, постінсультних пацієнтів).

Основними категоріями людей, яким допомагає хоровий спів є:

1) ветерани та військовослужбовці. Після війни багато ветеранів зіштовхуються з емоційним виснаженням, депресією, ПТСР. Участь у хорових колективах дає їм можливість виражати свої переживання через музику, відновлювати психологічну рівновагу;

2) переселенці та люди, які пережили втрату. Люди, які втратили дім або близьких, часто переживають тривогу, розгубленість, самотність. Хоровий спів допомагає їм знайти нову спільноту, відчути підтримку. Особливо ефективними є народні та релігійні пісні, які повертають відчуття зв'язку з рідною культурою;

3) діти, які пережили війну та психологічну травму. Діти сприймають війну особливо гостро. Вони можуть замикатися в собі, відчувати страх, втрачати навички комунікації. Участь у дитячих хорових колективах допомагає їм відволіктися від тривожних думок, виразити свої почуття через музику та спів, відновити нормальне мовлення та комунікацію. Дослідження показують, що у дітей, які регулярно співають у хорі, знижується рівень стресу, покращується пам'ять і соціальні навички;

4) люди з посттравматичним стресовим розладом. ПТСР може проявлятися у вигляді панічних атак, безсоння, замкнутості, спалахів агресії. Хоровий спів допомагає нормалізувати емоційний стан завдяки ритмічному диханню, яке заспокоює нервову систему, колективній взаємодії, що дає відчуття підтримки, музичному резонансу, який синхронізує роботу мозку і допомагає боротися з панікою. Наприклад, ветерани з ПТСР, які беруть участь у хорових програмах, відзначають менше нічних кошмарів, зниження агресивності, покращення сну;

5) пацієнти з неврологічними розладами (інсульт, порушення мовлення, депресія). Спів активізує мовні центри мозку, що допомагає людям відновлювати мовлення після інсульту. Використання методу мелодійної інтонаційної терапії допомагає пацієнтам з афазією (втратою здатності говорити). Також хоровий спів покращує когнітивні функції, пам'ять та концентрацію (Тимошенко, 2019).

Методологія психофізіологічної реабілітації через хоровий спів включає:

1. Дихальні вправи та вокальну гімнастику. Перед співом виконуються дихальні техніки, що допомагають розслабитися; це особливо корисно для людей із панічними атаками, тривожними розладами.

2. Виконання терапевтичного репертуару. Використовуються:

- колискові пісні – заспокоюють, викликають відчуття безпеки;
- патріотичні пісні – формують відчуття єдності та підтримки;
- народні пісні – допомагають людям відновити зв'язок із традиціями;
- духовні пісні – дають надію, підтримку, віру в майбутнє.

3. Використання імпровізаційного співу. Деякі терапевтичні методи передбачають вільний спів без нот, що дозволяє учасникам виражати свої почуття спонтанно.

4. Залучення музикотерапевтів. У реабілітаційних програмах часто працюють спеціалісти, які допомагають учасникам переосмислити свій досвід через музику.

5. Виконання пісень у групах підтримки. Спів у групах підтримки допомагає людям ділитися

своїми переживаннями через музику (Маляренко, 2018).

Результатом хорової реабілітації стане:

- зменшення рівня стресу та депресії;
- покращення якості сну та зниження симптомів ПТСР;
- відновлення комунікативних навичок та соціальної взаємодії;
- збільшення рівня довіри та співпереживання у групі;
- формування відчуття єдності та підтримки.

Тобто, хоровий спів у реабілітаційних програмах – це потужний інструмент відновлення психіки, адаптації та соціальної інтеграції. Він допомагає людям подолати біль, страх, відновити внутрішню рівновагу та знайти новий сенс життя.

Якщо звернутися до вітчизняного досвіду, то слід відзначити, що Україна має багату традицію хорового співу, яка не лише є частиною культурної спадщини, а й може бути використана у психологічній та соціальній реабілітації. Після початку повномасштабного вторгнення в 2022 році у нашій країні з'являються різні ініціативи щодо використання хору як інструменту для відновлення ветеранів, вимушених переселенців, дітей і людей, які зазнали травматичного досвіду.

О. Сушко пропонує створювати ветеранські хори та військові ініціативи, які допомагатимуть військовим, ветеранам, їхнім родинам. Вони можуть бути створені з ветеранів ЗСУ; виконуватимуться патріотичні та народні пісні, що допомагають учасникам виразити свої переживання; спільні репетиції дадуть змогу боротися із замкненістю, депресією, емоційним виснаженням. Спів у хорі допоможе учасникам відволіктися від тривожних думок та адаптуватися до мирного життя (Сушко, 2023).

В. Федоренко говорить про реабілітаційні можливості хору військових капеланів, які можуть допомагати військовим, їхнім родинам та цивільним, які переживають війну. Такий хор виконує духовні та патріотичні твори, які дають емоційну підтримку військовим; власне сам спів допомагає боротися з почуттям втрати, тривогою перед боєм та наслідками ПТСР. Виступати хор військових капеланів може у шпиталях, на фронті та у реабілітаційних центрах (Федоренко, 2024).

О. Заверуха наголошує на важливості використання хорового співу в госпіталях та реабілітаційних центрах, що допомагатиме у відновленні пораненим бійцям, ветеранам. Хорові групи включатимуть у програму народні та духовні пісні, які мають заспокійливий ефект; хворі та поранені бійці можуть брати участь у співі, що сприяє фізичному відновленню та покращенню загального емоційного стану. Військові, які втратили можливість говорити через травми, вчитимуться відновлювати мовлення через спів. Заняття мають проводитися

під керівництвом музичних терапевтів та логопедів (Заверуха, 2023).

Наразі вже є практика створення хорів для переселенців та людей, які пережили втрату. Так, у м. Цюриху (Швейцарія) був заснований у 2023 році український хор «Переспів»; у німецькому місті Брауншвейг – діє хор «Синергія»; у чеському місті Брно було створено хор «Відродження». Такі ж ініціативи присутні і в інших містах Європи. Допомагають вони українським переселенцям, які залишили свої домівки через війну. Організовується такий хор як місце психологічної підтримки через спів. Люди знаходять спільноту та друзів, що допомагає адаптуватися до нового міста. Використовують українські народні пісні, які нагадують про рідний дім та дають відчуття коріння.

В Україні у м. Дніпро на початку 2024 року була започаткована ініціатива для жінок-переселенок «Відлуння серця». Допомагає вона жінкам, які втратили дім або рідних через війну. Тут учасниці діляться своїми історіями та разом співають колискові пісні та духовні твори. Спів допомагає зняти емоційне напруження, справитися зі стресом. Волонтери та психологи відзначають, що такі ініціативи сприяють соціальній адаптації та підвищенню рівня довіри до оточуючих (Дмитрук, 2024).

Важливо реалізовувати й дитячі хорові проекти, які б допомагали дітям, що пережили війну, вимушене переселення та втрати. Такі проекти повинні включати музичну терапію та інтерактивні заняття для дітей, які втратили дім або родичів. Спів допомагатиме дітям боротися з нічними страхами, тривожністю, замкненістю. Використовуватися можуть колискові, народні, патріотичні пісні, які дають дітям відчуття захищеності та єдності. Дитячий хор українських біженців було створено у St. Mary's Ukrainian School у Лондоні (Великобританія).

На думку А. Козир, важливими є хорові заняття для людей з ПТСР. Допомога тут надається ветеранам, цивільним із важкими психологічними травмами. Ці заняття включають дихальні вправи, імпровізаційний спів, релаксаційні техніки. Ветерани з ПТСР відзначають зниження рівня стресу, покращення сну, зменшення панічних атак (Козир, 2019).

Отже, в Україні слід активно використовувати хоровий спів як інструмент психологічної реабілітації. Завдяки цьому люди, які пережили війну, втрату та вимушене переселення, отримують емоційну підтримку, соціальну адаптацію та можливість відновити внутрішню рівновагу.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Підсумовуючи, відмітимо, що хоровий спів є важливим і ефективним інструментом психологічної реабілітації у воєнний час, здатним допомогти знизити рівень стресу, відновити

емоційну рівновагу та покращити соціальну адаптацію осіб, які пережили травматичні події. Колективне музикування сприяє розвитку почуття єдності, підтримки та гармонії, що є необхідним для психологічного відновлення в умовах війни. Враховуючи успішний досвід використання хорового співу в реабілітаційних програмах за кордоном, в нашій країні цей метод може і повинен стати невід'ємною складовою комплексної допомоги постраждалим від воєнних травм.

Перспективи дослідження проблеми хорового співу як інструменту психологічної реабілітації у воєнний час полягають у тому, що варто ширше дослідити довготривалий вплив регулярних хорових занять на психічне здоров'я ветеранів, вимушених переселенців та осіб, які пережили бойові дії, з фокусом на зниження рівня тривожності, депресії та стресових розладів.

ЛІТЕРАТУРА

- Грабар, Т. (2018). Впровадження психологічних методик у навчанні вокалу. *Мистецтвознавчі записки*, 6, 27–38.
- Дмитрук, Д. (2024). Важливість психологічної підтримки внутрішньо переміщених осіб. *Журнал сучасної психології*, 7, 102–108.
- Заверуха, О. (2023). Вокал у психологічному відновленні осіб, постраждалих від воєнних дій. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць*. Київ: АМУ.
- Козир, А. (2019). Вплив вокального мистецтва на психоемоційний стан особистості. *Молодь і ринок*, 10, 39–44.
- Маляренко, Г. (2018). Особливості хорового співу в аспекті психологічної реабілітації особистості. *Музична психологія та психотерапія*, 6, 86–93.
- Міщенко, М. (2020). Колективне музикування як психологічний чинник впливу на особистість. *Мистецькі пошуки: збірник наукових праць*. Суми. ФОП Цьома С.П.
- Сушко, О. (2023). Сучасні види реабілітації для постраждалих від війни та ветеранів ЗСУ. *EnableMe*, 12, 18–24.
- Тимошенко, О. (2019). Хоровий спів у зміцненні психічного здоров'я. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць*. Київ: АМУ.
- Федоренко, В. (2024). Військові капели: духовна підтримка для захисників. *Шпальта*, 6, С. 9–10.

REFERENCES

- Hrabar, T.O. (2018). Vprovadzhennia psykholohichnykh metodyk u navchanni vokalu [Introduction of psychological techniques in vocal training]. *Mystetstvoznnavchi zapysky*, 6, 27-38.
- Dmytruk, D.V. (2024). Vazhlyvist psykholohichnoi pidtrymky vnutrishno peremishchenykh osib [The importance of psychological support for internally displaced persons]. *Zhurnal suchasnoi psykholohii*, 7, 102-108.
- Zaverukha, O.L. (2023). Vokal u psykholohichnomu vidnovlenni osib, postrazhdalikh vid voiennykh dii [Vocal in the psychological recovery of persons affected by military actions]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy: zb. nauk. prats*. Kyiv: AMU.

Kozyr, A.V. (2019). Vplyv vokalnogo mystetstva na psykhoemotsiyni stan osobystosti [The influence of vocal art on the psycho-emotional state of the individual]. *Molod i rynek*, 10, 39–44.

Maliarenko, H.Iu. (2018). Osoblyvosti khorovoho spivu v aspekti psykhologichnoi reabilitatsii osobystosti [Features of choral singing in the aspect of psychological rehabilitation of the individual]. *Muzychna psykhologhiia ta psykhoterapiia*, 6, 86–93.

Mishchenko, M.S. (2020). Kolektyvne muzykuvannia yak psykhologichnyi chynnyk vplyvu na osobystist [Collective music making as a psychological factor

influencing personality]. *Mystetski poshuky: zbirnyk naukovykh prats*. Sumy: FOP Tsoma S.P.

Sushko, O.I. (2023). Suchasni vydy reabilitatsii dlia postrazhdalych vid viiny ta veteraniv ZSU [Modern types of rehabilitation for war victims and veterans of the Armed Forces of Ukraine]. *EnableMe*, 12, 18–24.

Tymoshenko, O.S. (2019). Khorovyi spiv u zmitsnenni psykhichnoho zdorovia [Choral singing in promoting mental health]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy: zb. nauk. prats*. Kyiv: AMU.

Fedorenko, V.O. (2024). Viiskovi kapely: dukhovna pidtrymka dlia zakhysnykiv [Military chapels: spiritual support for defenders]. *Shpalta*, 6, 9–10.

Choral singing as a tool for psychological rehabilitation in wartime

Igor Dmytrovych Hryshchenko
Lecturer at the Department of Art Education
Zhytomyr Ivan Franko State University
ORCID: 0009-0005-9527-4614

This article explores choral singing as an effective tool for psychological rehabilitation during wartime. It examines the mechanisms of collective singing's impact on emotional well-being, mental health, and social adaptation of individuals who have experienced traumatic events, particularly military personnel, veterans, internally displaced persons, and civilians affected by war. The study considers the main psychophysiological aspects of vocal activity, such as stress reduction, normalization of respiratory functions, stabilization of heart rate, and harmonization of emotional state.

Special attention is given to the social role of choral singing as a means of cohesion and restoring a sense of unity within communities. Choral singing fosters feelings of support, mutual understanding, and psychological resilience, which are crucial for rehabilitation in crisis situations. Its significance is recognized as part of therapeutic methods already used in rehabilitation programs to overcome the consequences of post-traumatic stress disorders.

The article provides an overview of the main directions of psychophysiological rehabilitation through choral singing, including emotional relief and stress reduction, enhancement of self-esteem and self-confidence, a sense of unity and social support, music as a form of psychotherapy, and the practical application of choral singing in rehabilitation programs (military and veteran choirs, choral initiatives for displaced persons, and choir sessions in rehabilitation centers, among others).

An analysis of both international and Ukrainian experiences in using choral therapy for the psychological and emotional recovery of combatants and affected populations is presented. The study concludes by substantiating the need for the active integration of choral singing into modern rehabilitation programs, as this method combines elements of art therapy, cognitive processing of traumatic experiences, and group support, making it a universal and accessible means of recovery.

Keywords: choral singing, psychological rehabilitation, traumatic events, warfare, choral therapy.

Євген Ілліч Дудник

Гра в оркестрі як засіб колективного музикування

УДК 781.63

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.10>

Євген Ілліч Дудник

заслужений працівник культури України,
заслужений артист естрадного мистецтва
України;

доцент кафедри музики

Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка;

аспірант

Полтавського національного педагогічного
університету імені В.Г. Короленка

директор Полтавської дитячої музичної

школи № 1 імені П. І. Майбороди

ORCID: 0009-0004-3264-1125

Гра в оркестрі є важливою формою колективного музикування, яка відіграє значну роль у розвитку як індивідуальних, так і колективних музичних здібностей. Ця стаття аналізує ключові аспекти оркестрового виконавства, розглядаючи не лише технічні та виконавські вимоги, а й психологічні та соціальні складові, що роблять оркестрову гру потужним інструментом у процесі музичної освіти. Автори акцентують увагу на важливості розвитку навичок ансамблевої взаємодії, слухової уваги, інтонаційної точності та відповідальності, а також на психологічних аспектах, що забезпечують успішне функціонування оркестрових колективів.

Також у статті розглядається роль педагога як організатора та наставника, здатного надати учням необхідні знання й практичні навички для ефективного виконання в оркестровому контексті. Висвітлюється важливість комплексного підходу до навчання, що включає і індивідуальні, і колективні форми музичної діяльності, а також значення психологічного комфорту та емоційної підтримки в процесі музичного навчання.

Додатково стаття розглядає роль оркестрової практики в розвитку важливих соціальних і психологічних якостей учнів, таких як відповідальність, комунікабельність, уміння працювати в команді та здатність до творчого самовираження. Оркестр допомагає сформувати у молодих музикантів розуміння важливості колективної роботи, сприяє розвитку музичних та соціальних компетенцій, а також підвищує рівень художнього сприйняття та виконавської майстерності.

На основі проведеного дослідження виявлено, що основними характеристиками оркестрового виконавства є його структурна організація, яка включає різні інструментальні групи, кожна з яких має своє функціональне значення; ключовою фігурою є диригент; кожен музикант виконує свою партію, що сприяє гармонійному звучанню колективу, а оркестрова гра розвиває ансамблевий слух, що дозволяє виконавцям краще взаємодіяти між собою; важливим аспектом є дисципліна; репертуар оркестру включає музику різних стилів і епох, що сприяє розширенню музичного світогляду виконавців; колективна гра допомагає формувати комунікативні навички, взаєморозуміння між музикантами та командний дух; створення унікальних музичних образів; наявність психологічної стійкості у музикантів.

Ключові слова: колективне музикування, оркестрове виконавство, засіб колективного музикування, оркестр, гра в оркестрі.

Постановка проблеми. Музичне виконавство за принципом кількісної та якісної диференціації складається з таких типів виконавства, як соло, ансамбль, оркестр, хор, «що втілює сукупність вироблених культурою типів людського спілкування» (Зуб, 2018).

Однією з основних форм колективного виконавства є оркестрова гра, яка відрізняється від інших видів ансамблевого музикування високим рівнем організації та координації між численними учасниками, кожен з яких має свою роль у загальному музичному процесі. Гра в оркестрі вимагає від музикантів не лише технічних навичок, але й здатності до слухової та психологічної взаємодії, високого рівня концентрації і командної роботи.

Актуальність дослідження гри в оркестрі як засобу колективного музикування пояснюється тим, що сучасна музична освіта все частіше звертається до необхідності інтеграції індивідуального та колективного навчання. Проте, в умовах загального акценту на розвиток індивідуальних здібностей, питання розвитку колективних навичок, таких як ансамблева гра та оркестрова практика, часто залишаються в тіні. Недостатня увага до організації ефективного колективного музикування в навчальних закладах може призводити

до дисбалансу у формуванні як виконавських, так і комунікативних компетенцій учнів.

Аналіз актуальних досліджень. Матеріалом для пропонуваного дослідження стали розвідки таких авторів, як В. Бондарчук, А. Душний, Г. Зуб, О. Ільченко, О. Рудницька, О. Рябова, Т. Сідлецька, О. Сироежко, І. Ткаченко та ін., що висвітлюють поняття та особливості засобів колективного музикування. Колективне музикування є важливим компонентом професійної підготовки музикантів, особливо у процесі навчання гри на ударних інструментах, оскільки ударники є невід'ємною частиною оркестрів та ансамблів, і їхня професійна діяльність майже завжди передбачає колективне виконання. Музиканти повинні вміти синхронізувати свою гру з іншими інструментами, зберігати ритмічну точність і динамічну збалансованість. Колективне музикування створює атмосферу співпраці та підтримки, що мотивує дітей до активнішого навчання. Воно сприяє розвитку інтересу до виконавського мистецтва та розширює репертуарні можливості майбутніх музикантів.

Колективне музикування є формою спільної музичної діяльності, яка демонструє знання, навички та вміння всіх учасників колективу під час емоційно виразного та художньо інтерпретаційного виконання музичних творів (Рябова, 2016).

«Оркестр – це не механічне сполучення значної кількості музичних інструментів чи ансамблів, а досконала побудова, архітектоніка якої детермінується конкретними законами і логікою колективного музичного виконавства» (Ільченко, 1995).

Бондарчук В.О. зазначає, що освітня функція оркестрового виконавства з'явилась в практиці музичного мистецтва України у XVIII столітті (Бондарчук, 2013).

Мета статті. Метою цієї статті є аналіз ролі гри в оркестрі як засобу колективного музикування, вивчення її структурних особливостей, педагогічних та психологічних аспектів, а також визначення її значення для розвитку творчого потенціалу молодих музикантів.

Методологія дослідження. У ході дослідження був застосований інтегральний науковий підхід, який забезпечує цілісність та синергію взаємодії елементів дослідження. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: аналітичний, системно-узагальнюючий, аналіз та синтез, тощо.

Результати та їх обговорення. Оркестрове виконавство об'єднує численну групу музикантів, кожен із яких входить до окремої інструментальної секції, що дозволяє створювати різноманітні темброві відтінки та широкий динамічний діапазон (Сідлецька, 2011). Однією з головних особливостей гри в оркестрі є необхідність високого рівня слухової концентрації, яка сприяє точному виконанню та гармонійному поєднанню партій. Значну роль відіграє диригент, який координує процес звучання, допомагаючи музикантам інтегрувати власне виконання у загальну концепцію музичного твору.

Головною відмінністю оркестру від ансамблю є те, що в оркестрі музиканти поєднуються у групи, які грають у унісон.

Структурні компоненти оркестрового виконавства включають наступні:

- інтеграцію великої кількості музичних інструментів у єдину органічну структуру, де інструменти згруповані у оркестрові групи, що мають спільні чи подібні характеристики;
- повне охоплення музичного діапазону, що дозволяє реалізувати всі можливі варіанти звучання;
- наявність значних динамічних можливостей, що охоплюють як дуже гучні, так і дуже тихі звучання;
- величезний потенціал тембральних характеристик, здатність виокремлювати, контрастувати й узгоджувати тембри, створюючи нові темброві поєднання;
- здатність одночасно виконувати різноманітні метроритмічні малюнки, що створюють багатогранну музичну тканину;
- технічні та художні можливості для точної передачі всіх складових музичної мови у творах;

– відносна художньо-виконавська автономність окремих оркестрових груп, що дозволяє кожній з них виконувати свою роль в оркестровому виконанні (Душний, Чорний, 2015).

При роботі з дитячими оркестрами важливо створити сприятливі умови для розвитку здібностей юних виконавців, спрямовуючи їх на подальше професійне навчання. Однак не менш значущим є формування стійкого інтересу до музики у тих, хто не планує обирати її своєю професією, але прагне продовжити творчі заняття в аматорських колективах. Таким чином, вони не лише отримують задоволення від мистецтва, а й активно популяризують музичну культуру, стаючи її носіями, а не лише пасивними слухачами концертних програм.

Оскільки не кожен учень може реалізувати себе як соліст, гра у складі оркестру дає змогу відчувати власну значущість у колективному процесі. Виступи в оркестровому складі відкривають доступ до участі у престижних концертах, що підвищує інтерес до занять та розширює мотиваційні горизонти музиканта (Сироєжко, 2014).

Однією з найбільш фундаментальних переваг навчання гри в оркестрі є розвиток навичок ритму та такту. Ритм, характер регулярних або нерегулярних імпульсів у музиці, є фундаментом, на якому будуються всі музичні елементи. Ударні інструменти, з притаманною їм ритмічною природою, забезпечують ідеальну платформу для вивчення та освоєння учнями ритмічних концепцій.

Коли учні починають вивчати гру на ударних інструментах, вони знайомляться з основними ритмічними малюнками. У міру прогресу вони стикаються з більш складними ритмами, включаючи синкопу, поліритмію та непарні тактові розміри. Завдяки регулярній практиці та впливу різноманітних музичних стилів діти розвивають сильне почуття метру та ритмічної точності.

Розвиток міцних навичок ритму має вирішальне значення не тільки для музичного виконання, але й для різних аспектів життя. Засвоюючи ритмічні структури, учні вчаться передбачати, реагувати та синхронізувати свої рухи з точністю.

Важливим аспектом є також розвиток дисципліни та відповідальності. Ударні інструменти складають ритмічну основу музики. Різноманіття звуків, що видаються цими інструментами за допомогою різних технік, відіграє вирішальну роль у формуванні ритмічної структури музики. Однак ефективна гра на ударних інструментах вимагає належної техніки та дисципліни. Кожен учасник оркестру несе відповідальність за своєму партію, адже навіть невелика помилка може вплинути на загальне звучання. Тому оркестрова гра формує у учасників почуття відповідальності та дисципліни, що є важливим для розвитку особистості.

Гра в оркестрі також має важливі психологічні і соціальні аспекти. Колективне музикування

сприяє розвитку соціальних компетенцій учнів, таких як вміння працювати в команді, взаємодіяти з іншими, приймати ідеї та рішення інших учасників. Музиканти оркестру часто взаємодіють не лише в музичному, а й у соціальному плані, створюючи спільну атмосферу творчості та довіри.

Учні повинні навчитися поєднувати свої звуки зі звуками інших інструментів, слідувати сигналам диригента і реагувати на музичні потреби моменту. Цей процес співпраці навчає учнів важливості активного слухання, спілкування та адаптивності.

Активне слухання передбачає звернення уваги не тільки на власну гру, а й на звуки та ритми, що видаються іншими учасниками оркестру. Розвиваючи цю навичку, учні, які вчать грі на ударних інструментах, вчать регулювати свою динаміку, час і фразування відповідно до тих, що роблять їхні колеги-музиканти. Вони також стають більш налаштованими на загальний баланс і текстуру музики, сприяючи більш єдиному та виразному виконанню (Simmons).

Психологічний комфорт і підтримка в оркестрі також відіграють важливу роль. Взаємна підтримка учасників допомагає знижувати рівень стресу і тривоги, що виникає під час виступів, особливо у складних музичних ситуаціях. Це дозволяє музикантам зберігати концентрацію, розвивати емоційну стабільність і підвищувати впевненість у своїх силах (Ткаченко, 2017).

Співпраця в навчанні грі на ударних інструментах також сприяє формуванню почуття спільної відповідальності та підзвітності. Коли учні працюють разом над створенням музики, вони дізнаються, що їхній особистий внесок має безпосередній вплив на успіх усього оркестру. Це розуміння заохочує їх брати на себе відповідальність за свою роль, прагнути до досконалості та підтримувати своїх колег-музикантів.

Отже можна виділити такі основні характеристики оркестрового виконавства.

1. Оркестр складається з різних інструментальних груп, кожна з яких має своє функціональне значення. Велику роль відіграє збалансованість звучання всіх груп, що досягається завдяки точному дотриманню партій кожного учня. Структура оркестру є ієрархічною: перші й другі голоси мають свої особливості, а ритмічна основа покладається на групу ударних і басових інструментів. Координація роботи оркестру вимагає чіткого підпорядкування диригентові, який визначає темп, динаміку, стиль виконання і загальний музичний образ.

2. Диригент є ключовою фігурою оркестрового виконавства, оскільки саме він формує загальну концепцію виконання музичного твору. Його завдання полягає не лише в технічному управлінні музикантами, а й у створенні художнього

задуму, передаванні емоційного змісту твору. Диригент контролює баланс звучання всіх груп інструментів, слідкує за чистотою інтонації, правильністю динамічних переходів та синхронністю виконання. Він також є комунікативним центром оркестру, адже забезпечує взаємодію між виконавцями та допомагає їм відчувати єдність у грі.

3. Кожен музикант оркестру виконує свою партію, яка відіграє певну роль у загальному звучанні. Це вимагає не тільки досконалого володіння інструментом, а й розуміння структури твору, гармонійних зв'язків та динамічних співвідношень між групами. Солісти, перші голоси, басова група та акомпанемент – всі ці складові взаємодіють між собою, створюючи єдине оркестрове звучання. Діти повинні не тільки добре знати власні партії, а й уважно слухати інших музикантів, щоб досягти цілісності виконання.

4. Гра в оркестрі сприяє розвитку ансамблевого слуху, який є важливою навичкою для будь-якого музиканта. Оркестранти вчать не лише слухати свою партію, але й контролювати загальне звучання колективу. Це включає сприйняття темпоритму, інтонації, динамічних акцентів та взаємодію з іншими музикантами. Завдяки цьому формується музичне мислення, яке дозволяє учням швидко адаптуватися до змін у темпі або характері звучання під час репетицій і концертів.

5. Гра в оркестрі вимагає високого рівня дисципліни. Кожен учасник відповідає не лише за свою партію, а й за якість загального виконання. Помилка одного музиканта може вплинути на звучання всього оркестру, тому відповідальність та уважність є ключовими якостями оркестрантів. Регулярні репетиції, дотримання режисерських і диригентських вказівок, пунктуальність та організованість – усе це необхідні складові успішної роботи оркестру.

6. Оркестровий репертуар охоплює музику різних епох та стилів – від класичних симфоній до сучасних творів. Виконання різножанрової музики дозволяє музикантам ознайомлюватися з особливостями різних епох та композиторських стилів. Це сприяє збагаченню музичного світогляду виконавців, розширенню їхнього виконавського досвіду та розвитку навичок інтерпретації музичних творів.

7. Колективна гра сприяє розвитку комунікативних навичок та вмінню взаємодіяти з іншими учасниками оркестру. Музиканти вчать розуміти і підтримувати один одного, що сприяє формуванню дружньої атмосфери та командного духу. Оркестрова діяльність також дає можливість музикантам обмінюватися досвідом, навчатися один у одного та вдосконалювати власні виконавські навички.

8. Оркестр – це не просто колектив виконавців, а живий організм, який створює унікальні музичні образи. Завдяки багатоголосому звучанню, широкій динаміці та різноманіттю тембрів музиканти мають можливість передавати глибокі емоційні стани, що робить виконання особливо виразним. Колективне музикування сприяє розвитку художнього смаку, оскільки учасники оркестру занурюються у світ музичного мистецтва, вчаться розуміти його глибину та сутність.

9. Виконання в оркестрі сприяє вдосконаленню технічної майстерності музикантів. Постійна робота над звукоутворенням, артикуляцією, динамікою та інтонацією допомагає розвивати виконавську техніку. Крім того, гра в оркестрі вимагає швидкої адаптації до різних акустичних умов, диригентських жестів та змін у музичному матеріалі.

10. Виступи перед великою аудиторією, особливо на відповідальних концертах, вимагають від музикантів психологічної стійкості. Гра в оркестрі допомагає дітям розвивати вміння долати сценічне хвилювання, зосереджуватися на виконанні та контролювати свої емоції. Це не лише сприяє професійному зростанню виконавця, а й позитивно впливає на його особистісний розвиток.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Гра в оркестрі є потужним засобом колективного музикування, що має великий вплив на розвиток музичних та соціальних компетенцій учнів. Оркестрове виконавство сприяє розвитку слухової уваги, ансамблевих навичок, технічних здібностей та комунікативних якостей. Це особливо важливо в умовах сучасної педагогічної практики, де часто зберігається перевага індивідуального навчання на шкоду розвитку колективних навичок.

Оркестр допомагає музикантам розвивати не лише техніку гри, але й здатність до творчого самовираження, взаємодії з іншими виконавцями та підпорядкування загальному музичному задуму. Психологічна підтримка в оркестрі і взаємна довіра між музикантами також сприяють розвитку впевненості та емоційної стабільності, що є важливими для успішного виступу.

Отже, оркестрова практика є важливим компонентом музичної освіти, який не лише розвиває музичні здібності, але й сприяє формуванню соціальних, психологічних і комунікативних навичок, що важливі для загального розвитку учнів. У майбутньому важливо продовжувати розвивати методики та підходи до колективного музикування, що забезпечать гармонійне поєднання індивідуального і колективного навчання.

ЛІТЕРАТУРА

Бондарчук, В. (Ред.). (2013). *Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. посіб.* Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Душний, А. (2015). Оркестрове музикування на народних інструментах в контексті академічного синтезу ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 12, 98–106.

Зуб, Г. (2018). До проблеми підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва до роботи з інструментальними аматорськими колективами. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*, 60, 187–191.

Ільченко, О. (1995). Деякі проблеми формування українського оркестру народних інструментів. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*, 1, 31–34.

Рябова, О. (2016). Колективне музикування як ефективний засіб формування музично-стильових уявлень підлітків. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 4, 140–143.

Сироєжко, О. (2014). Організація навчально-виховної роботи в дитячому оркестрі народних інструментів в позашкільному навчальному закладі. *The generation of scientific ideas*, 1, 62–68.

Сідлецька, Т. (2011). Практична культурологія. Історія народнооркестрового виконавства України: навч. посіб. Ч.1. Вінниця: ВНТУ.

Ткаченко, І. (2017). Колективна форма роботи в музично-естетичному вихованні дітей. *Педагогічні науки*, 5, 32–36.

Simmons, J. Learning Orchestral Percussion. From the Concert Hall to the Classroom. URL: <https://jesssimmons.com/learning-orchestral-percussion/>

REFERENCES

Bondarchuk, V. O. (Ed.). (2013). *Istoriia narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini* [History of folk instrumental performance in Ukraine]. Kyiv: National University named after P. I. Tchaikovsky.

Dushny, A. (2015). Orkestrove muzykuvannia na narodnykh instrumentakh v konteksti akademichnoho syntezy XXI stolittia [Orchestral Music Making on Folk Instruments in the Context of Academic Synthesis of the 21st Century]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues in the Humanities*, 12, 98–106.

Zub, G. V. (2018). Do problemy pidhotovky maibutnykh fakhivtsiv muzychnoho mystetstva do roboty z instrumentalnyamy amatorskymy kolektyvamy [On the problem of training future specialists in musical art to work with instrumental amateur groups]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Dragomanova – Scientific Journal of the National University named after M.P. Dragomanov*, 60, 187–191.

Ilchenko, O. (1995). Deiaki problemy formuvannia ukrainskoho orkestru narodnykh instrumentiv [Some problems of forming a Ukrainian orchestra of folk instruments]. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii – Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Conference*, 1, 31–34.

Ryabova, O. V. (2016). Kolektyvne muzykuvannia yak efektyvnyi zasib formuvannia muzychno-stylovykh uiaavlenn pidlitkiv [Collective music making as an effective means of forming musical and stylistic ideas of adolescents]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka – Bulletin of the Ivan Franko State University of Zhytomyr*, 4, 140–143.

Syroezhko, O. V. (2014). Orhanizatsiia navchalno-vykhovnoi roboty v dytiachomu orkestri narodnykh

instrumentiv v pozashkilnomu navchalnomu zakladi [Organization of Educational Work in a Children's Orchestra of Folk Instruments in an Out-of-School Educational Institution]. *The generation of scientific ideas – The Generation of Scientific Ideas*, 1, 62–68.

Sidletska, T. I. (Ed.). (2011). *Praktychna kulturolohiia. Istoriia narodnoorkestrovoho vykonavstva Ukrainy* [Practical Culturology. History of Folk Orchestral Performance of Ukraine]. Vinnytsia: VNTU.

Tkachenko, I. V. (2017). Kolektyvna forma roboty v muzychno-estetychnomu vykhovanni ditei [Collective form of work in the musical and aesthetic education of children]. *Pedahohichni nauky – Pedagogical Sciences*, 5, 32–36.

Simmons, J. Learning Orchestral Percussion. From the Concert Hall to the Classroom. Retrieved from: <https://jesssimmons.com/learning-orchestral-percussion/>

Orchestral performance as a means of collective music-making

Yevhen Illich Dudnyk
Honored Cultural Worker of Ukraine,
Honored Artist of Ukrainian Variety Art;
Associate Professor at the Department
of Music,
Taras Shevchenko Luhansk National
University;
Postgraduate Student
Poltava V. G. Korolenko National
Pedagogical University
Director of Poltava Children's Music
School No. 1 named after P. I. Maiboroda
ORCID: 0009-0004-3264-1125

Orchestral performance is an essential form of collective music-making that plays a significant role in developing both individual and collective musical abilities. This article analyzes the key aspects of orchestral performance, considering not only technical and interpretative requirements but also psychological and social components that make orchestral playing a powerful tool in the process of musical education. The authors emphasize the importance of developing ensemble interaction skills, auditory attention, intonational accuracy, and responsibility, as well as psychological factors that ensure the successful functioning of orchestral ensembles.

The article also examines the role of the educator as an organizer and mentor who provides students with the necessary knowledge and practical skills for effective orchestral performance. The importance of a comprehensive approach to learning is highlighted, incorporating both individual and collective forms of musical activity, as well as the significance of psychological comfort and emotional support in the music education process.

Additionally, the article explores the role of orchestral practice in fostering essential social and psychological qualities in students, such as responsibility, communication skills, teamwork, and the ability for creative self-expression. The orchestra helps young musicians understand the importance of collective work, contributes to the development of musical and social competencies, and enhances artistic perception and performance skills.

Based on the conducted research, it has been found that the main characteristics of orchestral performance include its structural organization, which consists of various instrumental groups, each with its own functional role. The key figure is the conductor. Each musician performs their own part, contributing to the harmonious sound of the ensemble, while orchestral playing develops ensemble listening skills, enabling performers to interact more effectively. Discipline is an important aspect. The orchestra's repertoire encompasses music from different styles and eras, broadening the performers' musical outlook. Collective performance helps develop communication skills, mutual understanding among musicians, and team spirit. It also involves the creation of unique musical images and requires psychological resilience from musicians.

Keywords: collective music-making, orchestral performance, means of collective music-making, orchestra, orchestral playing.

Віталій Миколайович Карась

Маркери національної ідентичності в хорових концертах В. Зубицького

УДК 784.1+781.7 (477)

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.11>

Віталій Миколайович Карась
аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Навчально-наукового інституту
Дніпровської академії музики
ORCID: 0000-0003-4173-787X

У статті вивчено питання національної ідентичності сучасної української музики на прикладі творчого доробку відомого українського композитора Володимира Зубицького в жанрі хорового концерту. Наголошено, що цей жанр має давню історію і на сучасному етапі здобуває друге народження, підлягаючи кардинальному змістовному переосмисленню. Доведено, що в творчості Володимира Зубицького, через тісний зв'язок з українським національним мистецтвом розвивається фольклоризований тип хорового концерту. Зв'язок з українським національним мистецтвом дає підстави визначити маркери національної ідентичності – це гуцульський лад, ритм коломийки і фольклорні тексти. Зазначено їхній вплив на характер мелодики, трактування партій хору, специфіку хорового багатоголосся. Визначено, що автентичність звучання аналізованих творів досягається шляхом стилізації фольклорних компонентів, без прямого музичного цитування автентичного матеріалу. Особливу увагу приділено вивченню текстової основи хорових концертів, у якій переважають народні поетичні джерела із західно- та східноукраїнських регіонів, а також тексти українських філософських і літературних традицій. У текстах виявляються ключові образи української культурної традиції – обрядовість, героїка, любовна та побутова лірика, прославлення рідної землі. Вербальний і музичний компоненти у творах В. Зубицького формують єдиний художній простір, що сприяє глибокому розкриттю національного змісту. Зроблено висновок про доречність маркерів національної ідентичності у музичній мові хорових концертів фольклоризованого типу, що заснована на поєднанні фольклорного спадку з сучасними музичними засобами. Творчість В. Зубицького посідає особливе місце у національному культурному просторі та підкреслює важливість фольклору як джерела ідентичного самовираження в українському хоровому мистецтві кінця XX – початку XXI століття.

Ключові слова: національна ідентичність, жанр хорового концерту, хоровий концерт фольклоризованого типу, творчість Володимира Зубицького, гуцульський лад, ритм коломийки, фольклорні тексти.

Постановка проблеми. Сучасна українська музикознавча наука активно розробляє питання, пов'язані з визначенням національної ідентичності композиторської і виконавської творчості українських митців, що є конче потрібним для консолідації суспільства в умовах російської агресії. Поняття «національна ідентичність» широко використовується в етнології, психології, політичних науках, соціальній та культурній сферах і розуміється як чинник усвідомлення людиною її приналежності до певної спільноти через пошуки власного коріння і широкий комплекс міжособистісних зв'язків та історичних уявлень, визначення місця в певному соціокультурному просторі та навколишньому світі. Національна ідентичність – це відчуття належності людини до певної нації, ототожнення особистості з національною спільнотою, що базується на стійкому емоційному зв'язку і формується внаслідок усвідомлення та прийняття традицій, культури, мови, національних суспільних норм і цінностей.

Дослідниця Мирослава Новакович у своїй монографії «Галицька музика Габсбурзького періоду: у пошуках української ідентичності» наголошує на виявленні національної ідентичності через мову і на тому, що мова музичного мистецтва є більш уніфікованою і не може бути чинником національної ідентичності у тій самій мірі, як слово – репрезентант мови вербальної, тому українські музиканти Галичини у період перебування у складі

імперії Габсбургів шукали шляхи виявлення власної ідентичності, формування і втілення особливих ознак, які б вказували на прояв національного начала. В усвідомленні національної ідентичності українських музикантів Галичини XIX століття та подоланні моноетнічності музичної культури велике значення відігравали міжкультурні контакти та інонаціональні впливи, які надали різноспрямованих імпульсів для подальшого розвитку і створили підґрунтя для наступної професіоналізації творчості. Одним з проявів ідеї національної ідентичності в українській музичній культурі галицького осередку Габсбурзької імперії першої половини XIX століття стало культивування традиції хорового співу, пов'язане із впливом творчості видатного українського композитора Дмитра Бортнянського, що було для галицьких музикантів «віднайдену традицією» (Новакович, 2019).

Загрозливі виклики сьогодення, які постають перед українським суспільством, змушують об'єднуватися навколо національно-патріотичних ідей у різних сферах культури. В музичному мистецтві ідеї національної ідентичності з особливою яскравістю проявляються через зв'язок із фольклорними витоками. У творчості сучасних українських композиторів можна знайти безліч прикладів подібного тлумачення різноманітних жанрів інструментальної та вокально-хорової музики, коли через фольклоризацію музичної

мови вдається відтворити значущі змістовні концепції загальнонаціонального характеру. Одним з таких митців є відомий український композитор Володимир Зубицький (нар. 1953) – заслужений діяч мистецтв України (1993), лауреат премії імені М. Островського (1984), лауреат премії польського відділення ЮНЕСКО (1985), лауреат премії імені М. Лисенка (1994) та численних міжнародних композиторських конкурсів. У творах В. Зубицького помітно значне тяжіння до фольклоризації музичного матеріалу, що стає однією з ознак композиторського мислення. З особливою рельєфністю це проявляється у п'яти хорових концертах («Гори мої», «Ярмарок», «Concerto strumentale», «Коломийка», «Симфонічна самба»), написаних протягом 1986 – 2023 років, в яких можна спостерігати індивідуальний підхід до трактування усталених жанрових ознак.

Аналіз актуальних досліджень. Жанр хорового концерту у творчості В. Зубицького неодноразово перебував у сфері наукових зацікавлень різних авторів, які концентрувалися на тих чи інших аспектах творчості композитора. Так, у статтях М. Варакути було здійснено аналіз жанрово-стильових аспектів трактування жанру хорового концерту в сучасній українській музиці на прикладі хорового концерту «Гори мої» (Варакута, 2014). У статті А. Луїної на матеріалі хорового концерту «Ярмарок» В. Зубицького було визначено звукосяжетну поетику українського ярмарку (Луїна, 2006). У статті Н. Скопцової, Н. Ковмір та О. Семенової вивчалися риси хорової творчості композитора на прикладі *Concerto strumentale* (Скопцова, Ковмір, Семенова, 2022). Автори публікацій Ю. Шкільнюк та Н. Якобенчук наголошували на жанрово-стильових особливостях хорової творчості В. Зубицького та на рисах хорового письма, в тому числі на прикладі хорового концерту «Гори мої» (Шкільнюк, 2020; Якобенчук, 2021). Аналіз наявних наукових публікацій підтвердив, що питання національної ідентичності хорових концертів В. Зубицького дослідниками на висвітлювались.

Мета статті. Виявлення маркерів національної ідентичності в хорових концертах В. Зубицького.

Методологія дослідження. Дослідження ґрунтується на принципах історизму як основі наукового пізнання об'єктів культурної та мистецької діяльності, що належать до сфери гуманітарних знань. Провідним є системний метод, якому властиві пошуки взаємозв'язків і взаємодії окремих компонентів у рамках цілого – жанр хорового концерту та окремі етапи його розвитку, зв'язок з українським національним мистецтвом та розвиток фольклоризованого типу хорового концерту.

Результати та їх обговорення. Жанр хорового концерту в українській музиці виник у другій половині XVII століття і до кінця XX століття зазнав значних змін. Протягом тривалого часу побутування

жанру було віддзеркалено особливості його еволюції. Жанр хорового концерту зазнав підйомів і спадів, за періодами тривалого забуття слідували періоди яскравого піднесення. У процесі еволюції хоровому концерту вдалося зберегти комплекс сталих жанрових однак і збагатитися новими рисами.

Сформувавшись та проіснувавши протягом перших двох періодів у царині духовної музики (друга половина XVII – початок XIX ст.), після періоду занепаду, пов'язаного спочатку з вимогою користуватися виключно нотними виданнями Придворної співацької капели (XIX ст.), а далі з політикою заборони церковного життя (XX ст.), від 70-х років XX століття жанр хорового концерту починає відроджуватися у царині світської (нецерковної) музики.

Твори, що мали жанрове визначення хорових концертів, на початку етапу відродження жанру були надзвичайно далекими від своїх прототипів. Вони мали світський характер, інший виконавський склад і суттєві впливи тенденцій музичного мислення нового часу. Одним з перших став хоровий концерт Івана Карабиця на вірші Г. Сковороди зі збірника «Сад божественних пісень» для хору, солістів і симфонічного оркестру. «Звертання композитора до загальнозначущих, глобальних тем (людина, природа, всесвіт, життя, смерть, доля людини на землі), своєрідність трактування художньо-образної концепції даного твору та виконавський склад за участі симфонічного оркестру відображають більше наближення цього твору до жанру хорової симфонії, ніж до жанру хорового концерту. Розуміння жанрових ознак хорового концерту в аспекті жанрового синтезу із симфонією стало наслідком процесів жанрових взаємодій, характерних для української музики другої половини XX століття, та намагання асоціативно відродити старовинний жанр через зв'язок з поезією Григорія Сковороди – одного з найяскравіших і найвідоміших представників українського просвітництва і культури XVIII століття» (Карась, 2023, с. 171–172).

Головною відмінністю жанру хорового концерту на початковому етапі його відродження стала світська спрямованість. Зміни також торкнулися змістовної сфери, яка розширилася завдяки появі творів із домінуванням лірики, пейзажності, історико-героїчних та фольклорних мотивів. Незмінними залишились концептуальні жанрові риси – піднесеність, репрезентативність і діалогічність в поєднанні зі значною мірою композиційної свободи. Від 1990-х років жанр хорового концерту зазнав відродження у своїх духовних проявах.

Різновекторні пошуки композиторських рішень у жанровій сфері хорового концерту призвели до надзвичайно плідних результатів, що позначилися синкретизмом трьох стильових

констант — світського компонента, збагаченого фольклорними джерелами і врівноваженого пошуками в галузі проявів духовного начала. Існування світського компонента йде від початкового імпульсу, наданого концертами 1970–1980-х років. Джерелами духовного напрямку став величезний пласт давніх зразків жанру, що з кінця XX століття зазнав активізації дослідницької уваги, та розуміння нової сакральності, яка втілювала сучасний духовний досвід. І, зрештою, потужний фольклористичний струмінь, пов'язаний із втіленням регіональних проявів фольклорних традицій (наприклад, карпатського регіону) став проявом власної ідентичності, творчою рефлексією українських митців на становлення української державності унаслідок проголошення незалежності.

Музична мова хорових концертів В. Зубицького, що належать до фольклоризованого різновиду жанру і відтворюють специфічні особливості західноукраїнського (карпатського) фольклору, спирається на систему засобів виразності, яка полягає в широкій взаємодії з автентичними фольклорними джерелами та їхньому впливі на мелодику, ритміку, гармонію, поліфонію, фактуру концертів.

Провідне значення в утворенні національного колориту у вельми характерному для композиторського стилю В. Зубицького тяжінні до фольклоризації музичного матеріалу, здобувають ладова і ритмічна сфери, яскраво забарвлені в національні тони. Передусім це проявляється у втіленні ознак *гуцульського* (думного) ладу в мелодиці та багатоголосі хорових концертів і ритму коломийки і метро-ритмічних структурах, що стає відображенням традицій музичного побуту українського народу у сфері народно-побутового інструментального виконавства та гуртового співу.

Гуцульський лад за своєю структурою являє собою натуральний мінор з високими четвертим і шостим щаблями. М. Лисенко і Ф. Колесса називали його дорійським ладом з четвертим підвищенням щаблем (Золочевський, 1964, с. 72). Зазвичай діатонічна структура гуцульського ладу розгортається у мелодиці, побудованій на постійних оспівуваннях збільшеної секунди між високим IV і III щаблями у низхідному русі та підкресленні високого VI щабля у верхньому тетраході. Особливості гуцульського ладу також проявляються в багатоголосних гармонічних послідовностях, де виникають специфічні натурально-ладові акордові поєднання, не властиві класичній гармонії.

Коломийка є найдавнішим пісенно-танцювальним жанром української народної культури. Вона складається з двох рядків, які мають чотирнадцять складів, має цезуру після восьмого складу та жіночу риму з наголосом на передостанньому складі. Поряд із гуцульським (думним) ладом, 14-складниковий ритм вважається однією з архетипових ознак західноукраїнського фольклору.

Коломийковий ритм покладено в основу колективно-обрядових пісенно-танцювальних фольклорних жанрів (коломийка, гуцулка, чабарашка), 14-складова структура є основою текстів співаних коломийок (приспівок), які об'єднуються у в'язанки пісень без єдиного змісту. Як жанр, коломийка змогла зберегти сліди синкретизму у своїй подвійній вокальній та інструментальній природі, у двох варіантах виконавського втілення, де ритмічні структури коломийкового типу можуть бути трактовані надзвичайно багатогранно. У професійній музиці через ритмоформули коломийки зазвичай втілено стихію народного свята, масового дійства.

У хорових концертах В. Зубицького можна спостерігати яскраві приклади втілення ознак гуцульського ладу і ритму коломийки. Втіленням звукоряду гуцульського ладу може слугувати початок хорового концерту «Гори мої», що написаний для альт-соло з хоровим підхопленням і виконує функцію вступної частини до всього концертного циклу. Особливістю мелодичної лінії цієї побудови є опора на принципи варіювання, з вільною ритмікою та змінністю тонів. У вільно-імпрровізаційному розгортанні теми-мелодії поступово виникають тони звукоряду гуцульського ладу, варіантно змінюючи щаблі натурального мінору. У своєму повному вигляді гуцульський лад постає у шостому такті, у мелодиці якого виникає низхідна послідовність тонів (VI↑ – V – IV↑ – III – II). У наступному номері цього концерту («Ой вийду я на горбочок») колорит гуцульського ладу поширюється на багатоголосну вертикаль і посилюється 14-складовим ритмом коломийки.

У хоровому концерті «Коломийка» В. Зубицький ще більше занурюється у специфіку натурально-ладового звучання, використовуючи гуцульський лад і пов'язуючи його з народним музикуванням, що підкреслено частими змінами розмірів, імпрровізаційною свободою та звуконаслідуваннями звучання фольклорних інструментів. Завдяки гуцульському ладу та коломийковому ритму музичний матеріал концерту стилізовано під карпатський народнопісенний фольклор.

Не менш важливого значення у творенні національної ідентичності має зміст хорових концертів, втілений у вербальних текстах. У переважній більшості своїх хорових концертів В. Зубицький застосовує народні тексти — західноукраїнських пісень у концерті «Гори мої», східноукраїнських пісень у концерті «Ярмарок», народні тексти — у «Concerto strumentale» та концерті «Коломийка». Концерт «Симфонічна самба» написано на тексти видатного українського філософа XVIII століття Григорія Сковороди. У творах об'єднуються різні тематичні лінії — побутові, обрядові, любовно-ліричні, постає образ нескореного українського народу та героїчного козацтва, виникає тема прославлення України. Вербальні тексти є прикладом

народнопоетичної творчості, в них відображено досвід колективної свідомості українського народу. Мова є символічною, вона багата на художні епітети, гіперболи, паралелізми, тощо. У текстах концертів також є алітераційні склади й вигуки, які наслідують прийоми фольклорного інструментального музикування і співу.

Автентичність звучання досягається шляхом стилізації фольклорних компонентів, без прямого музичного цитування автентичного матеріалу. В мелодичних інтонаціях можна виявити зв'язок із коломийками, гуцульськими танцями, колисковими та весільними піснями, плачем-причетом. Осучасненню підлягають засоби гармонічної мови, що спирається не на класичну мажорно-мінорну систему, а на розширену діатоніку, з охопленням ширшого кола тональностей, гнучким впровадженням елементів натуральних ладів та акордів нетерцієвої структури з метою стилізації народнопісенного багатоголосся та народно-інструментальної гри. Засоби поліфонії теж підлягають переосмисленню; вони втрачають класичні ознаки і здобувають риси контрапунктування, характерні для хорового звучання народних пісень.

Тож семантика гуцульського ладу і ритму коломийки в багатоголосі хорових концертів В. Зубицького полягає у тісних зв'язках системи виразних засобів із українським музичним фольклором карпатського регіону і в сукупності з народнопісенними текстами позначається на творенні чинників національної ідентичності в хоровому мистецтві сучасної України.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Вивчення проблеми пошуків національної ідентичності в музичному мистецтві сучасної України дає підстави зробити висновки про те, що композитори вдаються до втілення ознак, властивих фольклорним витокам музичного мистецтва. Ці процеси можна спостерігати в хоровому концерті, який має давню історію як музичний жанр церковної музики, а зараз відроджується у світських формах й оновлюється завдяки потужному фольклорному струменю. На прикладі хорових концертів В. Зубицького, що представляють фольклоризований різновид жанру, було визначено маркери національної ідентичності – гуцульський (думний) лад, 14-складовий ритм коломийки і вербальні тексти, пов'язані з народними піснями, що презентують різні тематичні лінії фольклорного походження, а також образи нескореного українського народу, героїчного козацтва, тему прославлення України. Вказані маркери національної ідентичності абсолютно органічно вписуються в музичну мову хорових концертів фольклоризованого типу і стають проявом ідеї відчуття належності людини до певної нації, ототожнення особистості з національною спільнотою, що базується на стійкому емоційному

зв'язку і формується внаслідок усвідомлення та прийняття традицій, культури, мови, національних суспільних норм і цінностей.

Перспективи подальших розвідок полягають у вивченні маркерів національної ідентичності в творчості сучасних українських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Варакута, М. І. (2014). Хоровий концерт «Гори мої» В.Зубицького: жанрово-стильові аспекти трактування жанру в сучасній українській музиці. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. № 1 (10). С. 17–21.
- Золочевський, В. (1964). Ладогармонічні основи української радянської музики. Київ: Наукова думка. 164 с.
- Карась, В. М. (2023). Хоровий концерт в українській музиці: від витоків до сьогодення. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 2 (25). С. 165–176.
- Луніна, А. (2006). Звукосюжетна поетика українського ярмарку: хоровий концерт «Ярмарок» Володимира Зубицького. *Київське музикознавство*. Вип. 20. С. 148–162.
- Новакович, М. (2019). Галицька музика Габсбурзького періоду: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавця Т. Тетюк. 367 с.
- Скопцова, О., Ковмір, Н., Семенова, О. (2022). Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 47. С. 88–93.
- Шкільнюк, Ю. (2020). Жанрово-стильові особливості хорової творчості В. Зубицького. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матер. IV всеукр. наук.-практ. конф., 29 жовтня 2020 р.* Харків: ТОВ «Планета-Прінт». С. 100–102.
- Якобенчук, Н. О. (2021). Хорове мистецтво В. Зубицького. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство, тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції, 24–25 березня 2021 р.* Київ: Видавничий центр КНУКіМ. Ч. 2. С. 94–96.

REFERENCES

- Karas, V. M. (2023). Khorovyy kontsert v ukrayins'kiy muzytsi: vid vytokiv do s'ohodennya [Choral concert in Ukrainian music: from the origins to the present]. *Musicological opinion of the Dnipropetrovsk region*. Vol. 2 (25). P. 165–176. [in Ukrainian].
- Lunina, A. (2006). Zvukosyuzhetna poetyka ukrayins'koho yarmarku: khorovyy kontsert «Yarmarok» Volodymyra Zubyts'koho [Sound-plot poetics of the Ukrainian fair: choral concert of "Fairs" by Volodymyr Zubitsky]. *Kyiv Musicology. Iss.* 20. P. 148–162 [in Ukrainian].
- Novakovich, M. (2019). Halyts'ka muzyka Habsburz'koho periodu: u poshukakh ukrayins'koyi identychnosti [Galician Music of the Habsburg Period: In Search of Ukrainian Identity]. Lviv: Publisher T. Tetyuk. [in Ukrainian].
- Shkilnyuk, Yu. (2020). Zhanrovo- styl'ovi osoblyvosti khorovoyi tvorchosti V. Zubyts'koho [Genre-style features of V. Zubytsky's choral work]. *Conducting and choral education: synthesis of theory and practice: materials of the IV All-Ukrainian Scientific-Practical*

Conference, October 29, 2020. Kharkiv: Planeta-Print LLC. P. 100–102 [in Ukrainian].

Skoptsova, O., Kovmir, N., & Semenova, O. (2022). Rysy khorovoyi tvorchosti Volodymyra Zubyts'koho na prykladi "Concerto strumentale". [Features of the choral work of Volodymyr Zubytsky on the example of "Concerto strumentale"]. Bulletin of KNUKiM. Series: Art history. Iss. 47. P. 88–93 [in Ukrainian].

Varakuta, M. (2014). Khorovyy kontsert "Gori moi" V. Zubitskoho: zhanrovo-stylovi aspekty traktovky zhanru v suchashiy ukrainskiy muzutzi [Choral concert "My Burn" by V. Zubytsky: genre and style aspects of the interpretation of the genre in modern Ukrainian music].

GESJ: Musicology and Cultural Science. Iss. 1 (10). P. 17–21 [in Ukrainian].

Yakobenchuk, N. (2021). Khorove mystetstvo V. Zubyts'koho [Choral Art of V. Zubytsky]. Ukraine in World Globalization Processes: Culture, Economy, Society, Abstracts of the Reports of the III International Scientific and Practical Conference, March 24–25, 2021. Kyiv: Publishing Center of KNUKiM. Part 2. P. 94–96 [in Ukrainian].

Zolochesky, V. (1964). Lado-harmonichni osnovy ukrayinskoyi radyanskoyi muzyky [Key-harmonic foundations of Ukrainian Soviet music]. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].

Marker of national identity in V. Zubytskys choral concerts

Vitalii Mykolaiovych Karas
Postgraduate Student at the Department
of Musicology, Composition
and Performing Skills
Educational Scientific Institute
Dnipro Academy of Music
ORCID: 0000-0003-4173-787X

The article examines the issue of national identity of modern Ukrainian music using the example of the creative work of the famous Ukrainian composer Volodymyr Zubytsky in the genre of choral concert. It is emphasized that this genre has a long history and is currently experiencing a second birth, undergoing a radical substantive rethinking. It is proven that in Volodymyr Zubytsky's work, due to a close connection with Ukrainian national art, a folklorized type of choral concert develops. The connection with Ukrainian national art gives grounds to identify markers of national identity – these are the Hutsul mode, the rhythm of the kolomyika and folklore texts. Their influence on the nature of the melody, the interpretation of the choir parts, the specificity of choral polyphony is noted. It is determined that the authenticity of the sound of the analyzed works is achieved by stylizing folklore components, without direct musical quoting of authentic material. Particular attention was paid to the text basis of choral concerts in which folk poetic sources from West and East Ukrainian regions prevail as well as texts of Ukrainian philosophical and literary traditions. The crucial images of Ukrainian cultural traditions such as ritualism, heroic, love and everyday lyrics, glorification of native soil are identified in the texts. Verbal and musical components in the works by Volodymyr Zubytsky form a single art space promotes to the deep disclosure of national content. The conclusion is made about the relevance of markers of national identity in the musical language of folklorized choral concerts based on a combination of folkloric inheritance with modern music means. V. Zubytsky's creativity holds a special place in the national cultural space and highlights the importance folklore as a source of identical expression in Ukrainian choral art of the end of the 20th-the beginning of the 21st century.

Keywords: national identity, choral concert genre, folklorized type choral concert, works of Volodymyr Zubytsky, Hutsul style, rhythm of the kolomyika, folklore texts.

Яна Олексіївна Кириленко
 Анна Сергіївна Єліна
 Анастасія Валеріївна Гузь

Національний відбір на Євробачення-2025 як інструмент формування української культурної ідентичності: сценічно-виконавський вимір

УДК 784.092(100):316.7(477)
 DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.12>

Яна Олексіївна Кириленко
 кандидат мистецтвознавства, доцент,
 доцент кафедри академічного
 та естрадного вокалу,
 заступник декана з наукової
 та міжнародної діяльності
 Київського столичного університету
 імені Бориса Грінченка
 ORCID: 0000-0001-9823-3897

Анна Сергіївна Єліна
 викладач кафедри хореографії
 Київського столичного університету
 імені Бориса Грінченка
 ORCID: 0000-0001-8705-0200

Анастасія Валеріївна Гузь
 викладач кафедри академічного
 та естрадного вокалу
 Київського столичного університету
 імені Бориса Грінченка
 ORCID: 0000-0001-5774-7605

У статті розглянуто Національний відбір на Євробачення-2025 як важливий інструмент формування української культурної ідентичності. Особливу увагу приділено аналізу сценічних виступів фіналістів відбору, їхнього вокально-виконавського стилю та творчих підходів до музично-сценічного оформлення композицій. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю детальнішого вивчення музично-сценічної репрезентації українських естрадних виконавців у контексті сучасних глобальних трендів. Мета роботи – обґрунтувати значення Національних відборів як механізму формування культурної ідентичності, а також здійснити аналіз сценічно-виконавських образів, які раніше не були предметом глибокого наукового розгляду. Новизна дослідження полягає у трактуванні національного відбору як феномену, що визначає культурну присутність виконавців та відображає різноманіття української музичної сцени. Вперше проведено комплексний аналіз шоу-образів і виконавських манер фіналістів, що досі не були широко представлені у науковому дискурсі. Аналітична частина статті ґрунтується на дослідженні десяти найяскравіших авторських композицій фіналістів національного відбору, зокрема шістьох сольних виконавців (Влад Шериф, KRYLATA, Маша Кондратенко, Абіє, Filinka, KHAYAT) та чотирьох музичних гуртів («ДК Енергетик», «Future Culture», «MOLODI», «Ziferblat»). Розглянуто ключові аспекти шоу-виступів: вокальну майстерність артистів, режисерське та хореографічно-пластичне бачення постановок, сценічну перформативність, музично-візуальну креативність, імідж виконавців та їхню відповідність сучасним європейським тенденціям. Окремий акцент зроблено на аналізі сценографічних та світлових рішень, які впливають на сприйняття виступу глядачами. З'ясовано вплив пісенного конкурсу на популяризацію української музичної культури та її інтеграції у міжнародний контекст, що сприяє формуванню позитивного культурного іміджу України у світі.

Ключові слова: естрадне мистецтво, пісенний жанр, Євробачення, національний відбір, культурна ідентичність, вокальна майстерність, сценічно-виконавський образ, аранжування, сценографія, перформативність.

Постановка проблеми. Тема статті є актуальною у контексті сучасних культурних процесів, оскільки Національний відбір на Євробачення-2025 виконує роль важливого інструменту вираження культурної ідентичності України. Зокрема, через вокально-сценічне мистецтво та художнє виконавство створюється простір для репрезентації національних традицій і сучасних музичних тенденцій. Актуальність дослідження також зумовлена відсутністю ґрунтовних наукових робіт, які розглядають Національні відбори Євробачення у контексті формування культурної ідентичності.

В умовах глобалізаційних викликів, коли збереження національної самобутності є пріоритетним завданням, такий пісенний конкурс виконує важливу роль у підтримці та популяризації української музичної культури. Саме у цьому контексті питання культурної ідентичності набуває особливої значущості, адже естрадне виконавсько-сценічне мистецтво виступає ключовим механізмом актуалізації національної спадщини у міжнародному просторі.

Сучасне Євробачення перетворилося на потужну глобальну медіаплатформу, яка з кожним роком набуває все більшого значення. Воно дає

країнам можливість не лише презентувати свої культурні особливості, а й формувати власний міжнародний імідж. Національні відбори, виходячи за межі внутрішнього контексту, стають ефективним засобом розвиненої дипломатії, самовираження та глобального впливу на аудиторію.

Аналіз актуальних досліджень. Більшість сучасних досліджень зосереджені на Євробаченні як загальнокультурному явищі, тоді як Національні відбори залишаються поза увагою, хоча вони є важливим інструментом вираження української культурної ідентичності та виконавсько-сценічного мистецтва. Аналіз цього феномена відкриває нові перспективи для розуміння взаємодії культури, музики та мистецтва, що формують наративи та сприяють самовираженню.

Питання культурної ідентичності є в центрі уваги сучасних науковців, оскільки воно відображає процеси глобалізації, трансформації національної самосвідомості та збереження духовної спадщини, що підтверджується численними міждисциплінарними розвідками. Поняття «місце пам'яті» за словами А. Богачова, є основою формування культурної ідентичності, оскільки вона не є абстрактним метафізичним феноменом, а перформативним

знанням, яке впливає на наше ставлення до культурних місць і об'єктів (Богачов, 2013). Ж. Денисюк у монографії досліджує вплив масової культури на національну ідентичність у глобалізованому світі, аналізуючи її стандартизовані механізми та роль візуальної складової, яка трансформує традиції, не руйнуючи «культурну матрицю» народів (Денисюк, 2017). Вивчаючи українську культурну ідентичність, Р. Поліщук у дисертації зазначає, що її основою є субстанційне ядро – універсальї культури та архетипи ментальності, яке визначає роль кожного в суспільстві, забезпечує його структурну цілісність, впливає на світогляд українців і зберігає національну культуру в умовах глобалізації (Поліщук, 2017).

У статті Л. Канишевська опрацьовує національно-культурну ідентичність у педагогічних дослідженнях, визначаючи її як усвідомлення національної належності, прийняття культурних цінностей і формування національної Я-концепції. Українські вчені підкреслюють зв'язок між національною свідомістю та ідентичністю, наголошуючи на ролі патріотизму, історичної пам'яті, мови та міжнаціональної толерантності (Канишевська, 2020). О. Рукомойнікова аналізує соціально-культурну ідентичність у сучасних умовах, зокрема засади формування народної українки, що зберігаються в традиціях та звичаях. (Рукомойнікова, 2023). Є. Павліченко досліджує, як національна ідентичність конструюється через візуальні образи, виокремлюючи ключові маркери, такі як національно-державні атрибути, культурні елементи, символіка та колористика, що активно використовуються в сучасній візуальній культурі України для вираження національної самобутності (Павліченко, 2023).

Академічне вивчення сценічно-виконавських вимірів Євробачення є порівняно новим напрямом, хоча окремі його елементи вже були досліджені в рамках естрадознавства та музикознавства. Дисертація М. Дружинець сфокусована на опрацьовуванні еволюційних етапів українського естрадного музичного мистецтва з кінця ХХ до початку ХХІ ст. в контексті національних євроінтеграційних процесів. Нею охарактеризовано результати участі України в Євробаченні, євроінтеграційний аспект пісенного конкурсу розглянуто на прикладі таких українських виконавців як Руслана, Джамала, Верка Сердючка, Злата Огнєвіч, Міка Ньютон, Melovin (Дружинець, 2021). В. Колосок у статті аналізує специфічні властивості сучасних українських естрадних хітів та оцінює їх значення через призму міжнародних досягнень на прикладі композицій-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004 року («Дикі танці», Руслана), 2016 року («1944», Джамала) та 2022 року («Стефанія», Kalush Orchestra)» (Колосок, 2022). Я. Кириленко виокремлює критерії сценічно-виконавської

репрезентації композицій українських переможців «Євробачення» з огляду на індивідуальну стилістику виконавця (гурту), сценографічне рішення, особливості вокалу, сценічний образ та сучасне естрадне шоу (Кириленко, 2023). А. Бойко в публікації «Джамала як представник співочої культури сучасної України» робить висновки про характерні риси вокального та сценічного мистецтва співачки Джамали, підкреслюючи її унікальну виконавську стилістику та вплив на розвиток української музичної культури (Бойко, 2016).

Мета статті – дослідити Національний відбір на Євробачення-2025 як платформу для вираження української культурної ідентичності, визначити виміри вокально-виконавської майстерності учасників, проаналізувати їх сценічно-пластичні образи й видовищний потенціал виступів. **Наукова новизна** теми полягає в тому, що вперше: 1) розглянуто Національний відбір на Євробачення-2025 як окремий феномен, що досі недостатньо вивчений у контексті культурної ідентичності України; 2) визначено, що Національний відбір є інструментом формування української культурної ідентичності, заснованим на активному використанні музично-культурних та національно-історичних аспектів; 3) виявлено, що Національний відбір сприяє демонстрації української унікальності через сценічне мистецтво, вокально-музичні проєкти та візуальні образи; 4) запропоновано сучасний підхід до аналізу сценічно-виконавського виміру учасників цього річного Національного відбору, який враховує культурно-соціальні та політичні чинники виступів, а також властивості популярної естрадної музики.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексності наукових підходів: 1) дедуктивний – для побудови логічної послідовності роботи, переходу від загальних положень до конкретних висновків щодо впливу Національного відбору на формування культурної ідентичності; 2) компаративний – для проведення порівняльного аналізу сценічного виконання, жанрової різноманітності та впливу сучасних трендів на українську музичну сцену; 3) жанровий та стильовий вид аналізу – для визначення взаємодії музичних жанрів і стилів із культурними особливостями країни; 4) емпіричний – для здійснення аналізу виступів учасників; 5) метод систематизації – для впорядкування та класифікації учасників Національного відбору пісенного конкурсу Євробачення-2025; 6) аналітичний метод та метод концептуалізації – для виявлення креативного потенціалу конкурсанти; 7) джерелознавчий – для опрацьовування відеоматеріалів та репрезентативного матеріалу; 8) метод музикознавчого аналізу – для опису естрадних композицій, виконаних на сцені.

Результати та їх обговорення. Інструмент формування української культурної ідентичності через

Національний відбір на Євробачення-2025 є важливим механізмом відображення та репрезентації культурних цінностей України на міжнародній сцені. У процесі конкурсного відбору важливу роль відіграє інтеграція музичних, культурних та історичних елементів, які формують національну ідентичність і популяризують її у світі. Учасники Національного відбору органічно поєднують народні традиції з сучасними естрадними тенденціями, вплітаючи в свої виступи оригінальні мелодії та ритми, автентичні інтонації, стилістичні інтерпретації, а також національні костюми та видовищні шоу, що відображають історико-культурний контекст України. Українська мова, як ключова частина культурної ідентичності, не лише підкреслює лінгвістичну та етнокультурну приналежність виконавця, а й слугує засобом збереження традицій. У цьому аспекті мовно-пісенна репрезентація постає символом національної єдності, що знаходить відгук у почуттях патріотизму та самосвідомості.

Сучасна сцена Євробачення слугує простором для вираження національно-культурної ідентичності через українську символіку, візуальні образи, вокальні й інструментальні техніки, народні музичні інструменти, традиційні костюми (вишиванки, прикраси, елементи народних ремесел), сценографію та хореографію (орнаментальні мотиви, природні образи, кольорові інтерпретації, поєднання народних і сучасних танцювальних стилів), а також віджеїнг і світлові ефекти.

Конкурсанти Національного відбору на Євробачення-2025 у своїх піснях та перформансах відображають актуальні соціально-політичні реалії України. Теми національної незалежності, боротьби жінок проти насильства, війни та післявоєнне відновлення країни стають потужними засобами вираження патріотичної тематики. Враховуючи глобальні музичні тенденції та розвиток естрадної популярної музики, виконавці поєднують традиційний досвід з актуальними сучасними стилями та жанрами. Синтез електронної музики, хіп-хопу, інді-попу, фанку, синтвейву, альтернативного року, EDM та R&B з елементами українського фольклору не тільки зберігає національну спадщину та формує нові музично-сценічні форми, а й робить її привабливою для молодіжної аудиторії.

Національний відбір на Євробачення-2025 – це суттєва подія в соціально-культурному житті України. Щороку даний конкурс спонукає громадян до національної гордості, відчуття єдності, виховує почуття ідентичності. Відбір учасників має певні правила: виконавці не можуть використовувати чужі вірші у тексті пісні, реліз твору повинен відбутися після Національного відбору, пісня не повинна містити ненормативну лексику, а її тривалість – не перевищувати 3 хвилини. Таким чином, у лонглист потрапило 20 виконавців із майже 400

поданих заявок. У фінал пройшли 10 учасників – Влад Шериф, KRYLATA, Маша Кондратенко, Абіє, FIINKA, KHAYAT, «ДК Енергетик», «Future Culture», «MOLODI» та «Ziferblat». Дев'ять із них було обрано командою телеканалу «Суспільне», одну фіналістку (FIINKA) обрали люди шляхом онлайн-голосування. Продюсеркою Національного відбору на Євробачення-2025 стала співачка Тіна Кароль, членами журі конкурсу – співачка Джамала, фронтвумен гурту «Go-A» Катерина Павленко та соліст гурту «Без Обмежень» Сергій Танчинець.

Пісенний конкурс Євробачення ґрунтується на взаємодії виграшної композиції, професійного виконання наживо, яскравого сценічного образу та музично-сценографічного шоу, а головною рисою артистів-учасників є вокально-сценічна майстерність та актуальність. Значна більшість фіналістів Національного відбору-2025 демонстрували вдалий симбіоз пісні та візуального перформансу, професійно-технічний живий вокальний саунд, донесення основних меседжів, показ уособлення культурного самовираження. Аналізуючи постановки композицій зазначених виконавців і колективів можна визначити, що кожен конкурсант обрав власний метод досягнення цілі, вніс у творчість глибинний сенс, піднімаючи і оспівуючи важливі теми для світової спільноти.

Порівняльний аналіз композицій буде відбуватись за такими критеріями: 1) головна ідея композиції, її актуальність; 2) вокально-виконавський рівень наживо; 3) сценічно-хореографічне, режисерсько-композиційне, сценографічно-світлове рішення; 4) імідж та образи; 5) виграшність композиції 6) спосіб впливу на глядача.

Виконавці Влад Шериф та KRYLATA представили актуальні для сучасного світу теми. Співак, автор пісень та режисер музичних кліпів, учасник вокального шоу «Голос країни 13» та бек-вокаліст alyona&alyona та Jerry Heil, **Влад Шериф** цього року взяв участь як самостійний артист із піснею «Wind of change», баладою з потужними приспівками і контрастними куплетами. У вокально-технічному плані композиція складна, має широкий діапазон і включає певну кількість виконавських складнощів. Співак добре володіє своїм голосом, майстерно використовує вокальний прийом «мікст», у приспіві звучать складні вокально-технічні фрагменти, рідко доступні чоловічим голосам. В оформленні номера використано теплі кольори, які підкреслюють ліричну емоцію та надають атмосфері витонченості. Пісня статична, без додаткових елементів сценографії, але динаміку додавали віджеїнг, димові та світлові ефекти. Основним символічним акцентом стала квітка, розміщена на костюмі біля серця, яка засвітилася в другій частині номера, яскраво підкреслюючи момент зміни всередині людини, коли вона знаходить свій шлях і віру, що є головною темою пісні.

Спільною рисою композицій Влада Шерифа та конкурсантки KRYLATA є тема вибору та збереження власних цінностей у складних життєвих обставинах. **KRYLATA** – це молода співачка та сонграйтерка з Нетішина, справжнє ім'я якої Анастасія Завадська. Артистка не вперше на сцені: вона бере участь у різноманітних благодійних концертах та великих фестивалях, зокрема Atlas United та Vyava United, була фіналісткою проєкту «Неймовірні дуети» у команді Jerry Neil. У 2024 році вона потрапила до лонглісту Національного відбору з треком «Queen», а цього разу вже вийшла у фінал з авторською піснею «STAY TRUE». У композиції Анастасія чітко сформулювала ключовий меседж, акцентуючи на відданості власним мріям та життєвому вибору, що ґрунтується на особистих прагненнях. Пісня є вокально складною, а виконавиця демонструє високий рівень технічної майстерності: широкий діапазон, володіння різноманітними способами звукоутворення, гнучкість голосу та органічне вплетення тембру в музичну тканину. Твір легко сприймається, проте не залишається в пам'яті глядача надовго.

Композиційне рішення будується на контрасті чорного та білого кольорів, які присутні в костюмах, візуальних проєкціях і світловому оформленні сцени. Така кольорова гама символізує протистояння темряви й світла, що перегукується зі змістом пісні: «Не втрачай себе для мене, станем світлом поміж темне». Виступ доповнюється розвитком пластичної драматургії, що розпочинається з одного боку сцени, створюючи візуальну проєкцію історії, яку розповідає вокалістка. KRYLATA постійно залишається у центрі уваги, встановлюючи зоровий контакт з артистами позаду, що підкреслює тісний зв'язок між її вокальною розповіддю та їхнім перформансом. Чоловічий дует передає контрастні емоції: на початку виступу виконавці одягнені в білі костюми, а їхня пластика символізує рівновагу та гармонію. У другій частині відчуття безсилля і розгубленості передаються через сценічне розділення танцівників та зміну їхніх костюмів на чорні. Окремий акцент зроблено на сценічному образі вокалістки: особливий атрибут – крило, що інтегровано у зачіску, не лише доповнює її стиль, а й ідентифікує її сценічний образ, відсилаючи до псевдоніма.

Основна візуальна відмінність номерів «Wind of change» та «STAY TRUE» полягає в кольоровій гамі: у постановці Влада Шерифа домінують теплі пастельні тони, а у KRYLATA – холодні контрастні відтінки, що створюють різні емоційні сприйняття. Ці видовищні рішення характерні для Євробачення та типові для формату пісенного конкурсу.

Кардинально інший рівень впливу на аудиторію формує композиція Маші Кондратенко «No Time To Cry» та вокально-танцювальна постановка KRAYAT на пісню «HONOR». Ці креативно-яскраві

композиції, що наповнені різноманітними сценографічними елементами, створені з метою привернення уваги іноземного глядача. Вони поєднують професійну вокально-технічну майстерність із нестандартними візуальними ефектами, що підсилюють загальне емоційно-художнє враження.

Маша Кондратенко – співачка, авторка пісень, акторка, блогерка та трендсетерка родом із Шостки Сумської області. Вона здобула популярність завдяки ролі в серіалі «Школа», участі в дитячому та дорослому «Голосі країни» та хітовій пісні «Ванька-Встанька», що підкорила мільйони слухачів. У Національному відборі 2025 року артистка постала в новому амплуа, поєднавши у своїй композиції електроніку, етно та хоровий спів, що суттєво відрізняється від її попереднього музичного стилю. Ця зміна стала справжнім відкриттям, продемонструвавши її багатогранність і довівши, що вона органічно звучить не лише в гумористичних композиціях.

Пісня «No Time To Cry» є технічно складною, а виконавиця демонструє широкий вокальний діапазон, володіння різними техніками змикання голосових складок та здатність швидко змінювати їх. Важливим елементом культурного самовираження стало використання народного виспіву у приспіві: «виє, виє вітер, плаче край вікна», що додає композиції автентичного звучання. Перформанс оформлений у достатньо різких кольорах – червоний, чорний, білий, що формують атмосферу містики, яка підкреслює мелодичні мотиви. Віджеїнґ та світлові ефекти максимально динамічні: використано об'ємний абстрактний бекграунд, стробоскоп та ефектне підсвічення окремих частин композиції. Сценографічно задіяно декілька планів і переміщення між ними героїв, що додає активності в розвитку постановки.

У виступі беруть участь дві бек-вокалістки та три танцівниці, які спочатку розташовуються на різнорівневих білих платформах, але з розвитком композиції поступово наближаються до глядача, посилюючи динаміку номера. Танцівниці виконують хореографію в стилістиці модерн-джаз, що пластично інтерпретує ритмічну структуру композиції. Використання реквізиту безпосередньо підкреслює зміст пісні, а фінальний акцент створюється появою на екрані сонця та застосуванням теплої світлової заливки, що імітує схід сонця після темної ночі. Постановка цього номера – одна з найдинамічніших і найяскравіших на Національному відборі 2025 року, з великою кількістю реквізиту, багатогранною композиційністю, виразними сценографічними рішеннями та креативним світловим оформленням, зокрема проєкцією відеокадрів на спину артистів.

Одним із найпотужніших і найефектніших номерів ефіру став вокально-танцювальний перформанс «HONOR» у виконанні **KRAYAT**. Аналізуючи

виконавську майстерність і загальну образність, співак вирізняється виразною подачею, харизмою, пластичністю та танцювальністю. Попри молодий вік, артист уже має власну аудиторію слухачів, оскільки раніше активно брав участь у різних вокальних шоу, зокрема «Голос країни». На цьогорічному Національному відборі він виступає не вперше – у 2020 році посів друге місце. У 2025 році виконавець повернувся з твором, що порушує тему національної гідності, свободи й честі, нагадує про зв'язок із родом і предками, усвідомлення власного коріння. Для втілення головної ідеї та формування образу було здійснено детальну режисерську експлікацію та концептуальну реалізацію постановки.

Кольорова гама костюмів представлена переважно в темних відтінках, що сприяє формуванню атмосфери містичності. Освітлення сцени варіюється в межах 25-50 відсотків, із додатковим використанням стробоскопічних ефектів і жовтих променів, які підсилюють мінімалістичний бекграунд (блискавки, символи, арки) та акцентують фокус глядача на сценічному дійстві. Композиція містить значну кількість хореографічного тексту, що відображає силу й динаміку музичної будови. Пластичність виконавців слугує засобом художнього вираження потужності й незламності образу, тоді як темпо-ритмічна структура танцювальної лексики органічно інтегрується у музичну основу пісні, підкреслюючи її характерні особливості.

Виступ КНАУАТ був одним із найскладніших серед усіх сценічних репрезентацій Національного відбору 2025 року. Журі конкурсу оцінили його найвищим балом, відзначивши високий професійний рівень вокалу, продумані композиційні рішення, динаміку та структурованість постановки. Водночас номер не перенасичений зайвими елементами, що дозволяє повною мірою передати авторський посил виконавця. Особливістю композиції є використання виконавцем давньоукраїнських слів, які вийшли з активного вжитку, зокрема «легін» і «плай». Це засвідчує глибинне прагнення до відродження української автентики та традиційної культури. У творі гармонійно поєднуються народна манера співу й сучасні вокальні техніки, що підкреслює вокальну індивідуальність виконавця. Темброві та манерні особливості КНАУАТ роблять його стиль унікальним і несхожим на інших. Зберігаючи фольклорні витoki української музики, артист водночас майстерно інтегрує сучасні тенденції, використовуючи засоби музичного мистецтва для їх актуалізації.

Доповнюючи тему національної ідентичності, варто відзначити ще одну композицію, забарвлену стилістичними особливостями української народної культури та синтезовану з сучасним мистецтвом, – «Дім» у виконанні **Абіє**. Співачка стала відкриттям Національного відбору на Євробачення-2025, а її псевдонім, що означає «зненацька», символізує

несподівану появу в музичному просторі. Абіє родом із Миргорода, веде активну волонтерську діяльність. З початку повномасштабного вторгнення вона виступає перед військовими разом із культурним десантом у Херсонській, Запорізькій та Харківській областях. Натхненням для створення пісні «Дім» стали її поїздки на деокуповані території та спілкування з місцевими жителями. Суттєвою відмінністю конкурсантки стала смілива артикуляція соціально значущої теми насильства над українськими жінками, що залишається особливо актуальною в сучасних умовах. Співачка не лише відтворила цей меседж у своїй композиції, а й підкреслила його після виступу, звернувшись безпосередньо до глядачів.

Пісня «Дім» глибоко пронизана народними інтонаціями. Використання дрибми як музичного інструменту, вокальної техніки йодль і поетичного тексту, наближеного до фольклорної традиції, дозволило співачці представити українську культуру в автентичному й водночас сучасному звучанні. Важливим аспектом впливу на глядачів став виразний приспів, що вирізняється мелодичністю та легко запам'ятовується з перших нот.

Яскраво-стилізований образ Абіє має виразні автентичні елементи українського вбрання, такі як криза (шийна прикраса у вигляді широкої стрічки, виготовленої з бісеру, нанизаних на нитку), пояс, фартух, червоне взуття. Оригінальним рішенням є деперсоналізація балету, використання червоних напівпрозорих хусток, що одягнені на обличчя. Основою кольорової драматургії композиції є поєднання червоного та білого забарвлення, що створюють потужний символічний ефект. По-перше, червоний колір, яскравий та імпульсивний, символізує життєву силу, енергію, а також любов і кров, що є джерелом життя та роду; по-друге, виражає глибокі емоції та зв'язок із землею, родом і національною ідентичністю. Білий, на контрасті, символізує невинність, чистоту та радість, доповнюючи червоний і додаючи гармонійної збалансованості у композицію. Таке поєднання кольорів не лише підкреслює національно-культурні мотиви, а й формує емоційно-насичений настрій.

Ефектним елементом оформлення сценічного простору є велика декорація, в якій танцівники розташовані у своїх осередках, ніби в окремих хатинках. Хореографічно-пластичні мотиви в пісенній виставі яскраво підкреслюють фразування, а контрольовано-абстрактна хореографія акцентує зростання напруги. Повітряні пушки посилюють динаміку руху головної героїні. Переміщення співачки на передній план і танцівників на подіум створюють інтерактивний перформанс із глядачами.

Сценічно-виконавське представлення композиції Абіє відзначається новаторською креативністю, цікавими композиційними рішеннями, а також

пластичними і світловими інтерпретаціями. Однак, на нашу думку, воно менш динамічне в порівнянні з постановкою виконавця KHAÿAT. Кольорове оформлення та світлорежисерське бачення номерів «Дім» і «HONOR» мають різні акценти, проте обидва викликають яскравий емоційно-чуттєвий вплив на сприйняття аудиторії. Ці перформанси відображують образну репрезентацію національно-культурної ідентичності, органічно поєднуючи її з сучасною стилістикою.

З виступів Національного відбору на Євробачення-2025 варто виділити композицію конкурсантки **FIÏNKA**, яка яскраво поєднує українські мотиви з сучасними ритмами. Її псевдонім, що означає «похресниця», є популярним на Батьківщині. Співачка акцентує на гуцульському діалекті, тому її авторська пісня «Культура» містить слова, характерні для жителів цієї місцевості. У своїй творчості вона прагне підкреслити важливість об'єднання, тепла та підтримки, адже в поетичному тексті звучить фраза «свій до свого по своє», що закликає людей бути поряд один з одним, допомагати, підтримувати та вірити. Композиція синтезує сучасні ритмічні біти з автентичними елементами: мелодією скрипки, використанням національних музичних інструментів, таких як сопілка, співом в народній манері та відкритим горловим звучанням. Щодо виконавської складності, пісня FIÏNKA має більш доступне вокальне рішення з помірним діапазоном і мінімальним використанням складних вокально-технічних прийомів, що дозволило акцентувати на ритмічності, емоційно-образній виразності та етнічному забарвленні.

Композиція «Культура» безпосередньо вказує на піднесення та звеличення української культури. На відміну від деяких інших виконавців, FIÏNKA оспівує важливі аспекти українського самобутнього життя за допомогою яскравого, веселого та трохи комедійного підходу. Співачка влаштувала на сцені світлу, легку та енергійну атмосферу, яка безперечно захоплює глядачів і налаштовує їх на позитивні хвилі. Об'єднання, цілісність країни та свідомість своєї території у «позитивному» оформленні – основні маркери цього твору, які учасниця майстерно використала, адже вони безумовно несуть у собі код нації. Виконавиця здобула народну підтримку, ставши десятою учасницею, за яку проголосували глядачі, і вдало взаємодіяла з аудиторією, створивши хепенінг на сцені.

Сценічний образ FIÏNKA є достатньо простим у фасоні, але підкреслений головним убором, схожим на «чільце» – жіноча прикраса родом з Гуцульщини, виготовлена з латуні, що складається з низки тонких орнаментних пластинок, що спадають на чоло. У постановці беруть участь чотири танцівники, кожен з яких має особливий дизайнерський образ, схожий на особливі елементи української культури (наприклад: писанка, мотанка, мавка).

Хореографія потужна і динамічна, стилістика хіп-хоп танцю повністю підкреслює ритмічну структуру музики та реп виконання вокалістки. У середині частини постановки команда опиняється на рухливій круглій платформі, і цей прийом створює образ музейних експонатів, що рухаються по колу для демонстрації руху та розвитку подій. Цілісну візуальну історію доповнюють віджеїнг та світло. Відео на екрані креативно залучає традиційні елементи – від творів мистецтва до видатних діячів культури. Композиція має унікальний відтінок національної ідентичності та вирізняється харизматичністю, експресивним настроєм, енергійним посилом.

Сценічні іміджи Абіє та FIÏNKA вражають енергетикою та емоційністю, хоча тематика їх пісень різна. Їх сценографія, кольорова гама, світлові прийоми, пластика і композиційні рішення підсилюють вокальні ідеї, відображаючи сучасне українське мистецтво з акцентом на автентичність та традиції.

Фінал цьогорічного Національного відбору був платформою для чотирьох музичних гуртів – «ДК Енергетик», «Future Culture», «MOLODI» та «Ziferblat».

Гурт «ДК Енергетик» – український постпанк-гурт, заснований у 2022 році, об'єднав Якова Марного (вокал), Всеволода Шутку (гітара) та Олександра «Фола» Фолянського (бас-гітара). Пісня «Сіль» ідеально відповідала стилю виконавців, даючи їм змогу зберегти свою самобутність. Молодий колектив у своєму творі передавав багатогранність життя та важливість кохання, підкреслюючи це рядками «Моя мила, до тебе й ні на мить не відведу свого погляду» та «життя не цукор, в ньому сіль». Композиція не вимагала потужного вокалу та складних технічних прийомів, що дозволило зосередитися на емоційному наповненні, а учасники гурту підкорювали серця глядачів мінімалізмом пост-панку, поєднуючи похмуре «темне» звучання, виразне гітарне соло та простий вокал. Експозиція номера представляє героїню, яка стає наскрізним образом усієї постановки, фіксуючи моменти з камерою в руках, а відеокадри транслюються в реальному часі на екран. Друга частина віджеїнгу складається з фото- та відеофрагментів (портрет дівчини, бобіни, касети), які доповнюють загальну атмосферу та підкреслюють мелодичну стилістику. Кольорова гама виконана в сіро-синіх відтінках, що разом зі статичним розташуванням артистів в одній локації створює спокійну атмосферу. Виступ займає свою нішу серед інших перформансів, вирізняється індивідуальністю та специфічними художніми рішеннями, які роблять його актуальним і привабливим для певної аудиторії прихильників.

Гурт «Future Culture» – найчисельніший колектив Національного відбору на Євробачення-2025. Андрій Литвиненко (барабани), Олексій Руденко (бас), Андрій Шулаков (гітара), Дар'я Ремез та Олексій Боднар (вокал) у пісні «Waste My Time»

синтезували жанри фанк, неосоул, R&B та хіп-хоп, створивши атмосферу насолоди моментом і відчуття життя тут і зараз. Яскравий, світлий номер, у якому рівень вокально-технічної майстерності дав змогу співакам продемонструвати професіоналізм. На відміну від гурту «ДК Енергетик», «Future Culture» використали двоголосся, що додало звучанню гармонічності. Позитивно-сонячна атмосфера вокальної композиції цілком підсилюється сценографією номера. На бекграунді зображені білі будівлі міста, які поступово наповнюються яскравими барвами, ніби розмальовка-образ, що додає легкості та невимушеності. Цей художній прийом повторюється в освітленні та костюмах: загальне світло динамічно змінює кольори на білих вбраннях артистів. Додатковим візуальним акцентом є абстрактний відеоряд, що супроводжує виконання приспіву. Фінальна сцена – це вихід учасників гурту на передню частину сцени, ближче до аудиторії, на тлі повністю розфарбованого міста. Таким чином, номер втілює чітко визначену емоцію та атмосферу, що гармонійно резонує з настроєм музичного матеріалу.

Гурт **«MOLODI»** – це дует Кирила Рогового та Івана Степанішева, які розпочали свою музичну діяльність як вуличні виконавці у Маріуполі. Композиція «my sea» була створена з метою привернення уваги до стійкості українського народу, акцентування світового фокусу на війні та підкреслення значущості збереження надії у кризові періоди. Незважаючи на відсутність виражених стилістичних елементів українського етнічного мистецтва, гурт порушує важливі патріотичні теми, інтерпретуючи їх у загальнолюдському філософському контексті, зрозумілому широкій аудиторії. Живий виступ вирізняється емоційною насиченістю, виразністю та енергетичною потужністю. Основний акцент був зроблений на змістовному поетичному тексті, що посилював сприйняття композиції. Особливістю пісні є мелодичний та запам'ятовуваний приспів, який надає їй хітового потенціалу та створює конкурентну перевагу перед виконавцями, чиї композиції не містять яскраво виражених «хукових» елементів.

Початок виступу в чорно-білій гамі підкреслює спокійну вокальну партію, а з наростанням динаміки фон наповнюється блакитними відтінками та анімаціями, що символізують воду, море та хвилі, створюючи єдиний художній простір, який підсилює зміст пісні. Окрім основних виконавців (вокаліста та барабанщика), на сцені розташовані чотири бек-вокалісти, чия пластика та індивідуальна траєкторія руху сприяють збереженню загального настрою. Цікавим сценографічним рішенням є динамічна платформа, яка упродовж виступу переміщується з лівої частини сцени в центр, акцентуючи кульмінацію пісні. Усі композиційні елементи постановки ретельно продумані

та органічно поєднані, що підкреслює її цілісність і головну ідею.

Аналіз виступів гуртів «ДК Енергетик», «Future Culture» та «MOLODI» засвідчує їхню високу актуальність у контексті сучасного музичного простору. Усі три колективи звернулися до важливих соціальних і культурних тем, проте реалізували їх по-різному. «ДК Енергетик» і «Future Culture» зосередилися на загальнолюдських проблемах, віддаючи перевагу власній музичній стилістиці та мінімізуючи український культурний код. Їхні виступи характеризувалися статичним розташуванням виконавців, динамічним віджеїнгом і світловим оформленням, що формувало атмосферу шоу. Гурт «MOLODI» натомість акцентував увагу на відображенні сучасних подій в Україні, що зробило композицію «my sea» емоційно близькою для слухача. Це посилює її виразність, динаміку й емоційний вплив, надавши їй більшої глибини порівняно з композиціями «Сіль» і «Waste My Time».

Переможцем фіналу Національного відбору 2025 став гурт **«Ziferblat»**, який представлятиме Україну на 69-му Пісенному конкурсі Євробачення-2025 у Швейцарії. Київський гурт у складі соліста Даниїла Лещинського, гітариста Валентина Лещинського та барабанщика Федора Ходакова – молоді хлопці, які славляться своєю прихильністю до незвичайної музики. Аудиторія цього чоловічого музичного колективу відзначає новаторські музичні рішення в їхніх композиціях, зокрема використання альтерованих ступенів в аранжуваннях, виразно акцентовані паузи, сучасні гармонічно-мелодичні звучання та тривалість деяких композицій до 7 хвилин. Колектив двічі брав участь у Національному відборі минулих років, проте не отримав достатньої підтримки глядачів.

Пісня гурту «Ziferblat» 2025 року «Bird of Pray» – це рефлексія на сучасні українські реалії, в якій переплітаються біль втрат, туга за домом і віра у майбутнє. Насиченим показником суттєвої відповідності до національної ідентичності є використання відповідного поетичного тексту «вертай-вертайся додому, рідна стежка...». Важливим аспектом інтеграції елементів української національно-культурної ідентичності є використання народних мотивів у вокальному виконанні. Соліст у співпраці з бек-вокалістами втілює народну манеру співу українською мовою у поєднанні з естрадним саундом англійською мовою, ілюструючи синтез автентичних та сучасних компонентів. Емоційний зміст, що відображає переживання, пов'язані з рідним домом та прагненням свободи, був переданий за допомогою імітації пташиного співу, виконаного бек-вокалісткою. Живе виконання композиції продемонструвало бездоганний рівень вокальної та вокально-ансамблевої майстерності: виняткове вокально-технічне звучання, ідеальна інтонаційна чистота гармонічних співзвучь, особлива

ансамблева злагодженість, яскрава образно-емоційна експресія, завершений художньо-музичний образ. Соліст Д. Лецинський характеризується харизматичністю, впевненістю та чіткістю виконання, що дозволяє проводити паралелі з легендарним виконавцем Фредді Мерк'юрі.

Сценічний антураж та декоративне оформлення композиції значно відрізняються від попередньо досліджених перформансів. Дійство відбувається на авансцені та на великій штучній платформі, імітованій під галявину, вкриту квітами та травою (кольор декорацій повноцінно підкреслює барви костюмів музичного гурту та бек-вокалісток). Дане сценічне оформлення є дуже символічним, оскільки воно створює атмосферу весни та розквіту, так очікуваних українським суспільством. Світлове оформлення та відеосупровід забезпечують необхідну динаміку, враховуючи статичне розміщення та мінімальні переміщення фронтмена гурту в композиційному плані. Суттєвим елементом є фінальна точка перформансу, де екран підсвічується кольорами української національної символіки, стилізованими під схід сонця, що інтерпретується як вираження віри у позитивне майбутнє України. Це є основною темою даної композиції.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Таким чином, Національний відбір на Євробачення-2025 в Україні відзначився яскравими виступами, різноманітністю жанрів та акцентом на збереження культурної ідентичності. Міжнародні музичні тренди вплинули на стиль конкурсантів, які поєднали електроніку, альтернативний поп та етномотиви, інтегруючи автентичність у сучасний контекст. Європейський пісенний конкурс є платформою для самовираження українських музикантів, де музично-сценічний образ і вокальна майстерність відображають національні цінності та культурні особливості. Аналіз сценічно-виконавського виміру учасників показує, що художньо-естетичні елементи – костюми, реквізити, хореографія, відео-арт, віджеїнг, режисерсько-світлові рішення – формують цільний образ, який відображає не лише індивідуальність виконавців, а й національно-культурні коди.

Гурт «Ziferblat», який представлятиме країну на міжнародному пісенному конкурсі, вдало синтезував сучасне звучання поп-музики та електронних бітів із характерними інтонаціями інді-фолкового стилю, що може добре сприйматися європейською аудиторією. Виступ колективу вирізняється візуальною театральністю – від символічних костюмів і танцювальної пластики до сценографії – а також патріотичною тематикою й соціальним підтекстом, що перегукуються з сучасними тенденціями Євробачення. Репрезентація постановки має потужну візуальну складову, а вокально-сценічний образ гармонійно вписується в новітній тренд створення цілісної історії. Текст пісні, насичений алюзіями на

актуальні події в Україні, відображає загальноєвропейську тенденцію до музики з глибоким змістом і суспільним меседжем.

Перспективними напрямками подальших досліджень є порівняльний аналіз Національних відборів різних країн у контексті культурної ідентичності та опрацювання сценічно-виконавських практик як засобів трансляції соціокультурних меседжів. Актуальним є також вивчення впливу Національних відборів на міжнародний культурний простір через співпрацю між країнами та просування національних цінностей у глобальних медіа. Додаткової уваги потребує роль сучасних технологій у створенні сценічного образу та посиленні комунікації з аудиторією. Загалом, тема є багатовимірною та перспективною для міждисциплінарних наукових студій у сфері музикознавства та естрадознавства.

ЛІТЕРАТУРА

- Богачов, А. (2013). Культурна ідентичність і пам'ять. *Філософська думка*, (6), 22–28.
- Бойко, А. М. (2016). Джамала як представник співочої культури сучасної України. *Культура України*, (53), 107–115.
- Денисюк, Ж. (2017). *Масова культура і національно-культурна ідентичність в добу глобалізації*. Київ: НАКККіМ.
- Дружинець, М. І. (2021). Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури (дис. ... кандидата мист-ва). НАКККіМ. Київ, Україна.
- Канішевська, Л. (2020). Феномен «національно-культурна ідентичність» як проблема сучасного вітчизняного педагогічного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (34/3), 204–210.
- Кириленко, Я. О. (2023). Українські переможці «Євробачення»: сценічно-виконавська репрезентація. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends*, 300–302.
- Колосок, В. І. (2022). Аналіз характерних особливостей сучасних українських естрадних хітів на прикладі творів-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004, 2016, 2022 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 233–239.
- Локтіонова-Ойцюсь, О. О. (2023). *Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця ХХ – початку ХХІ століття* (дисерт. д-ра філософії, муз. мист-во). КУБГ. Київ, Україна.
- Павліченко, Є. О. (2023). Особливості конструюванні національної ідентичності в сучасній візуальній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, (47), 80–84.
- Поліщук, Р. М. (2017). *Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації* (автореф. дис. канд. філософ. наук). ЛНУ імені Івана Франка. Львів, Україна.
- Рукомойнікова, О. (2023). Сучасна соціально-культурна ідентичність та коріння музичної народної українки на основі камерної музики. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 105–111.

Садовенко, С. М. (2018). Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення*, 44–52.

REFERENCES

- Bohachov, A. (2013). Kulturna identychnist i pamiat [Cultural identity and memory]. *Filosofska dumka*, (6), 22–28 [in Ukrainian].
- Boiko, A. M. (2016). Dzhamala yak predstavnyk spivchoi kultury suchasnoi Ukrainy [Jamala as a Representative of Ukraine's Contemporary Singing Culture]. *Kultura Ukrainy*, (53), 107–115 [in Ukrainian].
- Denysiuk, Zh. (2017). *Masova kultura i natsionalno-kulturna identychnist v dobu hlobalizatsii* [Mass culture and national-cultural identity in the age of globalization]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Druhynets, M. I. (2021). Estradne muzychno mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia yak faktor yevrointegratsii ukrainskoi kultury [Ukrainian pop music art of the late 20th – early 21st century as a factor of european integration of ukrainian culture] Diss. PhD. Kyiv: NAKKKiM. [in Ukrainian].
- Kanishevska, L. (2020). Fenomen “natsionalno-kulturna identychnist” yak problema suchasnoho vitchyznianoho pedahohichnoho dyskursu [The concept of “national-cultural identity” in contemporary Ukrainian pedagogical discourse]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, (34/3), 204–210 [in Ukrainian].
- Kyrylenko, Y. O. (2023). Ukrainski peremozhtsi “levrobachennia”: stsenichno-vykonavska reprezentatsiia [Ukrainian Eurovision winners: stage and performance representation], *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends*. 300–302 [in Ukrainian].
- Kolosok, V. I. (2022). Analiz kharakternykh osoblyvostei suchasnykh ukrainskykh estradnykh khitiv na

pryklyadi tvoriv-peremozhtsiv mizhnarodnoho pisennoho konkursu “levrobachennia” 2004, 2016, 2022 rokiv [An analysis of the distinctive features of contemporary Ukrainian pop hits: a case study of Eurovision Song Contest winners (2004, 2016, 2022)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, (3), 233–239 [in Ukrainian].

Loktionova-Oitsius, O. O. (2023). Vykonavskyi obraz estradnoho spivaka v muzychno-televiziinykh proiektakh Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The performance image of a pop singer in Ukrainian music television projects of the late 20th – early 21st century]. Doctor of Philosophy. Kyiv: KUBG [in Ukrainian].

Pavlichenko, Ie. O. (2023). Osoblyvosti konstruiuvanni natsionalnoi identychnosti v suchasni vizualni kulturi Ukrainy [Constructing national identity in contemporary Ukrainian visual culture]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (47), 80–84 [in Ukrainian].

Polishchuk, R. M. (2017). Kulturna identychnist yak substantsiinyi chynnyk formuvannia svitohliadu ukrainskoho narodu v epokhu hlobalizatsii [Cultural identity as a fundamental factor in shaping the worldview of the Ukrainian people in the era of globalization]. Abstract, Doctor of Philosophy. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

Rukomoinikova, O. (2023). Suchasna sotsialno-kulturna identychnist ta korinnia muzychnoi narodnoi ukrainiky na osnovi kamernoi muzyky [Modern socio-cultural identity and the roots of Ukrainian folk music]. *Fine Art and Culture Studies*, (1), 105–111 [in Ukrainian].

Sadovenko, S. M. (2018). Imidzh vykonavtsia v ukrainskomu shou-biznesi. [The performer's image in Ukrainian show business]. *Dialnist produsera v kulturno-mystetskomu prostori XXI stolittia: vyklyky ta kontseptsii sohodennia*, 44–52 [in Ukrainian].

National selection for Eurovision 2025 as a means of developing Ukrainian cultural identity: stage and performance dimension

Yana Oleksiivna Kyrylenko
PhD in Arts, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Academic and Pop Vocal,
Deputy Dean for Scientific and International
Activities
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University

Anna Serhiivna Yelina
Lecturer at the Department of Choreography
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University

Anastasiia Valeriivna Huz
Lecturer at the Department of Academic and
Pop Vocal
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University

The article examines the National selection for Eurovision Song Contest-2025 as an important tool for shaping Ukraine's cultural identity. Particular attention is paid to the analysis of the finalists' stage performances selection, their vocal and performing style and creative approaches to the musical and stage design of the compositions. The relevance of the study is due to the need for a more detailed study of the musical and stage representation of Ukrainian pop performers in the context of modern global trends. The purpose of the study is to substantiate the importance of National selections as a mechanism of cultural identity formation, and to analyse stage and performance images that have not previously been the subject of scientific consideration. The novelty of the study lies in interpretation of national selection as a phenomenon that determines the cultural affiliation of performers and reflects the diversity of the Ukrainian music scene. For the first time, a comprehensive analysis of the show images and performance styles of the finalists, which have not been widely represented in the scientific discourse. The analytical part of the article is based on a study of the ten most striking original compositions of the national selection finalists, including six solo performers (Vlad Sherif, KRYLATA, Masha Kondratenko, Abiye, FILINKA, KHAYAT) and four music bands (“DK Energetik”, “Future Culture”, “MOLODI”, “Ziferblat”). The key aspects of show performances are considered: vocal skills of the artists, directorial, choreographic and plastic vision of the performances, stage performativity, musical and visual creativity, the image of performers and their compliance with modern European trends. A special emphasis is placed on analysis of scenographic and lighting solutions that affect the perception of the performance by the audience. The impact of the song contest on the popularisation of Ukrainian music culture and its integration into the international context, which contributes to the formation of a positive cultural image of Ukraine in the world.

Keywords: pop art, song genre, Eurovision, national selection, cultural identity, vocal skills, stage and performance image, arrangement, scenography, performativity.

Тарас Ігорович Климковський
Любомир Ігорович Мартинів

Хорова культура західної української діаспори: постановка проблеми

УДК 78.087.68(100=161.2)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.13>

Тарас Ігорович Климковський
аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та
образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID: 0009-0007-9823-5308

Любомир Ігорович Мартинів
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та
образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-7826-3968

У статті виявлено культурно-історичні обставини виникнення хорової культури західної української діаспори та обґрунтовано особливості її розвитку, з'ясовано часо-просторові межі у розвитку хорової культури західної української діаспори; виявлено осередки, проаналізовано творчість найбільш відомих колективів, а також динаміку змін у контексті історико-політичних і соціокультурних обставин досліджуваного періоду. У просторовому вимірі західна українська діаспора здебільшого розташована у країнах Північної і Південної Америки, Західної Європи, Австралії. Українська хорова культура має свої багатовікові традиції, плеяду всесвітньо відомих мистецьких колективів та диригентів, репертуар різних стилів і жанрів. Її основні гілки – народна, церковна та авторська, академічна відображали культурно-історичне, соціокультурне буття, життєву філософію, ставлення до світу, заповітні прагнення української людини та спільноти. Схильність та любов українців до співу гуртом сьогодні науковці пояснюють природними здібностями та ментальними особливостями, соціальними пріоритетами та історико-політичними умовами формування етносу і згодом – нації. Цей вид виконавства утвердився як один із дієвих способів ідентифікації, етнічно-колективного самовияву українців не тільки на рідних теренах, а й у світі. Свідченням цього була і залишається, серед іншого, наявність хорів у діаспорних осередках, що почали засновуватися з другої половини XIX ст. у США та Канаді. Важливим чинником розвитку хорового мистецтва у діаспорі у минулому і сьогодні є особистісний фактор – діяльність видатних діячів, зокрема: В. Балея, В. Галан, В. Гречинського, О. Кошиця, Л. Крушельницького, П. Маценка, Ю. Плевако-Оранського, Є.-О. Садовського, Л. Туркевича та низки інших, які відіграли значну роль своєю композиторською діяльністю, організацією музично-демонстраційних заходів тощо.

Ключові слова: еміграція, західна українська діаспора, мистецтво, хоровий спів.

Постановка проблеми. В культурно-історичних обставинах розвитку української культури з кінця XIX століття і до сьогодні присутнє таке унікальне і багатогранне явище, як культура української діаспори, яка виникла і розвивається у контексті процесу еміграції (трудова, політична, добровільна, вимушена). У просторовому вимірі західна українська діаспора здебільшого розташована у країнах Північної і Південної Америки, Західної Європи, Австралії. Культура української діаспори, зокрема західної, є невіддільною від культури т.зв. «материкової» України, що актуалізує проблему детального вивчення усіх форм і видів культури в діаспорі, зокрема хорового мистецтва.

Аналіз актуальних досліджень. Проблема хорової культури західної української діаспори є міжгалузєвою і потребує у дослідженні застосування інтегративного підходу – для урахування низки чинників розвитку хорового мистецтва в діаспорі; а також історичного – для вивчення ґенези, формування та розвитку етапів хорового мистецтва української західної діаспори; системно-аналітичного – для виявлення особливостей основних етапів функціонування української хорової справи в західній діаспорі; хронологічно-персоналістичного – для послідовного висвітлення здобутків визначних диригентів та хорових колективів західної еміграції тощо. Власне використання такої методології засвідчують праці українських

істориків, культурологів, етнологів і соціологів щодо питань виникнення і розвитку західної української діаспори як суб'єкта, творця і споживача хорового мистецтва (О. Субтельний, М. Семчишин, О. Кульчицький, В. Маркус, В. Леник, В. Євтух та ін.); праці з історичного музикознавства та музичної соціології (А. Рудницький, В. Витвицький, М. Загайкевич, Л. Кияновська та ін.); монографії та розвідки з питань загального та регіонального хорознавства (І. Бермес, З. Лисько, Л. Пархоменко, О. Бенч-Шокало, М. Бурбан та ін.); монографії і статті про діяльність окремих композиторів, колективів і диригентів української діаспори (В. Витвицький, М. Загайкевич, С. Павлишин, Г. Карась, Л. Філоненко, Н. Корольок, Г. Шибанов та ін.), праці та розвідки про музичну культуру діаспори (посібник М. Бурбана, фундаментальна монографія Г. Карась, її ж статті тощо), мемуаристика та епістолярій композиторів і хорових диригентів, інших діаспорних діячів. Однак, незважаючи на розлогу бібліографію у дослідженні проблеми, не усі її аспекти є вирішеними, що й обумовило вибір теми нашої статті.

Метою статті є виявлення та обґрунтування культурно-історичних обставин виникнення та особливостей розвитку хорової культури західної української діаспори.

У межах визначеної мети необхідно вирішити такі **завдання**: з'ясувати часо-просторові межі

хорової культури західної української діаспори; виявити осередки хорової культури українців у просторі західної української діаспори, проаналізувати творчість; прослідкувати динаміку змін у розвитку українського хорового мистецтва західної діаспори у контексті історико-політичних і соціокультурних обставин досліджуваного періоду.

Методологія дослідження. У межах дослідження використано: інтегративний підхід, історичний підхід, системно-аналітичний метод та хронологічно-персоналогічний метод.

Результати та їх обговорення. Історія української еміграції засвідчує східний і західний умовні напрямки у своєму розвитку, кожен з яких має п'ять хвиль переселенської історії. Перша хвиля – це масова трудова еміграція до США, Бразилії та Канади, а також Аргентини, Австралії, Нової Зеландії, на Гавайські острови, що тривала з останньої чверті XIX століття до початку Першої світової війни і була обумовлена економічними, соціальними і політичними чинниками. У міжвоєнний період виникає друга хвиля еміграції українців, що була зумовлена поєднанням соціально-економічних та політичних причин. Здебільшого емігрували українці, які боролися проти радянської влади на боці УНР. Шлях цієї хвилі, у якій чисельно переважала українська інтелігенція, пролягав через Польщу, Чехословаччину, Австрію, Румунію, Болгарію, Німеччину, Францію, США, Канаду. Третя хвиля еміграції, що була викликана здебільшого політичними мотивами, розпочалася наприкінці Другої світової війни, а її суб'єктами в основному були репатріанти-військовополонені, чисельно зосереджені в англійській, американській, французькій окупаційних зонах і відверто виявляли антирадянські погляди. Більшість емігрантів цієї хвилі осіла в Канаді, США, Великій Британії, Австралії, Бразилії, Аргентині, Франції. Четверта хвиля, що названа «заробітчанською», розпочалася у 90-х роках XX ст., а головними її причинами були економічні, обумовлені перехідним періодом перших років незалежної України. П'ята хвиля еміграції почалася з перших днів вторгнення росії в Україну. Прагнучи безпеки, українські громадяни масово виїжджали до сусідніх країн, частина з них переїжджала далі на захід.

Українці в діаспорі є суб'єктами – творцями і споживачами, інтерпретаторами, популяризаторами – української культури за ознаками мови, дій і діяльності, смаків, уподобань, цінностей, самосвідомості, зв'язків із Україною тощо. Унікальним у контексті сказаного є українське хорове мистецтво західної діаспори як таке, що за своєю суттю у співі, як єдності вербального і музичного тексту, у колективній формі творчої діяльності, сприйнятті та емоційному відгуку на почуте і побачене, дає відчуття причетності до спільноти, можливість і засіб її гуртувати.

Хоровий спів є феноменом, який дає унікальний і незабутній досвід єдності, створює відчуття спільності та взаємної підтримки у дотриманні єдиного ритму, інтонації та темпу, що сприяє зміцненню соціальних зв'язків. Загальновідомо, що музика має здатність викликати глибокі емоції, впливати на інші психо-соматичні та соціальні сфери буття людської особистості та спільноти. При цьому феноменальну дію має хоровий спів, що може викликати радість, смуток, натхнення та інші емоції у виконавців і слухачів, створити потужний акустичний ефект, багатий і насичений звук, завдяки гармонійному поєднанню голосів різних регістрів (сопрано, альт, тенор, бас), що звучать у приміщеннях з гарною акустикою, таких як церкви та концертні зали. Феномен хорового співу репрезентує в академічній і народній, релігійній і світській традиції культурну спадщину українців, міжпоколінний зв'язок у її розвитку та збереженні.

Важливою міжгалузєвою дослідницькою проблемою є культурно-історичний розвиток хорового мистецтва у західній українській діаспорі, у процесі якого зусиллями композиторів, диригентів відбувається збереження вікових традицій хорового мистецтва. Зокрема це гармонійне багатоголосся співу, що створює унікальні звукові текстури; старовинні церковні співи, канти і псалми в репертуарі; розмаїття форм і жанрів, таких як духовна музика, присвячена релігійній проблематиці; українська народна пісенна творчість із збереженням аутентичного ритмо-мелодійного малюнку; сучасне хорове мистецтво, що продукує оригінальні твори, а також аранжування уже відомих. Як зазначає Г. Карась, музична культура українців діаспори після Другої світової війни збагатилася значними інтелектуальними і мистецькими силами, сягнула високого рівня майстерності та професійності. Хорове виконавство української діаспори, зокрема й церковно-духовне, у цей час набуло динаміки і вдосконалювалося, оскільки до нього долучалися нові колективи і досвідчені співаки з усіх теренів України, а хорові колективи очолювали диригенти з вищою музичною освітою (Карась Г., 2020: 28).

Важливим чинником розвитку хорового мистецтва у діаспорі є особистісний фактор – діяльність видатних діячів Лева Туркевича та Євгена-Ореста Садовського, Павла Маценка та низки інших, які відіграли значну роль своєю композиторською діяльністю, організацією музично-демонстраційних заходів тощо. Одним із відомих українських музикознавців, композиторів, хорових диригентів, які працювали на теренах української західної діаспори, є Павло Маценко (1897–1991), що зробив вагомий внесок у розвиток українського хорового мистецтва західної діаспори. Як організатор хорової справи та диригентської освіти, педагог, композитор Павло Маценко надав хоровому процесові у діаспорі, і, зокрема, у Канаді, професійності,

цілеспрямованості, впорядкованості та інновацій. Діяльність П. Маценка пов'язана із Київською хоровою школою, методика якої викристалізовується з церковних піснеспівів та народної пісенності, що мало важливе значення на шляху впровадження української музики у церковний обіг храмів діаспори. У своїй композиторській творчості П. Маценко, як зазначає Л. Курбатова, теж намагався внести основні риси української пісенності. Яскравим прикладом цього, є його авторський твір «Розгойдалися пінні хвилі» на слова Б. Лисянського (1892–1952) (Курбанова Л., 2018: 359).

Українське хорове мистецтво здобуло міжнародне визнання завдяки зусиллям українських хорових колективів у діаспорі у підтримці національної культури та традицій. Чоловічий хор «Ватра» під керівництвом колишнього головного диригента Львівської опери Лева Туркевича (1901–1961) став відомим на міжнародному рівні. Відтворюючи віхи діяльності митця, Г. Карась відзначає високий професійний рівень українського хорового співу, який митець демонстрував перед чужинцями Австрії, Німеччини, Швейцарії. Спочатку в англійській окупаційній зоні, у таборі м. Філлага (Каринтія), де перебували молоді вояки Української дивізії «Галичина», диригент створив хор ім. О. Кошиця, однак не вдовольняючись малим хором, у серпні 1946-го Лев Туркевич забрав із собою кращих співаків і переїхав до французької окупаційної зони в табір «Форкльостер» м. Брегенца, де вже діяв професійний чоловічий хор під символічною назвою «Ватра». Колектив ставив перед собою завдання пропагувати українську пісню серед чужинців, забезпечити себе матеріально та уможливити своє переселення на американський континент. Вибравши 30 здібних співаків (незважаючи на територіальну, релігійну чи політичну належність), Лев Туркевич у нелегких таборових умовах вишколював їх на репетиціях по 6–8 годин щоденно. Маючи високий рівень виконавської майстерності, упродовж трьох років (1946–1949) хор дав 240 концертів у різних окупаційних зонах Австрії, Німеччини та у Швейцарії, у тому числі у знаменитому концертному залі «Мозартеум» («Mozarteum») м. Зальцбурга (1947) і найбільшому залі м. Женеви «Реформації» («Réformation») (1948). У 1947 році хор концертом відсвяткував річницю свого існування і 25-літній ювілей музичної діяльності Лева Туркевича. Репертуар хору налічував 103 твори, і це оригінальні твори українських композиторів (С. Гулака-Артемівського, Ф. Колесси, С. Воробкевича, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, С. Людкевича, П. Козицького, М. Гайворонського, А. Гнатишина, З. Лиська) та їхні обробки українських народних пісень (23 твори), окремі з яких були перекладені на чоловічий склад хору Левом Туркевичем. Репертуар включав також твори західноєвропейської класики (18 творів, зокрема

ораторія «Створення світу» Й. Гайдна, 9-та симфонія Л. Бетховена, твори В. А. Моцарта («Ave Verum»), Ф. Шуберта, Й. Брамса («Wiegenlied»), А. Брукнера («Angelus»), Ф. Мендельсона), які виконували мовою оригіналу, та релігійна програма (31 твір, зокрема «Служба Божа» Д. Бортнянського). Часто програма концерту «Ватри» містила три частини: першу і третю частину наповнювали українськими творами, а другу – французькими й німецькими. Лев Туркевич створив самобутні аранжування і переклади відомих творів, надавши їм нового звучання і посиливши зображальність та ілюстративність цих творів. Так, у вступі до пісні «Гей, на горі, там жінці жнуть» зімітував тупіт кінноти, у «звонах» О. Кошиця відтворив звуки дзвонів. Для поповнення репертуару та наближення його до слухачів він здійснив аранжування творів Й. Брамса, французького композитора Йосифа Бове, польських народних пісень, французької «Марсельези», залишивши при цьому оригінальні літературні тексти німецькою, французькою, польською та латинською мовами. Цими творами хор забезпечував вимоги високої естетичної культури і смаку слухачів. Нові інтерпретації диригента, наближені до західноєвропейського стилю, здобули високу оцінку фахових критиків Європи. Австрійська критика високо оцінила професійний рівень хору, та особистісні чесноти Лева Туркевича – вроджена музикальність, дбайлива старанність, національне відчуття спільноти, високовартісне мистецьке керування, віртуозність школи; а також досконалість виконання, чистота як музичної інтонації, так і вимови німецького тексту, цікава інтерпретація, дисциплінованість хору, трактування хору як своєрідного оркестру. Архіваріус колективу І. Бодревич зібрав більше 150 фахових рецензій на виступи хору, він же зафіксував і кількість слухачів – 120 тис. осіб. З виступів «Ватри» було відзнято п'ять кінофільмів, а після виїзду Лева Туркевича до США (лютий 1949 р.), хор ще продовжував деякий час працювати під керівництвом Євгена-Ореста Садовського (1913–2014) і концертував у Швейцарії (Карась Г., 2020: 30–32).

На теренах української західної діаспори активно розвиваються осередки хорового мистецтва, які зосереджені у різних країнах світу, де проживають українські громади. У Сполучених Штатах Америки діє багато українських хорових колективів, таких як Український хор «Думка» в Нью-Йорку та Український національний хор у Чикаго. Український хор «Думка» з Нью-Йорка є аматорським колективом, який був заснований у Нью-Йорку у 1949 році з метою збереження та популяризації багатой музичної спадщини України як у церковних, так і світських ситуаціях. Спочатку цей хор був чоловічим хором українських іммігрантів, які збиралися, щоб співати улюблену музику, а з часом набув високого рівня професійності і популярності.

Музичним керівником хору «Думка» (чоловічого і мішаного, а згодом дитячого «Молода Думка») від 1949 року і до 1960 був Леонтій Крушельницький, під керівництвом якого хор виступав у найбільших залах Нью-Йорка, великих міст США, Канади та у кількох європейських столицях, у 1990 році колектив уперше відвідав Україну, а від жовтня 1992 року і до сьогодні музичним керівником хору є Василь Гречинський (Bryttan A., 2019).

В інших країнах західної української діаспори функціонують знані у всьому світі українські хорові колективи, що уособлюють нашу історію, культуру, спільноту. Так у Канаді є значна кількість українських хорових колективів, зокрема Український хор «Кобзар» у Торонто та Український хор «Верховина» у Вінніпезі; в Австралії діють такі хорові колективи, як Український хор «Ластівка» у Сідней та Український хор «Кобзар» у Мельбурні; у Європі українські хорові колективи можна знайти в таких країнах, як Німеччина (Український хор «Червона калина» у Мюнстері), Франція (Український хор «Кобзар» у Парижі) та Велика Британія (Український хор «Гомін» у Лондоні) та інші.

Досліджуючи українське мистецтво у діаспорі у єдності культурно-історичних традицій і сьогодення, Л. Мартинів проаналізував розвиток і збереження музичної культури у просторі Північної Америки, що пов'язано із діяльністю Українського Музичного Інституту Америки (УМІ), який є найбільшою і найстарішою професійною, неприбутковою музичною школою української діаспори. Дослідник розглядає на прикладі УМІ з часу його заснування у Нью-Йорку у 1952 році продовження низки мистецьких традицій української діаспори у США у лінійній часовій парадигмі, що репрезентована діяльністю таких українських митців, як Юрій Плевако-Оранський, Вірко Балеї, Павло Гінтов та інші (Мартинів Л., 2023: 68). Як зазначає С. Дацюк, у 1951 році президент Злученого Українського Американського Допомогового Комітету (ЗУДАК) д-р Володимир Ґалан організував український хор з новоприбулих політичних іммігрантів, щоб протиставити його хоріві зі СРСР, який на запрошення Місії СРСР в ООН їздив по Америці з агітацією проти українських утікачів до США. Диригентом цього колективу було запрошено Ю. Оранського. Хор спочатку отримав назву «Співоче товариство ім. Тараса Шевченка», а згодом – «Кобзар» (Дацюк С., 2017: 22).

Осередки хорового мистецтва західної української діаспори у полікультурному просторі виникнення та функціонування забезпечують збереження і розвиток української культури, національну ідентичність спільноти за межами України.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Українська хорова культура має свої багатовікові традиції, плеяду всесвітньо відомих мистецьких колективів та диригентів, репертуар

різних стилів і жанрів. Її основні гілки – народна, церковна та авторська, академічна – плекалися багатьма поколіннями й відображали культурно-історичне, соціокультурне буття, життєву філософію, ставлення до світу, заповітні прагнення української людини та спільноти. Схильність та любов українців до гуртового співу сьогодні науковці пояснюють природними здібностями та ментальними особливостями, соціальними пріоритетами та історико-політичними умовами формування етносу і згодом – нації. Завдяки хоровому співу формувалася національна самосвідомість, а цей вид виконавства утвердився як один із дієвих способів ідентифікації, етнічно-колективного самовияву українців не тільки на рідних теренах, а й у світі. Свідченням цього була і залишається, серед іншого, наявність хорів у діаспорних осередках та анклавах, що почали засновуватися з другої половини XIX ст. у США та Канаді.

Перспективою подальших досліджень є встановлення взаємозв'язків у системі фольклорної, церковної та академічної української хорової традиції.

ЛІТЕРАТУРА

Дацюк, С. (2017). Видатний представник музичного мистецтва української діаспори: диригент Юрій Оранський (до 100-річчя від дня народження). *Хорове мистецтво України та його подвижники*. Матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19-20 жовтня 2017 року). С. 18–33. URL: <https://dspace.dp.ua/wp-content/uploads/2016/02/horove-mystectvo-urayiny-ta-jogo-podvyzhnyky-2017.pdf>.

Карась, Г. (2020). Культуротворча діяльність українських хорових диригентів в умовах таборів Ді-Пі після Другої світової війни. *Народна творчість та етнологія*, 1 (383), С. 23–36.

Курбанова, Л. (2018). Композиторсько-редакційна діяльність Павла Маценка: збереження традицій національного хорового мистецтва в українській західній діаспорі. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 4. С. 355–360. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/153123?form=MG0AV3&form=MG0AV3>.

Мартинів, Л. (2023). Українське музичне мистецтво у діаспорі: традиція у реаліях сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Ред.-упор.: М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика». Вип. 68. Том 2. С. 66–71. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/68_2023/part_2/9.pdf.

Мартинюк, А. (2023). Регіональні диригентсько-хорові школи в Україні: порівняльний аналіз. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Випуск 1 (2). С. 47–51. URL: <http://dspace.dp.ua/bitstream/123456789/20081/1/7%20%281%29.pdf>

Bryttan, A. (2019). Dumka Chorus celebrates its 70th anniversary. *The Ukrainian Weekly*. October 25. URL: <https://subscription.ukrweekly.com/2019/10/dumka-chorus-celebrates-its-70th-anniversary/>.

REFERENCES

- Datsiuk, S. (2017). Vydatsnyi predstavnyk muzychnoho mystetstva ukrainskoi diaspori: dyryhent Yurii Oranskyi (do 100-richchia vid dnia narodzhennia). [An outstanding representative of the musical art of the Ukrainian diaspora: conductor Yuriy Oransky (to the 100th anniversary of his birth)]. *Khorove mystetstvo Ukrainy ta yoho podvyzhnyky*. Materialy VI Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii (m. Drohobych, 19-20 zhovtnia 2017 roku). S. 18–33. Retrieved from: <https://dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/02/xorove-mystetstvo-urayiny-ta-yogo-podvyzhnyky-2017.pdf>.
- Karas, H. (2020). Kulturotvorcha diialnist ukrainskykh khorovykh dyryhentiv v umovakh taboriv Di-Pi pislia Druhoi svitovoi viiny. [Cultural activities of Ukrainian choral conductors in the conditions of the D-P camps after the Second World War]. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 1 (383), S. 23–36.
- Kurbanova, L. (2018). Kompozytorsko-redaktsiina diialnist Pavla Matsenka: zberezhenia tradytsii natsionalnogo khorovoho mystetstva v ukrainskii zakhidnii diaspori. [The composer-editorial activity of Pavlo Matsenko: preservation of the traditions of national choral art in the Ukrainian Western diaspora]. *Visnyk natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. № 4. S. 355–360. Retrieved from: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/153123?form=MG0AV3&form=MG0AV3>.
- Martyniv, L. (2023). Ukrainske muzychne mystetstvo u diaspori: tradytsiia u realiiakh sohodennia. [Ukrainian musical art in the diaspora: tradition in the realities of the present]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Red-upor.: M. Pantiuk, A. Dushnyi, I. Zymomria. Drohobych: Vydavnychiy dim «Helvetyka». Vyp. 68. Tom 2. S. 66–71. Retrieved from: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/68_2023/part_2/9.pdf.
- Martyniuk, A. (2023). Rehionalni dyryhentsko-khorovi shkoly v Ukraini: porivnialnyi analiz. [Regional Conducting and Choral Schools in Ukraine: Comparative Analysis]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*. Vypusk 1 (2). S. 47–51. Retrieved from: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/20081/1/7%20%281%29.pdf>.
- Bryttan A. (2019). Dumka Chorus celebrates its 70th anniversary. *The Ukrainian Weekly*. October 25. Retrieved from: <https://subscription.ukrweekly.com/2019/10/dumka-chorus-celebrates-its-70th-anniversary/>.

Choral culture of the Western Ukrainian diaspora: statement of the problem

Taras Ihorovych Klymkovskyi
Postgraduate Student at the Department
of Vocal and Choral,
Choreographic and Visual Arts
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical
University
ORCID: 0009-0007-9823-5308

Liubomyr Ihorovych Martyniv
Candidate of Art Studies, Associate
Professor,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies and Art Education
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical
University
ORCID: 0000-0001-7826-3968

The article reveals the cultural and historical circumstances of the emergence of the choral culture of the Western Ukrainian diaspora and substantiates the features of its development, clarifies the temporal and spatial boundaries in the development of the choral culture of the Western Ukrainian diaspora; identifies centers, analyzes the work of the most famous groups, as well as the dynamics of changes in the context of the historical, political and socio-cultural circumstances of the studied period. In spatial terms, the Western Ukrainian diaspora is mostly located in the countries of North and South America, Western Europe, and Australia. Ukrainian choral culture has its own centuries-old traditions, a galaxy of world-famous artistic groups and conductors, and a repertoire of various styles and genres. Its main branches – folk, church and author's, academic reflected the cultural-historical, socio-cultural existence, philosophy of life, attitude to the world, cherished aspirations of the Ukrainian person and community. Today, scientists explain the tendency and love of Ukrainians to sing in a group by natural abilities and mental characteristics, social priorities and historical and political conditions for the formation of an ethnos and later – a nation. This type of performance has established itself as one of the effective ways of identification, ethnic and collective self-expression of Ukrainians not only in their native lands, but also in the world. Evidence of this was and remains, among other things, the presence of choirs in diasporic centers, which began to be established in the second half of the 19th century. in the USA and Canada. An important factor in the development of choral art in the diaspora in the past and present is the personal factor – the activities of outstanding figures, in particular: V. Baley, V. Galan, V. Hrechynsky, O. Koshytsya, L. Krushelnytsky, P. Matsenko, Y. Plevako-Oransky, E.-O. Sadovsky, L. Turkevich and a number of others who played a significant role in their compositional activities, organization of musical and demonstration events, etc.

Keywords: emigration, Western Ukrainian diaspora, art, choral singing.

Микита Вячеславович Коновалов

Концептуальний альбом «Ænima» гурту «Tool»: особливості художнього рішення

УДК 785.161+78.036+7.01

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.14>

Микита Вячеславович Коновалов
аспірант кафедри музикознавства
та музичної освіти
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
ORCID: 0009-0001-0399-8668

Стаття присвячена аналізу альбому «Ænima» американського рок-гурту «Tool» як яскравого зразка концептуального альбому, що відзначений глибоким філософським змістом, гострою соціальною критикою та оригінальним музичним рішенням. Охарактеризовано змістовно-тематичний та музичний рівні концепту альбому, виявлено ключові ідеї, що формують його художню цілісність. Особливу увагу приділено засобам музичної драматургії, які забезпечують єдність альбому – наскрізному розвитку, композиційним аркам, повторюваним музичним мотивам та звуковим інтерлюдіям. Окремо розглянуто семантику текстів пісень, насичених метафорами, алюзіями та багатозначними образами, що дозволяють різні інтерпретації змісту. Альбом «Ænima» відзначається поєднанням жанрових характеристик прогресивного металу, альтернативного року та арт-року, що відображається у складних ритмічних рисунках, змінних розмірах, поліфонічності фактури та нетипових вокальних прийомах. Окрім музичного аспекту, в роботі акцентовано увагу на ідеологічному навантаженні альбому, який зачіпає теми відчуження особистості в сучасному суспільстві, емоційного зростання, духовного очищення, а також критики конформізму. Аналіз текстів і музики альбому засвідчує, що «Ænima» є цілісним концептуальним висловленням, що вимагає від слухача глибокого осмислення. Результати дослідження дозволяють заповнити прогалину в науковому розгляді творчості гурту «Tool» та розширити уявлення про музичну драматургію концептуального альбому як феномену неакадемічного мистецтва.

Ключові слова: рок-музика, концептуальний альбом, альбом «Ænima» гурту «Tool», змістовно-тематичний та музичний рівні концептуального альбому, музична драматургія.

Постановка проблеми. Концептуальний альбом як жанр неакадемічної музики набуває популярності в другій половині XX століття. Об'єднання пісенних композицій спільною ідеєю або сюжетом відрізняє його від альбому-збірки, де кожна пісня не має змістовного або музичного зв'язку з іншими. Концептуальні альбоми мають значну художню цінність, адже вони дають можливість розкривати філософські, соціальні або психологічні теми.

Американський рок-гурт «Tool», чия музика відзначається складною структурою, глибоким змістом і філософським підтекстом, у своїй творчості тричі звертався до жанру концептуального альбому («Ænima» (1996), «Lateralus» (2001), «Fear Inoculum» (2019)). Альбом «Ænima» на сьогодні вже є культовим, продовжуючи привертати увагу слухачів завдяки своїм глибоким текстам і цікавим музичним рішенням. В альбомі головними концептами стають очищення й емоційне зростання людини, однак загальнолюдським питаннями його зміст не обмежується: музиканти звертаються і до гостроактуальних тем, піддаючи критиці сучасне суспільство. У текстах альбому використано абстрактні образи і метафори, що сприяє різноманітним інтерпретаціям і дає простір для роздумів про сутність людського існування, відносини в суспільстві та духовного поступу.

Аналіз актуальних досліджень. Рок-музика зарубіжних виконавців була предметом дослідження таких українських науковців, як А. Андрєєва (Андрєєв, 2011), І. Вавшко (Вавшко, 2019), І. Палій (Палій, 2012) та Д. Терентєєва (Терентєєв,

2018), однак у їхніх роботах відсутній аналіз творчості гурту «Tool». Концептуальні альбоми гуртів «King Crimson», «Genesis», «Pink Floyd» розглядалися у роботі І. Палкіної (Палкіна 2012), однак відповідно до дослідницького спрямування її роботи гурт «Tool» не став об'єктом розгляду. Американський музикознавець Б. Осборн звернувся до альбому «Ænima» у своїй статті, присвяченій музичним формам у рок-музиці (Osborn 2013), але в ній відсутній його аналіз як музичного-драматургічного цілого. С. Кедді запропонував власну інтерпретацію змісту альбому у книзі «A book of interpretations» (Caddy, 2003). Своє трактування текстів пісень подав Дж. Вуд у журналі «Two Story Melody» (Wood, 2022). Але оскільки останні два автори не є музикознавцями, в їх розвідках немає аналізу музичної складової альбому. Значимість доробку гурту «Tool» та відсутність характеристики музики альбому «Ænima» потребують звернення до нього музикологів для виявлення його концепту на рівні музичної драматургії.

Мета статті – характеристика змістовно-тематичного та музичного рівнів концепту альбому «Ænima» американського рок-гурту «Tool».

Методологія дослідження. У статті використано методи текстово-семантичного та музично-стильового аналізу, що дозволило розкрити проблематику й охарактеризувати музичні рішення концептуального альбому «Ænima» гурту «Tool».

Результати та їх обговорення. Концептуальний альбом відрізняється від альбому-збірки змістовною та музичною цілісністю, в якому пісні

об'єднані спільною темою, ідеєю або сюжетом. Засобами єдності альбому виступають екстрамузичні та інтрамузичні чинники. Тема або сюжетна оповідальність стають екстрамузичними засобами циклізації альбому, наскрізний розвиток та композиційні арки є головними інтрамузичними чинниками формування його концептуальної єдності. У концептуальних альбомах тексти пісень, музичні мотиви та навіть обкладинка спрямовані на розкриття загальної ідеї, а тематика може варіюватися від особистих переживань автора до соціальної, політичної, філософської проблематики.

Концептуальні альбоми з'являються у другій половині 1960-х років у творчості рок-музикантів, пізніше цю лінію підхопили представники інших музичних напрямів, в тому числі й поп-виконавці. Сьогодні концептуальний альбом як жанр не втратив свою привабливість і користується значною популярністю. У своїй творчості до концептуальних альбомів звертаються переважно американські та британські музиканти. Одним із провідних представників сучасної концептуальної творчості є американський рок-гурт «Tool».

Американський прогресивний метал-гурт «Tool» був заснований у 1990 році в Лос-Анджелесі. До його складу увійшли Адам Джонс (гітара), Денні Кері (барабани), Джастін Ченселлор (бас), Джеймс Мейнард Кінен (вокал). Колектив відомий своїм музичним стилем, який поєднує елементи прогресивного металу, альтернативного металу та арт-року. Гурт «Tool» здобув велику популярність завдяки своїй унікальній музиці та глибоким і змістовним текстам. Лідер колективу Джеймс Мейнард Кінен відомим своїми абстрактною і метафоричною поезією, що має філософський підтекст, залишаючи слухачам простір для різних інтерпретацій. Музика гурту «Tool» має важкий, але при цьому атмосферний характер, вона відзначена складними ритмічними структурами та нестандартними гармонічними рішеннями. Музиканти часто використовують поліритмію, довгі інструментальні прогресії та експериментальні саундсценарії. У доробку гурту – 5 альбомів, з яких «Ænima» (1996), «Lateralus» (2001), «Fear Inoculum» (2019) є концептуальними, оскільки є не лише збірками пісень, а й художньо завершеними роботами з філософським і психологічним підтекстом, де концепт розкривається через музику, тексти та візуальне оформлення обкладинки. Для розгляду зупинимось на першому, де музиканти заклали підвалини концептуального рішення власних альбомів як цілісних змістовно-тематичних та музичних циклів.

«Ænima» (1996) вважається одним із найважливіших альбомів гурту «Tool». Це концептуальний альбом, що підіймає теми очищення, емоційного й духовного зростання, а також розкриває соціальну й політичну проблематику. У назві альбому

поєднуються латинські слова «animus» (сторона чоловічої психіки) і «enema» (процедура очищення організму), символізуючи ідею очищення на всіх рівнях – особистому, соціальному та духовному. Як зазначає Дж. Вуд, альбом перегукується з психоаналітичними та містичними теоріями, зокрема з роботою Карла Густава Юнга, що вказує на необхідність пройти через трансформацію та очищення для досягнення духовного розвитку. Гурт ставить питання про те, як людство повинно змінюватися, щоб позбутися корупції і негативу, які пронизують сучасне суспільство (Wood, 2022).

Альбом «Ænima» складається з 15 треків: «Stinkfist» (5:11), «Eulogy» (8:28), «H» (6:07), «Useful Idiot» (0:38), «Forty Six & 2» (6:04), «Message to Harry Manback» (1:53), «Hooker with a Pen*s» (4:33), «Intermission» (0:56), «Jimmy» (5:24), «Die Eier von Satan» (2:17), «Pushit» (9:55), «Cesaro Summability» (1:26), «Ænema» (6:39), «(-) Ions» (4:00), «Third Eye» (13:47). Музика альбому створюється усіма учасниками гурту, а автором текстів, які відображають настрій і концепцію вже створеної музики, є Мейнард Джеймс Кінен.

Перша пісня «Stinkfist» подає концепт духовного очищення через розкриття теми відчуження та притуплення почуттів у сучасному суспільстві. У тексті йдеться про необхідність виходу особистості за межі звичного. Пісня написана в тональності e-moll і має тричастинну будову, яка включає повільне медитативне інтро, більш енергійну основну частину та агресивне завершення, яке є кульмінацією. Партія гітари має насичений дисторшн, а вокал у процесі розвитку переходить від м'якого до агресивного. Твір має розмір 4/4, але протягом усієї композиції він зазнає змін, хоча й не часто.

Друга композиція альбому «Ænima», що має назву «Eulogy» є однією з найбільш обговорюваних серед фанатів. Її зміст часто інтерпретується як критика релігійних лідерів та інституцій, які маніпулюють вірою своїх послідовників. У пісні ліричний герой звертається до релігійного авторитету, який обіцяє спасіння, але не виконує своїх обіцянок. Пісня є частиною загальної концепції альбому «Ænima», в якому поєднано теми духовних пошуків, самопізнання, відкидання старих вірувань і духовної трансформації. Тональність пісні, як і в попередньому творі, є e-moll, вона також є тричастинною. Композиція має розмір 4/4, який не змінюється протягом твору. Розпочинається вона атмосферним вступом, далі звучить основна тема з монотонним вокалом, що веде до емоційної кульмінації.

Пісня «H» має багатшаровий зміст, підіймаючи такі теми як біль та саморефлексія. Варто розглядати пісню як розповідь із трьома дійовими особами – людиною теперішньою, минулою та майбутньою. Дж. Кінен колись був жертвою насильства, і ця тема як надважлива часто підіймається

в творчості гурту «Tool»: насильство є циклічною поведінкою, і діти, які його зазнали, схильні до насильницької поведінки у дорослому віці. У тексті йдеться про особистий досвід та переживання фронтмена гурту, пов'язані із дорослішанням його сина Devo H (Дево Ейч). Символ змії, який часто згадується в тексті пісні, уособлює минуле музиканта, його занепокоєння щодо циклічності насильства та сумніви, що його минуле може вплинути на здатність бути батьком (Caddy, 2003, с. 13). Музиканти у композиції обирають іншу тональність – d-moll, проте залишають розмір 4/4. Пісня має чотири частини: спокійний початок, короткий емоційний приспів, заспокійливий бридж та піднесено-епічне завершення. Трек закінчується білим шумом, з якого починається наступний трек.

Інструментальна композиція «Useful Idiot» складається зі звукового колажу із білого шуму, гудків та звуку вінілової платівки наприкінці її програвання, коли голка доходить до кінця доріжки. На вінілових версіях альбому «*Ænima*» цей трек розміщено наприкінці першої сторони. Назва першого в цьому альбомі інструментального треку є концептуальною: у збройних силах корисними ідіотами називають некваліфікованих або нерозумних солдатів, чия витратна природа робить їх корисними для армії. У звуковому плані цей «витратний» трек слугує для того, щоб очистити вуха від важкого «Н», готуючи їх до наступного треку (Caddy, 2003, с. 16).

Назва п'ятої пісні «Forty Six & 2», як і назва альбому, відсилає до каріотипу людини: сучасна людина має хромосомних пари з двома статевими хромосомами (44 і 2), але, на думку відомого американського філософа-езотерика Д. Мельхіседека, еволюційний стрибок повинен привести нас до їх збільшення (46 і 2). Ця композиція є однією із ключових треків альбому, будучи сфокусованою на темі відродження і очищення. Текст пісні стверджує, що, досліджуючи й пізнаючи власні потенціали, як хороші, так і погані, ми можемо стати сильнішими, здатними до ясного мислення та вищої свідомості. Пісня написана тональності d-moll, як і попередня, але це не традиційний мінор, а домінантовий лад, який надає твору більш трагічного, екзистенційного звучання. Трек відзначено й ускладненням ритміки: окрім основного розміру 4/4, використано й 3/8, 5/8, 7/8, 9/8 в партіях різних інструментів. Таке ритмічне рішення є характерним для творчості гурту. Композиція складається із чотирьох частин, які контрастують між собою: перша частина має медитативний характер, друга більш агресивна, звучання третьої повертає нас до медитативності першої, а фінальна епічно завершує пісню.

Трек «Message to Harry Manback» є речитативним телефонним записом невідомої людини, яка залишає погрозливе повідомлення. Текст супроводжується музичним супроводом, який виконує

фортепіано у e-moll. Ця заспокійлива композиція є перехідною і готує слухача до наступного треку.

«Hooker with a Pen*s» є однією з найбільш агресивних композицій «Tool». Текст пісні відрізняється незвичною прямолінійністю, порівняно з більш багатозначними та багатошаровими композиціями гурту. Вона є найкоротшим треком та один із найбільш важких за звучанням. Її зміст поєднує соціальний меседж і самокритичний гумор, а виконання підкреслює емоційну інтенсивність і зухвалість. У пісні головний герой звертається до фаната, який звинувачує гурт у зраді ідеалів та комерціалізації. Вокаліст гурту Джеймс Мейнард Кінан, виступаючи від імені оповідача, саркастично зазначає, що «продажність» – це невід'ємна частина музичної індустрії. Він нагадує, що самі фанати купують альбоми, квитки на концерти й мерч, тим самим роблячи гурт «продажним». Композиція за характером є агресивною та не поділяється на частини. Пісня, як і трек «Forty Six & 2», написаний в тональності d-moll з елементами домінантового ладу. Основний розмір пісні «Hooker with a Pen*s» – 4/4, але завдяки складним ритмічним рисункам трек звучить набагато об'ємніше.

«Intermission» – це інструментальний трек, який виконує роль вступу до наступної композиції «Jimmy», у якому народжується його мелодична лінія. Назва композиції перекладається як «Антракт», і саме функцію антракту вона виконує в альбомі.

Пісня «Jimmy» найімовірніше оповідає про смерть або хворобу матері, яку розбив параліч, коли солісту гурту Джеймсу було 11 років, бо саме цей вік згадується в тексті: «Under a dead Ohio sky, eleven has been and will be waiting». У пісні описується відчуття втрати, розгубленості й дитячого болю, коли світ перевертається в одну мить. Головний герой ніби звертається до себе в минулому, до маленького Джиммі, намагаючись примиритися з дитячими страхами й травмами. Цей емоційний діалог із самим собою пронизаний сумом і прагненням очиститись та знайти зцілення. Відповідно, настрій пісні дуже похмурий. Композиція написана в тональності d-moll, вона відзначається монолітністю музичного образу. Музиканти у цій пісні змінюють розміри 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, зокрема в куплетах 3/4 і 4/4 чергуються між собою майже кожен такт. Інструментальні партії бас-гітари та гітари використовують хроматичні ходи, що підсилюють напруження й нестабільність.

Речитативна композиція «Die Eier Von Satan», на відміну «Message to Harry Manback», де погрозливий текст звучав на тлі ліричної мелодії, має прямо протилежне художнє рішення: вона змальовує пригнічену та зловісну атмосферу, хоча її текст німецькою мовою – це всього лише рецепт випічки турецького печива, в якому, попри назву, відсутні яйця. Звучання голосу, що читає рецепт, нагадує

політичні промови епохи Другої світової війни, що надає тексту агресивного відтінку. Музичний супровід включає індустріальні звуки, важкі ритми та механічний шум, які створюють тривожну, навіть гнітючу атмосферу. Цього звучання гурт досяг завдяки реверсному запису барабанів у розмірі 9/8. Якщо композицію програти задом наперед, то можна почути звичайну барабану установку та звуки радісного натовпу, який слухає гучну промову. Це контрастує з абсурдністю тексту, що підсилює сатиричний ефект твору.

«Pushit» – це пісня, яка розповідає про парадоксальну природу жорстоких стосунків, емоційного насильства, боротьби за внутрішню свободу та пошуку зцілення. Пісня відсилає нас до теми пісні «Н», а саме циклічності насильства, оскільки його жертви потім самі часто перетворюються на кривдників. Герой пісні нарешті виривається зі свого становища, але тільки через відчай і жахливою ціною вбивства когось, хто йому дуже дорогий (Caddy, 2003, с. 33). У пісні є конфлікт між бажанням звільнитися від цих стосунків і одночасним страхом втратити когось важливого. Деякі рядки символічно відсилають до очищення й зцілення через біль. Відчуття дискомфорту й напруження описані у тексті як частина процесу трансформації.

Пісня витримана у фінальній кульмінаційній формі, при якій дві пари куплет/приспів змінюються кульмінаційною кінцівкою (Osborn, 2013, с. 40–43). Композиція має динамічну структуру із частин, змінюючи темпи й настрої від спокійних і медитативних у першій та третій частини до вибухів гніву й емоційного напруження в другій та четвертій. Це підкреслює зміст тексту й передає складність переживань героя. Тональність твору a-moll, а основний ритм – 6/8, але у деяких частинах звучать також 3/4, 4/4, 6/4.

Гурт «Tool» у своїх піснях часто звертається до концепцій, що прийшли з фізики, математики та філософії, таких як золотий перетин, послідовність Фібоначчі, за допомогою яких передано глибинність змісту пісенних текстів, що підіймають питання розумності світобудови та сенсу буття людини. Композиція «Cesaro Summability» у символічній формі описує процес перетворення хаосу у впорядковану форму. Назва інструментального треку «Cesaro Summability» походить від математичного методу присвоєння значення суми нескінченному ряду. Цей метод підсумовування матриць названий на честь італійського математика Ернесто Чезаро. Трек складається із плачу дитини, що супроводжується безперервним білим шумом та технічними звуками, і це є чудовим продовженням теми «Pushit». Можливо, «Cesaro Summability» у музиці «Tool» використовується як метафора для того, щоб висвітлити ідеї внутрішнього зростання, пошуку сенсу або гармонії в умовах хаосу та нестабільності.

Пісня «Ænema» – це гостра критика сучасного суспільства, його духовного стану. Текст описує відчуження і деградацію, які виникають через надмірне споживання та поверхневий погляд на цінності. Одна з головних ідей пісні – пошук внутрішнього очищення, звільнення від застарілих ідеалів та прагнення до нового розуміння, відчуття необхідності руйнувати старі структури і формувати нові основи для відродження особистості та суспільства, в тому числі як очищення через біль і страждання. Пісня має фінальну кульмінаційну форму, як композиція «Pushit». В ній представлено дві образні сфери, які формують її тричастинність: де перша частина ритмічна і важка, друга більш спокійна та легка і, що нетипово для гурту, в деяких місцях мажорна та піднесена, третя знову повертає слухача до важкого звучання. Композиція написана в тональності a-moll. У пісні широко використовується геміола – ритмічний прийом, де тридольний метр перетворюється на дводольний через зміну акцентів у такті. Цей прийом створює ілюзію зміни ритму, коли основні акценти з тріолей переміщуються на дві долі.

Останній інструментальний трек «(-) Ions» є електричним дзиганням пристрою під назвою «Драбина Якова», що складається з двох довгих металевих стрижнів, які пропускають електричну дугу між собою. Інші звуки є імпровізацією, що нагадує наростання напруги перед грозою. Назва відсилає до негативних іонів, що викликають відчуття свіжості та гарного самопочуття у людей (Caddy, 2003, с. 41). Негативні іони мають сприятливий вплив на людину, прискорюючи метаболізм, збільшуючи стійкість до хвороб і створюючи гарний настрій. Позитивні ж іони є «поганими», їх можна знайти у великих кількостях у містах, аеропортах, на сміттєзвалищах тощо, велику кількість позитивних іонів випромінюють комп'ютерні монітори. Вони негативно впливають на людину, викликаючи депресію, збільшення ваги, хвороби тощо.

Основний зміст фінальної пісні «Third Eye» зосереджується на концепції «третього ока» – символу духовного пробудження, інтуїції та глибшого розуміння реальності. Це поняття широко використовується в різних духовних і містичних традиціях, таких як індуїзм і буддизм, де третє око асоціюється з вищим рівнем свідомості. Ця пісня підводить підсумок основного концепту альбому, який розкриває тему пробудження свідомості, духовного пізнання й спроби вирватися з полону догм, а також узагальнює зміст інших пісень, що підіймають питання боротьби з наркозалежністю, брехливість політичних та релігійних діячів. Ліричний герой пісні проходить через метафоричний процес відкриття «третього ока» – символу інтуїтивного знання і розширення свідомості через боротьбу та виклики, пов'язані з пошуком глибинних істин.

Композиція «Third Eye» триває майже 14 хвилин і є найдовшою в альбомі. Вона написана в тональності d-moll у розмірі 4/4 зі змінами на 5/4, 6/8 та 7/8. Структура пісні з її динамічними змінами та складними ритмами віддзеркалює бурхливу природу духовних пошуків. Вона складається з п'яти частин: перша має вольовий характер, друга близька до першої, однак є більш енергійною, у третій пре-валюють меланхолійні образи, але вона закінчується доволі жорстким звучанням, четверта повертається до настрою першої, а остання відтворює звучання завершального розділу третьої частини. Відзначимо інтертекстуальні зв'язки цієї композиції з піснею «Eulogy»: обидві пісні відсилають до семплів виступів коміка Білла Гікса.

Отже, альбом «Ænima», що відзначається смисловим навантаженням, складними музичними структурами, інтроспективними текстами, змушує слухача замислитися над фундаментальними філософськими питаннями буття людини у світі.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У концептуальному альбомі «Ænima» гурту «Tool» підіймаються питання духовного очищення, емоційного й духовного зростання, оновлення через боротьбу з токсичністю в суспільстві й особистому житті. Його головний концепт відбито в назві, де поєднано латинські слова «anīma» («душа») та «enema» (процедура очищення організму). Тексти пісень наповнені багатозначною символікою, їх зміст – прагнення проникнути в суть свідомості та глибинну природу людини, заклик звільнитися від негативу, критика безглуздості поп-культури, політики та побутового матеріалізму.

Пісні «Stinkfist» (№ 1), «Eulogy» (№ 2), «Forty Six & 2» (№ 5), «Ænema» (№ 11) та «Third Eye» (№ 15) розкривають основний концепт альбому – духовні пошуки людини, розширення свідомості та досягнення просвітлення. Основну концептуальну лінію доповнюють композиції «Hooker with a Pen*s» (№ 7), «Pushit» (№ 11) та «Ænema» (№ 13), які є гнівним посланням проти фальшивості, комерціалізації та лицемірства, що панують в сучасному суспільстві. В альбомі є місце і для особистісних переживань: у піснях «H» (№ 3) та «Jimmy» (№ 9) соліст гурту Дж. Мейнард Кінен звертається до тем дитинства і насильства.

В альбомі «Ænima» значну роль відіграють інтерлюдії «Useful Idiot» (№ 4), «Message to Harry Manback» (№ 6), «Intermission» (№ 8), «Die Eier von Satan» (№ 10), «Cesaro Summability» (№ 12) та «(-) Ions» (№ 14), які з'єднують треки та створюють його особливу атмосферу. Вони роблять альбом схожим на концептуальну мандрівку або навіть психоделічний ритуал, де ключові смислові треки переплітаються із сюрреалістичними звуковими пейзажами.

У стилістичному відношенні альбом «Ænima» можна віднести до прогресивного року та альтернативного

металу. Його загальний настрій – похмурий, гіпно-тичний і водночас агресивний. Музика альбому відзначена контрастами: важкі, агресивні пасажі змінюються більш спокійним, медитативним звучанням, що дозволяє передати розмаїття настроїв, які відображають внутрішні трансформації ліричних героїв, їхню боротьбу і духовне очищення.

Всі пісні написані в пониженому гітарному строю (D-A-D-G-B-E), що допомагає створити темне і важке звучання. Композиції написані в тональностях: e-moll («Stinkfist» (№ 1), «Eulogy» (№ 2)), d-moll («H» (№ 3), «Forty Six & 2» (№ 5), «Hooker with a Pen*s» (№ 7), «Jimmy» (№ 9), «Third Eye» (№ 15)), a-moll («Pushit» (№ 11) та «Ænema» (№ 13)). Тональні арки символічно відображають рух внутрішніх пошуків ліричного героя, де йде поступове занурення в темні глибини людської душі, що показано за допомогою низхідного тонального руху (e-moll → d-moll → a-moll), однак завдяки поверненню до тональності d-moll у пісні «Third Eye» автори показують вихід через трансцендентну сферу до духовних вершин. Відмінною рисою альбому «Ænima» є використання складних ритмічних рисунків, які однак прямо не пов'язані з концептуальним рішенням альбому. Ритмічне розмаїття є особливістю творчого почерку гурту «Tool», що формує його унікальну звукову палітру.

Отже, альбом «Ænima» гурту «Tool» відзначено змістовною музично-тематичною єдністю, що виявляється на різних рівнях. Глибокі філософські тексти, соціальна спрямованість та цікаві музичні рішення надали йому статус культового, і він нині стоїть в одному ряду з такими шедеврами рок-музики як альбоми «The Wall» (1979) гурту «Pink Floyd», «The Lamb Lies Down on Broadway» (1974) гурту «Genesis», «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» (1972) Девіда Бові (David Bowie), які давно вже стали класикою.

ЛІТЕРАТУРА

- Андрєєв, Є.В. (2014). *Композиційні моделі класичного року (на матеріалі творчості гурту The Doors)* (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Вавшко, І. В. (2019). *Музична поетика рок-балади* (дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
- Палій, І. О. (2012). *Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Crimson та Pink Floyd)* (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків.
- Палкіна, І. І. (2017). *Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії* (дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
- Терент'єв, Д. Д. (2018). *Мелодик-рок в музиці 80-х років XX століття* (дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ.
- Caddy, S. (2003). *A book of interpretations. Ænima. Lateralus*. URL: http://web.archive.org/web/20070930162135/http://www.vanillacircus.net/book/tool_book.pdf.

Osborn, B. (2013). Subverting the Verse–Chorus Paradigm: Terminally Climactic Forms in Recent Rock Music. *Music Theory Spectrum*, 35 (1), 23–47.

Wood, J. (2022). Retrospective Review: Tool's "Not All Therapists Wear Suits". *Two Story Melody*. URL: <https://twostorymelody.com/retrospective-review-tools-not-all-therapists-wear-suits/>.

REFERENCES

Andreev, E.V. (2014). Kompozytsiini modeli klasych-noho roku (na materiali tvorchosti hurtu The Doors): avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva [Compositional models of classic rock (on the material of The Doors): Extended abstract of candidate's thesis]. Kharkiv [in Ukrainian].

Vavshko, I. V. (2019). Muzychna poetyka rok-balady: dys. kand. mystetstvoznavstva [Musical poetics of the rock ballad: Candidate's thesis]. Kyiv [in Ukrainian].

Palii, I. O. (2012). Transduktsiia yak yavyshe muzychnoi kultury (na prykladi fortepiannoho tsyklu M. Musorhskoho "Kartynky z vystavky" i tvorchosti rok-hurtiv King Crimson ta Pink Floyd): avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva [Transduction as a phenomenon of musical culture (on the example of M. Musorhsky's

piano cycle "Pictures at an exhibition" and the works of King Crimson and Pink Floyd): Extended abstract of candidate's thesis]. Kharkiv [in Ukrainian].

Palkina, I. I. (2017). Zhanroutvorennia u rok-mystetstvi: mizhvydovi ta vnutrishnovydovi vzaiemodii: dys. kand. mystetstvoznavstva [Genre formation in rock art: interspecies and intraspecies interactions: Candidate's thesis]. Kyiv [in Ukrainian].

Terentyev, D. D. (2018). Melodyk-rok v muzytsi 80-kh rokiv XX stolittia: dys. kand. mystetstvoznavstva [Melodic rock in the music of the 80s of the twentieth century: Candidate's thesis]. Kyiv [in Ukrainian].

Caddy, S. (2003). A book of interpretations. *Ænima*. Lateralus. Retrieved from: http://web.archive.org/web/20070930162135/http://www.vanillacircus.net/book/tool_book.pdf.

Osborn, B. (2013). Subverting the Verse–Chorus Paradigm: Terminally Climactic Forms in Recent Rock Music. *Music Theory Spectrum*, 35 (1), 23–47.

Wood, J. (2022). Retrospective Review: Tool's "Not All Therapists Wear Suits". *Two Story Melody*. URL: <https://twostorymelody.com/retrospective-review-tools-not-all-therapists-wear-suits/>.

The conceptual album “Ænima” by “Tool”: features of artistic design

Mykyta Vyacheslavovich Konovalov
Postgraduate Student at the Department
of Musicology and Music Education
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan
University
ORCID: 0009-0001-0399-8668

The article is devoted to the analysis of the album “Ænima” by the American rock band “Tool” as a bright example of a concept album marked by deep philosophical content, sharp social criticism and original musical solution. The content-thematic and musical levels of the album’s concept are characterized, and the key ideas that shape its artistic integrity are identified. Particular attention is paid to the means of musical drama that ensure the unity of the album – through development, compositional arches, repeated musical motifs and sound interludes. The semantics of the lyrics, which are full of metaphors, allusions and ambiguous images that allow for different interpretations of the content, are also discussed. The album “Ænima” is marked by a combination of genre characteristics of progressive metal, alternative rock and art rock, which is reflected in complex rhythmic patterns, variable sizes, polyphonic texture and atypical vocal techniques. In addition to the musical aspect, the paper focuses on the ideological load of the album, which touches upon the topics of alienation of the individual in modern society, emotional growth, spiritual purification, and criticism of conformism. The analysis of the album’s lyrics and music shows that “Ænima” is a holistic conceptual statement that requires deep comprehension from the listener. The results of the study allow us to fill the gap in the scientific consideration of the Tool’s work and expand the understanding of the musical drama of the concept album as a phenomenon of non-academic art.

Keywords: rock music, concept album, album “Ænima” by the band “Tool”, content-thematic and musical levels of the concept album, musical dramaturgy.

Костянтин Валерійович Крепак

Нові тенденції в українській музиці: інтеграція технологій, фольклору та міжнародного досвіду

УДК 781.971

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.15>

Костянтин Валерійович Крепак
заслужений діяч мистецтв України, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва та
хореографії
Навчально-наукового інституту мистецтв
Луганського національного університету
імені Тараса Шевченка
ORCID: 0000-0003-0192-2915

Ця стаття аналізує сучасні тенденції в українській композиторській школі, зокрема інтеграцію технологій, переосмислення національної музичної спадщини, міжнародні колаборації та експериментування з нетрадиційними інструментами. Автор акцентує увагу на взаємозв'язку між традиціями та новаторством у творчості українських композиторів, які поєднують фольклорні мотиви із сучасними музичними техніками, що дозволяє зберігати культурну ідентичність у процесі глобалізації.

Також у статті розглядається використання електроакустичних засобів та алгоритмічних методів у музичному мистецтві. Особлива увага приділяється проєкту «Український електроакустичний вимір», що демонструє синтез академічного підходу та електронної музики. Окрім того, висвітлюється діяльність композиторів, які використовують мультимедійні технології та інноваційні методи звуковидобування, створюючи унікальні акустичні простори та нові форми звучання.

Додатково стаття розглядає співпрацю українських композиторів із міжнародними музикантами та оркестрами, що сприяє інтеграції української музики у світовий культурний простір. Наведено приклади творчої взаємодії українських митців з європейськими фестивалями та ансамблями, що відкриває нові можливості для розвитку національного музичного мистецтва та сприяє його популяризації на міжнародному рівні.

Розглядається і тенденція до переосмислення національної музичної спадщини, що проявляється у творчості Валентини Гончарової, гурту «ДахаБраха» та інших митців, які адаптують народні мотиви до сучасного звучання, поєднуючи їх із експериментальними підходами, що надає традиційній музиці нового значення та глибини.

Окремий акцент зроблено на використанні нетрадиційних інструментів і звуків у сучасній музиці. Аналізується досвід Романа Григоріва, Іллі Разумейка, Кіри Майденберг-Тодорової, які експериментують із незвичними звуковими ефектами та символікою в своїх творах. Важливим аспектом є залучення унікальних тембрових рішень, що дозволяє авторам створювати оригінальні композиції, які розширюють межі музичного мистецтва та відкривають нові горизонти для сучасної академічної та електронної музики.

Ключові слова: сучасна українська музика, композиторська школа, електроакустична музика, національна музична спадщина, експериментальна музика, мультимедійні технології, міжнародна співпраця, темброві експерименти.

Постановка проблеми. Сучасна українська музична культура переживає період активного розвитку, що відображається у творчості композиторів. За останній рік можна спостерігати появу нових тенденцій, які демонструють поєднання традиційних музичних підходів із сучасними технологіями, інтеграцію національної спадщини у сучасний контекст, а також активну співпрацю українських митців із міжнародними музичними структурами. Українські композитори не лише зберігають національну музичну ідентичність, а й активно розширюють її межі, експериментуючи з новими формами звучання та використовуючи інноваційні технології.

Аналіз актуальних досліджень. Останнім часом українська композиторська школа привертає все більше уваги як всередині країни, так і на міжнародній арені. Глобальні технологічні зміни, посилення культурних обмінів та переосмислення традиційного мистецтва створюють нові виклики та можливості для музикантів. У зв'язку з цим аналіз новітніх тенденцій у творчості українських композиторів є важливим не лише з точки зору мистецтвознавства, а й у контексті розвитку національної культури та її інтеграції у світовий простір. Дослідження сучасних напрямів у композиторській творчості дозволяє окреслити основні тенденції, зрозуміти вплив глобалізації на музичну сферу та визначити перспективи подальшого розвитку.

Мета статті. Основною метою цієї статті є аналіз ключових тенденцій у творчості сучасних українських композиторів, зокрема використання сучасних технологій у музиці, активізація міжнародних колаборацій, переосмислення національної музичної спадщини та експерименти з нетрадиційними звуками та інструментами. Дослідження цих аспектів дозволить не лише виявити характерні риси сучасної української композиторської школи, а й оцінити її внесок у розвиток світового музичного мистецтва.

Методологія дослідження. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: аналітичний, системно-узагальнюючий, аналіз та синтез, тощо. Матеріалом для пропонованого дослідження стали публікації в мережі Інтернет, що висвітлюють творчість сучасних українських композиторів.

Результати та їх обговорення. Музична творчість завжди була важливим елементом національної ідентичності, а в умовах глобалізації цей аспект набуває особливого значення. Українська композиторська школа, яка має багатовікову історію, нині проходить етап осмислення своїх коренів та пошуку нових шляхів розвитку. Це відображається у тенденції до переосмислення народної музики, інтеграції фольклорних мотивів у сучасні твори, експериментів із тембровими та ритмічними структурами.

За останні роки українські композитори продемонстрували кілька помітних трендів та інновацій у своїй діяльності. Вони поєднують традиції з сучасністю, звертаються до експериментальних технік, співпрацюють із міжнародними артистами та розширюють уявлення про межі музичного мистецтва:

1. Інтеграція сучасних технологій у музичну творчість.

Використання технологій у музиці відкриває нові можливості для створення інноваційних звукових форм. Українські композитори активно застосовують електроакустичні засоби, алгоритмічні техніки та мультимедійні підходи у своїй творчості.

Одним із найяскравіших проєктів у цій сфері є «Український електроакустичний вимір», у межах якого Алла Загайкевич, Георгій Потопальський та Антон Стук експериментують із трансформацією глобальних даних у музичні композиції. Особливістю проєкту стало поєднання партитурного підходу, елементів рейв-культури та складних алгоритмічних конструкцій.

У межах проєкту «Український електроакустичний вимір» органічно поєдналися партитурний підхід, елементи рейв-культури та складні алгоритмічні конструкції. Під час концертної програми прозвучали композиції таких митців, як Алла Загайкевич, Антон Стук, Євген Дубовик, Святослав Луньов, а також Георгій Потопальський і Едуард Соломикін.

У творах Антона Стука, Євгена Дубовика та Георгія Потопальського звуковий потік був організований у формі циклічного руху. Алла Загайкевич використала особливий просторовий поділ залу: одна його частина була відведена для електронної партії, тоді як в іншій відбувалася обробка акустичного звучання інструмента в режимі реального часу. Композиція Святослава Луньова, яка за задумом автора мала панорамне стереозвучання, була адаптована для восьмиканального формату, що надало їй більшої глибини й об'ємності (Барсов).

Подібні підходи знайшли продовження й у творчості інших композиторів. Олексій Шмурак, композитор та саунд-артист, поєднує класичну та електронну музику у своїх мультимедійних перформансах, створюючи особливий музичний стиль, який він сам називає «сюрреалістичним сентименталізмом» (Сучасна академічна).

Ще одним яскравим прикладом інтеграції технологій є творчість Максима Коломійця, який експериментує з електронними засобами розширення звучання традиційних інструментів.

Він вдало поєднує в своїх творах традиційні засоби звуковидобування з ультрасучасними, а впливи дармштадської школи, з її «жорстким» звучанням єднає з традиційними «академічними», стилістично романтичними елементами. Композитор активно бере участь у різноманітних

кросдисциплінарних проєктах, в яких поєднуються музика із візуальним мистецтвом, простором як мистецькою категорією, поезією, літературою, театром (арт-проєкт «Звукоізоляція», арт-проєкт до поезії Чеслава Мілоша, арт-проєкт «Слово і музика» та інші) (Максим Коломієць).

Не менш цікавим є проєкт «Спадок» Катерини Левицької та Юлії Яценко, у якому традиційні солоспіви поєднуються із сучасними електронними аранжуваннями. «Особливе місце в ньому займають композиції на тексти Лесі Українки та Тараса Шевченка, які занурюють слухачів в українську історію та культуру. Народні пісні, інтерпретовані композиторами, дійшли до сучасного слухача, створюючи неперевершений зв'язок між минулим і сьогоденням» (Нове життя).

Подібні підходи знайшли продовження й у творчості Алли Загайкевич і Георгія Потопальського. Алла Загайкевич використовує електроакустичні засоби для створення унікальних музичних творів (Алла Загайкевич). Георгій Потопальський експериментує з електронною музикою та медіаартом, створюючи інноваційні композиції (Георгій Потопальський).

2. Колаборації з міжнародними артистами.

Українські композитори активно співпрацюють з іноземними музикантами та оркестрами, що сприяє обміну культурними ідеями та розширенню аудиторії.

Наприклад, Максим Коломієць, Олексій Шмурак співпрацюють з музикантами з Німеччини та Польщі в рамках міжнародних проєктів, беруть участь у міжнародних фестивалях та співпраця з іноземними артистами.

Важливу роль у просуванні української музики відіграє ансамбль «Київська камерата», який є провідним виконавцем камерної музики різних стилів та напрямків. Творчий репертуар колективу надзвичайно різноманітний - від музики раннього бароко до останніх творів композиторів ХХІ століття. Ансамбль виконує твори українських композиторів на міжнародних сценах (Ансамбль солістів).

3. Переосмислення національної музичної спадщини.

Традиційна музика завжди була невід'ємною частиною української культури, і сучасні композитори не тільки зберігають цей спадок, а й переосмислюють його, надаючи йому нового звучання. Вони поєднують фольклорні елементи з сучасними технологіями, експериментують із формою та засобами виразності, створюючи унікальні композиції, які зберігають зв'язок із минулим і водночас спрямовані в майбутнє.

Одним із таких прикладів є твір Валентини Гончарової «Silence» (1989 року), у якому електронні звуки гармонійно переплітаються з традиційними мелодіями, створюючи містичну атмосферу. Композиція відображає глибину української музичної

спадщини, поєднуючи мінімалістичні прийоми з народними мотивами (Валентина Гончарова).

Цей підхід до осмислення традиції можна також простежити у творчості гурту «ДахаБраха». Гурт відомий своїм унікальним стилем, що поєднує український фольклор з сучасними музичними елементами, створюючи нове звучання традиційних пісень. Учасники гурту описують свій унікальний стиль як «етно-хаос» – несподіване поєднання різноманітних народних мотивів, традиційних і сучасних музичних інструментів. Всі учасники є професіоналами у своїй справі, мають глибоку зацікавленість в етнографії та прагнуть зберегти музичну спадщину. У їхньому репертуарі можна знайти авторські обробки автентичних українських, кримськотатарських і російських народних пісень, а також композиції англійською та іншими європейськими мовами (Музичний гурт).

4. Використання нетрадиційних інструментів та звуків.

Ще одним важливим трендом у сучасній українській музиці є активне використання нетрадиційних інструментів і звукових ефектів. Це дозволяє композиторам і виконавцям створювати абсолютно нові аудіальні простори та розширювати межі сприйняття музики.

Наприклад, композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко створили футуристичну оперу «Aerophonía», де літак використовується як музичний інструмент, додаючи унікальні звукові ефекти до вистави. Вони зазначили «Ми створили таку історію людини і машини... Все починається з того, що на сцені нікого немає, просто стоїть літак освітлений, звучить електроніка, це «голоси» Штокгаузена (німецького композитора), препаратів. Потім з цього, ніби світу мертвого, народжувалось щось. Спочатку народилася машина – вона почала працювати, потім народилися люди, як прибульці, в костюмах – це костюми реальних льотчиків, які літають на високій висоті, вони на космічні трішки схожі... Це синтез різних опер, ми реально зробили кілька нових творів. В основному, це «Войцек», кусочок «Вавилону» і кусок з «Ковчега». Ми назвали це «мета оперою» (Літак в опері).

Гурт «ДахаБраха» використовує нетрадиційні інструменти, такі як індійські табла, африканські барабани та інші екзотичні інструменти, поєднуючи їх з українськими народними мотивами (ДахаБраха).

Подібні експерименти з нетрадиційним звучанням характерні й для камерної музики. Так кантата Ганни Копійки «Відчуття», створена у 2022 році для сопрано, віолончелі та фортепіано, вирізняється використанням шумових символів. Композиція відкривається важкими, глибокими акордами у низькому регістрі фортепіано, що передають наростаючу загрозу військового вторгнення. Віолончель додає напруги за рахунок різких дисонансних

звучань. Композиторка впроваджує звукові елементи, що нагадують вибухи, завершуючи цим драматичну першу частину твору. На противагу їй друга частина кантати наповнена символами світла, духовності та чистоти, що створюють контрастну емоційну палітру.

У свою чергу, кантата «Люба моя» Кіри Майденберг-Тодорової, написана для аналогічного складу виконавців, ґрунтується на символіці, що відображає тему смерті та воскресіння через логічно-смыслову ієрархію музичних образів. У творі використані нетрадиційні прийоми, зокрема удари піаніста по корпусу інструменту та монотонні звучання у вокальній і віолончельній партіях. Смерть у кантаті передана драматичними емоційними нашаруваннями, що виражаються тріолями та синкопами, тоді як воскресіння символізують кришталеві чисті, м'які акорди, які створюють відчуття умиротворення та надії.

Ще більш незвичний прийом використала К. Цепколенко у партії фортепіано, залучивши удари по металевій лінійці. Це створило своєрідний тембровий ефект, що асоціюється із дзвоном металу, нагадуючи відголос обладунків. Такий експериментальний підхід додав звучанню твору особливої глибини та оригінальності (Символи війни).

Однак, одним із найсильніших художніх жестів у сучасній українській музиці став перформанс Романа Григоріва. Роман Григорів – український композитор, диригент і музикант-мультиінструменталіст. 20 жовтня 2024 року на благодійному заході в Оксфорді, організованому фондом Oxbridge Foundation для підтримки України, він презентував свою композицію «LANGSAM – 9M27K». Унікальність виступу полягала в тому, що Григорів перетворив залишки російської ракети БМ-27 (РСЗВ «Ураган») на музичний інструмент. Він виконав основну мелодію, використовуючи її, як струнний інструмент, що нагадував контрабас чи віолончель. Цей художній жест не лише вразив слухачів, а й надав твору потужного символічного значення (Український композитор).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Сучасна українська композиторська школа демонструє динамічний розвиток, поєднуючи традиційні музичні форми з новітніми технологіями, експериментами зі звуком та міжнародними колабораціями. Важливим трендом є використання електроакустичних засобів, алгоритмічних методів і мультимедійних технологій, що дозволяє розширювати межі звукового мистецтва. Це підтверджується творчістю Алли Загайкевич, Антона Стука, Георгія Потопальського та інших митців, які активно інтегрують інноваційні підходи у свої роботи.

Переосмислення національної музичної спадщини також є важливим аспектом розвитку української музики. Використання фольклорних мотивів

у сучасних аранжуваннях, як це спостерігається у творчості «ДахаБраха», Максима Коломійця та Валентини Гончарової, сприяє збереженню та оновленню культурних традицій. Це дозволяє створювати унікальні композиції, які зберігають зв'язок із минулим, але водночас орієнтовані на сучасну аудиторію.

Міжнародна співпраця відкриває нові перспективи для українських композиторів. Участь у європейських фестивалях, спільні проєкти з іноземними оркестрами та музикантами сприяють популяризації української музики за межами країни та її інтеграції у світовий культурний простір.

Ще одним вагомим трендом є експерименти з нетрадиційними інструментами та звуковими ефектами. Такі проєкти, як «Aerophonía» Романа Григоріва та Іллі Разумейка, а також перформанс із використанням залишків ракети «LANGSAM – 9M27K», демонструють нові можливості музичного висловлювання та розширюють межі сучасного музичного мистецтва.

Отже, сучасна українська композиторська школа знаходиться в процесі активного розвитку, поєднуючи інноваційні технології, експериментальні підходи та глибоке осмислення національної спадщини. Це дозволяє не тільки зберігати українську музичну традицію, а й розширювати її межі, роблячи її актуальною в умовах глобалізації.

ЛІТЕРАТУРА

Алла Загайкевич, композиторка. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3358159-alla-zagajkevic-kompozitorka.html>

Ансамбль солістів «Київська Камерата». URL: https://karabits.com/heritage/kyiv_camerata/

Барсов А. Проєкт «Український електроакустичний вимір»: грані простору. URL: <https://theclaquers.com/posts/12961>

Валентина Гончарова: Кожен трек був імпровізацією. URL: <https://www.neformat.com.ua/en/articles/shukai-valentina-goncharova.html>

Георгій Потопальський. URL: <https://theclaquers.com/posts/5284>

ДахаБраха. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/1452.html>

Літак в опері, або музика для турбін – українські композитори створили «мета оперу». URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29639130.html>

Максим Коломієць. URL: <https://ukrainianlive.org/kolomiets-maksym>

Музичний гурт ДахаБраха. URL: <https://muzabetka.com.ua/muzichnij-gurt-dahabrah.html>

Нове життя українських романсів та народних пісень: у столичному музеї презентували альбом «Спадок». URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/104871/>

Символи війни у творах українських композиторів. URL: <https://odma.edu.ua/symvoly-vijny-u-tvorah-ukrayinskykh-kompozytorok/>

Сучасна академічна музика та саунд-перформанси в іменах. URL: [https://suspilne.media/culture/688556-sucasna-akademicna-muzika-ta-saund-](https://suspilne.media/culture/688556-sucasna-akademicna-muzika-ta-saund-performansi-v-imenakh)

[performansi-v-imenah-11-ukrainskih-kompozitoriv-cii-koncerti-ne-varto-propuskati/](https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3358159-alla-zagajkevic-kompozitorka.html)

Український композитор Роман Григорів перетворив російську ракету на музичний інструмент. URL: <https://mis.dp.ua/kultura/ukrayinskyj-kompozytor-roman-grygoriv-peretvoryv-rosijsku-raketu-na-muzychnyj-instrument-video>

REFERENCES

Alla Zahaikevych, kompozytorka [Alla Zagaykevich, composer]. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3358159-alla-zagajkevic-kompozitorka.html>

Ansaml solistiv "Kyivska Kamerata" [The Solistiv ensemble "Kayvska cameras"]. Retrieved from: https://karabits.com/heritage/kyiv_camerata/

Barsov, A. Proiekt "Ukrainskyi elektroakustychnyi vymir": hrani prostoru [Pro, the Ukrainian Elektriastic Wimir: Grand Spacial]. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/12961>

Valentyna Honcharova: Kozhen trek buv improvizatsiieiu [Valentina Goncharova: Sanny Track Buv Improvizai]. Retrieved from: <https://www.neformat.com.ua/en/articles/shukai-valentina-goncharova.html>

Heorhii Potopalskyi [Georgiy Stopalsky]. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/5284>

DakhaBrakha [Dahabrah]. Retrieved from: <https://www.pisni.org.ua/persons/1452.html>

Litak v operi, abo muzyka dla turbin – ukrainski kompozytory stvoryly "meta operu" [Litak in Opera, Abo Muzik for Turbin – Ukrainian Compositors stored the Meta Opera]. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/29639130.html>

Maksym Kolomiets [Maxim Komi]. Retrieved from: <https://ukrainianlive.org/kolomiets-maksym>

Muzychnyi hurt DakhaBrakha [Muzichny Gurt Dahabrah]. Retrieved from: <https://muzabetka.com.ua/muzichnij-gurt-dahabrah.html>

Nove zhyttia ukrainskykh romansiv ta narodnykh pisen: u stolychnomu muzei prezentuvaly albom "Spadok" [NOVA ZHITTYA of the Ukrainian romance is the folk Pisen: the album "Speech" was presented at the metropolitan museum]. Retrieved from: <https://VecHirniyiv.ua/news/104871/>

Symvoly viiny u tvorakh ukrainskykh kompozytorok [Symbols of the Creators of Ukrainian Composers]. Retrieved from: <https://odma.edu.ua/symvoly-vijny-u-tvorah-ukrayinskykh-kompozytorok/>

Suchasna akademichna muzyka ta saund-performansy v imenakh [Suzlana Akadichna Muzik Tu Sound-Permansi in Imens]. Retrieved from: <https://suspilne.media/culture/688556-sucasna-akademicna-muzika-ta-saund-perf> Ormansi-V-Imenah-11-Ukrainskih-Kompozitoriv-Cii-KonCerti-Varto-Propuskati/

Ukrainskyi kompozytor Roman Hryhoriv peretvoryv rosijsku raketu na muzychnyi instrument [Ukrainian composer Roman Grigoriv re -re -crossing the rocket to the museum iztrument]. Retrieved from: <https://mis.dp.ua/kultura/ukrayinskyj-kompozytor-roman-grygoriv-peretvoryv-rosijsku-na-muzychnyj-instrument-video>

New trends in Ukrainian music: integration of technologies, folklore, and international experience

Kostiantyn Valeriyovych Krepak
Honored Art Worker of Ukraine, Associate
Professor,
Associate Professor at the Department
of Musical Art and Choreography,
Educational and Scientific Institute of Arts,
Taras Shevchenko Luhansk National
University
ORCID: 0000-0003-0192-2915

This article analyzes contemporary trends in the Ukrainian composer school, particularly the integration of technologies, reinterpretation of national musical heritage, international collaborations, and experimentation with unconventional instruments. The author emphasizes the interconnection between tradition and innovation in the works of Ukrainian composers, who blend folk motifs with modern musical techniques, thereby preserving cultural identity in the process of globalization.

The article also examines the use of electroacoustic tools and algorithmic methods in musical art. Special attention is given to the project "Ukrainian Electroacoustic Dimension," which demonstrates the synthesis of an academic approach and electronic music. Furthermore, the study highlights the activities of composers who utilize multimedia technologies and innovative sound production methods, creating unique acoustic spaces and new forms of sound.

Additionally, the article explores the collaboration of Ukrainian composers with international musicians and orchestras, which facilitates the integration of Ukrainian music into the global cultural space. Examples of creative interactions between Ukrainian artists and European festivals and ensembles are presented, revealing new opportunities for the development of national musical art and contributing to its international recognition.

The study also addresses the trend of reinterpreting national musical heritage, as seen in the works of Valentyna Honcharova, the band DakhaBrakha, and other artists who adapt folk motifs to contemporary sound, combining them with experimental approaches that provide traditional music with new meaning and depth.

A special emphasis is placed on the use of unconventional instruments and sounds in modern music. The article analyzes the experience of Roman Hryhoriv, Illia Razumeiko, and Kira Maidenbergh-Todorova, who experiment with unusual sound effects and symbolism in their works. A key aspect is the incorporation of unique timbral solutions, allowing composers to create original compositions that push the boundaries of musical art and open new horizons for contemporary academic and electronic music.

Keywords: contemporary Ukrainian music, composer school, electroacoustic music, national musical heritage, experimental music, multimedia technologies, international collaboration, timbral experiments.

Максим Григорович Ляпченко

Семплінг у політизованому культурному контексті: інструмент ідентичності чи політичного опору?

УДК 78.036:[316.7:323.2]

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.16>

Максим Григорович Ляпченко
аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника
ORCID: 0009-0009-2439-0414

Стаття досліджує семплінг як невід'ємну частину культурних та політичних музичних практик сьогодення, яка виступає провідником формування ідентичності та інструментом політичного інакомислення. Це дослідження аналізує еволюцію семплінгу від технічного прийому до вираження культурного спадку, історичних уроків та політичного протесту через поєднання відкриттів таких розділів науки як соціологія, музикологія, культурологія та політичної теорії з якісно-аналітичним методом. Аналіз актуальних досліджень та багатьох музичних прикладів з різних геополітичних регіонів таких як хіп-хоп в США, культура саунд систем в Ямайці, Палестинська та Іранська музика ефективно демонструє як музика поєднується з культурним практикам та політичними рухами. Через роботи Трісії Роуз, яка визначає семплінг через відродження афроамериканської культурної пам'яті та Джона Освальда, котрий вбачає у семплінгу опозицію до комерціалізації медіа індустрії, ця стаття позиціонує семплінг як центральну тему в сучасних дискусіях щодо прав культурної власності. Ідеї Вінісіуса Фернандеса про руйнівні якості семплінгу допомагають дослідити здатність цього явища порушувати традиційне розуміння медіа та конструювати фрагментарні, але потужні наративи. Це дослідження показує важливість культурного впливу семплінгу як інструменту боротьби, який продовжує формувати види музичного вираження. У висновках формулюються три потенційні шляхи подальших досліджень: розгляд зв'язку між розвитком штучного інтелекту та практикою семплінгу, вивчення судових справ у розрізі семплінгу, а також, продовження заглиблення в семплінг як інструмент захисту культурної спадщини і сприяння політичного активізму.

Ключові слова: Семплінг, ідентичність, політичний опір, хіп-хоп, культура спротиву, постколоніалізм, діаспора, музичний активізм, аудіо інтертекстуальність, постмодернізм.

Постановка проблеми. З моменту народження семплінгу як технічного прийому він несе у собі вагоме культурне та політичне значення. Технічна практика семплінгу сама стає інструментом для артикуляції таких культурних аспектів як створення чи відновлення колективної ідентичності. Семплінг допомагає віднайти та переосмислити історичну пам'ять та створити нові контр наративи. Аналіз культури семплінгу – це один із можливих способів отримати доступ до певних наративів цього світу. Звуки та шуми навколишнього середовища або знайдені медіа-матеріали, які композитори та продюсери використовують при створенні нових композицій, приносять у популярні музичні треки контекст світу в якому ці шуми або медіа-матеріали були створені. Таким чином цей стиснутий до маленького відрізка світ відкриває двері до вивчення, трактування та передачі контекстів інших поколінь чи культур. Проблематика семплінгу як інструмента ідентичності або політичного опору полягає у прихованому форматі мета контексту, який несуть у собі запозичені частки. Такий мета-контекст (над-контекст) вимагає міждисциплінарного аналізу, котрий буде враховувати регіональні особливості, а також, дослідження політизованих повідомлень, які передаються через музику.

Аналіз актуальних досліджень. Книга авторки Тріш Роуз (Tricia Rose) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994), була

використана як фундамент для розуміння семплінгу в осередку афроамериканського суспільства. Роуз показує як хіп-хоп продюсери використовують семплінг задля реактуалізації культурної власності та колективної пам'яті, особливо через «репатріацію» музики соул та джаз виконавців, яку експлуатує музична індустрія, побудована переважно білими людьми. Іншу перспективу пропонує Джон Освальд (John Oswald) у своїй концепції «пландерфоніки», де семплінг виступає як форма художнього саботажу проти авторського права й споживацької логіки медіа. Його підхід підкреслює семпл як політичний жест, що підважує усталені уявлення про власність і оригінальність. Вінісіус Фернандес (Vinícius Fernandes) у дослідженні техніки «нарізання» приходить до висновку, що семплінг як техніка порушує роботу класичної схеми сприйняття медіа, адже реконтекстуалізує фрагменти, спотворює впізнавані звуки, і кидає виклик очікуванням безперервності смислів.

Мета статті. Мета статті – дослідити семплінг як культурний феномен та показати його функціонування у політизованому середовищі у двох контекстах водночас: як середовище, в якому артикулюється колективна ідентичність, та як інструмент політичного опору.

Методологія дослідження. Стаття використовує якісно-аналітичний метод та міждисциплінарний підхід, поєднуючи культурологію, музикологію,

соціологію, та політичну теорію. Основні джерела – це рецензовані наукові статті, монографії, та тези конференцій англійською мовою. Також ця стаття використовує кейс-стадіс багатьох музичних композицій серед різних жанрів і регіонів. Компаративний підхід був використаний для заглиблення у те як семплінг використовується представниками різних культурних і політичних середовищ, а також, серед популярних, авангардних, академічних та фольклорних музичних традицій.

Результати та їх обговорення. Серед багатьох значень терміну «семплінг» зазвичай концентруються на понятті музичного семплінгу. Музичний семплінг – це технічний прийом та креативна практика використання фрагментів попередньо записаних музичних композицій, або звуків для створення нових композицій за допомогою інструмента під назвою семплер. Варто зазначити, що у цій роботі термін «семплінг» розуміється як процес вилучення окремого семіотичного фрагмента з певного контексту і перенесення його в інший. Тож хоч увага сконцентована саме на процесі, пов'язаному з використанням семплерів, більш ранні практики, які будуть показані у цій роботі також розуміються як семплінг.

Поява техніки семплінгу суттєво вплинуло на популярну та нішеву музику – від авангарду до хіп-хопу та електронних музичних жанрів. Семплер дозволяв меломану без музичної освіти та володіння будь-яким інструментом створювати власну музику, орієнтуючись на власний музичний смак. Завдяки нівелюванню бар'єру наявності глибоких знань музичної теорії дуже зросла роль музичних продюсерів та бітмейкерів. В той же час, семплінг еволюціонував з техніки створення нових музичних композицій в дещо більше. У політизованих культурних контекстах семплінг став засобом вираження ідентичності та формою висловлення соціальної або політичної думки. Деякі критики описували семплінг як евфемізм до крадіжки (Falstrom, 1994, с. 364), або порушенням авторських прав. В той час інші називали семплінг квінтесенцією постмодерної форми творчості, підкреслюючи потенційну можливість оспарювати одноосібне авторство та дестабілізувати традиційні кордони між оригінальною та похідною творчістю (Bourriaud et al., 2010). Ця стаття аналізує еволюцію семплінгу з 1980-их років до сьогодення, його роль в різних геополітичних та культурних умовах, а також, шляхи через які музиканти використовували семплінг для формування культурної та етнічної ідентичності, або для боротьби з політичними наративами.

Зазвичай семплінг розглядається як форма музичної інтертекстуальності – нові композиції створюються у так званому діалозі з уже існуючими звуковими «текстами» минулого. Насправді, семплінг як відносно нова техніка продовжує

традиційну творчу практику варіацій на тему або прямих цитат. Технології лише розвинули вже давно відомі прийоми до нового рівня за допомогою цифровізації. Як приклад творчих запозичень можна привести культурну практику фольклорних переспівів, де традиційно індивідуальне авторство не було розвинене, на відміну від колективного голосу певної спільноти людей. Музичні твори в таких спільнотах еволюціонували за допомогою передачі пісень з уст в уста, без акценту на суворому слідуванню оригіналу.

В контексті культурної ідентичності семплінг надає можливість маргінальним чи постколоніальним суспільствам відновити право власності щодо елементів над елементами своєї культурної спадщини. Особливо в сучасному світі, доступність семплінгу як техніки розмиває бар'єри, такі як наприклад недоступність музичної освіти, або складність доступу до музичних інструментів. Там, де раніше представники недостатньо представлені суспільств не могли самостійно популяризувати власну музику, тепер цифровізація дає змогу знаходити зацікавлену аудиторію. Генрі Селф у своїх роботах показав як афроамериканські хіп-хоп продюсери, семплуючи класичні соул та джазові записи, фактично «репатріювали частину свого колективного афроамериканського спадку від білого істеблішменту, який колись його привласнив і експлуатував» (Self, 2002, с. 353). Таким чином, семплінг може розглядатися як форма культурної реапропріації – повернення культурних цінностей спільноті, що їх породила.

Теорія постмодернізму також підкреслює політичну амбівалентність семплінгу – залежачи від контексту ця техніка розмиває кордони оригінальності, або привілейованості. Таке явище входить у суперечку з самим концептом авторства, що саме по собі вже являється політичним протестом. Таким чином семплінг стає прямою реалізацією концепції смерті автора.

Історія семплінгу нерозривно пов'язана з афроатлантичним культурним колом. Ще до цифрової доби існували прообрази семплінгу в аналоговому вигляді. Одним із таких прообразів стала ямайська культура саунд-систем 1960-х років. Після здобуття Ямайкою незалежності в 1962 р. місцеві діджеї (відомі як selectors) почали відтворювати на танцювальних вечірках спеціальні «версії» – інструментальні кавери популярних пісень, записані місцевими музикантами (Self, 2002, с. 348). Це дозволило MC, реп виконавцям, начитувати римований паттерн поверх знайомого ритму, фактично створюючи новий твір на основі вже існуючого музичного тла. Розвиток та популярність саунд-систем культури на Ямаїці була викликана бідністю населення через колоніальне минуле. У слухачів не було можливості купувати платівки для прослуховування їх вдома, а також певним

соціальним протестом. Соціальний аспект популярності саунд-систем культури був викликаний протестом проти державного радіо, яке не надавало переваги виконавцям з Ямайки. Поп-музика з США була основною в ротації радіостанцій. Саунд-системи і породжений ними жанр дуб-реміксів заклали концептуальні основи семплювання: ритмічні рифи (riddims) використовувались багаторазово різними виконавцями, по суті спільно володіючи музичним матеріалом. Ця карибська традиція невидимого авторства та колективного переосмислення музики пізніше мігрувала до США.

Популяризація семплінгу в США почалася з емігранта з Ямайки Клайва Кемпбелла, також відомого як DJ Kool Herc. З інтерв'ю з самим Клайвом ми дізнаємося, що емігрувавши з Ямайки до США, він почав виступати на вечірках у районі Нью-Йорку, Бронксі. У спробах виділитися з-поміж інших діджеїв, Клайв помітив, що слухачі полюбують частину пісні під назвою «брейк». Під час брейку барабанщик, виконує соло під яке публіка має змогу активно танцювати. Використовуючи свій досвід у роботі з програвачами Клайв почав продовжувати бреки перемикаючись між двома програвачами, щоб продовжити танцювальну секцію (Brewster & Broughton, 2024). Так виникла основа хіп-хопу – репери читали речитатив (MCing) поверх безкінечного колажу з семплюваних наживо фрагментів (DJing).

Розвиток семплінгу в США швидко набув соціального та політичного контексту. Хіп-хоп продюсери використовували семпли зі старих платівок, які часто мали для них особисте або колективне значення – мелодії зі старого джазу чи госпелу, голоси лідерів руху за права чорношкірих, уривки із новин. Це стало способом створити історичне наслідування: молоде покоління, що виросло після руху за громадянські права, через музику знайомилося з цим спадком. Важливо, що семплінг дозволяв реконтекстуалізувати старі звуки. Наприклад, коли Public Enemy семплювали вислів Малкольма Ікса або перкусію з записів Джеймса Брауна, ці звуки отримували нове життя в актуальному треку, адресованому сучасним проблемам (расова нерівність, урбаністична бідність, протидія владі). Деякі вчені інтерпретували це як прояв інтеграціоністського послання: шляхом з'єднання, здавалося б, різнорідних культурних фрагментів (фанковий семпл – «білий» рок семпл – політична цитата), митці натякали, що вся музика і історія взаємопов'язані та що між расами можливий діалог (McLeod, 2007). Проте, найсильніше семплінг у США проявив себе саме як інструмент для афроамериканців, котрий дозволив їм заявити про свою ідентичність. Як зазначалося раніше, через повторне привласнення чорною молоддю раніше експлуатованих білими продюсерами пісень джазу та фанку митці фактично повернули собі культурну

власність, яка була по суті вкрадена раніше. Такий культурний жест наділяв семплінг політичним зарядом опору, навіть якщо сам трек не містив явного протестного меседжу в тексті. Як зазначає Трісія Роуз: «Хіп-хоп відтворює та переосмислює досвід міського життя і символічно привласнює міський простір через семпли, ставлення, танець, стиль та звукові ефекти» (Rose, 1994, с. 22). Таким чином семплінг в США займав місце серед атрибутів культури афроамериканців та допомагав в боротьбі за політичні права.

В Палестині наприкінці 1990-х виникла сцена арабського хіп-хопу, де семплінг став ключовим засобом поєднання всесвітньо відомого жанру музики з місцевою культурною спадщиною. Унікальним хіп-хоп Палестини робило використання такими авторами як DAM чи Шадія Мансур традиційних для регіону мелодій та інструментів. Записи таких інструментів як уд і кануні використовувалися в новому для них форматі та допомагали поєднати традицію з сучасністю. З одного боку така практика укорінювала нові жанри такі як реп та хіп-хоп у місцевому середовищі, роблячи його ближчим і зрозумілішим для слухачів, а з іншого – виразно заявляла про палестинську ідентичність, вплетену в світовий культурний контекст.

В Ірані як відповідь на заборону західних музичних жанрів виникла потужна андеграундна сцена «Rap-e Farsi» (перськомовного хіп-хопу). В умовах цензури і відсутності легальних концертів, іранські музиканти обмінювалися треками онлайн. Семплінг у цьому контексті став актом культурного бунту. Репери семплювали як західні треки (символічно «проникаючи» заборонену культуру в іранський простір), так і перські класичні мелодії або пісні доісламського періоду (нагадуючи про багату спадщину, яку режим прагнув замінити офіційною ісламською культурою). Дослідники описують іранський реп як приклад глобалізації: глобальна форма (хіп-хоп) адаптується локально, утворюючи гібрид, що одночасно резонує з молоддю світу і говорить про унікальний іранський досвід (Goli, 2021).

В контексті політизованої музики побудованої на семплах можна виділити декілька підходів які використовуються авторами композицій:

Семплювання з політичними намірами

Навіть якщо семплюваний матеріал не має власного політичного змісту, його використання в рамках політично вмотивованого художнього бачення може зробити твір політично резонансним. Наприклад, «Plunderphonics» Джона Освальда та «Lektion III» Дена Сорте Сколе використовують різноманітні звукові фрагменти для критики юридичних та комерційних структур у музичній індустрії. Трек Utah Saints «Power to the Beats» включає в себе свідчення Конгресу про обмін файлами на знак протесту проти політики цифрових

медіа. Ці роботи підкреслюють, як семплювання може стати прихованою або відкритою формою опору, навіть якщо сам вихідний матеріал здається нейтральним.

Семплювання у політизовному контексті

У цій формі політично нейтральний семплінг набуває значущості через контекст, в якому він використовується. Наприклад, використання треків на основі семплів у політичних кампаніях або пропаганді може змінити їхнє значення. Прикладом такої форми є використання Дональдом Трампом композиції *Manu Man (Wish Death)* виконавця 50 Cent у своїй передвиборчій кампанії для підкреслення замаху на його життя. Політичний заряд виникає не з самого аудіо, а з його використання для сприяння діалогу між противниками Трампа та його електоратом.

Семплінг як політизована практика

Семплінг як політизована практика розкривається на мета-рівні. Через залучення автора у контекст композицій, які він прослуховує та аналізує, шукаючи підходящий семпл, цю техніку можна вважати політичною як таку. Відбираючи, переставляючи та зіставляючи звукові елементи, митці можуть підривати традиційні наративи та порушувати культурні норми. Наприклад, щільно нашаровані «текстурне семплювання» японської виконавці електронної музики Куока руйнує жанрові межі та кидає виклик слухацьким очікуванням. Майкл Заес (Zaes, 2024) досліджуючи цю артистку знаходить її політичний вплив у тому розмиванні межі між клубною музикою, заснованою на семплах та орієнтованою на синтез експериментальною музикою, знищуючи позаконтекстні матеріали, позбавляючи їх значення і роблячи з них надзвичайно щільні колажі. Завдяки такому підходу, семплінг кидає виклик слухацьким очікуванням і ціннісним настановам, притаманним ринкам експериментальної чи популярної музики.

Вінісус Фернандес у есе «метод нарізання як політична практика» приходить до висновку, що семплінг, як і експериментальні магнітні касети Вільяма Берроуза висвітлюють середовище, в якому воно існує (Fernandes, 2020). Зазвичай медіа функціонують зникаючи – подаючи своє повідомлення в такий бездоганний спосіб, що глядач або слухач забуває про апарат, який його доносить. Така прозорість дозволяє маніпуляціям залишатися непоміченими. Фернандес, спираючись на тези Бориса Гройса підкреслює, що не можна одночасно зосередитися на репрезентативному рівні значущості повідомлення і на базовому середовищі, яке несе або підтримує цю значущість.

Семплінг стає політизованим актом саме тому, що порушує цей схему. Семплінг реконтекстуалізує фрагменти, спотворює впізнавані звуки і кидає виклик очікуванням смислової безперервності.

Таким чином, він змушує аудиторію протистояти не лише матеріальності самого звуку, але й ідеологічним конструкціям, які підтримують передачу сенсу. Ось чому семплінг можна розглядати як політичний рушій адже він перериває безперервне функціонування культурної та політичної гегемонії, виявляючи шви, розломи та хитрощі в її репрезентаціях.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У статті показано, що техніка семплінгу перетворилася на потужну культурну та політичну силу сучасності. Музичні продюсери та музиканти використовують техніку семплінгу для відображення політичних поглядів і захисту культурного самовираження. Аналіз наукових досліджень та музичних композицій доводить, що значення семплів впливають із контексту їх використання. Семплінг в одному і тому ж музичному творі може служити як художнім музичним прийомом, так і сильним культурним інструментом в контексті політичних заворушень.

Враховуючи розвиток штучного інтелекту, необхідно дослідити зв'язок ШІ та семплінгу, адже штучний інтелект не генерує новий, оригінальний контент, а лише переробляє уже наявний. Також історія судових справ пов'язаних з семплінгом може відкрити новий погляд на проблематику використання штучного інтелекту. Також варто проводити дослідження, присвячені певним культурним суспільствам, на прикладі яких можна більш детально продемонструвати приклади, що ілюструють вплив семплінгу збереження культури або на соціально-політично боротьбу.

ЛІТЕРАТУРА

- Bourriaud, N., Schneider, C., & Herman, J. (2010). *Postproduction: Culture as screenplay: How Art Reprograms the world*. Lukas & Sternberg.
- Brewster, B., & Broughton, F. (2024, Лютий 23). *Kool Herc gave hip hop its break – DJ history*. DJ History – Home of the DJ History forum and other arcane DJ ephemera. <https://djhistory.com/read/kool-herc-gave-hip-hop-its-break/>
- Davies, H. (1996). *A history of sampling. Organised Sound*, 1(1), 3–11. <https://doi.org/10.1017/s135577189600012x>
- Falstrom, C. A. (1994). *Thou Shalt Not Steal: Grand Upright Music Ltd. v. Warner Bros. Records, Inc. and the Future of Digital Sound Sampling in Popular Music*, 45 *Hastings L.J.* 359. URL: https://repository.uchastings.edu/hastings_law_journal/vol45/iss2/4
- Fernandes, V. (2020, Вересень 24). *Cut-up as political practice. Cut-Up as Political Practice*. URL: https://norient.com/vinicius-fernandes/cut-political-practice#footnote1_y2i8nw4
- Goli, S. (2021). *Dancing to the hotline bling in the Old Bazaars of Tehran. Musical Spaces*, 59–81. <https://doi.org/10.1201/9781003180418-6>
- McLeod, K. (2007). *Owning culture: Authorship, ownership, and Intellectual Property Law*. P. Lang.

McLeod, K. (2006). The politics of sampling: A discussion with Hank Shocklee, DJ Spooky, et al. *The Brooklyn Rail*. URL: <https://brooklynrail.org/2006/06/express/the-politics-of-sampling/>

Oswald, J. (1986). *Wired Society Electro-Acoustic Conference* (Vol. 34). Toronto; Musicworks magazine. URL: <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

Rose T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 257 с.

Schnipper, M. (2017, Жовтень 3). Review of *Listening to steve reich's holocaust opus "different trains."* *Pitchfork*. URL: <https://pitchfork.com/thepitch/schnips-picks-listening-to-steve-reichs-holocaust-opus-different-trains/>.

Self, H. (2002). Digital Sampling: A Cultural Perspective. *UCLA Entertainment Law Review*. Vol. 9. C. 347–359. DOI: 10.5070/LR892027036.

Wong, Y. T. L. (2020, Вересень 13). *Hybridity and Postcolonial Music*. *Postcolonial Studies*. URL: <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/hybridity-postcolonial-music/>

Zaes, M. (2024, Квітень 9). *The material politics of Techno Punk*. *The Material Politics of Techno Punk*. URL: <https://norient.com/marcel-zaes/material-politics-techno-punk>

REFERENCES

Bourriaud, N., Schneider, C., & Herman, J. (2010). *Postproduction: Culture as screenplay: How Art Reprograms the world*. Lukas & Sternberg.

Brewster, B., & Broughton, F. (2024, February 23). *Kool Herc gave hip hop its break – DJ history*. *DJ History – Home of the DJ History forum and other arcane DJ ephemera*. Retrieved from <https://djhistory.com/read/kool-herc-gave-hip-hop-its-break/>

Davies, H. (1996). A history of sampling. *Organised Sound*, 1(1), 3–11. <https://doi.org/10.1017/s135577189600012x>

Falstrom, C. A. (1994) *Thou Shalt Not Steal: Grand Upright Music Ltd. v. Warner Bros. Records,*

Inc. and the Future of Digital Sound Sampling in Popular Music, 45 *Hastings L.J.* 359. Retrieved from https://repository.uchastings.edu/hastings_law_journal/vol45/iss2/4

Fernandes, V. (2020, September 24). *Cut-up as political practice*. *Cut-Up as Political Practice*. Retrieved from https://norient.com/vinicius-fernandes/cut-political-practice#footnote1_y2i8nw4

Goli, S. (2021). *Dancing to the hotline bling in the Old Bazaars of Tehran*. *Musical Spaces*, 59–81. <https://doi.org/10.1201/9781003180418-6>

McLeod, K. (2007). *Owning culture: Authorship, ownership, and Intellectual Property Law*. P. Lang.

McLeod, K. (2006). The politics of sampling: A discussion with Hank Shocklee, DJ Spooky, et al. *The Brooklyn Rail*. Retrieved from <https://brooklynrail.org/2006/06/express/the-politics-of-sampling/>

Oswald, J. (1986). *Wired Society Electro-Acoustic Conference* (Vol. 34). Toronto; Musicworks magazine. Retrieved from <https://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html>.

Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 257 с.

Schnipper, M. (2017, October 3). Review of *Listening to steve reich's holocaust opus "different trains."* *Pitchfork*. Retrieved April 4, 2025, from <https://pitchfork.com/thepitch/schnips-picks-listening-to-steve-reichs-holocaust-opus-different-trains/>.

Self, H. (2002). Digital Sampling: A Cultural Perspective. *UCLA Entertainment Law Review*. Vol. 9. C. 347–359. DOI: 10.5070/LR892027036.

Wong, Y. T. L. (2020, September 13). *Hybridity and Postcolonial Music*. *Postcolonial Studies*. Retrieved from <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/hybridity-postcolonial-music/>

Zaes, M. (2024, April 9). *The material politics of Techno Punk*. *The Material Politics of Techno Punk*. Retrieved from <https://norient.com/marcel-zaes/material-politics-techno-punk>

Sampling in a politicized cultural context: an instrument of identity or political resistance

Maksym Hryhorovych Liapchenko
Postgraduate Student at the Department
of Music Ukrainian Studies
and Folk Instrumental Art
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0009-2439-0414

The article analyses sampling as an essential cultural as well as political musical practice of the present day which functions as an identity tool as well as an instrument of political dissent. This research analyses the evolution of sampling from a technical process into an expression of cultural heritage, historical lessons, and political protests by combining insights from sociology with musicology alongside cultural studies and political theory approaches, and qualitative methods. The research's analysis of scholarly literature of musical examples across various geopolitical regions covering US hip-hop and Jamaican sound systems culture as well as Palestinian and Iranian music effectively demonstrates how music combines with cultural practices and political movements. Through the work of Tricia Rose who defines sampling through African American cultural memory retrieval and John Oswald who sees sampling as media industry commercialization opposition the article positions sampling as a central theme in current cultural property rights discussions. Vinicius Fernandes contributes his ideas about the disruptive quality of sampling to examine its ability to disrupt conventional media understanding and construct fragmented yet powerful narratives. The study demonstrates the deep cultural significance of sampling as a tool of resistance that continues to shape global musical expressions. This research outlines three directions future work should pursue which include analyzing artificial intelligence development in sampling and scrutinizing sampling-related legal situations and studying how sampling protects cultural heritage while promoting political activism.

Keywords: Sampling, identity, political resistance, hip-hop, culture of resistance, postcolonialism, diaspora, musical activism, audio intertextuality, postmodernism.

Лін Тянь
Марія Василівна Кузів
Софія Вікторівна Бедакова

Роль української народної музики у формуванні культурної спадщини та її збереження в цифрову епоху

УДК 78.033.3(477):004.9:008
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.17>

Лін Тянь
доктор філософії у галузі музичного мистецтва,
викладач факультету дошкільної освіти
Гуандунського університету Байюнь
(Гуанчжоу, Китай)
ORCID: 0009-0009-3661-4569

Марія Василівна Кузів
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
ORCID: 0000-0001-9129-2173

Софія Вікторівна Бедакова
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національного університету кораблебудування
імені адмірала Макарова
ORCID: 0000-0002-9234-2459

У статті розглянуто роль української народної музики як важливого елемента формування національної культурної спадщини та окреслено підходи до її збереження в умовах цифрової трансформації. Особливу увагу приділено хоровому мистецтву як формі автентичної трансляції народнопісенної спадщини, що має потенціал адаптації в новітніх медіасередовищах. Метою дослідження є наукове обґрунтування значення української народної музики у формуванні культурної спадщини та визначення ефективних стратегій її збереження в цифрову добу. Методологічну основу становить міждисциплінарний підхід, що поєднує культурологічний, мистецтвознавчий та інформаційно-аналітичний компоненти. У роботі застосовано методи якісного аналізу наукових публікацій, компаративного аналізу культурних практик, а також контент-аналізу цифрових ініціатив зі збереження нематеріальної спадщини. Встановлено, що цифрові технології (оцифрування аудіо- та нотних фондів, створення онлайн-архівів, мультимедійні формати, віртуальні музеї) відкривають нові можливості для збереження української народної музики. Водночас ідентифіковано проблеми: відсутність єдиної державної стратегії, фрагментарність ініціатив, обмежене залучення молоді та ризики втрати автентичності в процесі цифрової адаптації. Зазначено, що хорове мистецтво в Україні еволюціонує від традиційних академічних форматів до гібридних експериментів з електронною музикою та соціальними медіа, зберігаючи при цьому роль носія фольклорної спадщини. Особливу увагу приділено впливу цифрових комунікацій на музичну ідентичність, зокрема на прикладі воєнного фольклору, що став проявом колективного спротиву в умовах російсько-української війни. Узагальнено, що українська народна музика, адаптована до цифрових форматів, не лише зберігає автентичні сенси, а й виконує функцію культурного посередника між поколіннями. Перспективи подальших досліджень передбачають: вивчення сприйняття цифрових форм народної музики молоддю; аналіз ефективності інтеграції фольклору в цифрові освітні платформи; дослідження впливу штучного інтелекту на процеси збереження й інтерпретації музичної спадщини.

Ключові слова: українська народна музика, хорове мистецтво, культурна спадщина, музична ідентичність, цифрова трансформація.

Постановка проблеми. Українська народна музика є невіддільним елементом національної культурної спадщини, що формувалася впродовж століть унаслідок глибоких історичних, соціокультурних і духовних процесів. Як віддзеркалення колективної пам'яті вона зберігає ментальні коди нації, забезпечує зв'язок між поколіннями та сприяє зміцненню культурної ідентичності. Проте в умовах цифрової трансформації та глобалізаційного тиску постає загроза втрати унікальних форм фольклорного музичного вираження, зумовлена фрагментацією культурного досвіду й комерціалізацією культурного продукту.

Актуальність проблеми пов'язана з необхідністю переосмислення ролі української народної музики не лише як артефакту минулого, а й як активного елемента сучасного культурного простору, здатного інтегруватися в цифрову екосистему та резонувати з новими поколіннями. У цьому контексті особлива увага приділяється хоровому мистецтву, яке спирається на народно-пісенні традиції та водночас демонструє потенціал до інноваційного розвитку (Садовенко, 2022; Ладний, 2024).

Наукова дискусія щодо можливостей збереження нематеріальної культурної спадщини в епоху цифровізації ведеться переважно в контексті технічних рішень і правових регламентів, тоді як недостатньо досліджено аспекти культурного осмислення цих процесів у площині музичного мистецтва. Залишаються відкритими питання залучення молоді до традиційної музичної спадщини, а також адаптації форм фольклорної творчості до візуально-комунікаційних форматів сучасного цифрового суспільства.

Проблема збереження музичної ідентичності особливо загострюється в умовах воєнного стану. Воєнний фольклор як нова форма народної творчості стає потужним інструментом самоусвідомлення й спротиву. Таким чином, питання збереження й актуалізації української народної музики набуває стратегічного значення для національного поступу.

Огляд літератури. Сучасні дослідження української народної музики зосереджені на трьох основних напрямках: збереження культурної спадщини в умовах цифровізації, хорове мистецтво як засіб трансляції традицій, а також роль музики у формуванні національної ідентичності.

Науковиця І. Антіпіна наголошує, що цифрові технології не лише забезпечують збереження музичної спадщини, а й сприяють формуванню її нового сприйняття, водночас акцентуючи на ризиках втрати автентичності в процесі цифровізації (Антіпіна, 2024). Дослідниця О. Бір'ова досліджує оцифрування культурних артефактів у воєнних умовах, наголошуючи на актуальності їхнього архівування (Бір'ова, 2023). К. Жолісер (K. Jolicoeur) розширює це бачення, звертаючи увагу на глобальні ініціативи цифрового збереження культурної пам'яті (Jolicoeur, 2023). Учені Т. Горбул і С. Русаков (S. Rusakov) фокусуються на проблемах взаємодії традиційної культури та цифрової трансформації (Горбул, 2022; Gorbul, Rusakov, 2022). Вони вказують на відсутність комплексної державної стратегії щодо цифрового збереження нематеріальної спадщини.

Важливим аспектом є хорове мистецтво як традиційна форма втілення народної музики. Науковиця І. Бермес трактує хор як культурний код української ідентичності (Бермес, 2022). До подібних висновків доходять С. Садовенко й А. Ладний, висвітлюючи еволюцію хорового жанру (Садовенко, 2022; Ладний, 2024). Ю. Гавриленко (Y. Havrylenko) та співавтори розглядають хорове мистецтво в постмодерністському ключі, наголошуючи на необхідності його адаптації до нових естетичних викликів (Havrylenko et al., 2022).

Питання національної ідентичності крізь призму музики особливо актуалізується в умовах війни. Феномен воєнного фольклору як інструменту культурного спротиву аналізує О. Кузьменко (Кузьменко, 2023). Дослідники Є. Рачков, Л. Тарангул, І. Чернікова та Л. Дрогомирецька звертаються до проблем охорони нематеріальної спадщини, але обмежуються правовим і соціокультурним контекстом, не розглядаючи новітні форми медіації (Рачков, 2024; Тарангул, Чернікова, Дрогомирецька, 2024).

Глобальний підхід до проблематики представлено в дослідженні А. Бондаренка (A. Bondarenko), у якому розглядається явище гібридизації фольклору в електронній музиці. Такий ракурс відкриває нові вектори розвитку, однак водночас несе загрозу втрати первинної семантики фольклорного матеріалу (Bondarenko, 2021). Дослідниця В. Піцанська розглядає естетичні трансформації культури, не зосереджуючись безпосередньо на народній музиці, однак пропонує цінні концептуальні рамки (Піцанська, 2024).

У контексті освітніх і виховних функцій музичного мистецтва важливе місце посідає дослідження С. Ван і Ю. Русина, хоча автори не надають окремої уваги саме народним формам (Ван, Русин, 2024). У дослідженні А. Павлова проаналізовано співанки-хроніки як носії етнокультурної пам'яті, проте без врахування сучасних цифрових реалій (Павлова, 2021).

Огляд літератури свідчить, що попри численні спроби осмислити збереження народної музики, залишаються нерозв'язаними такі аспекти, як комплексна інтеграція цифрових інструментів у культурну політику, переосмислення автентичності в умовах цифрової трансформації та залучення молоді до традиційної музики через нові медіа.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить міждисциплінарний підхід, що об'єднує культурологічний, мистецтвознавчий та інформаційно-комунікаційний аналіз. Застосовано методи якісного аналізу наукових джерел, що охоплюють проблематику цифрової трансформації української музичної спадщини, хорового мистецтва та музичної ідентичності.

Крім того, у дослідженні також застосовано метод контент-аналізу наукових публікацій і культурних практик, що дало змогу виявити трансформації підходів до збереження фольклору в умовах цифрової доби. Водночас обмеженням дослідження є відсутність емпіричних даних щодо сприйняття аудиторією таких змін, що може стати напрямом для подальших наукових розвідок.

Мета статті. Метою дослідження є наукове обґрунтування ролі української народної музики у формуванні національної культурної спадщини та виявлення ефективних підходів до її збереження й трансляції в умовах цифрової трансформації суспільства. Досягнення цієї мети передбачає виконання таких наукових завдань:

- 1) проаналізувати сучасні підходи до цифрового збереження української народної музики як культурного надбання;
- 2) виявити динаміку трансформації хорового мистецтва як одного з провідних інструментів популяризації народнописенної традиції;
- 3) окреслити вплив цифрових технологій на формування музичної ідентичності в сучасному українському суспільстві та сформувати рекомендації щодо збереження української народної музики як елемента культурної спадщини в цифрову епоху.

Результати та їх обговорення. Українська народна музика як нематеріальна культурна спадщина потребує нових підходів до збереження в умовах цифрової епохи. Сучасні цифрові технології не лише дають змогу архівувати та оцифровувати традиційні музичні матеріали, але й формують нове представлення фольклору. Зокрема, цифрові платформи створюють можливості для широкого доступу до народної музики онлайн, що особливо важливо в умовах глобалізації та воєнних викликів.

Перехід до віртуальних форматів збереження набув особливої актуальності під час війни, коли знищення матеріальних носіїв культури стимулювало створення цифрових архівів і музеїв. Як

зазначає О. Біррова, через воєнні дії фізичне збереження багатьох об'єктів культурної спадщини стало неможливим, тож музеї й колекції переміщуються у віртуальну площину – створюються віртуальні музеї, онлайн-екскурсії, 3D-моделі експонатів тощо для збереження й популяризації спадщини на цифрових носіях (Біррова, 2023). У музичній сфері це означає активне оцифрування фольклорних записів і нот, формування електронних баз даних пісень, а також використання мультимедійних технологій для представлення музичного матеріалу (Антіпіна, 2024). У табл. 1 відображено основні напрями цифрового збереження української народної музики.

Таблиця 1

Сучасні підходи до цифрового збереження української народної музики

Напрямок	Характеристика
Оцифрування аудіо- та нотних архівів	Масове переведення звукових та нотних матеріалів у цифрові формати з метою їхнього довготривалого зберігання та доступу
Створення онлайн-архівів і віртуальних фондів	Упровадження платформ типу Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) з вільним доступом до цифрових копій фольклорних матеріалів
Волонтерські ініціативи цифрового архівування	Участь неурядових організацій і науковців у порятунку спадщини в умовах війни
Мультимедійна презентація фольклору	Використання віртуальних турів, VR/AR-технологій, 3D-об'єктів тощо

Джерело: сформовано авторами на основі досліджень (Антіпіна, 2024; Біррова, 2023; Jolicoeur, 2023; Горбул, 2022; Gorbul, Rusakov, 2022; Soundbuzz, 2020).

На думку дослідників, здійснюються як національні, так і міжнародні ініціативи зі збереження української культурної пам'яті в інтернеті. Зокрема, К. Жолікер (К. Jolicoeur) звертає увагу на глобальні зусилля волонтерів та працівників музеїв, спрямовані на цифрове архівування української спадщини (наприклад, проєкт SUCHO) (Jolicoeur, 2023). Такі ініціативи показують, що цифрові технології можуть стати ефективним інструментом захисту культурного надбання в кризових ситуаціях. Водночас досвід упровадження цифрових проєктів виявив і проблеми. Зокрема, в Україні відсутня комплексна державна стратегія щодо цифрового збереження нематеріальної культурної спадщини (Горбул, 2022; Gorbul, Rusakov, 2022). Це призводить до фрагментарності зусиль: окремі ентузіасти та установи оцифровують фольклорні матеріали на власний розсуд, тоді як загального координаційного підходу немає. Є. Рачков зазначає, що в умовах воєнних дій особливо загострюється проблема

відсутності ефективних механізмів і національної стратегії охорони нематеріальної культурної спадщини (Рачков, 2024). Нині відсутня налагоджена система виявлення, збереження й популяризації елементів нематеріальної спадщини, що ставить під загрозу її цілісність у цифрову добу.

Попри активний розвиток технічних рішень, залишається викликом залучення молоді до традиційної музичної спадщини через цифрові медіа. Як зазначають дослідники (Біррова, 2023; Jolicoeur, 2023), значну увагу приділено створенню цифрових архівів та баз даних, але недостатньо розроблено підходи, які б зробили народну музику привабливою для нового покоління у візуально-комунікаційному середовищі. Іншими словами, оцифрувати пісні – це лише частина завдання; важливо, щоб вони стали «живою» частиною сучасної культури, резонували з аудиторією соцмереж, стримінгових сервісів, освітніх платформ. І. Антіпіна застерігає, що в процесі цифрової популяризації не можна втрачати автентичність: надмірна стилізація чи комерціалізація народної музики може призвести до розмивання її унікальних рис (Антіпіна, 2024). Отже, сучасні підходи до цифрового збереження української народної музики балансують між можливостями новітніх технологій та викликами збереження автентичної сутності фольклору.

Хорове мистецтво в Україні історично було одним із головних носіїв і трансляторів народно-пісенної традиції. Багатоголосий спів українського народу – від ритуальних пісень до стрілецьких або повстанських хорів – завжди слугував засобом збереження мелодій і текстів, формування спільної музичної пам'яті. За словами І. Бермес, український хор можна трактувати як культурний код національної ідентичності, адже саме в хоровому виконанні віддзеркалюється колективний характер народної творчості (Бермес, 2022). Дослідження С. Садовенко та А. Ладного підтверджують, що хоровий жанр еволюціонував у тісному зв'язку з народною піснею: від давніх кантів і церковних наспівів – до сучасних обробок фольклору на академічній сцені (Садовенко, 2022; Ладний, 2024). Сучасні композитори й хормейстери дедалі частіше звертаються до фольклорних джерел, створюючи хорові аранжування народних пісень у новітньому звучанні.

У сучасному середовищі хорова традиція зазнала змін у поданні й позиціонуванні, зберігаючи основу народнопісенного матеріалу. Як зазначає А. Ладний, у ХХІ столітті спостерігається своєрідний ребрендинг українського народнохорового мистецтва: з'являються нові колективи, що поєднують фольклорні пісні з сучасними музичними стилями, експериментують із музикою та візуальним оформленням виступів (Ладний, 2024). Наприклад, народні пісні можуть виконуватися в супроводі сучасних інструментів або електронних аранжувань, що робить їх привабливими для молодіжної аудиторії,

не втрачаючи при цьому зв'язку з традицією. Основні відмінності між традиційним народнохоровим виконавством та його сучасними трансформаціями за різними аспектами зазначено в табл. 2.

В епоху постмодернізму український хор постає перед новими естетичними викликами: від конкуренції з масовою популярною музикою до необхідності працювати у форматі онлайн-проектів. Ю. Гавриленко (Y. Havrylenko) та співавтори наголошують, що розвиток хорового мистецтва відбувається в умовах постмодерного культурного контексту, у якому поєднуються різні стилі й руйнуються жанрові межі (Havrylenko et al., 2022). Це ставить перед хоровими колективами завдання адаптації: проведення віртуальних хорів або онлайн-концертів, що стало актуальним під час пандемії COVID-19 та воєнного стану. Хоча класична модель хорового співу передбачає живу спільноту співаків і слухачів, сучасні технології дають можливість організовувати дистанційні хорові виконання (через відеозв'язок) чи популяризувати записи хорів на YouTube і в соцмережах. Такі кроки розширюють аудиторію народнопісенного мистецтва поза межами традиційних залів, роблячи його глобально доступним. З огляду на це, динаміка трансформації хорового мистецтва сьогодні проявляється в збалансованому поєднанні вірності народній основі з творчими експериментами й новими форматами популяризації. Це дає змогу хоровому жанру й надалі бути дієвим інструментом трансляції української народної пісні, залучаючи нові покоління слухачів та виконавців.

Стрімка цифровізація суспільства істотно впливає на формування музичної ідентичності сучасних українців. З одного боку, глобальні медіа та інтернет забезпечують небачений раніше доступ до різноманітних музичних культур, що може розмивати роль локальної традиції. Молодь слухає світові хіти на стримінгових сервісах, часто

не маючи прямого контакту з народною піснею в повсякденному житті. Це породжує ризик послаблення національної музичної ідентичності, про що застерігає Т. Горбул, вказуючи на фрагментацію культурного досвіду під тиском комерціалізації й глобалізації (Горбул, 2022). З іншого боку, ті ж цифрові технології відкривають нові можливості для збереження й конструювання ідентичності шляхом інтеграції фольклору в сучасний медіа-простір. А. Бондаренко (A. Bondarenko) виокремлює явище гібридизації фольклору в електронній музиці: поєднання етнічних мотивів із сучасними жанрами може привабити аудиторію до традиційної музики, хоча й несе загрозу втрати первинної семантики (Bondarenko, 2021). Іншими словами, експерименти на стику фольклору й електронної музики формують нові виміри музичної ідентичності – гнучкі, синкретичні, але водночас такі, що потребують обережного підходу, щоб не спотворити автентичний зміст народної творчості (Піщанська, 2024).

Особливу роль у консолідації музичної ідентичності відіграють сучасні комунікаційні технології під час суспільних потрясінь. Яскравий приклад – феномен воєнного фольклору в Україні після 2022 року. За спостереженнями О. Кузьменко, в умовах війни з'являється нова хвиля народної творчості: пісні, частівки, переспіви, що швидко поширюються соцмережами й стають колективним вираженням переживань народу (Кузьменко, 2023). Такі пісні («Ой, у лузі червона калина...», численні фронтові переспіви відомих мелодій) виконують мобілізаційну й терапевтичну функції, зміцнюючи національний дух. Цифрові платформи тут виступають каталізатором – воєнний фольклор миттєво розходить у вигляді вірусних відео, флешмобів, челенджів, залучаючи мільйони громадян до спільного співу. У табл. 3 сформовано основні чинники впливу цифрових технологій на музичну ідентичність в Україні.

Таблиця 2

Порівняння традиційного та сучасного хорового мистецтва

Аспект	Традиційне хорове мистецтво	Сучасне хорове мистецтво
Мета	Збереження й трансляція традиції	Переосмислення та адаптація до нових медіа
Репертуар	Автентичні народні пісні, авторські пісні, що часто сприймаються як народні (автори: М. Лисенко «Ой на горі та й жінці жнуть», «Ой зійшла зоря», Я. Степовий «Прилетіла зозуленька», К. Стеценко «Веснянка»)	Обробки фольклору, синтез з електронною музикою
Виконавський стиль	Індивідуальний	Постмодерна стилізація, експерименти з жанрами
Аудиторія	Місцева громада, академічне середовище	Молодь, слухачі онлайн, світова аудиторія
Місце виконання	Клуби, майдани, сцени фестивалів	Соцмережі, віртуальні простори, перформанси

Джерело: узагальнено авторами на основі досліджень (Бермес, 2022; Садовенко, 2022; Ладний, 2024; Havrylenko et al., 2022; The University of Kansas, 2025).

Таблиця 3

Вплив цифрових технологій на музичну ідентичність в Україні

Чинник	Прояв впливу
Глобалізація музичного простору	Поширення західної популярної музики, зниження інтересу до традиційної пісні серед молоді
Гібридизація жанрів	Синтез фольклору з електронікою (фольктроніка), ризик втрати автентичного змісту
Воєнний фольклор	Сплеск нової творчості в цифровому середовищі, мобілізаційна функція
Соціальні мережі	Швидке поширення фольклорних ініціатив, участь у флешмобах, онлайн-спів
Освітні можливості	Недостатнє впровадження фольклору в цифрові освітні платформи
Цифрові архіви	Широкий доступ до спадщини, але без глибокого залучення молоді

Джерело: створено авторами

З огляду на вищезазначене, для збереження народної музики в цифрову епоху доцільно врахувати кілька рекомендацій:

1. Необхідно розробити цілісну державну політику, яка б підтримувала цифрове збереження музичної спадщини та інтегрувала зусилля різних інституцій. Державна стратегія могла б координувати створення єдиної онлайн-платформи української народної музики, де було б зібрано архівні записи, ноти, відеоматеріали, доступні для дослідників, освітян і широкого загалу.

2. Важливо стимулювати освітні ініціативи з популяризації народної музики серед молоді з використанням цифрових інструментів. Музичне мистецтво здатне бути потужним засобом особистісного та соціокультурного розвитку. Отже, внесення народних пісень в освітні програми, онлайн-курси, інтерактивні застосунки сприятиме відчуттю молодим поколінням живого зв'язку з традицією.

3. Необхідно підтримувати сучасні творчі колективи та проєкти, що переосмислюють фольклор у нових жанрах, зберігаючи автентичність. Йдеться про фінансування фольклорних ансамблів, хорів тощо, які експериментують із формою, але ґрунтуються на глибинному знанні народної музики. Така підтримка сприятиме тому, що народна музика звучатиме і на фестивалях електронної музики, і в саундтреках до фільмів, і в інтернет-челенджах – усюди, де вона може знайти відгук.

4. Варто заохочувати міжнародну співпрацю й промоцію української музичної спадщини. Досвід глобальних ініціатив на кшталт SUCHO свідчить, що світова спільнота готова долучатися до збереження української культури – взаємодія з міжнародними музеями, університетами,

онлайн-платформами може розширити аудиторію української народної музики й забезпечити їй гідне місце у світовому культурному просторі.

Збереження української народної музики в цифрову епоху варто розглядати як безперервний процес оновлення традиції. Сьогодні ж технології дають змогу продовжити цю місію у нових формах – через цифрові архіви, віртуальні ансамблі, онлайн-спільноти шанувальників фольклору. Отже, роль української народної музики у формуванні культурної спадщини в цифрову епоху полягає в тому, щоб за допомогою новітніх технологій забезпечити безперервність національної музичної пам'яті та зберегти її живе звучання в умовах сучасного світу.

Висновки та перспективи подальших розвідок. Здійснене дослідження дало змогу узагальнити сучасний стан української народної музики як елемента культурної спадщини та окреслити шляхи її збереження в умовах цифрової трансформації. Цифрові технології, зокрема оцифрування нотних та аудіоматеріалів, створення онлайн-архівів, залучення волонтерських ініціатив та використання мультимедійних форматів, є ефективними інструментами для фіксації й поширення фольклору. Водночас встановлено відсутність комплексної державної стратегії щодо цифрового збереження нематеріальної спадщини, що призводить до фрагментарності зусиль та обмежує їхню сталу ефективність.

Досліджено еволюцію хорового мистецтва як форми трансляції народної музики. Визначено, що хоровий жанр зазнав сутнісних трансформацій, зберігаючи при цьому основу в автентичному фольклорі. Сучасні хорові практики демонструють адаптацію до нових естетичних реалій постмодернізму, використовуючи цифрові платформи, експериментальні формати й гібридні виконавські стилі, що сприяє його популяризації серед молоді та розширює межі впливу.

Цифрова культура істотно впливає на музичну ідентичність українського суспільства. З одного боку, глобалізація створює виклики для збереження автентичності, однак з іншого – цифрові комунікаційні технології відкривають нові можливості для актуалізації народної музики у форматах, доступних сучасній аудиторії. Феномен воєнного фольклору та розширення цифрової фольклорної творчості свідчать про актуалізацію національних музичних кодів у критичні періоди.

Перспективи подальших розвідок передбачають здійснення емпіричних досліджень щодо сприйняття української народної музики молоддю в цифровому середовищі, аналіз ефективності цифрових освітніх інструментів у популяризації фольклору, а також розроблення концепції національної цифрової культурної політики для збереження нематеріальної музичної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА

- Антіпіна, І. (2024). Музична спадщина України в епоху цифрових технологій: тенденції та інновації. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 4(65), 7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587)
- Бермес, І. (2022). Українське хорове мистецтво як об'єкт культурологічного дослідження. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 48, 66–71. URL: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_1/10.pdf
- Бірьова, О. (2023). Історико-культурна спадщина України: цифрові технології збереження та популяризація в умовах воєнних дій. *Науково-теоретичний альманах Грани*, 26(5), 90–94. URL: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/1949/1912>
- Ван, С., & Русин, Ю. (2024). Музичне мистецтво як засіб особистісного та соціокультурного розвитку у сучасному суспільстві. *Освітньо-науковий простір*, 1(7(2)), 18–27. [https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7\(2\)/1.2024.02](https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7(2)/1.2024.02)
- Горбул, Т. (2022). Культурна спадщина в умовах розвитку сучасної цифрової культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям «Культурологія»*, 2, 55–61. URL: https://www.researchgate.net/publication/366719241_KULTURNA_SPADSINA_V_UMOVAN_ROZVITKU_SUCASNOI_CIFROVOI_KULTURI
- Дослідження музичного ринку України та його перспективи в міжнародній економіці. (2020). *Soundbuzz: вебсайт*. URL: <https://soundbuzz.com.ua/images/research/Study%20of%20the%20Music%20Market%20of%20Ukraine%202020.pdf>
- Кузьменко, О. (2023). Воєнний фольклор українців. *Локальна історія: вебсайт*. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ukrayinskii-voiennoi-folklor-iak-zrozumiti-sebe-i-svogo-voroga-oksana-kuzmenko/>
- Ладний, А. (2024). Ребрендинг українського народнохорового мистецтва в XXI столітті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 254–259. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5744/Visnyk_2024_3-DOI-f-254-259.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Павлова, А. (2021). Співанка-хроніка в контексті етнокультурної традиції українства: монографія. Ірпінь – Кам'янець-Подільський. URL:
- Піщанська, В. (2024). Специфіка естетичного у формуванні сучасної української культури. *Культурологічний альманах*, 2, 373–379. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.46>
- Рачков, Є. (2024). Нематеріальна культурна спадщина України: проблеми охорони в умовах війни. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Історія»*, 65, 228–256. URL: <https://periodicals.karazin.ua/history/article/download/24429/22068/>
- Садовенко, С. (2022). Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність: альманах*, 1, 48–55. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4356/Kultura_i_suchasnist_1_2022_DOI-48-55.pdf
- Тарангул, Л., Чернікова, І., & Дрогомирецька, Л. (2024). Збереження історико-культурної спадщини України як чинник національної ідентичності. *Культурологічний альманах*, 1, 147–159. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18>
- Bondarenko, A. (2021). Ukrainian electronic music in globalisation and national revival. *Scientific Journal of Polonia University*, 43(6), 9–15. <https://doi.org/10.23856/4301>
- Gorbul, T., & Rusakov, S. (2022). Cultural heritage in the context of digital transformation practices: Experience of Ukraine and the Baltic States. *Baltic Journal of Economic Studies*, 8(4), 58–69. <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2022-8-4-58-69>
- Havrylenko, Y., Hrytsun, Y., Kondratenko, I., & Sukhova, L. (2022). Development of Ukrainian choral art in conditions of postmodernism. *Postmodern Openings*, 13(2), 345–357. <https://doi.org/10.18662/po/13.2/458>
- Jolicoeur, K. (2023). Saving Ukrainian cultural heritage online and the mission to preserve digital heritage. *Museum & Society*, 21(2), 58–64. <https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4302>
- Ukrainian Folk Music. (2025). *The University of Kansas: website*. URL: <https://crees.ku.edu/ukrainian-folk-music>

REFERENCES

- Antipina, I. (2024). Muzychna spadshchyna Ukrainy v epokhu tsyfrovoykh tekhnolohii: tendentsii ta innovatsii [Musical heritage of Ukraine in the era of digital technologies: trends and innovations]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho – Journal of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4(65), 7–24. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.4\(65\).2024.324587](https://doi.org/10.31318/2414-052X.4(65).2024.324587)
- Bermes, I. (2022). Ukrainske khorove mystetstvo yak ob'ekt kulturolohichnoho doslidzhenia [Ukrainian choral art as an object of cultural research]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 48, 66–71. Retrieved from: https://www.aphn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_1/10.pdf
- Biriova, O. (2023). Istoryko-kulturna spadshchyna Ukrainy: tsyfrovi tekhnolohii zberezhenia ta popularizatsiia v umovakh voiennykh dii [Historical and cultural heritage of Ukraine: digital technologies of preservation and promotion in conditions of war]. *Naukovo-teoretychnyi almanakh Hrani – Scientific and theoretical almanac Grani*, 26(5), 90–94. Retrieved from: <https://grani.org.ua/index.php/journal/article/view/1949/1912>
- Van, S., & Rusyn, Yu. (2024) Muzychne mystetstvo yak zasib osobystisnoho ta sotsiokulturnoho rozvytku u suchasnomu suspilstvi [Music art as a means of personal and sociocultural development in modern society]. *Osvitno-naukovyi prostir – Educational and Scientific Space*, 1(7(2)), 18–27. [https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7\(2\)/1.2024.02](https://doi.org/10.31392/ONP.2786-6890.7(2)/1.2024.02)
- Horbul, T. (2022). Kulturna spadshchyna v umovakh rozvytku suchasnoi tsyfrovoy kultury [Cultural heritage in the context of development of modern digital culture]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam “Kulturolohiia” – Ukrainian culture: past, present, ways of development. Direction “Cultural Studies”*, 2, 55–61. Retrieved from: <https://www.researchgate.net/publication/366719241>

Doslidzhennia muzychnoho rynku Ukrainy ta yoho perspektyvy v mizhnarodnii ekonomitsi [Study of the music market of Ukraine and its prospects in the international economy]. (2020). *Soundbuzz: website*. Retrieved from: <https://soundbuzz.com.ua/images/research/Study%20of%20the%20Music%20Market%20of%20Ukraine%202020.pdf>

Kuzmenko, O. (2023). Voiennyi folklor ukrainstiv [Wartime folklore of Ukrainians]. *Lokalna istoriia: vebseit – Local History: website*. Retrieved from: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/ukrayinskii-voiennoi-folklor-iak-zrozumiti-sebe-i-svogo-vorog-oksana-kuzmenko/>

Ladnyi, A. (2024). Rebrandynh ukrainskoho narodnokhorovoho mystetstva v XXI stolitti [Rebranding of Ukrainian folk choral art in the 21st century]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: scientific journal*, 3, 254–259. Retrieved from: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5744/Visnyk_2024_3-DOI-f-254-259.pdf

Pavlova, A. (2021). Spivanka-khronika v konteksti etnokulturnoi tradytsii ukrainstva: monohrafiia [The singing-chronicle in the context of the ethnocultural tradition of Ukrainians: monograph]. Irpin – Kamianets-Podilskyi.

Pishchanska, V. (2024). Spetsyfika estetychnoho u formuvanni suchasnoi ukrainskoi kultury [The specifics of the aesthetic in the formation of modern Ukrainian culture]. *Kulturolohichniy almanakh – Culturological Almanac*, 2, 373–379. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.46>

Rachkov, Ye. (2024). Nemateriialna kulturna spadshchyna Ukrainy: problemy okhorony v umovakh viiny [Intangible cultural heritage of Ukraine: challenges of protection in wartime conditions]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Seriiia "Istoriia" – Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National Uni-*

versity. Series "History", 65, 228–256. Retrieved from: <https://periodicals.karazin.ua/history/article/download/24429/22068/>

Sadovenko, S. (2022). Khorove mystetstvo Ukrainy yak bahatorivnevy sotsiokulturnyi fenomen v konteksti istorychnoho protsesu [Choral art of Ukraine as a multi-level sociocultural phenomenon in the context of historical process]. *Kultura i suchasnist: almanakh – Culture and modernity: almanac*, 1, 48–55. Retrieved from: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/4356/Kultura_i_suchasnist_1_2022_DOI-48-55.pdf

Taranhul, L., Chernikova, I., & Drohomiretska, L. (2024). Zberezhennia istoryko-kulturnoi spadshchyny Ukrainy yak chynnyk natsionalnoi identychnosti [Preservation of Ukraine's historical and cultural heritage as a factor of national identity]. *Kulturolohichniy almanakh – Culturological Almanac*, 1, 147–159. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.18>

Bondarenko, A. (2021). Ukrainian electronic music in globalisation and national revival. *Scientific Journal of Polonia University*, 43(6), 9–15. <https://doi.org/10.23856/4301>

Gorbul, T., & Rusakov, S. (2022). Cultural heritage in the context of digital transformation practices: Experience of Ukraine and the Baltic States. *Baltic Journal of Economic Studies*, 8(4), 58–69. <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2022-8-4-58-69>

Havrylenko, Y., Hrytsun, Y., Kondratenko, I., & Sukhova, L. (2022). Development of Ukrainian choral art in conditions of postmodernism. *Postmodern Openings*, 13(2), 345–357. <https://doi.org/10.18662/po/13.2/458>

Jolicoeur, K. (2023). Saving Ukrainian cultural heritage online and the mission to preserve digital cultural heritage. *Museum & Society*, 21(2), 58–64. <https://doi.org/10.29311/mas.v21i2.4302>

Ukrainian Folk Music. (2025) *The University of Kansas: website*. Retrieved from: <https://crees.ku.edu/ukrainian-folk-music>

The role of Ukrainian folk music in the formation of cultural heritage and its preservation in the digital age

Lin Tian
Doctor of Philosophy in Musical Art,
Teacher at the Faculty of Early Education
Guangdong Baiyun University (Guangzhou,
China)
ORCID: 0009-0009-3661-4569

Mariia Vasylyvna Kuziv
Candidate of Art Criticism,
Senior Lecturer at the Department of Music
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National
University
ORCID: 0000-0001-9129-2173

Sofiia Viktorivna Byedakova
Candidate of Art Criticism, Associate
Professor,
Associate Professor at the Department
of Musical Art
Admiral Makarov National University
of Shipbuilding
ORCID: 0000-0002-9234-2459

The article examines the role of Ukrainian folk music as a key element in the formation of national cultural heritage and outlines approaches to its preservation in the context of digital transformation. Special attention is paid to choral art as a form of authentic transmission of folk song heritage, capable of adaptation in modern media environments. The purpose of the study is to scientifically substantiate the importance of Ukrainian folk music in the formation of cultural heritage and to determine effective strategies for its preservation in the digital age. The methodological basis is an interdisciplinary approach that combines cultural, art history, and information and analytical components. Methods of qualitative analysis of scientific publications, comparative analysis of cultural practices, and content analysis of digital initiatives for the preservation of intangible heritage were applied. The study found that digital technologies (digitization of audio and sheet music collections, creation of online archives, multimedia formats, virtual museums) open up new opportunities for the preservation of Ukrainian folk music. At the same time, problems have been identified - primarily the lack of a unified state strategy, fragmentation of initiatives, limited involvement of young people and risks of loss of authenticity in the process of digital adaptation. It is noted that choral art in Ukraine is evolving from traditional academic formats to hybrid experiments with electronic music and social media, while maintaining the role of a carrier of folk heritage. Special attention is paid to the impact of digital communications on musical identity – in particular, on the example of war folklore, which became a manifestation of collective resistance in the conditions of the Russian-Ukrainian war. It is generalized that Ukrainian folk music, adapted to digital formats, is able not only to preserve authentic meanings, but also to perform the function of a cultural mediator between generations. Prospects for further research include: studying the perception of digital forms of folk music by young people; analyzing the effectiveness of integrating folklore into digital educational platforms; studying the impact of artificial intelligence on the processes of preservation and interpretation of musical heritage.

Keywords: Ukrainian folk music, choral art, cultural heritage, musical identity, digital transformation

Olena Vasilievna Liseienko
Mykola Oleksandrovich Fedorets
Kateryna Valeriyvna Tkachenko

Spiritual culture of Ukraine in the conditions of a post-information society: the socio-cultural aspect

УДК [316.7+7+008:13]:351.858:316.3(477) (045)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.18>

Olena Vasilievna Liseienko
Doctor of Sociological Sciences, Professor,
Professor at the Department of Philosophy,
Sociology and Management
of Socio-Cultural Activities
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0002-0408-5203

Mykola Oleksandrovich Fedorets
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Teacher at the Department of
Musical Art and Choreography
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0000-0001-6243-4208

Kateryna Valeriyvna Tkachenko
Candidate of Philosophical Sciences,
Lecturer at the Department of Philosophy,
Sociology and Management
of Socio-Cultural Activities
The State Institution "South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky"
ORCID: 0009-0007-9303-4013

The article is devoted to the results of the study of the actual problem of transformation of spiritual culture in the context of further development of the post-information society and globalization, as well as methods of forming the spiritual culture of the individual in the realities of the modern socio-cultural environment. The article analyzes in the historical context the essence of the categories of culture, spiritual culture, spirituality, as well as artistic culture and its components. It is emphasized that the formation of spiritual culture is closely related to the phenomenon of spirituality and is associated with education, intellectual and emotional development of the individual. The components of spirituality are highlighted. In this context, it is noted that the causes of spirituality and spirituality of a person are hidden in the nature of family and social upbringing, the system of our value orientations, as well as in the economic, political, and cultural situation in the country. If spirituality becomes widespread, if people become indifferent to such concepts as honor, conscience, and personal dignity, then such a nation has no chance of taking its rightful place in the world. It is noted that in the context of global communication, there is a need to rethink and update the content of the concepts of culture, cultural identity, artistic work, etc. The most common methods of forming the spiritual culture of schoolchildren and students in Ukraine, practiced in new socio-cultural conditions, are presented. The role of art in the formation of spiritual culture is emphasized, thanks to the influence of which, modern man gains the ability to perceive the world around him in integrity and harmony, and also becomes more sensitive, intellectually and emotionally developed. It is noted that in Ukraine, in our time, spiritual culture has not yet become an effective factor in state and human creation, as required by the modern model of civilizational progress of mankind. Attention is focused on the need to preserve and develop national identity, create a high-quality cultural product, and popularize the cultural heritage of the world in the country, which is the key to the successful development of spiritual culture of both society as a whole and Ukrainian youth. It is concluded that the development and preservation of national identity, the creation of a high-quality cultural product, the preservation and popularization of cultural heritage are the key to the successful development of spiritual culture of both Ukrainian youth and society as a whole. These tasks should be alongside the restoration, support and renewal of the cultural industry, cultural and artistic projects, and be based on the use of digital technologies, environmental friendliness, and inclusiveness.

Keywords: culture, spiritual culture, spirituality, post-information society, socio-cultural activity, national identity, formation of spiritual culture.

Introduction. In the time of deepening globalization processes and rapid development of information technologies, the spiritual culture of Ukraine is going through a period of transformation, which poses new challenges and opens up new opportunities. A post-information society with global communication, information exchange, blurring of borders, and changing values influences all spheres of life, including the spiritual culture of mankind.

Ukraine, as part of the European cultural space, is experiencing the impact of these global trends. On the one hand, the openness of the world and the availability of information contribute to the enrichment of the cultural landscape, familiarity with various traditions and experiences of other countries. On the other hand, there is a danger of losing national identity, erosion of traditional values and cultural heritage under the influence of the spread of the so-called "mass culture" and further globalization.

In these circumstances, the issue of preserving and developing Ukraine's spiritual culture, its ability to meet the challenges of our time and preserve its

uniqueness, is of particular importance. It is important not only to preserve traditional forms of culture, but also to create new, modern forms and innovative cultural practices that reflect the spiritual needs of society, in particular the younger generation, and contribute to their cultural development.

In our opinion, this topic is extremely relevant for modern Ukraine, as spiritual national culture is an important factor in national identity, social consolidation, and a factor in maintaining national security. The relevance of the issue of culture as a factor of national security is evidenced by its inclusion in the text of the National Security Strategy adopted in 2020, which states that among the areas of realization of Ukraine's national interests is "the development of human capital of Ukraine, in particular through the modernization of education and science, health care, culture, and social protection" ("On the National Security Strategy of Ukraine", 2020).

Literature review. The study of various aspects of the spiritual culture of Ukraine is devoted to the works of (I. Bekh, V. Kyrychuk, O. Oleksiuk,

E. Borinstein, N. Kostenko, L. Skokova, V. Sudakova, etc. The socio-psychological aspects of the formation of spiritual culture were highlighted in their works by M. Boryshevsky, O. Zelichenko, V. Moskalets, V. Ponomarenko, V. Rybalko, M. Fedorets, B. Chyzhevsky, and others. The works of O. Rebrova, S. Shcherbyna, P. Shcherban and others are extremely important in the study of the phenomenon of spiritual culture of the individual, which allow us to identify certain components that make up the spiritual culture of a person in the changing conditions of the modern socio-cultural environment: culture of national identity; intellectual culture; culture of education and upbringing, pedagogical culture; aesthetic culture; artistic culture, etc.

Researchers define the spiritual culture of a society by various criteria. S. Shcherbyna considers the phenomenon of spiritual culture as "a set of intangible elements, such as: norms of behavior, morality, values, rituals, symbols, knowledge, myths, ideas, customs, traditions, language" (Shcherbyna, 2016). The scientist considers spiritual development and the formation of a person's spiritual culture to be the most important tasks of modern education, and recognizes the phenomenon of spiritual culture as a system of "values and beliefs, models, standards and norms of behavior; as a means of self-realization of an individual or group in social life" (Shcherbyna, 2016). Spiritual culture is closely related to the formation of a person's personality, views, worldview, value orientations, etc. P. Shcherban considers the spiritual culture of a modern person as a system of "intellectual, moral, artistic, aesthetic, emotional and sensual development of the individual" (Shcherban, 1999, c. 25).

Analyzing the content of the category of culture, which includes the concept of spiritual culture, we note that it remains one of the most ambiguous in contemporary scientific discourse. In the Encyclopedia of Modern Ukraine, the concept of culture is considered axiologically, as a set of results of the activities of people who have created a system of traditional values of a material and spiritual nature for humanity (Savchenko, 2020).

A special place in the development of views on the phenomenon of culture is occupied by the works of Pytyrm Sorokin, in which he considered the history of mankind as a consistent change of socio-cultural "super-systems" strengthened by the unity of values, norms and meanings. In his work "Social and Cultural Dynamics," Sorokin states that the basis of the type of culture of a particular society is "a system of values, norms, ideals" and defines culture as something that is "created or modified by the conscious or unconscious activity of two or more individuals who interact with each other or determine the conditions of each other's behavior" (Sorokin, 1970).

L. White called culture "the organization of various phenomena - material objects, bodily acts, ideas and

feelings that consist of symbols or depend on their use" (White, Leslie, 1975). According to a number of researchers (P. Bourdieu, J. Passeron, etc.), culture is the main component of cultural capital. "This capital," writes P. Bourdieu, 'is a consequence, a guaranteed product of the cumulative effect of cultural transmission provided by the family and school' (Bourdieu, 1993).

The phenomenon of culture is extremely rich and diverse. American anthropologists A. Kreber and K. Clackhohn, estimated that from 1871 to 1919 there were only seven definitions of culture, and at the beginning of the twenty-first century there were already about five hundred such definitions (Cultural Science, 2008).

Ukrainian cultural studies traditionally considers culture as an important way of human existence and development of society, which helps the individual not only to be absorbed into the environment, but also to participate in its environment, but also to participate in its development. The originality of the culture phenomenon is manifested in the peculiarities of a person's worldview, way of thinking, reasonable behavior, and the dominance of positive emotions. "In this sense, culture is inherent in all manifestations of human life, all its activities" (Guzyi, 1990).

Purpose of the article is to study the peculiarities of the transformation of spiritual culture in the post-information society and the methods of forming the spiritual culture of the individual in the realities of the modern socio-cultural environment.

Research methodology. During the research, we applied the following theoretical methods: analysis, synthesis, comparison and generalization of the opinions of scientists from different countries on a number of aspects of the problem under discussion; analysis of scientific, pedagogical and art history literature, which allowed us to identify the level of development of the problem under study; method of socio-cultural analysis, which helped to analyze the socio-cultural meaning of the categories of culture, spiritual culture, spirituality, as well as artistic culture; structural-logical method, which made it possible to outline the substantive, methodological foundations and methods of forming the spiritual culture of pupils and students in new socio-cultural conditions.

Research results. In the context of the post-information society and the deepening of globalization processes, culture can be defined as a system of values, a form of life and a way of developing values; the immediate basis on which the development of society is based. Culture is a defining component of the humanitarian sphere of Ukrainian society, and when viewed in this context, it is difficult to overestimate its importance for the consolidation and integration of this society.

The most common in the scientific literature is the structuring of culture as a two-level entity: material culture and spiritual culture. Material culture refers

to everything related to human interaction with the environment, from the satisfaction of physiological needs to the technological aspect of life. Material culture in itself is the creation not so much of things as of conditions for human life as a human being (conditions of human existence). Moreover, the functional significance of these conditions is that they should contribute to the disclosure of the creative potential of the individual, the development of his or her strengths and abilities. However, as history shows, this does not always happen.

The concept of spiritual culture refers to the subjective aspects of human life: worldview, ideas, attitudes, values, and forms of behavior and creative activity oriented towards them (Yakovets, 2015). Today, we understand spiritual culture as activities aimed at the spiritual (moral, ethical, humanistic, etc.) development of a person and society, as well as the results of these activities. These results are new ideas, knowledge and spiritual (moral, ethical, humanistic) values. The following elements can be distinguished in spiritual culture: political culture, legal culture, aesthetic culture, ethical (moral) culture, philosophical culture, religious culture, but of course, this list does not exhaust the diversity of spiritual culture.

It should be noted that the spiritual culture of modern society can be interpreted as a system of relations between people that reflects their spiritual and moral life. The significance of the spiritual sphere is determined by its priority function related to the formation of a value and normative system, which, in turn, reflects the level of development of public consciousness and the intellectual and moral potential of society (Cultural Science, 2016).

Analyzing the state and development of contemporary spiritual culture, we understand that it is closely related to the phenomenon of spirituality, associated with education, intellectual and emotional development of the individual. Spirituality is "the highest manifestation of culture, as the richness of the inner world" of a person, as "an expression of harmony and perfection of his or her being" (Boryshevsky, 2013., c. 95). Spirituality is "the ideal, religious, moral aspects of world understanding, while spirituality is the absence of high civil, cultural and moral qualities, aesthetic needs, and the predominance of purely biological instincts" (C. Shcherbyna, 2016).

It should be noted that the very concept of "spirituality" is syncretic. It includes intellectual, aesthetic and moral components. Aristotle once noted that philosophy is the most useless of the sciences, "but there is nothing better than philosophy". It is this approach, which puts human cognition and creativity above utilitarian and practical interests, that allows us to correctly assess the importance of spiritual culture in human life and society.

The causes of spirituality and spirituality are hidden in the nature of family and social upbringing,

the system of our personal value orientations, as well as in the economic, political, and cultural situation in the country. If spirituality becomes widespread, if people become indifferent to such concepts as honor, conscience, and personal dignity, then such a nation has no chance of taking its rightful place in the world.

C. Shcherbyna identifies the following components of spirituality:

- need-value, which includes spiritual needs and spiritual value orientations;
- cognitive-intellectual, which is represented by such features of the mental sphere as observation, curiosity, depth, independence, critical thinking;
- volitional, which is manifested in such personality qualities as determination, perseverance, self-control, self-regulation;
- action-activity, which involves the implementation of spiritual self-development and is manifested in spiritual activities and spiritual deeds;
- sensory-emotional, which is manifested in the development of the emotional;
- emotional sphere of the human psyche, the ability to experience a diverse range of feelings and emotions, as well as spiritual states;
- humanistic, which is manifested in the attitude of a person to any form of life as the highest value;
- life form as the highest value; respect for the inner world of another person; embodiment of the highest spiritual values - goodness, beauty, love – in relationships with people; and a careful attitude to spirituality;
- aesthetic, which reflects a person's desire for beauty, harmony, perfection and is manifested in the need to perceive and create beauty, aesthetic feelings and aesthetic activity (Shcherbyna, 2016).

Artistic culture is recognized as one of the most important components of spiritual culture. It is the culture of art production, distribution, and promotion, as well as the culture of perception, understanding, and enjoyment of art. Researchers define artistic culture as a complex, multilayered phenomenon that combines various types of artistic activity, processes and results of artistic creativity, sets of measures to create, preserve and disseminate artistic values, train specialists in creative specialties, and educate the audience (Artistic Culture, 2018).

Artistic culture includes a set of artistic values, as well as the corresponding system of their reproduction and functioning. The artistic culture of an epoch includes: a set of artistic values (works of art) inherited (selectively) from predecessors; artistic values of a certain historical epoch; a set of generally accepted norms and technologies of art; creative associations of producers of artistic values: artists, musicians, performers, etc. (corporations, clubs, unions); art criticism, etc.

The core of artistic culture, "its system-forming factor is art as an artistic and figurative reproduction of

the real and the imaginary" (Cultural Science, 2008). The term "art" is used synonymously with the concept of artistic culture. Artistic culture (or art) can be understood as a specific representation of the human aesthetic world. The very concept of artistry means the degree of aesthetics of a work of art. Thus, art is human artistic creativity, an artistic and imaginative form of reproducing reality.

The most common classification of art divides its types into three groups: spatial (static), temporal (dynamic), and spatial-temporal. The first group includes all the fine arts and architecture; the second includes literature and music; the third includes ballet, theater, and cinema. Researchers include literature, theater, fine arts (painting, sculpture, architecture, decorative arts, etc.), dance and choreography, music, cinematography, etc. as different types of art. The distinction between different types of art is due to the use of specific means of expression for each type, through which artists reflect "reality in the form of a uniquely individual artistic image" (Cultural Science, 2008).

It is worth emphasizing that through the influence of art, a person gains the ability to perceive the world around him or her in integrity and harmony, becomes more sensitive, intellectually and emotionally developed. Art helps self-improvement and cognition of the realities of the world, other people and oneself, develops empathy and emotional intelligence, which helps to understand the feelings of others, awakens pleasure and ultimately makes a person happier.

We can consider some of the peculiarities of the development of spiritual culture in Ukraine in the post-information society. In this regard, contemporary researchers (Guo Jun, N. Kebuladze, M. Fedorets, etc.) note that in the changing conditions of the modern socio-cultural environment, spiritual values and aesthetic guidelines of Ukrainian youth are often formed spontaneously, which leads to mass consumption of cultural information of dubious quality by schoolchildren and students and deprives them of the opportunity to acquire the ability to communicate constructively with people and information in different cultural contexts. This necessitates the modernization of the goals, content and methods, especially of general secondary education, in order to develop the ability to communicate effectively with information and communities in a multicultural globalized space.

We agree with the opinion of domestic scholars who believe that the main goal of educating the spirituality of a modern personality is to create and ensure throughout life the conditions for the formation of spiritual culture as a form of regulation of human interaction with the outside world. The system of modern education should not be limited to educational measures, but should build a system of education for the spiritual culture of the individual.

In our opinion, the main, most common methods of forming the spiritual culture of pupils (students) in the

new socio-cultural conditions include the following: explanatory and illustrative, reproductive, problem-based learning, and partially searching.

Explanatory and illustrative (conversations, explanations, artistic explanation, description, answers to questions) method: the teacher organizes perception and awareness of information by students, and pupils (students) carry out the perception.

Reproductive (tasks with spiritual content, variable tasks) method: the teacher gives a task, in the process of which pupils (students) acquire the ability to apply knowledge according to a model.

Problem-solving method (explanation, observation, conversation): the teacher forms a problem and solves it, while the pupils (students) follow the the course of the creative search.

Partial search (puzzles, quizzes, interesting exercises) method: the teacher forms a problem, the step-by-step solution of which is carried out by pupils (students) under his/her guidance.

In the twenty-first century, in a post-information society, global communication has made culture, creativity, information, and education absolutely global and accessible to all. Such communication requires new definitions of the concepts of "culture," "cultural identity," "work of art," etc. At first glance, the development of information technology has allowed people to conquer space and time, to ensure the accurate reproduction of thought, but this technology often does not facilitate communication, which leads to mutual misunderstanding. Changes in the forms and techniques of communication should be accompanied by a corresponding revision of communication goals and the expansion of spiritual humanistic culture. Cultural communication can be made more effective by complementing scientific and technological progress with mutual understanding and overcoming spiritual isolation. Improvement of forms and means of communication should go hand in hand with the realization of the meaning and significance it has for all participants in this process.

It should be noted that spiritual culture in Ukraine has not yet become an effective factor in state and human development, as required by the modern model of civilizational progress of mankind. However, it should be noted that the situation in the cultural sphere has improved significantly in recent years. Comprehensive support for the development of spiritual culture is the very center that integrates all other factors that, in an optimal ratio and complementarity, will ensure the sustainable development of Ukrainian society in the coming decades.

Conclusions. The cultural sphere today is a significant driver of the development of national identity, national mentality, the formation of a new lifestyle, the specification of cultural practices and behavior in private and public spaces. Preservation and development of national identity, creation of

a high-quality cultural product, preservation and popularization of cultural heritage are the key to successful development of spiritual culture for the whole society and Ukrainian youth. These tasks should be carried out alongside the restoration, support, and renewal of the cultural sector, cultural and artistic projects, and be based on the use of digital technologies, environmental friendliness, and inclusiveness.

The importance of strengthening funding for the cultural sector of Ukrainian society and promoting Ukrainian culture at both the national and international levels remains unchanged. One of the modern approaches to such promotion is immersive cultural practices (immersive exhibitions, immersive films, immersive tours, museum immersive exhibitions, etc.), a new, complex phenomenon that emerged in the early 21st century as a result of the development of the creative economy and contributes to the formation of cultural identity, spiritual culture, and the preservation of our country's cultural heritage.

BIBLIOGRAPHY

Борішевський, М. (ред.). (2013). Виховання духовності особистості. *Навчально-методичний посібник*. Київ.

Гузий, Н. (1990). Формування музично-естетичної культури школярів в умовах позашкільної початкової музичної освіти: *автореф. (Дис. канд. пед. наук)*. Київ.

Духовна культура сучасного суспільства. (2016). URL: https://studbooks.net/703524/sotsiologiya/duhovnaya_kultura_sovremennogo_obschestva

Культурологія. (2008). Хронос. URL: <https://bit.ly/45aW5Vw>

Указ Президента України Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 14 вересня 2020 року «Про Стратегію національної безпеки України». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/392/2020#Text>

Савченко, О. (2020). Національна культура. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, URL: <https://esu.com.ua/article-71059>

Федорець, М., Го, Цзюнь. (2020). Актуальні питання підготовки майбутніх учителів до формування музичної культури сучасних школярів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 8 (102), 485–495.

Художня культура. (2018). URL: <https://studfile.net/preview/7117303/page:33/>

Щербань, П. (1999). Формування духовної культури особистості. *Рідна школа*, (7-8), 23–29.

Щербина, С. (2016). Духовний розвиток та формування духовної культури особистості – найважливіші завдання сучасної освіти. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. (50), 283–291. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2016_50_38

Яковець, Н. (2015). Художня культура як складова культури духовної. Систематизація видів мистецтва. URL: <https://sites.google.com/site/hudoznakultura15/>

hudozna-kultura-ak-skladova-kulturi-duhovnoie-sistemizacia-vidiv-mistectva

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York : Columbia University Press, 322 p.

Sorokin, P.A. (1970). *Social and Cultural Dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships*. Boston : Porter Sargent, 733 p.

White, Leslie (1975). *“The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*. New York : Columbia University Press, 355 p.

REFERENCES

Boryshevsky, M. (ed.). (2013). *Spiritual Education of the Personality. Teaching and Methodological Manual*. Kyiv.

Guzyi, N. (1990). *Formation of Musical and Aesthetic Culture of Schoolchildren in the Conditions of Extracurricular Primary Music Education: Author's Abstract (Dissertation of Candidate of Pedagogical Sciences)*. Kyiv.

Spiritual Culture of Modern Society. (2016). Retrieved from: https://studbooks.net/703524/sotsiologiya/duhovnaya_kultura_sovremennogo_obschestva

Cultural Science. (2008). Chronos. Retrieved from: <https://bit.ly/45aW5Vw>

On the National Security Strategy of Ukraine (2020). Decree of the President of Ukraine On the Decision of the National Security and Defense Council of Ukraine of September 14, 2020 “On the National Security Strategy of Ukraine”. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/392/2020#Text>

Savchenko, O. (2020). National Culture. *Encyclopedia of Modern Ukraine / editors: I. M. Dzyuba, A. I. Zhukovsky, M. G. Zheleznyak and others*. K.: Institute of Encyclopedic Research of the NAS of Ukraine, 2020. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-71059>

Fedorets, M., Guo, Jun. (2020). Current issues of training future teachers to form the musical culture of modern schoolchildren. *Pedagogical Sciences: Theory, History, Innovative Technologies*, 8 (102), 485–495.

Artistic Culture. (2018). Retrieved from: <https://studfile.net/preview/7117303/page:33/>

Scherban, P. (1999). Formation of the spiritual culture of the individual. *Native School*, (7-8), 23–29.

Shcherbyna, S. (2016). Spiritual development and the formation of the spiritual culture of the individual are the most important tasks of modern education. *Pedagogy of the formation of a creative personality in higher and general education schools*, (50), 283–291. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2016_50_38

Yakovets, N. (2015). Artistic culture as a component of spiritual culture. *Systematization of types of art*. Retrieved from: <https://sites.google.com/site/hudoznakultura15/hudozna-kultura-ak-skladova-kulturi-duhovnoie-sistemizacia-vidiv-mistectva>

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York : Columbia University Press. 322 p.

Sorokin, P.A. (1970). *Social and Cultural Dynamics: A Study of Change in Major Systems of Art, Truth, Ethics, Law and Social Relationships*. Boston : Porter Sargent. 733 p.

White, Leslie (1975). *The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*. New York: Columbia University Press, 355 p.

Духовна культура України в умовах постінформаційного суспільства: соціокультурний аспект

Олена Василівна Лісеєнко
доктор соціологічних наук, професорка,
професорка кафедри філософії, соціології
та менеджменту соціокультурної
діяльності
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-0408-5203

Микола Олександрович Федорець
кандидат педагогічних наук,
старший викладач кафедри музичного
мистецтва та хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0001-6243-4208

Катерина Валеріївна Ткаченко
кандидат філософських наук,
викладач кафедри філософії, соціології
та менеджменту соціокультурної діяльності
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0009-0007-9303-4013

Стаття присвячена результатам дослідження актуальної проблеми трансформації духовної культури в умовах подальшого розвитку постінформаційного суспільства та глобалізації, а також методів формування духовної культури особистості в реаліях сучасного соціокультурного середовища. У статті проаналізовано в історичному контексті сутність категорій культури, духовної культури, духовності, а також художньої культури та її складових. Підкреслено, що формування духовної культури тісно пов'язана з феноменом духовності, та асоціюється з освітою, інтелектуальним та емоційним розвитком особистості. Виділено компоненти духовності. У даному контексті, зазначено, що причини духовності та бездуховності людини приховані в характері родинного та суспільного виховання, системі наших ціннісних орієнтацій особистості, а також в економічній, політичній, культурній ситуації в країні. Якщо бездуховність стає масовою, якщо людям стають байдужі такі поняття, як честь, совість, особиста гідність, то в такого народу немає шансів посісти своє гідне місце у світі. Зауважено, що в умовах глобальної комунікації виникає потреба в переосмисленні та оновленні змісту понять культури, культурної ідентичності, мистецького твору та ін. Представлені найбільш поширені в Україні методи формування духовної культури школярів і студентів, що практикуються в нових соціокультурних умовах. Підкреслена роль мистецтва у формуванні духовної культури, завдяки впливу якого, сучасна людина отримує здатність сприймати навколишній світ у цілісності та гармонії, а також стає більш чутливою, інтелектуально та емоційно розвинутою. Зазначено, що в Україні, в наш час, духовна культура ще не стала дієвим чинником державо- й людино-творення, як того вимагає сучасна модель цивілізаційного поступу людства. Акцентована увага на необхідності збереження та розвитку національної ідентичності, створення високоякісного культурного продукту, популяризації в країні культурних надбань світу, що є запорукою успішного розвитку духовної культури як усього суспільства, так й української молоді. Здійснено висновок, що збереження та розвиток національної ідентичності, створення якісного культурного продукту, збереження та популяризація культурних надбань є запорукою успішного розвитку духовної культури як української молоді, так й усього суспільства. Ці завдання мають виконуватись поряд із відновленням, підтримкою та оновленням культурної галузі, культурних та мистецьких проєктів, та базуватись на використанні цифрових технологій, екологічності, інклюзивності.

Ключові слова: культура, духовна культура, духовність, постінформаційне суспільство, соціокультурна діяльність, національна ідентичність, формування духовної культури.

Олена Адольфівна Маргіна

Фольклорні витoki сучасного естрадного вокалу синтез традицій і поп-музики

УДК 784.792.73:[398.8+784.011.26]-044.962(045)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.19>

Олена Адольфівна Маргіна
старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-8603-2569

Вокальне мистецтво України є важливим складником національної культури, що формує ідентичність та сприяє збереженню музичних традицій. В умовах глобалізації та технологічного розвитку спостерігаються зміни в репертуарі співаків та стилістиці виконання вокальних творів, що потребує наукового аналізу. Попри наявність досліджень, спрямованих на вивчення вокальних традицій, проблематика впливу сучасних соціокультурних процесів на цей вид мистецтва залишається недостатньо вивченою. Метою статті є аналіз трансформаційних процесів вокально-естрадного мистецтва України, визначення основних тенденцій його розвитку та впливу глобальних культурних і технологічних змін на виконавство. У дослідженні застосовано комплексний підхід, що включає порівняльний аналіз, історико-культурний метод, контент-аналіз музичних творів. Використано міждисциплінарний підхід для оцінки взаємодії традиційного вокального мистецтва з сучасними музичними стилями та цифровими технологіями. Дослідження виявило кілька ключових тенденцій у розвитку українського вокально-хорового мистецтва, які відображають сучасні соціокультурні та технологічні трансформації. Перш за все, спостерігається зростання ролі цифрових технологій у вокально-естрадному виконавстві. Використання мультимедійних засобів, електронної обробки звуку, віртуальних вокальних студій та програмного забезпечення для дистанційного навчання дозволяє виконавцям розширювати свої творчі можливості. Цифровізація сприяє не лише спрощенню освітнього процесу, а й створенню нових форматів вокально-естрадного мистецтва, таких як онлайн-концерти, віртуальні вокально-хорові ансамблі та інтерактивні проекти. Ще однією тенденцією є активна інтеграція українського вокально-естрадного мистецтва в міжнародний культурний простір. Українські естрадні співаки, гурти та ансамблі дедалі частіше беруть участь у міжнародних фестивалях, конкурсах та спільних проектах з іноземними виконавцями, що сприяє популяризації національної музики та обміну виконавським досвідом. Отримані результати можуть бути використані для подальших досліджень впливу цифровізації на розвиток вокального мистецтва, створення інноваційних програм з підготовки естрадних співаків та збереження національної музичної спадщини в умовах культурних трансформацій.

Ключові слова: музичний спадок, національна ідентичність, емоційна виразність, мелодико-ритмічна основа, драматургія виконання, освітній процес.

Постановка проблеми. Сучасна естрадна музика є багатограним феноменом, що поєднує у собі різні стильові та жанрові традиції. Одним із найважливіших джерел її формування є фольклор – музичний спадок, що втілює національну ідентичність, емоційну виразність і мелодико-ритмічну основу багатьох популярних напрямів. Вплив народної музики на естрадний вокал простежується у специфіці звукоутворення, мелізматичності, тембровій палітрі та навіть драматургії виконання.

Однак сучасний музичний простір характеризується глобалізацією та комерціалізацією, що нерідко призводить до втрати автентичності й спрощення традиційних вокальних технік. Це породжує проблему гармонійного поєднання фольклорних елементів із поп-музикою, їх адаптації до вимог масової культури. Дослідження цієї проблематики дозволяє не лише простежити механізми впливу фольклорних традицій на сучасний естрадний вокал, а й визначити перспективи розвитку вокального мистецтва в умовах динамічних культурних змін.

Аналіз актуальних досліджень. У дослідженні проблеми естрадного вокального мистецтва в Україні важливим є розгляд попередніх наукових праць, що висвітлюють різні аспекти цієї

теми. У роботі В. Вігули та ін. (2021) акцентується увага на проблемах сценічної культури в аматорських вокально-інструментальних колективах, досліджуючи їх роль у розвитку культурного середовища країни. Автори надають аналіз сценічної культури та її впливу на творчість колективів, однак проблема взаємодії таких колективів з ширшим культурним контекстом залишається недостатньо вивченою.

І. Харитон (2024) розглядає сучасне українське хорове мистецтво в контексті національного культуротворення, підкреслюючи його важливість у формуванні національної ідентичності. Автор зауважує, що хорове мистецтво є важливим елементом культурної спадщини, але з огляду на сучасні процеси потребує глибшого дослідження впливу технологічних змін та глобалізації на його розвиток.

У роботі Т. Раструби та ін. (2024) розглядаються історичні аспекти вокально-хорового мистецтва, де акцент робиться на його еволюції у контексті культурних та соціальних змін. Дослідники висвітлюють важливість хорових традицій, однак зазначають, що існує потреба в більш детальному вивченні впливу сучасних музичних стилів на традиційні хорові форми.

Н. Овсяннікова (2022) аналізує тенденції розвитку української естрадної пісні, зокрема її місце в сучасній культурі та взаємодію з іншими музичними напрямками. Однак дослідження не охоплює повністю аспектів міжкультурного обміну, що є актуальним для сучасних форм естрадної пісні.

Т. Шершова (2024) акцентує увагу на вокальному естрадному мистецтві як інструменті міжкультурної комунікації, що дає можливість дослідити взаємодію українського естрадного мистецтва з міжнародними тенденціями. Проте дослідження не повною мірою аналізує вплив новітніх технологій на процеси міжкультурної комунікації у вокальній естрадній музиці.

У роботі А. Бурлаки (2023) розглядаються аспекти української естрадної пісні як засобу трансляції культурної ідентичності. Однак є потреба у більш глибокому аналізі того, як саме ці процеси відбиваються на формуванні національної ідентичності в контексті глобалізації.

Н. Цюпа (2017) вивчає специфіку народного вокалу в сучасному мистецькому просторі України, зокрема через діяльність камерних вокальних ансамблів. Ця робота відкриває перспективи для дослідження народного вокалу в його сучасному вираженні, однак залишається необхідність вивчити вплив сучасних тенденцій на його розвиток у контексті урбанізації та культурних змін.

О. Мазур (2024) досліджує крос-культурний вплив у створенні музики, аналізуючи, як різні культурні елементи інтегруються в сучасні музичні твори. Це дослідження акцентує увагу на взаємодії культур через музику, однак не вивчає в повній мірі роль хорового мистецтва в цьому процесі.

Таким чином, попередні дослідження дають важливі вказівки на загальні тенденції розвитку естрадного вокального мистецтва в Україні, однак наявні прогалини, зокрема в аспектах міжкультурного обміну, впливу технологічних змін на розвиток естрадного мистецтва, а також аналізу культурної ідентичності через музику, які й будуть розглянуті в даному дослідженні.

Мета статті проаналізувати фольклорні витоки сучасного естрадного вокалу та визначити особливості синтезу народних традицій із поп-музикою, окресливши їхній вплив на формування сучасного вокального мистецтва.

Завдання статті: розглянути теоретичні аспекти взаємодії фольклору та естрадного вокалу; проаналізувати основні вокальні техніки, характерні для народного співу, та їхнє використання в сучасній поп-музиці; окреслити перспективи подальшого розвитку естрадного вокалу з урахуванням фольклорних традицій.

Методологія дослідження. Методологічна основа дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, що поєднує культурологічний, мистецтвознавчий і соціокомунікативний аналіз.

Використано принципи системності, історизму та синергетики, що дозволяють розглядати сучасний естрадний вокал як динамічний феномен, сформований на перетині традиційної народної культури та глобалізаційних викликів сучасності.

Основними методами дослідження є: порівняльно-типологічний аналіз (для зіставлення вокальних технік народного та естрадного співу); контент-аналіз (для вивчення художніх особливостей сучасних естрадних творів із фольклорними елементами); інтерпретаційний метод (для виявлення символіко-сміслових шарів фольклорного матеріалу в сучасному вокальному контексті).

Методологічну значущість становить також звернення до праксеологічного підходу, що дозволяє осмислити адаптацію фольклорних традицій у виконавській практиці з урахуванням сценічної культури, освітніх стратегій та соціокультурних потреб аудиторії. Такий підхід забезпечує комплексне осмислення трансформації вокального мистецтва в умовах динамічного культурного середовища.

Результати та їх обговорення. Народна творчість завжди була тісно пов'язана з професійним мистецтвом, адже її розвиток відбувається під впливом історичних подій та соціокультурних змін. Вона має унікальні риси, що відображають світогляд народу та його традиції. Науковці розглядають народну культуру як цілісний феномен, що охоплює як матеріальні, так і духовні складові. Адже обрядові пісні не можна вивчати окремо від символіки, атрибутики та їхнього функціонального призначення. Фольклор, як вияв мистецької діяльності людини, не лише зберігає культурну спадщину, а й продовжує розвиватися у сучасному музичному просторі. У сфері естрадного вокалу народні мотиви органічно поєднуються з сучасними жанрами, створюючи нові музичні форми. Вокально-інструментальні колективи часто використовують синтез традиційного виконання з авторськими елементами, додаючи експресію, ритмічну варіативність та стилістичні особливості фольклору. Це дозволяє не тільки зберігати етнічні традиції, а й робити їх актуальними для сучасної аудиторії, впливаючи на емоційне та культурне сприйняття людини.

Мистецтво та його різновиди виникають як результат гармонійного розвитку суспільних цінностей, які формують культурне середовище та перетворюють мистецтво на важливе соціальне явище. Його соціальна природа проявляється у здатності відображати суспільні процеси, традиції та вплив соціуму на творчість. Особливо це помітно в музиці, де поєднання народних мотивів із сучасними жанрами створює унікальні вокальні стилі, що резонують із культурними потребами різних поколінь. Водночас не всі виконавці здатні якісно інтерпретувати музичні образи, передавати їхню

естетику та співвідносити зі світоглядом сучасного слухача. Відсутність глибокого розуміння фольклорних витоків може призводити до поверхневого відтворення традицій без врахування їхньої глибинної символіки та зв'язку з моральними й культурними цінностями (Вігула та ін., 2021: 171). Тому підготовка музикантів та педагогів має ґрунтуватися не лише на професійних вокальних навичках, а й на принципах сценічної культури, мистецької інтерпретації та здатності адаптувати фольклорні традиції до сучасного музичного простору. Саме це дозволяє зробити народну музику актуальною, вплітаючи її у тканину естрадного вокалу та популярної музики, зберігаючи водночас її культурну цінність.

Сучасна українська вокально-хорова музика початку XXI століття зазнає значних інновацій, поєднуючи традиційні мотиви з найсучаснішими композиторськими техніками. Молоде покоління композиторів, зокрема М. Шалигін, С. Луньов, О. Ретинський та М. Коломієць, розширює межі академічного вокалу, долаючи класичні канони та інтегруючи в хорове мистецтво новітні вокальні прийоми. Важливу роль у популяризації цих тенденцій відіграють сучасні вокально-хорові колективи, зокрема ансамбль «Alter Ratio» під керівництвом Ольги Приходько. Їхній проєкт Mariologia демонструє унікальне поєднання народних інтонацій, експериментальних тембрів та нетрадиційних вокальних технік (Харитон, 2024: 56). У композиціях поєднуються звучання людського голосу з оркестровими й ударними інструментами, створюючи ефектну синтезу традиційних і сучасних музичних елементів. Цей підхід відкриває нові можливості для розвитку естрадного вокалу, у якому все частіше простежується вплив фольклорних традицій у поєднанні з сучасною поп-музикою.

Сучасний стан вокально-хорового мистецтва залишається динамічним і водночас створює нові виклики, адже у XX і XXI століттях традиційні вокальні практики зазнали значних змін під впливом модернізму, авангарду та постмодернізму. Поєднання новітніх технічних можливостей, розширення аудиторії та поява нових жанрів і стилів спричинили пошук нестандартних форм вираження у вокальній музиці. Сучасні композитори й виконавці активно експериментують, інтегруючи елементи народного співу в сучасні музичні стилі, що яскраво простежується в естрадному вокалі (Раструба та ін., 2024: 83). Фольклорні мотиви, унікальні тембральні барви та етнічні вокальні техніки гармонійно поєднуються з поп-музикою, створюючи оригінальні звукові концепції. Дослідження цих тенденцій дає змогу краще зрозуміти, як вокальні традиції впливають на сучасний естрадний вокал та сприяють його подальшому розвитку.

Українська естрадна пісня має глибокі фольклорні корені, що сягають народних

вокально-інструментальних традицій. Історичні етапи розвитку української пісенної естради: від народних традицій до сучасних музичних тенденцій детальніше розглянуті у таблиці 1. Формування сучасної естради як частини шоу-бізнесу відбулося у 1990-х роках, коли з'явилися мистецькі агенції «Наш формат» і «Територія А», продюсерські центри «NOVA» та «Комора», а також фірми звукозапису «Студія Лева» й «Музична біржа». Активний розвиток фестивального руху, зокрема «Пісенний вернісаж», «Слов'янський базар» та «Нова хвиля», сприяв популяризації української пісні та відкрив широкі можливості для молодих виконавців. Сучасний музичний простір України поєднує традиційну естраду з новими тенденціями, де активно використовується фольклорний компонент. Народні мотиви не лише реставруються, а й переосмислюються через експериментальні стилі, такі як електронна музика та рок. Яскравими прикладами цього синтезу є творчість ONUKA, «ДахаБраха», Go-A, Каті Chilly, Khayat, ILLARIA та інших, які визначають свою музику як world music (Овсяннікова, 2022: 171). Таким чином, український фольклор адаптується до сучасного звучання, залишаючись важливим елементом естрадного вокалу.

Становлення української естрадної музики відображає соціокультурні зміни в країні. У середині XX століття домінували філармонічні виконання з елементами класичної музики, де почали інтегрувати народні мотиви. У 60-80-х роках естрада зазнала впливу джазу, року та радянської поп-культури, що сприяло популяризації українських виконавців на міжнародній арені. Після здобуття незалежності музика стала різноманітнішою, із залученням поп-музики, рок-елементів та фольклору. Останнім часом спостерігається синтез традиційних мотивів з електронною музикою, що дозволяє українській естраді набутися популярності за кордоном.

Вокально-естрадне мистецтво, завдяки своїй універсальності та здатності до інтерпретації культурних кодів, виступає важливим інструментом для міжкультурної комунікації. Конкурс «Євробачення», започаткований у 1956 році, став важливою платформою для обміну музичними традиціями та культурними ідеями. Пісні, представлені на цьому конкурсі, часто поєднують традиційні елементи з сучасними музичними напрямками, відображаючи різноманітність культур і глобальні музичні тенденції. Це змушує виконавців шукати універсальні музичні форми, які б приваблювали та були зрозумілими для слухачів з різних країн та культур. Оскільки конкурс охоплює величезну аудиторію, він сприяє розвитку толерантності та взаєморозуміння, дозволяючи країнам ділитися своєю історією, мистецькими цінностями та традиціями (Шершова, 2024: 205). Для України участь

Таблиця 1

Історичні періоди в розвитку української пісенної естради

Період	Характеристика	Популярні виконавці та колективи	Основні події та тенденції
1950–1969	Пісенна культура зазнала філармонізації, було закладено фундамент для пісні-романсу, активний розвиток хорового мистецтва.	Хор ім. Г. Верьовки, поліський хор «Льонок», ансамблі «Марічка», «Верховина».	Створення першого українського джаз-клубу, популярність хорового виконання, використання оркестрового супроводу. Відомі пісні: «Два кольори», «Києве мій», «Степом, степом», «Черемшина».
1969–1979	Збагачення жанрової палітри, популяризація джазу, персоніфікація виконавців, поява українського фолк-попу та фолк-року (завдяки В. Івасюку).	В. Івасюк, Н. Яремчук, С. Ротару, В. Зінкевич.	Виникнення жанру фолк-попу, формування індивідуального стилю виконавців.
1980–1986	Поява перших рок-гуртів, активне використання електронних інструментів, розширення фестивального руху.	І. Білозір, І. Бобул, П. Дворський, М. Мозговий, Т. Повалій, гурти «Арніка», «Ватра», «Кобза», «Краяни», «Світязь», «Смерічка».	Виникнення вокально-інструментальних ансамблів, експерименти з електронним звучанням.
1986–1990	Формування самобутньої української естради, популяризація пісень шлягерного типу, активний розвиток нових жанрів.	І. Білик, О. Білозір, І. Бобул, І. Мацялко, Т. Петриненко, С. Ротару, гурт «Воплі Відоплясова».	Гурт «ВВ» починає експериментувати з роком, фольком та рок-н-ролом.
1990–2000	Українська музика набуває комерційного характеру, з'являються продюсерські центри, нові пісенні проєкти та професійні колективи.	Левко Дурко, А. Кудлай, А. Миколайчук, Ю. Юрченко, П. Зібров, Н. Могилевська, О. Пономарьов, гурти «Фантом 2», «Аква Віта», «Океан Ельзи», «Скрябін», «Степ».	Популяризація української музики через телебачення, розвиток фестивального руху, поява нових продюсерських центрів.
2000–2022	Виникнення молодіжної естради, поєднання традиційних жанрів із сучасними трендами, розвиток світової популярності української музики.	Т. Кароль, В. Козловський, А. Лорак, З. Огнєвич, Руслана, В. Сердючка, гурти «Тартак», «СКАЙ», «ТНМК», «Друга ріка», «Бумбокс», «Без обмежень», «ДахаБраха».	Відродження фестивального руху, популярність української музики на цифрових платформах, вихід на світовий рівень (перемога Руслани та Kalush Orchestra на «Євробаченні»).

Джерело: складено автором на основі (Овсяннікова, 2022: 171)

у «Євробаченні» стала важливим засобом збереження та популяризації рідної мови, а також вираження глибоких фольклорних коренів, що є важливою частиною національної естрадної музики, де традиції органічно переплітаються з елементами сучасного поп-звуку.

Сучасна естрадна пісня, як одна з основних форм масової музики, активно взаємодіє з фольклорними витоками, поєднуючи традиційні елементи з поп-музикою. У контексті культурології та музикознавства естрада розглядається як важливе явище, що відображає культурні зміни, зокрема, вплив глобалізації та технічного прогресу на мистецтво. Вона є своєрідним мостом між класичними музичними традиціями та сучасними формами музичного вираження, що дозволяє зберігати зв'язок із національними коренями, водночас інтегруючи сучасні стильові течії. Естрадна пісня, незважаючи на свою популярність і орієнтацію на широку аудиторію, часто включає в себе елементи фольклору – від використання народних мелодій до текстів, що відображають національні особливості. Завдяки цьому вона стає не лише формою розваги, але й важливим засобом

культурної ідентичності (Бурлака, 2023: 46). Синтез традицій та поп-музики дозволяє естрадному вокалу не тільки зберігати автентичність, а й адаптуватися до нових музичних стандартів. Зокрема, в сучасних умовах, де поєднуються електронні звуки з народними мотивами, естрадна пісня отримує нове звучання, яке приваблює як молодь, так і старші покоління. Це дозволяє українському естрадному вокалу знаходити свій голос у глобальній культурі, зберігаючи при цьому свою національну унікальність.

Камерні вокальні колективи, що використовують народний спів, є поширеним явищем як в Україні, так і за кордоном. В умовах фінансової самоокупності саме малі ансамблі, такі як тріо, стають оптимальним форматом через мінімальні організаційні вимоги. Народна вокальна термінологія збереглася і досі використовується в колективах, де кожен голос виконує певну функцію у співі. В Україні значну роль відіграють чоловічі, жіночі та змішані тріо. Серед чоловічих колективів можна відзначити народний аматорський гурт «Гонта» та вокальне тріо «Володимирські козаки». Відомими жіночими ансамблями є тріо хору імені Г. Верьовки, «Рідна

пісня», «Троянда» та «Козачка». Популярним змішаним тріо минулого століття було «Тріо Маренічів», що поєднувало народні та авторські пісні. Серед міжнародних колективів варто відзначити американський жіночий ансамбль «Kitka», який виконує фольклорні твори Східної Європи, зокрема українські народні пісні, а також експериментує з аранжуванням та стилізаціями (Цюпа, 2017: 110). Таким чином, синтез народного вокалу та сучасної музичної культури активно розвивається як у вітчизняному, так і в міжнародному музичному просторі, зберігаючи та адаптуючи традиції.

Традиційні музичні жанри, інструменти та техніки різних культур суттєво впливають на сучасну музику, створюючи унікальні стилі та збагачуючи звучання. Цей крос-культурний обмін відображається у мелодії, ритмі, гармонії, аранжуванні, вокалі та інструментальній музиці. Глобалізація сприяє поєднанню музичних традицій, і сьогодні в поп-музиці можна почути латинські ритми, африканські мелодії, азійські інструменти та інші культурні елементи. Така взаємодія робить музику більш різноманітною, доступною та цікавою для слухачів по всьому світу. Кросовер у музиці – це поєднання різних жанрів, зокрема класики з поп-, рок-, джаз- чи електронним звучанням. Він дозволяє робити елітарну музику доступною широкій аудиторії. Яскравим прикладом є Лучано Паваротті, чий виступ із *Nessun Dorma* на ЧС-1990 наблизив оперу до масового слухача. В Україні кросоверний стиль демонструє KiRA MAZUR, яка поєднує фольклорні мотиви з сучасною музикою (Мазур, 2024).

Класичний кросовер як мистецький феномен виник на основі поєднання академічного вокалу та естрадного виконавства. Академічні співаки, шукаючи нові форми виразності, адаптували свою техніку до сучасних вокальних естетик. Яскравим прикладом є Сара Брайтман, яка поєднує академічне звукоформування з сучасними прийомами, такими як субтон і мовленнєва позиція. Пошуки нової вокальної техніки почалися ще в другій половині XX століття з розвитком звукової апаратури. В СРСР академічних співаків готували традиційно, і лише після навчання вони самостійно визначали свій виконавський шлях. Відомі оперні артисти, такі як Дмитро Гнатюк, Анатолій Мокренко, Микола Кондратюк, поєднували академічний вокал з жанром «масової пісні». Зміни в акустиці та розвиток студійного запису стимулювали модернізацію вокальної освіти. Датська вокалістка Кетрін Садолін запропонувала структурований підхід до навчання: постановка голосу, технічні навички та практична робота. Вона детально поєднує дихальну підтримку, механіку звукоутворення та різні типи атаки звуку (тверду, одночасну, придихову), а також пропонує вокальні режими (нейтральний, стриманий, інтенсивний, ударний) та їхні

застосування в різних музичних традиціях (Муравіцька, 2022: 178). Класичний кросовер є результатом багаторічної еволюції вокальної техніки, що поєднує академічну школу та новітні вокальні прийоми, розширюючи можливості виразності співака.

Досліджуючи розвиток сучасної естрадної музики в Україні та її зв'язок із народною творчістю, відкриваються дві ключові тенденції. Перша – це вплив західних музичних традицій, що формує популярні напрями української сцени. Друга – прагнення музикантів зберігати й переосмислювати автентичний фольклор, створюючи власні унікальні стилі. Яскравим прикладом цього є синтез національної манери виконання з елементами інших культур, що сприяє розвитку жанру *World Music* – своєрідного містка між традиційним та глобальним (Головкова, 2022: 83). Такий підхід не лише збагачує сучасну українську естраду, а й допомагає популяризувати національні культурні традиції на міжнародній арені.

Ніна Матвієнко – справжній символ української естрадної та фольклорної музики, її творчість є живим втіленням національного духу та культурної спадщини. Її пісні – це не просто виконання народного репертуару, а глибоке переосмислення прадавніх традицій, повернення до витоків української пісенної культури. Співачка майстерно інтерпретувала широкий спектр народних жанрів: від обрядових і ліричних пісень до гумористичних композицій, балад, кантат та барокових музичних віршів XVII–XVIII століть. Серед її найвідоміших творів – «А в Городі, а в Городі Роман родить», «А на добрий вечір», «Бувайте здорові», «Дозволь мені, мати», «Зайчик (Зайчику, зайчику)», «Ішло дівча лучками», «Колискова (Гойда, гойда-гой, ніченька іде...)» та ніжна українська народна колисанка «Ой, ну люлі, люлі» (Фурдичко, 2012: 1204). Її голос і манера виконання стали містком між минулим і сучасним, допомагаючи зберегти й передати народну пісню новим поколінням.

Яскравим прикладом поєднання українського фольклору з електронною музикою являється гурт «Гуляйгород GG». Цей проєкт виріс із автентичного етноколективу «Гуляйгород», який виконував народні пісні у традиційній манері, зберігаючи їх у первозданному вигляді. Натомість «Гуляйгород GG» експериментує з аранжуваннями, адаптуючи фольклор до сучасного електронного звучання. Народний вокал залишається основою багатьох їхніх композицій, зокрема «Василиха», «Горщик», «Зайчик», «Обруч» та інших. А в окремих треках, таких як «Зайчик» та «See U», гурт додає елементи репу, що робить звучання ще більш нестандартним і динамічним (Тринько, 2021: 45). Гурт не просто популяризує народну творчість, а й адаптує її для нового покоління слухачів, роблячи фольклор актуальним у сучасному музичному просторі.

Христина Соловій – є ще однією з представниць сучасної української естради, яка поєднує фольклорні традиції з популярною музикою. Натхненна сімейним музикуванням та участю в ансамблі «Лемковина», вона зробила народну пісню основою своєї творчості. Її проривом стало виконання старовинної лемківської пісні «Горе долом» на «Голосі країни», де її щирість і тембральна автентичність підкорили слухачів. Дебютний альбом «Жива вода» містить десять народних пісень у сучасних аранжуваннях Святослава Вакарчука, а також два авторські твори (Осипенко, 2018: 40). Стил Христини вирізняється органічним поєднанням народної манери співу з естрадною естетикою, збереженням діалектних особливостей і природності виконання. Її трактування лемківських пісень «Гамерицкий край», «Горе долом» та інших відзначається емоційною глибиною та імпровізаційною свободою, що робить давні мелодії доступними й близькими сучасній аудиторії.

У кожному регіональному стилі, що формувався протягом тисячоліть, закріпився свій унікальний звуковий «ідеал» – система звукових образів, яка впливала на вокальну культуру наступних поколінь виконавців. Саме це забезпечило збереження музично-виконавських особливостей різних місцевостей. Фольклорні традиції у поєднанні з індивідуальним досвідом кожного співака сприяли розвитку вокальних навичок, які з часом ставали природною частиною виконавської техніки, досягаючи рівня сенсомоторного автоматизму (Сінельников, Сінельникова, 2021: 81). Сучасні вокальні техніки, такі як белтинг, гроулінг, скет та інші, які прийшли з поп-музики, року, металу та джазу, відкривають нові можливості для академічного співу. Вони не лише розширюють виразний арсенал класичних творів, а й допомагають виконавцям передати глибші емоції, зацікавити молоду аудиторію та знайти унікальний спосіб творчого самовираження (Куриляк, 2024: 203).

З часом народна музика ніби переживає нове народження – повертається до слухачів у сучасному прочитанні, набуваючи нових сенсів і звучання. Завдяки творчим обробкам та переосмисленню вона зберігає свою суть, водночас адаптуючись до актуальних музичних тенденцій. Фольклорний спів має унікальну здатність впливати на підсвідомість слухача, виступаючи своєрідним містком між поколіннями та епохами. Поєднання народної музики з естрадними жанрами не лише збагачує сучасну сцену, а й повертає увагу до культурних і історичних тем, які могли бути призабуті, особливо серед молоді.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Народна музика завжди була основою для розвитку професійного мистецтва, зокрема естрадного вокалу, де традиційні мотиви інтегруються в сучасні музичні форми. Це

дозволяє зберігати культурні цінності, адаптуючи їх до вимог сучасного слухача та створюючи нові жанрові синтези. Вокально-естрадне мистецтво активно використовує народні мотиви, поєднуючи їх із сучасними музичними стилями, що дозволяє створювати унікальні звукові концепції. Важливою складовою цього процесу є розуміння глибини фольклорної символіки та її естетичних особливостей, що є ключовим аспектом в інтерпретації народних пісень.

Українська естрадна пісня продовжує зберігати свої глибокі фольклорні корені, поєднуючи їх з новими музичними напрямками, такими як електроніка та рок. Це дозволяє зберігати унікальність національної музичної традиції, одночасно адаптуючи її до глобальних музичних тенденцій. Вокально-естрадне мистецтво є важливим інструментом для міжкультурної комунікації, сприяючи обміну музичними традиціями та культурними ідеями, що можна побачити через участь українських виконавців на міжнародних конкурсах і фестивалях, зокрема на «Євробаченні».

Таким чином, народна музика та сучасний естрадний вокал в Україні продовжують взаємодіяти, зберігаючи традиції, адаптуючи їх до сучасних вимог і відкриваючи нові можливості для розвитку української музики на міжнародній арені.

ЛІТЕРАТУРА

- Вігула, В. І., Ганулич, Т. Ю., Цанько, Є. В., & Карбованець, О. О. (2021). Проблема сценічної культури в аматорському вокально-інструментальному колективі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 168–176. <https://doi.org/10.32461/22263209.4.2021.250292>
- Харитон, І. (2024). Українське хорове мистецтво на сучасному етапі національного культуротворення. *Нова педагогічна думка*, 3(119), 54–57. <https://doi.org/10.37026/2520-6427-2024-119-3-54-57>
- Раструба, Т., Шумська, Л., & Дорохіна, Л. (2024). Вокально-хорове мистецтво в історичній ретроспективі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 80, 81–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-11>
- Овсяннікова, Н. Ю. (2022). Українська естрадна пісня: тенденції розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 170–173. <https://doi.org/10.32461/22263209.1.2022.257681>
- Шершова, Т. (2024). Вокальне естрадне мистецтво як інструмент міжкультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 49, 202–206. URL: <https://www.sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/926/1058>
- Бурлака, А. (2023). Сучасна українська естрадна пісня як засіб трансляції культурної ідентичності. *Питання культурології*, 41, 43–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.27668>
- Цюпа, Н. П. (2017). Специфіка народного вокалу у сучасному мистецькому просторі України (на прикладі діяльності камерних вокальних ансамблів). *Молодий вчений*, 2(42). URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/2/26.pdf>

Мазур, О. В. (2024). Крос-культурний вплив у створенні музики: дослідження, як різні культурні елементи інтегруються в сучасні музичні твори, сприяючи глобальному культурному обміну. *International Scientific Journal "Internauka"*. <https://doi.org/10.25313/2520-2057-2024-3>

Муравіцька, С. С. (2022). Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 174–179. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257682>

Головкова, М. М. (2022). Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність: альманах*, 1, 81–86. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4369>

Фурдичко, А. (2017). Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити*, 5, 1198–1207. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2017-5/24.pdf>

Тринько, О. (2021). Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 36, 43–46. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7>

Осипенко, В. В. (2018). Народнописенна традиція у виконавській практиці сучасних українських естрадних співаків. *World Science*, 3(31), 38–42. URL: <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/219942>

Сінельников, І., & Сінельникова, В. (2023). Шляхи наслідування та опанування традиційної манери співу неавтентичними виконавцями. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 48, 79–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282455>

Куриляк, І., Чубінська, А., & Білан, В. (2024). Сучасні вокальні техніки та їх проникнення в академічний сольний спів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 74, 200–204. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-27>

REFERENCES

Vihula, V. I., Hanulych, T. Yu., Tsanko, Ye. V., & Karbovanets, O. O. (2021). Problema stsenichnoi kultury v amatorskomu vokalno-instrumentalnomu kolektivi [The problem of stage culture in an amateur vocal and instrumental ensemble]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 4, 168–176. <https://doi.org/10.32461/22263209.4.2021.250292> [in Ukrainian].

Kharyton, I. (2024). Ukrainske khorove mystetstvo na suchasnomu etapi natsionalnoho kulturnotvorennia [Ukrainian choral art at the present stage of national cultural formation]. *Nova pedahohichna dumka – New Pedagogical Thought*, 3(119), 54–57. <https://doi.org/10.37026/2520-6427-2024-119-3-54-57> [in Ukrainian].

Rastruba, T., Shumska, L., & Dorokhina, L. (2024). Vokalno-khorove mystetstvo v istorychnii retrospektyvi [Vocal and choral art in historical retrospect]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 80, 81–86. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/80-2-11> [in Ukrainian].

Ovsiannikova, N. Yu. (2022). Ukrainska estrada pisnia: tendentsii rozvytku [Ukrainian pop song: development trends]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh*

kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 1, 170–173. <https://doi.org/10.32461/22263209.1.2022.257681> [in Ukrainian].

Shershova, T. (2024). Vokalne estradne mystetstvo yak instrument mizhkulturnoi komunikatsii [Vocal pop art as an instrument of intercultural communication]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku – Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development*, 49, 202–206. Retrieved from <https://www.sborniki.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/926/1058> [in Ukrainian].

Burlaka, A. (2023). Suchasna ukrainska estrada pisnia yak zasib translatsii kulturnoi identychnosti [Modern Ukrainian pop song as a means of transmitting cultural identity]. *Pytannia kulturolohii – Issues of Culturology*, 41, 43–51. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.27668> [in Ukrainian].

Tsiupa, N. P. (2017). Spetsyfika narodnoho vokalu u suchasnomu mystetskomu prostori Ukrainy (na prykladi diialnosti kamernykh vokalnykh ansambliv) [The specifics of folk vocals in the modern artistic space of Ukraine (on the example of chamber vocal ensembles)]. *Molodyi vchenyi – Young Scientist*, 2(42). Retrieved from <http://molodyvchenyi.in.ua/files/journal/2017/2/26.pdf> [in Ukrainian].

Mazur, O. V. (2024). Kros-kulturnyi vplyv u stvorenni muzyky: doslidzhennia, yak rizni kulturni elementy intehtuutsia v suchasni muzychni tvory, spriyaiuchy hlobalnomu kulturnomu obminu [Cross-cultural influence in music creation: research on how different cultural elements integrate into modern musical works, contributing to global cultural exchange]. *International Scientific Journal "Internauka"*. <https://doi.org/10.25313/2520-2057-2024-3> [in Ukrainian].

Muravytska, S. S. (2022). Syntez akademichnoho ta estradnoho vokalu u metodyko-pedahohichnomu konteksti [Synthesis of academic and pop vocals in methodological and pedagogical context]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, 1, 174–179. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257682> [in Ukrainian].

Holovkova, M. M. (2022). Suchasna problematyka doslidzhennia estradnoho vokalnoho mystetstva: kulturologichni vymiry [Modern issues of studying pop vocal art: a cultural dimension]. *Kultura i suchasnist: almanakh – Culture and Modernity: Almanac*, 1, 81–86. Retrieved from <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4369> [in Ukrainian].

Furdychko, A. (2017). Pop-folk yak yavyshe kulturnykh etno-adaptatsiinykh protsesiv suchasnoho muzychnoho mystetstva Ukrainy [Pop-folk as a phenomenon of cultural ethno-adaptive processes in contemporary Ukrainian musical art]. *Narodознавчі зошити – Ethnographic Notebooks*, 5, 1198–1207. Retrieved from <https://nz.lviv.ua/archiv/2017-5/24.pdf> [in Ukrainian].

Trynko, O. (2021). Ukrainska folktronika: syntez folkloru ta pop-muzyky [Ukrainian folktronica: synthesis of folklore and pop music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 36, 43–46. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-7> [in Ukrainian].

Osypenko, V. V. (2018). Narodnopolisenna tradytsiia u vykonavskii praktytsi suchasnykh ukrainskykh estradnykh spivakiv [Folk song tradition in the performing practice of modern Ukrainian pop singers]. *World Science*, 3(31), 38–42. Retrieved from <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/219942> [in Ukrainian].

Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2023). Shliakhy nasliduvannya ta opanuvannya tradytsiinoi manery spivu neavtentychnymy vykonavtsiamy [Ways of imitation and mastering traditional singing style by non-authentic per-

formers]. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo – Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art Studies*, 48, 79–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282455> [in Ukrainian].

Kuriliak, I., Chubinska, A., & Bilan, V. (2024). Suchasni vokalni tekhniky ta yikh pronyknennia v akademichni solnyi spiv [Modern vocal techniques and their penetration into academic solo singing]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk – Current Issues of the Humanities*, 74, 200–204. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/74-1-27> [in Ukrainian].

Folklore origins of modern pop vocal synthesis of traditions and pop music

Olena Adolfivna Margina

Senior Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training

The State Institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky”

ORCID: 0000-0002-8603-2569

Vocal art of Ukraine is an important component of national culture, which forms identity and contributes to the preservation of musical traditions. In the conditions of globalization and technological development, changes are observed in the repertoire of singers and the style of performing vocal works, which requires scientific analysis. Despite the existence of research aimed at studying vocal traditions, the issue of the influence of modern socio-cultural processes on this art form remains insufficiently studied. The aim of the article is to analyze the transformation processes of vocal pop art in Ukraine, to identify the main trends in its development and the impact of global cultural and technological changes on performance. The study used a comprehensive approach, including comparative analysis, historical and cultural method, content analysis of musical works. An interdisciplinary approach was used to assess the interaction of traditional vocal art with modern musical styles and digital technologies. The study identified several key trends in the development of Ukrainian vocal and choral art, which reflect modern socio-cultural and technological transformations. First of all, there is a growing role of digital technologies in vocal and pop performance. The use of multimedia tools, electronic sound processing, virtual vocal studios and distance learning software allows performers to expand their creative possibilities. Digitalization contributes not only to simplifying the educational process, but also to the creation of new formats of vocal and pop art, such as online concerts, virtual vocal and choral ensembles, and interactive projects. Another trend is the active integration of Ukrainian vocal and pop art into the international cultural space. Ukrainian pop singers, bands and ensembles are increasingly participating in international festivals, competitions and joint projects with foreign performers, which contributes to the popularization of national music and the exchange of performing experience. The results obtained can be used for further research into the impact of digitalization on the development of vocal art, the creation of innovative programs for the training of pop singers and the preservation of the national musical heritage in the face of cultural transformations.

Keywords: musical heritage, national identity, emotional expressiveness, melodic and rhythmic basis, performance dramaturgy, educational process.

Любомир Ігорович Мартинів
Ольга Олексіївна Мартинів

Особливості мистецької освіти в умовах сьогодення

УДК 7:37(477)

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.20>

Любомир Ігорович Мартинів
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та
образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-7826-3968

Ольга Олексіївна Мартинів
старший викладач кафедри
вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-7381-8506

У статті виявлено та обґрунтовано особливості мистецької освіти в умовах сьогодення, які розкрито нами у декількох аспектах, а саме: мистецька освіта як соціокультурне явище; як галузь освіти; як цілісний, безперервний процес. Мистецька освіта як соціокультурний феномен вказує на тісний зв'язок із мистецтвом як формою суспільної свідомості, один із способів пізнання світу і визначення свого місця у ньому, спосіб творчої діяльності. Специфіка мистецтва як цілісного утворення пов'язана із семіотично-знаковою системою у родо-видовій конкретизації, у тісному зв'язку із суспільним, культурно-історичним буттям та іншими формами суспільної свідомості. Особливості мистецької освіти як процесу визначені основною його метою, а саме: формування всебічно розвинутої особистості, яка є суб'єктом творення культури в умовах сьогодення, має естетичне ставлення до життя у різних його проявах, розуміє і сприймає прекрасне, дотримується загальноприйнятих норм поведінки та володіє загальнолюдськими якостями. В Україні мистецька освіта розвивається у системі, що у горизонтальному вимірі охоплює загальну, позашкільну, професійну та спеціалізовану освітні сфери, а у вертикальному – усі рівні: дошкільна, шкільна, вища школа, післядипломна освіта. Таким чином мистецька освіта передбачає набуття особою естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі мистецької діяльності, комплексу професійних компетентностей, а також спрямована на художню і творчу самореалізацію особистості, отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва. Орієнтиром професійної підготовки майбутніх вчителів мистецької освітньої галузі є її мета, визначена Державним стандартом базової середньої освіти, зокрема: цілісний розвиток успішної особистості учня у процесі освоєння мистецьких надбань людства.

Ключові слова: мистецька освіта, соціо-культурний феномен, освітній процес, компетенції.

Постановка проблеми. Умови сьогодення в Україні і світі визначені низкою чинників, найважливішими з яких для розвитку мистецької освіти як предмету нашого дослідження виступають обставини російсько-української війни (з 2014 року), освітня реформа (з 2017 року), євроінтеграційні та глобалізаційні процеси тощо. Названі чинники обумовлюють зміст, ідейно-тематичне спрямування, вибір художньо-виражальних засобів, шляхи популяризації, функціонування мистецької творчості у сприйнятті, навчанні та дослідженні, водночас у сукупності та взаємозв'язку визначають особливості мистецької освіти в умовах сьогодення. Українське мистецтво як форма суспільної свідомості і дотичне до нього явище мистецької освіти входять у світовий та, зокрема, європейський культурний простір, забезпечуючи одну з найбільш важливих місій мистецтва та освіти – міжособистісну та міжкультурну комунікації, у якій розкриваються і реалізують себе особливості мистецької освіти.

Аналіз актуальних досліджень. Проблема розвитку мистецької освіти на сучасному етапі свого культурно-історичного розвитку є міжгалузеву і потребує застосування інтегративного підходу в дослідженні. З урахуванням багатоаспектності проблеми серед останніх досліджень відзначаємо праці О.Отич, у яких здійснено порівняльний аналіз концептуальних засад педагогіки мистецтва у системі мистецьких субдисциплін педагогіки (Отич О., 2010); обґрунтовано феномен мистецтва як форми суспільної свідомості та

сфери творчої людської діяльності (Отич О., 2014), колективну монографію за участю В. Белікової, Л. Варнавської, І. Власенко, Е. Кокаревої, Л. Косяк, І. Лященко, В. Міщанчук, Н. Овчаренко, Л. Ракітянської, О. Чеботаренко та О. Шрамко (Музична освіта, 2018), у якій розглянуто актуальні філософські, мистецтвознавчі та педагогічні питання сучасної музичної освіти, проаналізовано проблему філософського розуміння процесу залучення особистості до мистецького досвіду, виявлено взаємодію масової та елітарної культури в музичній освіті; відображено мистецтвознавчий дискурс щодо історичних етапів становлення музичної освіти, її сучасної трансформації, музичного тексту як культурологічного феномену; окреслено методологічні та технологічні основи музичної освіти в педагогічному вищому навчальному закладі тощо. Однак, враховуючи культурно-історичні обставини сьогодення, проблема мистецької освіти не є вирішеною, що й обумовило вибір теми нашої статті.

Метою статті є виявлення та обґрунтування особливостей мистецької освіти в умовах сьогодення. У межах визначеної мети необхідно вирішити такі **завдання**: з'ясувати умови сьогодення, у яких розвивається та функціонує мистецька освіта; розкрити зміст концепту «мистецтво» як форми суспільної свідомості і виду людської діяльності; проаналізувати процес мистецької освіти в умовах сьогодення.

Методологія дослідження. Методологічну основу дослідження становить інтегративний

підхід, зумовлений міждисциплінарним характером проблеми розвитку мистецької освіти на сучасному культурно-історичному етапі. У процесі аналізу використано такі методи: порівняльний аналіз, філософсько-культурологічний аналіз, мистецтвознавчий дискурс та аналітичний метод.

Результати та їх обговорення. Мистецька освіта, у визначенні Т. Паньок, є процесом навчання, виховання, самовиховання особистості засобами різноманітних видів мистецтва (архітектури, дизайну, музики, образотворчого мистецтва тощо); а також це мережа навчальних закладів, що здійснюють підготовку фахівців із різних видів мистецтв та закладів загального художньо-естетичного виховання; комплекс дисциплін художньо-естетичного профілю. У науковий обіг термін «мистецька освіта» увела О. Рудницька, наголошуючи на її змісті – архітектурна освіта, кіноосвіта, музична освіта, театральна освіта, хореографічна освіта, художня освіта, а також загальною, професійною або спеціальною метою. В основу мистецької освіти покладено художню творчість, тобто творення, продукування та освоєння мистецьких образів (Паньок Т., 2018).

Мистецька освіта у складних умовах сьогодення виявляє специфіку, що пов'язана із технологічним прогресом, зокрема:

- використанням в освітньому процесі новітніх технологій, віртуальної реальності, цифрових мистецьких інструментів тощо;
- глобалізацією, яка дає доступ до пізнання мистецьких традицій в усіх кутках світу;
- індивідуалізацією навчання, що утверджує особистісно орієнтовану освітню парадигму, впроваджує персоналізовані навчальні плани тощо;
- міждисциплінарністю, що відображає інтеграцію мистецтва з іншими предметами, зокрема соціологією, психологією, філософією тощо;
- особистісною та суспільною екологічною свідомістю, яка визначає цінності і пріоритети у виборі екологічно чистих матеріалів та стійких практик тощо.

Виявляючи філософські засади музичної освіти, О. Шрамко зазначає, що мистецька освіта як специфічний механізм відбору, збереження й трансляції духовних цінностей є утворенням поліфункціональним. Однак головною функцією мистецтва у бутті суспільства й окремої людини дослідниця називає гуманістичну, людинотворчу місію. Суть цієї функції полягає у залученні кожного до духовного досвіду людства, формування особистості з розвинутим, багатим духовним світом, здатної бути незалежним і повноправним суб'єктом культурно-історичного процесу. О. Шрамко вказує на необхідність і можливість реалізувати актуальне завдання сьогодення – виховання духовності як найвищого ціннісного ієрархічного рівня суспільної й особистісної свідомості – засобами мистецтва

і мистецької освіти. З цієї точки зору дослідниця осмислює освітньо-виховний потенціал художньо-естетичного досвіду в нових сутнісних координатах, що кристалізується в понятті філософії мистецької освіти (Музична освіта, 2018: 8–9). На нашу думку, філософія мистецької освіти інтегрує такі сфери людської діяльності, як філософія, мистецтво, мистецтвознавство, педагогіка, освіта і є перспективним напрямком світоглядного, людиноцентричного знання.

У вищій школі мистецька освіта є унікальним та цікавим процесом, при цьому розкриває особливості культурно-історичної ситуації сьогодення, це зокрема:

- інтеграція із світовим культурним простором на основі принципу інтернаціоналізації освіти, що дозволяє студентам та викладачам популяризувати здобутки української культури, здобувати нові знання та навички;
- розвиток творчих здібностей особистості, креативності, естетичного смаку та емоційного інтелекту на основі якнайширшого використання компетентнісного підходу;
- міжнародні конкурси та фестивалі, участь у яких допомагає отримати визнання та підтримку для особистісного досвіду;
- використання в освітньому процесі інноваційних технологій, зокрема: майстер-класи, курси, тренінги, студії тощо;
- розвиток емоційно-естетичної сфери засобами мистецтва у вирішенні завдань формування всебічно розвиненої і гармонійної особистості тощо.

Особливості організації мистецької освіти на всіх рівнях в умовах сьогодення регулюються низкою нормативно-правових актів, які визначають стандарти, процедури та вимоги до мистецької освіти в Україні, забезпечують розвиток цієї галузі та якість навчання у мистецьких закладах. Найважливішими, зокрема, є такі документи: Закон України «Про освіту», у якому визначено загальні принципи організації освіти в Україні, включаючи мистецьку освіту; Закони України «Про вищу освіту», «Про фахову передвищу освіту», «Про повну загальну середню освіту», «Про позашкільну освіту», які регулюють діяльність у сфері мистецької освіти; Постанови КМУ «Затвердження Порядку здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва та навчання в асистентурі-стажуванні», «Про затвердження положення про фаховий мистецький коледж», «Про затвердження положення про мистецький ліцей»; Наказ Міністерства культури України «Про затвердження положення про мистецьку школу» та інші, які регулюють діяльність у сфері мистецької освіти на різних її рівнях; Стандарти вищої та фахової передвищої освіти (за спеціальностями галузі знань 02 Культура і мистецтво) та Стандарт профільної музичної освіти,

яка здобувається одночасно з повною загальною середньою освітою; Закон України «Про культуру»; Стратегія розвитку освіти в Україні до 2030 року, яка визначає стратегічні цілі та завдання в галузі освіти, зокрема мистецької.

На сьогодні, згідно з даними Osvita.ua, в Україні функціонує 141 заклад вищої освіти, що надає вищу мистецьку освіту. Мистецька освіта належить до галузі знань «Культура і мистецтво», що передбачає навчання за наступними спеціальностями: аудіовізуальне мистецтво та виробництво, дизайн, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, хореографія, музичне мистецтво, сценічне мистецтво (Мистецька освіта в Україні, 2024).

Мистецька освіта як соціокультурний феномен безпосередньо вказує на тісний зв'язок із мистецтвом як формою суспільної свідомості, один із способів пізнання світу і визначення свого місця у ньому, спосіб творчої діяльності, результатом якої є осягнення і практичне перетворення, розвиток особистості у соціумі і власне соціуму як спільноти людей. Специфіка мистецтва як цілісного утворення пов'язана із низкою факторів: власна семіотично-знакова система в родо-видовій конкретизації, закономірності функціонування і розвитку у тісному зв'язку із суспільним, культурно-історичним буттям та іншими формами суспільної свідомості – мовою, міфологією, ідеологією, мораллю, релігією, філософією, наукою, а також особливості змісту, який визначений пошуком художнього сенсу, створенням художньої картини світу і художньої концепції людини, розвитком людської здатності естетично, емоційно, ціннісно ставитися до оточуючого світу тощо. Досліджуючи мистецтво як форму суспільної свідомості та сферу творчої людської діяльності, О. Отич стверджує, що воно відображає життя у ключових символах, порогових моментах, межових миттєвостях буття і творить свій власний світ, який має ні з чим не зрівняне самостійне культурно-історичне значення й непересічну власну духовну і соціальну цінність. І саме тому, як зазначає дослідниця, мистецтво повинно стати методологічною основою сучасної людиноцентричної педагогіки, а його педагогічний потенціал може бути ефективно використаний з метою забезпечення її розвитку на засадах гуманізації, гуманітаризації, культуровідповідності й діалогічності (Отич О., 2014).

Особливості мистецької освіти як процесу визначені основною його метою, а саме: формування всебічно розвиненої особистості, яка є суб'єктом творення культури в умовах сьогодення, має естетичне ставлення до життя у різних його проявах, розуміє і сприймає прекрасне, дотримується загальноприйнятих норм поведінки та володіє загальнолюдськими якостями. В Україні мистецька освіта розвивається у системі, що у горизонтальному вимірі охоплює загальну,

позашкільну, професійну та спеціалізовану освітні сфери, а у вертикальному – усі рівні: дошкільна, шкільна, вища школа, післядипломна освіта. Таким чином мистецька освіта передбачає набуття особою естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі мистецької діяльності, комплексу професійних компетентностей та спрямована на художньо-творчу самореалізацію особистості і отримання кваліфікацій у різних видах мистецтва. Тобто мистецька освіта, з одного боку, сприяє відродженню культурних традицій, а з іншого – забезпечує розвиток загальної культури молодого покоління і привчає до мистецтва (Мистецька освіта, 2024).

Важливою проблемою мистецької освіти є реалізація її мети і завдань в освітньому процесі закладів освіти різного рівня, а також довкіллі і сім'ї. У такий спосіб можемо розглядати особливості організованої і спорадичної мистецької освіти. При цьому слід зауважити, що ЗМІ, Інтернет-мережі, мережі соціальної комунікації впливають на смаки публіки, популяризацію творів і творчості, власне, саму творчість та її сприйняття. Проаналізувавши філософські тенденції сучасного мистецтва, Т. Білан і О. Петрів зазначають, що зміни сучасних мистецьких тенденцій актуалізують педагогічні проблеми як супровідні до суто мистецьких – щодо підготовки висококваліфікованих фахівців, які володіють класичним набором знань і професійних умінь та інструментами для ефективної і якісної реалізації проєктів на конкурентоспроможному рівні, а також для забезпечення компетентнісного потенціалу мистецької освітньої галузі у Новій українській школі (Білан Т., Петрів О., 2024: 36). Водночас О. Отич, здійснивши компаративний аналіз змісту педагогічної освіти в Україні та за її межами, робить висновок щодо значного відставання вітчизняної педагогіки від зарубіжної щодо впровадження мистецького компонента до змісту загальної і професійно-педагогічної освіти (і кількісно і за якісним рівнем) (Отич О., 2010), що обумовлює необхідність поглиблення та оновлення змісту професійної педагогічної підготовки майбутніх працівників освіти у педагогічних навчальних закладах України всіх типів та рівнів акредитації.

Орієнтиром професійної підготовки майбутніх вчителів мистецької освітньої галузі є її мета, визначена Державним стандартом базової середньої освіти, а саме: цілісний розвиток успішної особистості учня у процесі освоєння мистецьких надбань людства; усвідомлення власної національної ідентичності в міжкультурній комунікації; формування компетентностей, необхідних для художньо-творчого самовираження; розкриття креативного потенціалу, залучення до культурних процесів в Україні. Очікувані результати шкільної мистецької освіти передбачають, що учень: пізнає різні види мистецтва, інтерпретує художні образи,

набуває досвіду емоційних переживань, розвиває ціннісне ставлення до мистецтва; формує художньо-образне, асоціативне мислення під час творчої діяльності в різних видах мистецтва; пізнає себе через взаємодію з різноманітними мистецькими об'єктами, розвиває емоційний інтелект; використовує інформаційне середовище у власній творчості і художній комунікації (Державний стандарт базової середньої освіти, 2020).

Процес мистецької освіти є цілісним і здійснюється також у формах і закладах позашкільної освіти, зокрема мистецькій школі, яка за видом може бути музичною, художньою, хореографічною, хоровою, школою мистецтв тощо. Згідно з Положенням про мистецьку школу, основними функціями мистецької школи є: надання початкової мистецької освіти; організація, забезпечення та провадження освітнього процесу для набуття здобувачами спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій у процесі активної мистецької діяльності, формування у них теоретичних і практичних (у тому числі виконавських) загальних та професійних компетентностей початкового рівня в обраному виді мистецтва; створення умов для професійної художньо-творчої самореалізації особистості здобувача початкової мистецької освіти; популяризація академічного та народного мистецтва, долучення до нього широкого кола громадян незалежно від місця проживання, віку та сфери зайнятості; формування потреб громадян у якісному культурному та мистецькому продукті, здобутті додаткових компетентностей у сфері культури, мистецтва, пробудження їх інтересу до творчості, спілкування з мистецтвом, мистецьких практик; пошук та підтримка обдарованих і талановитих дітей з раннього віку, розвиток їх мистецьких здібностей; здійснення інклюзивного навчання осіб з особливими освітніми потребами; створення умов для набуття здобувачами первинних професійних навичок і вмінь, необхідних для їхньої соціалізації, подальшої самореалізації та/або професійної діяльності; виховання громадянина України шляхом вивчення та виховання поваги до народних звичаїв, традицій, національних цінностей українського народу, етносів України, а також інших націй і народів; здійснення творчої мистецької, інформаційної, методичної, організаційної роботи (Положення про мистецьку школу, 2024).

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Особливості мистецької освіти розкрито нами у декількох аспектах, а саме:

1) мистецька освіта є складним соціокультурним явищем, яке виникло і розвивається в інтеграції таких форм культури, як мистецька творчість, мистецтвознавство, педагогіка, психологія тощо;

2) це галузь освіти, яка спрямована на розвиток творчих і художніх здібностей дітей та дорослих у закладах освіти різного типу;

3) виокремлює цілісний, безперервний процес мистецької освіти, у якому учні та студенти займаються різними видами мистецтва, вчать бачити, сприймати себе і світ навколо себе у вимірах Істини, Краси і Добра, що формує небуденну парадигму мислення, низку життєво і професійно необхідних компетенцій, зокрема можливість самопізнання, самовираження і самоствердження.

Перспективою подальших досліджень є формування емоційної культури студентів засобами хореографічного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

Білан, Т., Петрів, О. (2024). Філософські тенденції сучасного українського мистецтва. *Людинознавчі студії*: збірник наукових праць Дрогобицького державний педагогічний університет імені Івана Франка. Серія «Філософія». № 48. С. 26–38.

Державний стандарт базової середньої освіти. (2020). Постанова КМУ № 898 від 30.09.2020 року. URL: https://osvita.ua/legislation/Ser_osv/76886/.

Мистецька освіта в Україні: естетичне вдосконалення особистості через розкриття творчого потенціалу. (2024). Новини МКСК від 29.02.2024. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/mysteczka-osvita-v-ukrayini-estetychne-vdoskonalennya-osobystosti-cherez-rozkryttia-tvorchoho-potenczialu/?form=MG0AV3>.

Мистецька освіта: нормативно-правові акти. (2024). URL: <https://mcsc.gov.ua/mystetska-osvita/normatyvno-pravovi-akty/>

Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси: монографія. (2018). Кривий Пир: КДПУ, 2018. 299 с. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/3144/1/Музична%20освіта.pdf>

Отич, О. (2014). Мистецтво як форма суспільної свідомості та сфера творчої людської діяльності. URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/5224/1/Отич_О..pdf

Отич, О. (2010). Педагогіка мистецтва у системі мистецьких субдисциплін педагогіки (порівняльний аналіз концептуальних засад). URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/706489/1/%D0%9E%D1%82%D0%B8%D1%87%20%D0%9E..pdf>.

Паньок, Т. (2018). Мистецька освіта. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-64674>.

Положення про мистецьку школу. (2024). Редакція від 22.05.2024, підстава – z0675-24. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text>

REFERENCES

Bilan, T., & Petriv, O. (2024). Filosofski tendentsii suchasnoho ukrainskoho mystetstva. [Philosophical trends in modern Ukrainian art]. *Liudynoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats Drohobitskoho derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Ivana Franka*. Seriiia "Filosofiiia". № 48. S. 26–38. [in Ukrainian].

Derzhavnyi standart bazovoi serednoi osvity. (2020). [State standard of basic secondary education]. Postanova KМУ № 898 vid 30.09.2020 roku. Retrieved from: https://osvita.ua/legislation/Ser_osv/76886/. [in Ukrainian].

Mystetska osvita v Ukraini: estetychne vdoskonalennia osobystosti cherez rozkryttia tvorchoho potentsialu.

(2024). [Art education in Ukraine: aesthetic improvement of the personality through the disclosure of creative potential]. *Novyny MKSK* vid 29.02.2024. Retrieved from: <https://mcsc.gov.ua/news/mysteczka-osvita-v-ukrayini-estetychne-vdoskonalennya-osobystosti-cherez-rozkryttya-tvorchogo-potenczialu/?form=MG0AV3>. [in Ukrainian].

Mystetska osvita: normatyvno-pravovi akty. (2024). [Art education: regulatory and legal acts]. Retrieved from: <https://mcsc.gov.ua/mystetska-osvita/normatyvno-pravovi-akty/> [in Ukrainian].

Muzychna osvita: filosofskyi, mystetstvoznavchyi ta pedahohichniy nabolosy: monohrafiia. (2018). [Music education: philosophical, art history and pedagogical emphases: monograph]. Kryvyi Rih: KDPU, 2018. 299 s. Retrieved from: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/3144/1/Музична%20освіта.pdf>. [in Ukrainian].

Otych, O. (2014). *Mystetstvo yak forma suspilnoi svidomosti ta sfera tvorchoi liudskoi diialnosti*. [Art as a form of social consciousness and a sphere of creative

human activity]. Retrieved from: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/5224/1/Отлич_О..pdf. [in Ukrainian].

Otych, O. (2010). *Pedahohika mystetstva u systemi mystetskykh subdystyplin pedahohiky (porivnialnyi analiz kontseptualnykh zasad)*. [Pedagogy of art in the system of artistic subdisciplines of pedagogy (comparative analysis of conceptual foundations)]. Retrieved from: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/706489/1/%D0%9E%D1%82%D0%B8%D1%87%20%D0%9E..pdf>. [in Ukrainian].

Panok, T. (2018). *Mystetska osvita*. [Art education]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Retrieved from: <https://esu.com.ua/article-64674>. [in Ukrainian].

Polozhennia pro mystetsku shkolu. (2024). [Regulations on art schools]. Redaktsiia vid 22.05.2024, pidstava – z0675-24. Retrieved from: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text>. [in Ukrainian].

Features of art education in today's conditions

Liubomyr Ihorovych Martyniv
Candidate of Art Studies, Associate
Professor,
Associate Professor at the Department
of Cultural Studies and Art Education
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical
University
ORCID: 0000-0001-7826-3968

Olha Oleksiivna Martyniv
Senior Lecturer at the Department
of Vocal and Choral,
Choreographic and Visual Arts
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical
University
ORCID: 0000-0001-7381-8506

The article reveals and substantiates the features of art education in today's conditions, which we have revealed in several aspects, namely: art education as a socio-cultural phenomenon; as a branch of education; as a holistic, continuous process. Art education as a socio-cultural phenomenon indicates a close connection with art as a form of social consciousness, one of the ways of knowing the world and determining one's place in it, a way of creative activity. The specificity of art as a holistic formation is associated with the semiotic-sign system in the genus-species concretization, in close connection with social, cultural-historical existence and other forms of social consciousness. The features of art education as a process are determined by its main goal, namely: the formation of a comprehensively developed personality, which is a subject of cultural creation in the present conditions, has an aesthetic attitude to life in its various manifestations, understands and perceives the beautiful, adheres to generally accepted norms of behavior and possesses universal human qualities. In Ukraine, art education is developing in a system that in the horizontal dimension covers general, extracurricular, professional and specialized educational spheres, and in the vertical dimension – all levels: preschool, school, higher school, postgraduate education. Thus, art education involves the acquisition by a person of aesthetic experience and value orientations in the process of artistic activity, a complex of professional competencies, and is also aimed at the artistic and creative self-realization of the personality, obtaining qualifications in various types of art. The benchmark for professional training of future teachers of the art education sector is its goal, defined by the State Standard of Basic Secondary Education, in particular: the holistic development of a successful student's personality in the process of mastering the artistic achievements of mankind.

Keywords: art education, socio-cultural phenomenon, educational process, competencies.

Уляна Богданівна Молчко
Ольга Миколаївна Демчук

Типологія хронотопу фортепіанної творчості Олів'є Месіана

УДК 78.071.1(44):[780.8:780.616.432]
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.21>

Уляна Богданівна Молчко
доктор філософії, доцент,
доцент кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID: 0000-0003-1519-6053

Ольга Миколаївна Демчук
магістр музичного мистецтва,
викладач вищої категорії
Львівської дитячої музичної школи № 3
ORCID: 0009-0004-0537-9504

У дослідженні представлено музикознавчий аналіз фортепіанної творчості французького митця XX століття Олів'є Месіана крізь призму поняття «часопростору». Розглянуто втілення сакральної образної сфери в композиціях для піаністів як головної у визначальній категоріальній царині. Акцентовується увага на аспектах музичного хронотопу в інструментальних п'єсах О. Месіана як новаторському чиннику, котрий визначає індивідуальні особливості його музичної мови, авторського стилю. Визначаючи поняття «часу» провідним його мистецькому доробку, окреслено наявність різних типів часу у фортепіанній творчості. Представлено світоглядні позиції Григорія Сковороди і Олів'є Месіана щодо пізнання людиною Бога. Грунтуючись на цьому філософському трактуванні законів Всесвіту, доведено, що в цих композиціях прослідковуються різновиди часу: реальний, абсолютний, космологічний.

Здійснено типологію фортепіанної творчості крізь зазначені три часові варіанти. Обґрунтовано приналежність до категорії реального часу композиції «Дама із Шарлот», «Скорбота високого і чистого неба», «Вісім прелюдій», «Бурлескна фантазія», «На смерть Поля Дюка», «Рондо», «Прелюдії». Доведено, що їм властива є оригінальна музична мова митця, у якій простежується численна тематична повторюваність, тяжіння до повільних темпів.

Розглянуто твори, у яких визначено музичні особливості абсолютного часу: «Образи слова "Амін"», «Двадцять поглядів на немовля Ісуса». Аргументовано, що у них автор передає пізнання Божественного всесвіту системою лейттем.

Окреслено космологічний час у фортепіанних творах «Кантейоджайя», «Чотири ритмічні етюди», «Каталог птахів», «Садова слава», «Маленькі ескізи птахів». У них простежується авторська ритмічна система, що опирається на карнатські ритми. До цієї групи композицій належать п'єси з основами пантеїзму. Автор передає Божественну гармонію великою палітрою прикрас, динамічних відтінків, які зображають спів птахів.

Ключові слова: часопростір, Олів'є Месіан, фортепіанні твори, фортепіанна фактура, темпоритм, лейттематизм.

Постановка проблеми. Культурне осмислення фортепіанної творчості Олів'є Месіана є предметом художньої рефлексії інтерпретатора, який, поринаючи у духовно-образну комунікативну сферу композитора, відкриває смислове начало виконуваних творів. Сучасний виконавець повинен заглибитися в особливості категорій, найбільш притаманних XX століттю, серед яких пріоритетними стають часово-просторові взаємозв'язки. Як слушно зазначає Олена Стрильчук, «...спираючись на верховенство категорії часу в музичному мистецтві й поняття музичного часу <...> можна говорити про музичний час як про певну цілісну єдність "звучної" і "незвучної" часової матерії» (Стрильчук, 2019, с. 97).

Особливо важливим є вивчення часово-просторового фактору у фортепіанній творчості Олів'є Месіана, оскільки основні аспекти стилю композитора вияскравлюють новаторство його музичної мови та сприяють подальшій розробці феномена часопростору в музичному мистецтві. Важливо, що часопростір як іманентна риса стилю О. Месіана передбачила високий результат пошуку методів і способів, які сприяють подальшому дослідженню цієї категорії.

Оскільки час є домінуючим началом спадщини французького композитора, тому варто саме

під цим кутом зору розглядати його фортепіанну творчість. Картину світу композитора можна трактувати через розгорнуту систему різних типів часу, що допоможе глибше зрозуміти цілісність творчості митця. Власне такий ракурс аналізу цього питання актуалізує тему дослідження.

Аналіз актуальних досліджень. Часопросторові співвідношення композиторської творчості О. Месіана привертати увагу дослідників. У дисертаційному дослідженні О. Стрильчук (Стрильчук, 2019) виявляє взаємодію феноменів часу, гри, любові. Аналізуючи «Вісім прелюдій» французького митця, Д. Бачинська (Бачинська, 2007) осмислює хронотоп у зазначеному фортепіанному циклі. Польський науковець Є. Станкевич (Станкевич, 2019) наголошує на превалюванні часопросторових особливостей в композиторському доробку митця. Але у цих дослідженнях не здійснено комплексного аналізу й узагальнень просторово-часових параметрів фортепіанних композицій О. Месіана.

Мета статті полягає у виявленні основних ознак музичного хронотопу, за якими створена типологія зазначених творів.

Методологія дослідження. Для досягнення мети статті застосовано наукові методи: естетико-культурологічний – сприяв вияскравленню

філософських поглядів митця на категорії «час» і «простір»; *аналітичний* – використаний для музикознавчого аналізу творів; *інтерпретологічний* – прослідковував взаємозв'язок композиторської художньої концепції з аспектами її виконавської інтерпретації; *систематизації* – для узагальнення результатів дослідження, формулювання висновків.

Результати та їх обговорення. Аналізуючи фортепіанні твори Месіана, час можемо структурувати за трьома типами: реальний, абсолютний, космологічний. Щоб обґрунтувати цей поділ, варто озброїтися розумінням концепту «трьох світів» у трактуванні українського філософа Григорія Сковороди. Саме його унікальна система поглядів на світ дає підстави застосовувати цю структуру для розуміння феномену часу музики О. Месіана. Філософія Сковороди не суперечить поглядам Месіана, а, навпаки, сприяє пізнанню фортепіанної спадщини композитора. Як і Месіан, Сковорода вважає верховною метою життя пізнання людиною Бога. Він задекларував ідею «трьох світів», яка базується на єдності людини і всесвітньої космічної субстанції, над якими панує Бог.

Реальний час є формою існування свідомості людини, усі процеси в її сприйнятті розвиваються в одному і тому ж напрямку – від минулого до майбутнього. Специфічними властивостями реального часу є неможливість повернення в минуле, що обґрунтовує незворотність часу та його концепції причини. До групи реального часу належать такі фортепіанні твори Месіана: «Дама із Шарлот» (1917), «Скорбота високого і чистого неба» (1925), «Вісім прелюдій» (1929), «Бурлескна фантазія» (1932), «На смерть Поля Дюка» (1935), «Рондо» (1943), «Прелюдії» (1963–1964). У переважній більшості це композиції ранніх років творчості, які відображають реальний час – історичний, лінійний, незворотний. Слід зауважити, що реальність цих композицій є «стартовим майданчиком» для оспівування Божественної присутності в творах інших часових груп.

У зазначених п'єсах закладаються характерні особливості духовно-музичної індивідуальності О. Месіана, відкривається людству його релігійно-образна сфера, зароджується власна неповторна музична мова. Відчувається перевага повільних темпів, довготривалого розвитку музичного матеріалу, численних повторів. Композитор впроваджує звукоряд, що згодом отримає назву ладів «обмеженої транспозиції», шляхом застосування додаткових тривалостей створює свою індивідуальну ритміку.

Привертає увагу цикл «Восьми прелюдій», який опирається на поетичну програмність. Оригінальність назв п'єс («Голуб», «Захоплююча пісня серед сумного пейзажу», «Легке число», «Втрачені миттєвості», «Безплотні звуки мрії», «Дзвони суму

і сльози прощання», «Спокійний жаль», «Відблиск вітру») свідчать про те, що ланки циклу наповнені символікою, містицизмом, а також сакральністю. «Назви ці, – зазначає польська дослідниця Д. Бачинська, – творять неповторні образи в уяві виконавця і свідомого слухача, інспіруючи до ще глибшої і повнішої перцепції, експресії та інтерпретації, бо є сильно пов'язані з первістком духовним» (Бачинська, 2007).

Але, відстоюючи власні творчі пошуки, О. Месіан наголошує на застосуванні нових звуковисотних співвідношень, які в подальшому іменуватимуться ладами обмеженої транспозиції. Музичний простір, забарвлений характерними акордами і мелодичними інтонаціями, набуває тут чіткої ладової структури. Переважання дієзних тональностей підкреслює «небесну спрямованість» твору, яка асоціюється з релігійно-містичною символікою.

У циклі також зароджується месіанівська система незворотніх ритмів, що прослідковуються в інших фортепіанних творах, а саме, в мініатюрах «Бурлескна фантазія» та «Рондо». Ці технологічні експерименти лягли в основу нової стилістики, що згодом привели до ритмічної революції, здійсненої митцем.

Якщо у творах групи реального часу показана кінченість людського існування, то композиції наступної групи торкаються питання безкінечності існування у необмеженому Всесвіті. Наступний блок фортепіанних творів представляє **космологічний тип часу**. Його ознаками є розвиток усіх природних процесів у відносно зворотньому (порівняно з лінійним) напрямку еволюційним шляхом по спіралі. До цього типу часу належать «Кантейоджайя» (1949), «Чотири ритмічні етюди» (1950), а також «Каталог птахів» (1958), «Садова славка» (1970), «Маленькі ескізи птахів» (1985).

Для фортепіанних творів космологічної групи характерне впровадження технічних і структурних принципів та розвиток ритмічних музичних процесів, які саме відображають ознаки Всесвіту.

Експериментуючи в галузі музичних тривалостей, композитор творить свою оригінальну ритмічну систему, яка проявляється в першу чергу в авангардних композиціях «Кантейоджайя» та «Чотири ритмічні етюди».

У першій п'єсі композитор поглиблює індивідуальну ритмічну систему і впроваджує карнатські ритми – ритми південних провінцій Індії. Вона базується на основних атрибутах Шарнгадева-ритмів – асиметрії і ірраціональності. Перевертаючи їх в п'єсі, О. Месіан подає свій музичний варіант карнатських ритмів – «канон в 6 голосів», «ретроградний рух», «інтерверсія», «незворотний ритм з розширеним центром». Пізнаючи ритмічну нотацію системи Шарнгадеви, він викладає її на сторінках «Трактату про ритм, колір, орнітологію» і доводить,

що це явище в індійській релігії має пояснення божественного народження часу.

Іншим фортепіанним твором – результатом ритмічних експериментів, є фортепіанна сюїта «Чотири ритмічні етюди». Математична природа цього циклу дозволяє розглянути принцип кристалізації музичної тканини, що відповідає космологічній природі часу і трактується як «час-кристал».

Якщо в перших двох творах космологічність показана переважно ритмами, що відображають будову Всесвіту, то наступні композиції висвітлюють цю тему за допомогою улюблених образів композитора – птахів, які творять перехідну ланку між земним і Божественним, говорять від імені Всесвіту і є його посланцями. Творча думка композитора спрямована на відтворення голосів природи, звучання Космосу. Спів птахів і передача його в музичній тканині не є самоціллю, а навпаки, сприяє розкриттю вічного феномена музики – часу, який набуває у його трактуванні космологічного значення. Відомо, що спів птахів став для О. Месіана символом ідеалу світобудови.

Пантеїзм в творчості композитора став основою для побудови концепції гармонії світу. О. Месіан, перебуваючи на позиціях космологічних ідей, робить впевнений крок до Божественної суті Універсуму: він доказує, що мінливість буття, вставленого у рамки часу, поєднане з буттям незмінним, позачасовим.

Масштабна багаточастинна сюїта «Каталог птахів» без загальної драматичної лінії являє собою арсенал багаточисленних мелізмів пташиного співу, широкої палітри динамічних та ритмічних відтінків. Твір складається з 13 п'єс і повністю базується на «персофінікації» птахів музичними засобами в терені та часі їх перебування. Структура циклу «Каталогу птахів» ґрунтується не лише на сфері «пташиного» матеріалу: ритмам пташиного співу протиставляються Шарнгадева-ритми.

Застосовуючи принципи наслідування пташиного співу, О. Месіан створює ще один монументальний твір «Садова славка». Композиція створена у двох часових рівнях: реальному (у творі задані конкретні часові параметри: від світанку до глибокої ночі) та перцептуальному (через художню яву та переживання композитора).

«Маленькі ескізи птахів» (шість п'єс), написані на прохання Івон Лоріо, також відтворюють циклічну модель часу. Цього вдається досягнути, використовуючи педалізовані плаваючі акорди, низхідні арпеджовані фігури.

Керуючись наведеним вище структуруванням, розглянемо твори третьої, найбільш значимої групи абсолютного часу (від латинського *absolutus* – безумовний, необмежений, доведений). До неї належать два фортепіанні твори: «Образи слова "Аміль"» (1943–1944) і «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» (1943–1944), які

є ключем до пізнання внутрішнього світу людини та її місця у Всесвіті.

Абсолют як поняття духовної культури є найвищою цінністю для людини і стало об'єктом філософських досліджень метафізики. Ця дефініція визначається як «... те, що існує самостійно, не маючи потреби ні в чому іншому та володіючи статусом найвищої єдності і самоідентичності; в поширеному розумінні – вічна, незмінна, нескінченна, ні від чого незалежна першооснова (або начало) світу (Бог, ідея, воля, матерія)» (Петрушенко, 2011, с. 5). Тобто, буття Бога мислиться як абсолютно трансцендентне. У реальному і космологічному часі теперішнє неможливо виміряти, бо кожна мить навантажена минулим і майбутнім. На противагу цьому, в абсолютному часі теперішнє триває вічно. Іншими словами, абсолютний час не підлягає законам історичного часу і представляється в парадоксальній формі кругового часу. Отож, він не лінійний, а зворотній.

Грандіозна містерія «Образи слова "Аміль"» для двох фортепіано призначена для високоосвічених та глибокодуховних особистостей. Про це свідчить, окрім концептуального задуму, фактура циклу. Зародження Вселеної з таємничої туманності, що свідчить про створення Богом світу, представлено чотириоктавною акордовою грандіозністю, а священний простір передається багатим, тематично-фактурним, рівномірним наповненням фортепіанної фактури. Наповнення Абсолюту Всесвіту небесними тілами досягається шляхом введення домінуючої теми-серії з п'яти звуків (с, h, b, g, e).

Ще одним багатоплановим музичним полотном, що презентує абсолютний час і присутність Божественного в ньому, є сюїта «Двадцять поглядів на немовля Ісуса». Слушно, що у французькій версії назви присутнє слово «regard», яке має ширше значення, аніж дослівне – «погляд», і відповідає поняттю «медитація». За допомогою творення містичних чуттєвих образів автор самозаглиблюється у споглядання Божої суті і, завдяки впровадженню оригінальної фортепіанної фактури, формує відчуття стану блаженства.

Зрозуміти абсолютний час допомагають лейттеми, які визначає сам автор у «Замітках» до цього твору: тема Бога, тема містичної любові, тема Зірки і Хреста, тема акордів (до речі, тема містичної любові в першому виданні циклу не зазначена). Тема Бога є основною, тому найчастіше з'являється у творі і характерна повільним статичним темпом, експресією та величиною. Саме це дає нам можливість краще зрозуміти та досягнути Вічність з Богом у центрі. Тема містичної любові як вираження ідеї створення Універсуму – простору, часу, зірок, планет, в якій вбачається думка Бога, і виражена поліфонічними прийомами мислення композитора (фуга), а також багатством фактурного

Тип часу	Типологічні ознаки будови	Фортепіанні твори О. Месіана	Напрямок плину часу, або Стан часу
Реальний	лінійний	«Дама із Шарлот» «Скорбота високого і чистого неба» «Вісім прелюдій» «Бурлескна фантазія» «На смерть Поля Дюка» «Рондо» «Прелюдії»	Незворотність швидкоплинність
Абсолютний	кільце	«Образи слова "Аміль"» «Двадцять поглядів на немовля Ісуса»	Зворотність
Космологічний	спіраль	«Кантейоджайя» «Чотири ритмічні етюди» «Каталог птахів» «Садова славка» «Маленькі ескізи птахів»	Відносна зворотність Необмеженість нескінченність

тематизму. У свої коментарях Месіан зазначає, що музична мова містичної любові – різна, одночасно і могутня і ніжна, інколи брутальна, з вказівками колористики. І ця тема має свій подальший розвиток у симфонії «Турангаліла».

Тема Зірки і Хреста, що символізує зірку як народження і хрест, на якому помер Ісус, прослідковує земний шлях Бога від колиски до могили.

Четвертою тема, яку Месіан визначає як тему акордів несе ідейну концепцію єднання. Вона переходить він однієї п'єси в іншу, варіативно змінюючись.

Здійснивши комплексний аналіз фортепіанної творчості О. Месіана, пропонуємо таблицю, де зазначені твори, згруповані за типами часу.

Висновки. О. Месіан залишив людству свою фортепіанну творчість, яка репрезентується як духовно-музичні настанови для майбутніх поколінь, де Вічність-Бог представляється через розгорнуту систему різних типів часу. Його композиції для піаністів є визначними артефактами, у яких французький митець зафіксував часопросторову царину музики, заглиблення в котру дає можливість виконавцю бути співтворцем комунікації між композитором і слухачкою аудиторією. Доведено, що розкриття духовних символів здійснено за допомогою оригінальної авторської музичної мови, багатшарової фактури, месіанівської композиторської техніки, звукообразності, виразових засобів (тембрового забарвлення, заглибленої інтонаційності, великої палітри артикуляційних засобів, різнопланової педалізації). Всі аспекти допоможуть сформувати індивідуальну інтерпретаційну модель. Перспектива дослідження полягає у тому, що запропонована класифікація часопросторових аспектів фортепіанної творчості О. Месіана стане підґрунтям концертним виконавцям для розуміння та передачі образних сфер його композицій для піаністів задля формування світлого духовного культурного середовища, яке покликане впливати на свідомість людства. Стаття стане поштовхом до поглиблення досліджень в сфері

інтерпретології, зокрема часопросторових особливостей як важливого комунікаційного засобу.

ЛІТЕРАТУРА

- Демчук, О. (2015). До питання картини світу як парадигми творчості О. Мессіана. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 35 : Студії музикознавчі*. Львів.
- Демчук, О. (2015). Концепт духовності в образній сфері творчості О. Месіана. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 30–31. Ч. 2. Івано-Франківськ.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків : Факт.
- Петрушенко, В. (2011). Філософський словник: терміни, персоналії, сентенції. Львів : «Магнолія 2006».
- Станкевич, Є. (2019). Олів'є Месьян: Людина і мистець у Шалазі VIII А в Гарліці / Володимир Грабовський – переклад з польської. Львів ; Дрогобич : Посвіт.
- Стрильчук, О. (2019). Композиторська поетика Олів'є Мессіана у світлі концертологічного підходу: дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2019.
- Baczynska, D. (2007). Messiaen – malarz i filozof muzyczny. Rozważania na przykładzie Osmiu Preludiów na fortepiano. *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej XI / pod red. Mieczysławy Demskiej-Trębacz*. Warszawa.
- Messian, O. (1947). *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus pour Piano* (Paris 23 Mars – 8 September 1944). Paris: Durand.

REFERENCES

- Demchuk, O. (2015). Do pytannia kartyny svitu yak paradyhmy tvorchosti O. Mesiana [On the issue of the worldview as a paradigm of O. Messiaen's creativity]. *Naukovi zbirkyy Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Studii muzykznachchi*, (35). Lviv.
- Demchuk, O. (2015). Kontsept dukhovnosti v obraznii sferi tvorchosti O. Mesiana [The concept of spirituality in the figurative sphere of O. Messiaen's work]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, (30–31, part 2). Ivano-Frankivsk.
- Nikolaievskaya, Yu. (2020). *Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolittia*:

Monohrafiia [Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st century: A monograph]. Kharkiv: Fakt.

Petrushenko, V. (2011). *Filosofskyi slovnyk: termin, personalii, sententsii* [Philosophical dictionary: Terms, figures, maxims]. Lviv: Mahnoliia 2006.

Stankevych, Ye. (2019). *Olivie Messiaen: Liudyna i mystets u Shalazi VIII A v Harlitsi* [Olivier Messiaen: The man and the artist in Chalet VIII A in Garlitz] / Translated from Polish by Volodymyr Hrabovskyi. Lviv – Drohobych: Posvyt.

Strylchuk, O. (2019). *Kompozytorska poetyka Olivie Mesiiiana u svitli kontsertolohichnoho pidkhodu* [Compositional poetics of Olivier Messiaen in the light of the concertological approach] (Candidate's thesis, 17.00.03). Odesa.

Baczynska, D. (2007). Messiaen – malarz i filozof muzyczny. Rozwazania na przykladzie *Osmiu Preludiow na fortepiano*. In M. Demska-Trębacz (Ed.), *W kręgu muzyki i myśli humanistycznej* (Vol. 11). Warszawa.

Messiaen, O. (1947). *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus pour Piano* (Paris 23 mars – 8 septembre 1944). Paris: Durand.

Typology of the chronotope in Olivier Messiaen's piano pieces

Uliana Bohdanivna Molchko
Doctor of Philosophy, Associated Professor,
Associate Professor at the Department
of Musical and Theoretical Disciplines
and of Instrumental Training
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical
University
ORCID: 0000-0003-1519-6053

Olga Mykolayivna Demchuk
Master of Musical Arts,
Highest Category Teacher
Lviv Children's Music School No. 3
ORCID: 0009-0004-0537-9504

The study presents a musicological analysis of the piano pieces by the twentieth-century French artist Olivier Messiaen in the context of the space-time concept. The embodiment of the sacred imagery in the compositions for pianists as the key aspect in the determinant categorical sphere is considered. The paper is focused on the aspects of musical chronotope in O. Messiaen's instrumental pieces as an innovative factor that determines the idiosyncratic aspects of his musical language and signature style. By identifying the concept of time as the leading one in Messiaen's artistic heritage, the paper outlines the presence of different types of time in his piano pieces. The philosophical attitudes of Hryhorii Skovoroda and Olivier Messiaen on human cognition of God are presented. Based on this philosophical interpretation of the laws of the universe, it is proved that the compositions considered feature different types of time: real, absolute, and cosmological time.

The piano compositions are typologized through these three time variants. It is substantiated that the compositions "La Dame de Shalott", "The Sadness of a Great White Sky", "Eight Preludes", "Burlesque Fantasia", "Piece for the Tomb of Paul Dukas", "Rondeau", and "Prelude" are in the category of real time. It is established that they are characterized by the original musical language of the artist, in which numerous thematic repetitions and a tendency to slow tempos are evident.

The pieces that reflect the musical peculiarities of absolute time are considered: "Visions de l'Amen" and "Twenty Contemplations of the Infant Jesus". It is substantiated that these pieces convey the knowledge of the Divine universe through the system of leitmotifs.

The cosmological time is outlined through the piano pieces "Cantéyodjayâ", "Four Rhythmic Etudes", "Catalogue of Birds", "Garden Warble", and "Little Sketches of Birds". The author's own rhythmic system, based on Carnatic rhythms, is evident in them. This group of compositions concerns pieces based on pantheism. O. Messiaen conveys the Divine harmony using a rich palette of decorations, dynamic sound colors that reproduce birdsong.

Keywords: space-time, Olivier Messiaen, piano pieces, piano texture, tempo and rhythm, leitmotifs.

Mikko Toivanen

From the ideas to music sheets: guide to big band arranging

УДК 78.01+78.021.4+785.161

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.22>

Mikko Toivanen
PhD, Emeritus Professor
Savonia University of Applied Sciences,
Kuopio (Finland)

The author considers this work as a prolegomena to a manual ("guide") on arranging a musical work or a certain thematic material for a big jazz ensemble – a big band. The work has a solid methodological foundation. The art of jazz is interpreted in the spirit of philosophical phenomenology (E. Husserl's teachings). In his understanding of arrangement, author relies on semiotics as a universal theory of signs, in particular on the achievements of Finnish semiotics scientific school (E. Tarasti, A. Broms etc.). In his practical recommendations on arrangement, the author relies on the perceived experience of leading jazz musicians (Kaj Backlund, Raimo Henriksson, Markku Johansson, Pentti Lasanen). The author also relies on common sense and his own many years of experience in the areas of musical performance (playing the saxophone) and compositional activity in the field of jazz music. The compositional and arrangement technique of the author is manifested in the "Missa Jazz" he created and other works. Arranging is defined as the act of transforming existing musical ideas (compositions, melodies) using certain techniques into a new composition, often intended for new instruments. Arranging jazz music is a creative activity, seeing the old in a new light, seeing possibilities, and focusing on what is not yet there. The main attention in the manual is paid to tonal music. The author relies on horizontal organization (rhythm, phrasing, logic) and vertical order (functional harmony, timbre, color), that is, on the unity of the syntagmatic and paradigmatic organization of musical form, which has its roots in natural (verbal) language. The meaning of the relationship between the tonal and modal musical "worldviews" is revealed, that is, between the pole of "verbal" musical thinking and the pole of a more archaic "pictorial", spatial experience of the world in sound form, the antagonism between which is of great importance for jazz and music at all. The secret of creative work lies in the harmonious movement between these opposite poles.

Keywords: jazz art, big band, arrangement, language, instrumentation, musical text, composition, phenomenology, semiotics.

*Motto: "Freedom is being able to choose.
For me, In order to choose,
I have to have options and I have to know them."*

Statement and level of the problem study. In the fall of 2018, I finished the guidebook named *From The Ideas To Music Sheets – Guide To Big Band Arranging*, which was published in the publication series of Savonia University of Applied Sciences. It is the first Finnish jazz and light music arrangement guide of all time, and at the same time it does honour to the older, I would say to the classical styles of jazz as well as domestic (Finnish) arrangers and composers, whose teachings and music should not be completely forgotten. The book is dedicated to The Finnish Radio Broadcasting Dance Orchestra (1957–75), whose music I enjoyed as a teenager – and I still enjoy it.

Why am I writing an introduction about my guide for this magazine, a publication of the Finnish Semiotics Society? The reason is that the guide applies semiotics and phenomenology to the practical making of music – for the first time? No other such presentations have come across. In my writing, I focus on the so-called common sense questions without going deep into the details of the substance of big band music. Maybe someone else could get excited about this small attempt and develop these ideas within his own special field. I am relying here on just a few basic principles, with which I offered the reader as versatile a perspective as possible on

arranging, including "quiet knowledge of the author". I had discovered all this gradually through my own experience, also from literature or learned from a few top men, among whom I would especially mention the names Kaj Backlund, Raimo Henriksson, Markku Johansson and Pentti Lasanen. The perspective on arranging is unashamedly subjective: I describe it from as personal a perspective as possible. What is our own? Well, nothing much, but adopting, melting and reproducing already existing things, perhaps with your own personal tone of voice, can result in the most durable "own", that's what I believe. And this sentence is often repeated in the guide: "Don't believe what I have said, but test everything in practice".

Long live pluralism! The world is so complex that it is difficult to explain it with only one theory or thought model. That's why I combined here in an eclectic way, as in my dissertation at the time, the things I found to be important, as the principle "this is how I experienced it". My effort was to strengthen awareness of the ideal process of arranging, as well as awareness of one's own mental resources and how to use them appropriately.

Let's summarize briefly: Music arrangement is the transformation of existing musical ideas (compositions, melodies) in a personal way for a new purpose, often also for a new instrumentation (Boyd; Leopold; Riethmüller). The new purpose usually precedes the "order", which is the basic driving force of the arranger: order ==> anxiety ==> action. Arranging jazz music is

a creative activity, seeing the old in a new light, seeing possibilities, orienting towards what is not yet there. So, all in all, it's almost composing. To orchestrate music for new instruments – practiced in classical music – is a different matter; it's just that music is mechanically transferred to other instruments. Now the task was to figure out "how to arrange that or this familiar or new melody to a well-sounding big band/swing style – for tomorrow". The melody can be, for example, the Pori march (from the eighteenth century).

The purpose of the work is to reveal the general scientific and music-theoretical foundations, to explain the main principles of arranging jazz music for big band.

Research methodology. The work has a solid methodological foundation. The art of jazz is interpreted in the spirit of philosophical phenomenology (E. Husserl's teachings). In his understanding of arrangement, author relies on semiotics as a universal theory of signs, in particular on the achievements of Finnish semiotics scientific school (E. Tarasti, A. Broms etc.). Methods of generalization, comparison, classification, and structural analysis are also used.

Results & Discussion. The main focus of the guide's harmonic material is on tonal (not modal or atonal) phenomena. I wanted to offer the reader a clear introduction to tonality and its conventions, forms and logic, continuity, where chained chords refer to each other. Harmony horizontally (i.e. melody) is semi-based on succession, movement, time, rhythm, "word", even logic, while harmony vertically (i.e. harmony) is based on simultaneity, immobility, timelessness, timbre and its "colours", as if "to the picture". Our brains contain these two "worldviews" revealed by linguistics, between which an irreconcilable antagonism prevails, Henri Broms (1992) has written. First they were discovered in natural language.

But I think that music is born from exactly this same basis, when these opposites, the syntagms and paradigms of music, i.e. "rhythm poetry" and on the other hand individual notes note by note, are brought into a fruitful interaction with each other. The resulting melody would then be the "first content" of music, i.e. its physical manifestation: the perfect union of time and timelessness, logical and poetic in music – one of humanity's finest inventions, which has its roots in natural language. But most importantly, when these "worldviews" clash in music, they simultaneously enrich it with their existence, in which case we have the opportunity for these different forms of "being": Continuous tonal "coming", i.e. the indexical chaining of chords (notes playing at the same time) into a network of reference relationships, i.e. functional harmony with chordal resolving tendencies. And the release goal is a tonic note – a psychologically satisfying thing. We also have a tonal "being", i.e.

the independent colour saturation of the chords without strong resolving tendencies. As far as musical communication is concerned, tonal rhythmic music is in a class of its own in its dialogic communicativeness. It's easy to follow, its rhythm is often catchy and the harmony/shapes are part of the rhythm. The reign of tonality in European music begins at the beginning of the 17th century – in popular music, this triumphant streak continues to this day.

Modality, atonality, etc. get little attention in this guide. Music psychologists have stated that we have a built-in tendency to perceive all sound phenomena tonally, i.e. in relation to each other, and try to return what we hear to the tonal system. According to composer Alfred Schnittke, the psychological charm of tonality lies precisely in its sophistication, in the great ability of tonal harmony to deeply describe a person's psychological emotional states (Schnittke, 2002). Modality, on the other hand, appeals especially to our archaic level of consciousness: When we move to examine and use modality instead of dynamic tonality, we find ourselves in a different kind of narrative, a more pictorial reality.

Towards the end of the arranging guide, we peek into modernization just a little, by adding formal complexity to the structures. Let there be more artistry here or not. Let's gradually abandon most "romantic feelings", sentimental modernism and its psychological-intriguing, speech-like "Tell a story" narrative on the way to something new, a different kind of narrative, pictorial-conceptual-constructive. And as paradoxical as it sounds, in jazz music this new phase is found precisely in the modality of music, which is, on the other hand, the oldest quality in making music.

Modality is not only a phenomenon specific to jazz, but it covers a very large number of world music. Modality in music represents the effort to return to the dawn of humanity, the spaces of timelessness. Musicians have been taking advantage of this human striving for "another kind of peace" for a long time. It therefore represents "being", non-resolving imagery, just as the tonal resolving chords represent "coming". Often modality avoids all phenomena related to tonal resolving. Concretely this manifests as a complete avoidance of the tritone, that "satanic" interval. According to Alfred Schnittke: in the psychological sense, the narrative power of modality is different compared to tonality. We profitably choose tonality if we are "verbal" types. But if we choose a musical "picture", even then there is no need to worry about the realization of the narrative: The picture always tells itself perfectly. Now here we have two different "worldviews" on display, the antagonism between which is one of the great things in music and jazz as well. In a semiotic sense, it is the most remarkable contrast. We move in harmony between these opposite poles – both are better. This was a small theoretical introduction to music.

Anyone who has made arrangements, when writing the first ones, remembers the moments of horror and pain when the work got stuck. The “conservatory-positivist” instruction is: “Do this and that, and your music will be completed well and by the deadline”. The skill of the arranger is the ability to vary the given material directly in the spirit of phenomenology with as many ways as possible in his mind (and soon on paper) and after that comes the choice. And when we choose one solution, then we reject others. This point requires special training.

After all, systematicity is almost a science. When approaching arrangement with the help of semiotics, we operate like a “hard science” with the material facts of music. The spiritual point of view, on the other hand, brings with it a small dose of phenomenology, where I think science and art are the closest to each other: We deal with ideal objects when we create something new. Arranging is close to composing. It is high-flying mental activity with complex psychological processes combined with sweaty artisanal grind. I know from experience that a conscious and systematic “orientation towards what is not yet”, seeing the whole in advance by visualizing its elements part by part – or layer by layer “from the bottom up” as in a watercolour painting – and then building piece by piece according to this calculation guarantees the success of the arrangement well and within the deadline. In the developing “flow”, a sense of control arises, the feeling that we are on the right track. This feeling is important in many other types of work.

I think that knowing and doing things with understanding frees the arranger from remembering and following formulaic rules learned by heart. This is why, in the spirit of phenomenology and semiotics, I described the arranging process in so many words. There are already more than enough facts in the world today. How that information would be used and in what order is a good question. Sounds spiritless – does creativity get lost in the jungle of limitations? Prof. Bengt Holmström’s idea is: “Let’s think that creativity comes from freedom. That’s the fundamental misconception. Creativity arises from challenges, limitations and questions.”

For an experienced native speaker, the know-how of the process itself is automated to such an extent that he pays as little attention to it as possible. Accordingly, the arranger’s creative energy can be set directly and fully into the musical content itself, thoughts, rhythms, melodies, harmonies, emotional states. And not like where would I start today? Smooth control of the process leaves as much room as possible for free movements of the spirit. But first you have to “focus on what already is”, i.e. to study certain basics of music theory, to analyze ready-made music, to refine instrument skills. No information is usable until it becomes a part of us.

All the orchestral examples in the guide are so-called reductions, for illustrative purposes, i.e. fragments of the extensive score format reduced to just a few lines. They make it easy to understand how music is actually structured. This is how composers and arrangers often thought of their music at first, as the so-called “satz” score or in “first layout” format. There are several examples of top arrangers, all of which are reductions. You can easily examine them with the piano and then decide whether the instructions I gave are correct. The reader is encouraged to study and make full use of a notation program; e.g. the Sibelius notation program provides a ready-made score from the reduced form with one button press.

The music examples contain only a few melodies invented by the author, of which many variants are presented in different styles and/or with different techniques. The Standard On Love melody appears in the guide half a hundred times in different forms. This (almost always) very recognizable melody, i.e. the “thing”, the “first content” of the music, is preserved, but sometimes with a very different flavour compared to the original form. And the formal implementation therefore varies up to more than 50 times, from unison to 7–8 voices, from tonal to modal harmony, from rock rhythms to symphonic style, from swing to church choir. The examples have been available to listen to on my website.

The most important principle of the guide is this: Jazz and music are a language. Arranging is communication. Music is a language used to operate as if in a way of communication – often this idea is expressed metaphorically. But music (and arranging) are really communication, the communication of feelings, thoughts, (musical) ideas – there is a surprisingly large consensus on this today in everyday conversations and even at all levels of education. It has been said that a work of art without its communicative, semiotic aspect is just a bunch of paper, a piece of cloth, noises, a pile of stones without anything to say. This means that art is not really possible without a language/communication perspective. But then right after talking about semiotics might cause a repulsive reaction; too theoretical, too elusive. Now I’ve tried to “lower the bar” as much as possible – even at the cost of losing orthodox semiotics – so that the circle of those who discover, understand and use it expands a bit.

The more uniform the phenomenon under consideration is, the more suitable the language analogy is. At first, I took – as a starting point – the old and narrow big band perspective, which I later expanded a little, so that the reader will hopefully have the opportunity to “see and understand new things based on the old ones, in their light” (Husserl, 1970). I could say that in contrast to the current historyless, odourless and tasteless time, I stuck to an emphasized historical perspective on my subject. For me, all the older styles and trends in jazz are just as true and

art as contemporary jazz. This kind of elementary textbook in the old, strict style of jazz, one might say romantic or sentimental style, was born, which seeks a kind of ideal type of big band arrangement, strongly rooted in tradition.

Typification is one of my methods here. The mainstream of big band jazz is quite formal, and so it is particularly suitable for typification. By typification, I started distinguishing typical different ways of writing classical big band music. I got the idea from the composer William Russo (Russo, 1961), whose arrangement guide (there as 3 divisions: Nimble, Singing, Striking) has its roots. The final justification for typing came when I read Henry Mancini's corresponding guide (Mancini, 1986), where the rest of the "types" (Solemn, Colorful) were found. Then I just had to come up with descriptive names for them. But typing always does violence to rich reality, like language it limits and impoverishes. True, but without "basic grammar" and "basic vocabulary" it is difficult for us to get any kind of grip on reality, which tends – when we talk about it – to slip away from our grasp.

"Stylistically" I now limited myself to so-called nostalgic style of big band music, i.e. the kind of music I have a strong emotional connection to. What is important to me in music is the feeling, the emotional charge, which traditional jazz still strongly carries with it. I try to avoid such synchronic creation and maintenance of just-here-and-now reality in favour of a diachronic, or let's say historical, view; In favour of the fact that in all art we can always look a little towards eternity – if we only want to. "When you let the style speak in your music, then someone bigger than you speaks." That's what one could say according to Charles Taylor's ethics (Taylor, 2018). Responsibility for the thing itself, for jazz, for the tradition of big band music? Style-conscious matching can also be thought of as loyalty to one's own "Great Line". My set of questions referring to ethics is then a continuum: receiving influences ==> imitation ==> plagiarism ==> stealing. No more of that here.

I believe that from this you can go in many directions to deepen what you have learned and apply to almost any kind of music what you have learned, to write new and fresh music creatively and freely. I believe that the principles are suitable for many types of arrangements other than just writing for a big band in the style of the 1950s. In a way, I'm just presenting empty structures, the general style I've chosen just as an "example filler". I'm never going to say what kind of melodies, harmonies and rhythms the student has to "fill" the structures with.

Conclusions. The basic tone of contemporary jazz, which is somehow more anti-romantic than before, tends to emphasize the complexity of the structure. In general, is complexity (a concept referring to expression) therefore an important attribute of artistry, I have to ask. The more complicated, the more

artistic? In any case, it seems that the development of jazz went from the beginning of the 1930s to the 1960s, moving formally in an increasingly complex direction. The meaning of the structure became more and more important – at the expense of the content? What content? What if the idea of the development of contemporary art is to let the content dissolve into the function of expression, "the medium becomes the message", then it's "so what!" I will return to this question in a moment.

For me personally, Tell A Story jazz, Louis Armstrong, Lester Young, Charlie Parker and others continue to tell their most up-to-date message. Is this kind of music that speaks to me personally, even grips me – the kind that I feel directly moves the foundations of my existence – the so-called existential style in jazz? If this were the case, the core question of narrative jazz would not only be "what can I do" but also "do I have something to say"? All in all, the question is not quite simple.

REFERENCES

- Boyd, Malcolm (1972). Arrangement. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 volumes. Ed. by S. Sadie. London, 1972–1980.
- Broms, Henri (1992). In the Footsteps of the First Images. The Semiotics of Culture. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Husserl, Edmund (1970). The Idea of Phenomenology. Translated into English by William P. Alston and George Nakhnikian. The Hague. Martinus Nijhoff.
- Leopold, S. ed. (1992). *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichten der Bearbeitung*. Kassel.
- Mancini, Henry (1986). Sounds and scores: A practical guide to professional orchestration. Distributed by Columbia Pictures Publication
- Riethmüller, Albrecht (2000). Bearbeitung. Brockhaus-Riemann Musiklexikon, S. 913 (vgl. BRM Bd. 1, S. 111) (c) Schott Musik International, Mainz.
- Russo, William (1961). *Composing for the jazz orchestra*. University of Chicago Press, Chicago
- Schnittke, Alfred (2002). Polystylistic Tendencies in Modern Music. In *A Schnittke Reader*. Edited by Alexander Ivashkin and translated by John Goodliffe, 87–90. Bloomington: Indiana University Press.
- Taylor, Charles (2018). The Ethics of Authenticity. Harvard University Press. ISBN 9780674987692
- Toivanen, Mikko (2018). Ideat stemmoiksi! : big band – sovituksen opas. Savonia University of Applied Sciences. 359 pp.
- Toivanen, Mikko (2021). Ideat stemmoiksi – big band-sovituksen opas (Ідеї для музичної композиції. Посібник з аранжувань для біг-бенду). SYNTEESI No 1, 2021 (40.vuosikerta). Suomen Semiotiikan Seura. Helsinki. S. 59-70.
- Toivanen, Mikko. (2000). Jazz luonnollisena systeeminä: Fenomenologis-semioottinen tutkielma modernin jazzin myytistä ja sen merkityksestä (Джаз як природна система: феноменологічно-семіотичне дослідження міфу про сучасний джаз та його значення). Jyväskylä Studies in the Arts 72. Jyväskylän yliopisto 2000.

Від ідеї до нотного тексту: посібник з аранжування для біг-бенду

Мікко Тойванен
доктор філософії, почесний професор
Університет прикладних наук Савонія,
Куопіо (Фінляндія)

Автор розглядає дану роботу як пролегомени до посібника з аранжування музичного твору або певного тематичного матеріалу для великого джазового ансамблю – біг-бенду. Робота має ґрунтовні методологічні основи. Мистецтво джазу трактується в дусі філософської феноменології (учіння Гуссерля). У розуміння аранжування автор спирається на семіотику як універсальну терію знаків, зокрема на досягнення фінської семіотики (Е. Тарасті, А. Бромс). У своїх практичних рекомендаціях щодо аранжування автор спирається на сприйнятий досвід провідних джазових музикантів (Кая Баклунда, Раймо Хенрікссона, Маркка Йоганссона і Пентті Ласанена). Також автор покладається на здоровий глузд і свій власний багаторічний досвід у сферах музично-виконавської (гра на саксофоні) та композиторської діяльності в сфері джазової музики. Композиторська та аранжувальна техніка автора рекомендацій проявлені у створеній ним «Джазовій мессі» та ін. творах. Аранжування визначається як дія перетворення існуючих музичних ідей (композицій, мелодій) за допомогою певних прийомів у нову композицію, часто призначену для нових інструментів. Аранжування джазової музики – це творча діяльність, бачення старого в новому світлі, бачення можливостей, орієнтація на те, чого ще немає. Основна увага у посібнику приділяється тональній музиці. Автор спирається на горизонтальну організованість (ритм, фразування, логіку) і вертикальний порядок (функціональну гармонію і колорит), тобто на єдність синтагматичної та парадигмальної організації музичної форми, яка має своє коріння в природній мові. Розкривається значення взаємовідношень між тональним та модальним музичними «світоглядами», тобто між полюсом «вербального» музичного мислення та полюсом більш архаїчного «картинного», просторового переживання світу в звуковій формі, антагонізм між якими має величезне значення для джазу та всієї музики. Секрет творчої роботи полягає у гармонічному русі між цими протилежними полюсами.

Ключові слова: мистецтво джазу, біг-бэнд, аранжування, мова, інструментування, нотний текст, композиція, феноменологія, семіотика.

Надія Василівна Паращук

Меморіальний жанр у творчості Чезаре К'якк'яретти в контексті питомих традицій італійської музики

УДК 78.481: 78.21

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.23>

Надія Василівна Паращук

аспірантка кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка

ORCID: 0009-0004-0649-0685

Дослідження призначене вивченню меморіального жанру в просторі акордеонного мистецтва Італії спираючись на традиції італійської музичної культури та творчість провідного італійського акордеоніста і бандонеоніста Чезаре К'якк'яретти. Особливий фокус спрямовано на твір композитора «Sunflower Seeds»/«Насіння соняшника», який виступає особливим музичним прикладом, що поєднує в собі ідею своєрідного реквієму, музичного меморіалу та філософського осмислення теми втрати, відчаю, надії і світла.

Метою статті стало сформуванню комплексне уявлення про меморіальну традицію в італійській культурі, охарактеризувати творчу мову Ч. К'якк'яретти та осмислення його твору «Насіння соняшника» як композицію, що являє собою не просто естетичний жест, а сформовану модель меморіального жанру, в якому йдеться не про пам'ять минулого, а про живий діалог «тут і зараз».

Задля здійснення мети було задіяно комплекс методів, що поєднали музикознавчий та культурологічний підходи. Основні методи: структурно-аналітичний – для виявлення формотворчих закономірностей, інтонаційної драматургії та тембрової організації акордеонної фактури; смислово-семантичний – для вивчення символіки музичних образів, трактування метафори «насіння» у філософському і культурному вимірі; герменевтичний – для інтерпретації твору як суб'єктивного вираження пам'яті та засобу комунікації з втраченим; культурологічний – для виявлення особливостей італійської традиції вшанування пам'яті через музику, що відлунюють у творчості Ч. К'якк'яретти.

Отже, у статті висвітлено, що меморіальна музика ХХІ століття перестає бути пов'язаною виключно з траурною тематикою, але вона не перестає бути універсальним спікером про біль, пам'ять, надію. Особливим постає твір Ч. К'якк'яретти «Насіння соняшника», який демонструє не лише зразок естетичного витвору мистецтва, а й унікальної культурної пам'ятки у загальноєвропейському контексті.

Ключові слова: меморіальний жанр, in memoriam, пам'ять, акордеонне мистецтво, італійська музична культура, композитор, творчість, біографія, Ч. К'якк'яретта.

Постановка проблеми. Тенденції розвитку європейського акордеонного мистецтва тісно пов'язані з вдосконаленням культурного досвіду, а саме виконавством та оригінальним репертуаром. «Процес формування цього народного інструменту тісно пов'язаний з історичними передумовами, що ввібрали в себе елементи західноєвропейської і національної музичних культур» (Тищик, 2021: 63). А тому необхідним є більш детально вивчати всі глибини акордеонного мистецтва.

Аналіз актуальних досліджень. Оскільки стаття сфокусована на творчості Ч. К'якк'яретти як провідного представника італійського акордеонного мистецтва і його меморіального жанру, варто відзначити що на сьогодні існує мало дослідницької бази про дану постать. Знаходяться лише інтерв'ю з автором, інформація про нього на його власній веб-сторінці та стаття Євгена Жили (Жила, 2024), в якій подані коротко дані про Ч. К'якк'яретту і охарактеризована його образно-стильова специфіка творчості. Щодо меморіального жанру в акордеонному мистецтві, то наразі дане питання є недослідженим і невивченим. Зустрічаються окремі згадки про ідею присвяти у дослідженнях Я. Олексіва, А. Сташевського і П. Шиманського. Проте, вивченню меморіального жанру присвячені праці В. Бодіної-Дячок, І. Вербицької-Шокот,

Л. Донченко, А. Єфіменко, Ю. Кучурівського, І. Мринської, І. Середюк, Р. Суліма. Також дана тема піднімалася в таких італійських дослідників, як А. Тота (Anna Lisa Tota), Л. Руберто (Laura E. Ruberto), К. Молль (Carlo Moll), Г. Бартоліні (Guido Bartolini) та інші.

Мета статті. Висвітлити значення меморіального жанру в італійській культурі, представити біографію і творчий шлях провідного митця італійського акордеонного мистецтва Ч. К'якк'яретти та проаналізувати його твір «Sunflower Seeds», як яскравий приклад in memoriam в сучасній акордеонній культурі Італії.

Методологія дослідження характеризується комплексним підходом, який поєднує в собі історико-культурний аналіз (вивчення меморіального жанру в італійській музиці), аналіз музичного твору (Ч. К'якк'яретта «Sunflower Seeds»), інтерв'ю з композитором, біографічний метод (для опису життєвого і творчого шляху Ч. К'якк'яретти) та контекстуальний аналіз, який допоміг розкрити зв'язки меморіального жанру з історичними та філософськими ідеями у творчості композитора.

Результати та їх обговорення. Важливою у формуванні світової культури, і акордеонної в тому числі, безперечно, виступає Італія. Це країна, культура якої сягає майже трьох тисячоліть. Саме італійська культура є однією з небагатьох

європейських, яка зуміла зберегти пам'ятки власної усної народної творчості. «Переважно – це застільні або поховальні урочисті пісні, присвячені особам, які посідали визначне місце у трибах, куріях і родах» (Сабадаш, Нікольченко, Пахоменко, 2021: 11). Також велика увага у італійській народній творчості приділялася відзначенню перемог у воєнних діях, що надихало митців до створення творів-присвят чи меморіальних композицій.

Вже у ранній Римській культурі спостерігається схильність італійців до традиції меморіальних присвят. Їх історія походить ще від звичаїв виготовляти посмертні маски родичів (лат. *lararium*, від *lares* – ларарії), які створювалися в пам'ять про близьких, знаменитого розпису у храмі Бога Салуса (Здоров'я) на честь перемоги Римської імперії у Другій Самнітській війні (327-304 до н.е.), гімну на честь Богині Юнони Лівія Андроніка (Lucius Livius Andronicus, перший римського поета), чи героїчної поеми Гнея Невія (Cnaeus Naevius) присвяченої Першій Пунічній війні.

Певним чином, меморіальними пам'ятками давньої Римської культури є театральні жанри як паліати або «комедія плаща» (лат. *fabula palliata*, *pallium* – «плащ»), тогати (лат. *fabula togata*, *toga* – римський верхній одяг) та аттелани (від лат. *fabula atellana* – фарси з Ателли). Власне, ці комедійні різновиди театру є документальним фіксуванням минулого римського середовища і реалій його буденності. Важливу роль у формуванні пам'яті італійської культури відіграли також праці анналістів (лат. *anales* – хроніка, літопис), які записували спогади, свідчення очевидців, власні пережиття і, тим самим, передавали достовірну інформацію про життя Римської республіки. Принцип роботи анналістів з отриманою інформацією у подальших історіографічних творах в дечому співпадає з способами запису української історії у літературі, зокрема, з мемуратами, фабулатами і хронікатами. Тобто, форма текстуалізації пережитих історій відбувалася у вигляді точного переказу власної історії чи побаченого, з додаванням вигаданої пригоди, чи як оповідь з описом чітко хронологічних подій. Ідея вшанування і увіковічення мала особливе місце у римській архітектурі, адже встановлення пам'ятників богам, воїнам, полководцям, політичним діячам чи невизначним особистостям здійснювалося як за їх життя, так і посмертно.

Присвята не може існувати без адресата. Саме такий елемент простежується у творчості відомого літератора, оратора і філософа Марка Туллія Цицерона (Marcus Tullius Cicero). Так, його трактати «Brutus» (46 до н.е.) та «Orator ad M. Brutum» присвячені Марку Юнію Бруту (Marcus Junius Brutus), де автор схиляється до аналізу ораторського стилю Брута, діалог «De Oratore» присвячений брату Квінту Туллію Цицерону (Quintus Tullius Cicero). Таким чином, Цицерон використовує

елемент адресата як спрямовування уваги читача на конкретну особу змушуючи його задумовуватися над риторичними і філософськими питаннями, а також залучати до дискусії своїх сучасників, що є знаковими особливостями меморіальних творів.

Меморіальна традиція італійської культури сягає культурно-історичних глибин. Відтак, варто виділити окрему гілку римської прози що теж, певним чином, належить до меморіального жанру, який починається з творчості Гай Юлія Цезаря (Gaius Iulius Caesar). Як державний і політичний діяч та полководець, автору належать записи воєнних мемуарів, а саме: «Нотатки про Галльську війну» (7 книг), «Нотатки про громадянську війну» та «Похвала Геркулесу», що слугували збереженням історичних подій. Трохи з іншим тоном меморіальна тематика проявляється у оді Квінта Горация Флакка (Quintus Horatius Flaccus) «До Мельпомени» або «Пам'ятник», чи збірці Публія Овідія Назона (Publius Ovidius Naso) «Скорботні елегії», в якій одним з віршів є написана собі епітафія.

З приходу нової духовної системи провідною темою у італійському мистецтві стає релігійна тематика. Література, музика, живопис, архітектура стають за тематикою присвяченими християнству, хоча за змістом, до прикладу, могли розповідати любовну або воєнну історію. Відтак, тема скорботи, пам'яті та увічнення зрідка зустрічалися у творчості митців у періоди Ренесансу та Бароко, оскільки переважно центральними залишалися релігійна, міфологічна та світська теми. Зрештою, композитори згаданих епох часто писали твори на замовлення меценатів чи королівських дворів, і тому майже всі їхні твори мали присвяту окремим постатям. Тому, серед авторів що своєю творчістю, поповнювали скриню історії італійської традиції присвяти в мистецтві виділяємо визначні праці Клаудіо Монтеверді (Claudio (Giovanni Antonio) opera «Орфей» (1607) з присвятою сеньйору Д. Франческо Гонзага «Al serenissimo signor D. Francesco Gonzaga» та його збірки мадригалів, кожна з яких була присвячена певному його покровителю. «Перша «*Sacre cantiunculae*» (23 мотети) 1582 року ... була присвячена його покровителю Стефано Канініо Валькаренго. Друга збірка творів К. Монтеверді «*Madrigali spirituali*» (12 мадригалів) 1583 року присвячена представнику знатної родини Алессандро Фраганеско. Третя збірка – «*Canzonette*» (21 канцонета) 1584 року присвячена аристократу з Кремони П'єтро Амброзіні» (Пешкова, 2021: 84). Також варто відзначити Антоніо Вівальді (Antonio Lucio Vivaldi), який присвятив своїх 12 концертів «Спір гармонії та винаходу» данському королю Фредеріку IV (1725), «La Cetra» присвячена імператору Карлу VI (1728), цикл «Пори року» присвячений графу Вацлаву Моршину (1725), «Коронація Поппеї» присвячені історії Поппеї Сабіни (Ollia T. f.) (1642); серед

поетів Франческо Петрарка (Francesco Petrarca) «3 сонетів на життя і на смерть Мадонни Лаури» (1348–1374), Торквато Тассо (Torquato Tasso) поема «Визволений Єрусалим» присвячена героям Першого Христового походу (1581); художники Мікеланджело Буонаротті (Michelangelo di Francesco di Neri di Miniato del Sera і Lodovico di Leonardo di Buonarroto Simoni) фреска «Страшний суд» у Сікстинській капелі (1537–1541), Тіціан Вачелліо (Tiziano Vecellio) «П'єта» присвячена епідемії чуми (1575–1576), Джованні Баттіста Тьєполо (Giovanni Battista Tiepolo) «Смерть Дідони» (1757–1762) та інші.

Особливим періодом поширення меморіального жанру в Італії стала ера мистецтва Рисорджименто (іт. *il risorgimento* – відродження). Загалом, для італійців притаманно оспівувати перемоги та досягнення. Для них, в принципі, властивий патріотизм. Власне, даний період характеризується національною, культурною та політичною боротьбою в Італії у XIX столітті. Відкриттям стають праці Вітторіо Альфьєрі (Vittorio Alfieri), як «трагедії свободи» (Сабадаш, Нікольченко, Пахоменко, 2021: 97). Видатними є його «Змова Пацці» (1779) і «Брут старший» (1787) присвячені пам'яті Джорджу Вашингтону та «Брут молодший» і «Аріс» (обидва 1788) пам'яті англійського короля Карло I та «Вірґінія». Продовжать цей список «Messa da Requiem» Джованні Паїзелло (Giovanni Paisiello) написана на честь його власної смерті, яку він передчував (1816), «Inno al Sole» пам'яті Наполеона Бонапарта (Napoleone Buonaparte), «Requiem in G minor» на смерть імператора Леопольда II (1787) та «L'Olimpiade» присвячено Катерині II Домініко Чімарози (Domenico Cimarosa) (1784), «Реквієм» Нікколо Піччіні (Vito Niccolò Marcello Antonio Giacomo Piccinni) посвята королеві Марії-Антуанетті (1800). Легендарними представниками Рисорджименто є Вінченцо Белліні (Vincenzo Bellini) «Messa per San Giovanni Battista» на пам'ять св. Івана Хрестителя (1825), Джузеппе Верді (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi) «Messa da Requiem» пам'яті Алесандро Мандзоні (Alessandro Francesco Tommaso Manzoni) (1874), «La battaglia di Legnano» присвята національному руху Risorgimento (1849), Саверіо МаркадANTE (Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante) «Messa da Requiem» пам'яті невідомого покровителя (1843), Джоаккіно Россіні (Gioachino Antonio Rossini) і його «Stabat Mater» пам'яті батька (1841), «Petite messe solennelle» своєрідний заповіт композитора (1863) та опери на героїко-патріотичні теми.

Італійська культура дуже твердо трималася історій минулого і їх увіковічнення у національному мистецтві. Тематика пам'яті й далі продовжувала розвиватися у творчості провідних італійських композиторів охоплюючи широку публіку.

З огляду на період веризму, який утвердився у 90-х роках XIX століття, меморіальний жанр не обов'язково мав пряме посилення на адресата, переважно, меморіальною виступала сама тема твору, яка через сюжет, образи і викликані емоції зберігала колізії, ідеали та соціально-політичні проблеми в історії. Прикладами таких творів слугують «Andrea Chenier» (1896) Умберто Джордано (Umberto Menotti Maria Giordano), присвячена пам'яті поета Андре Шеньє (Andrea Chénier), який став жертвою Французької революції, «Pagliacci» (1892) та «Cavalleria rusticana» П'єтро Маскані (Pietro Mascagni) (1890), які виступають символом кровопролиття і жорстокого світу сицилійського побуту.

З плином часу, молода творча генерація Італії розвивала і змінювала концепцію мистецтва на італійському ґрунті пробуджуючи національну енергію у вигляді ідеології націоналізму. Культ війни і загарбництва стає провідним у творчості першої половини XX століття і стелить шлях аж до доби неореалізму. Всі літературні видання, музика, живопис, кіно розгортають нові філософсько-естетичні погляди базуючись на зображенні людської особи у незафіксованій формі. Мистецтво набуває трагічно-іронічного забарвлення. А з настання неореалізму основною тематикою виступають сюжети партизанської війни, боротьбу за гідність та свободу. Так, пережиття італійським народом важкого періоду утвердило в його культурі основи меморіального жанру – символи, пам'ять, оплакування, шана, спогади. В художньому просторі це виявляється завдяки застосуванню алюзій, рефлексій на певні події, постаті, факти, художні твори. Автори використовують різні форми, стилі, сюжети, герої для втілення меморіальної ідеї, проте незмінним залишається характер цих творів – трагічна драматургія, філософська концепція, символізм та ідея увіковічнення.

Широкого поширення меморіальні твори набувають після закінчення Другої світової війни, яка стала світовою трагедією і, тим самим, джерелом тем для in memoriam. Дані твори слугували для композиторів відображенням особистісних втрат, історичних трагедій та піднесенням філософських питань життя і смерті. Зокрема, відомі Лучано Беріо (Luciano Berio) «Requies» пам'яті дружини (1984), Луїджі Даллапиккола (Luigi Dallapiccola) «Canti di prigionia»/«Пісні в'язнів» (1938-1941) і кантата «До Матільди» до сторіччя зі смерті Гейне (1955), Франко Донатоні (Franco Donatoni) «In cauda» пам'яті композитора Бруно Мадерну (1981), П'єтро Масканьї (Pietro Mascagni) «Реквієм» (1902) на пам'ять про італійського поета Джузеппе Верді (Giuseppe Fortunino Francesco Verdi), Луїджі Нono (Luigi Nono) «A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili» пам'яті архітектора Карло Скарпи (1984) тощо.

Для позначення меморіальної тематики італійські композитори використовували у назвах чи епіграфах своїх творів такі вирази, як «*in memoria di*», «*all memoria di*», «*in ricordo di*», що перекладається як «пам'яті», «на пам'ять про», «на згадку про». Іноді можна зустрічати звороти, які починаються з «а», в перекладі «до», «per» – «для», а також загальновідомі фрази «*in memoriam*», «*memory*», «*dedicated*», «*to*» тощо. Серед таких композицій відомі праці вітчизняних і сучасних композиторів на кшталт Джорджіо Баттістеллі (Giorgio Battistelli) «*In ricordo di un sogno infranto*» на згадку про спогади про зруйноване і недосягнуте (2012), Фабіо Ваккі (Fabio Vacchi) «*In memoria di Pier Paolo Pasolini*» (2005), Луїджі Даллапиккола (Luigi Dallapiccola) «*In memoria di un gesto*» як протест проти несправедливості (1967), Габріель Манка (Gabriele Manca) «*In memoria di un eroe*» пам'яті героя сучасності (2015), Джованні Солліма (Giovanni Sollima) «*In ricordo di un amico lontano*» на пам'ять про близьку людину (2007), Лука Франческоні (Luca Francesconi) «*Alla memoria di un uomo scomparso*» (2018), Сальваторе Шаріно (Salvatore Sciarrino) «*In memoriam*» пам'яті композитора Франко Донатоні (Franco Donatoni) (1998) та інші.

Отже, сумуючи всі вище згадані факти формування італійської культури, і меморіального жанру в ній зокрема, чітко відстежується схильність італійського менталітету до жанру присвяти. Італійський народ, це одна з світових національностей, яка пережила численні трагедії, що збереглися у культурній пам'яті. За свою довгу культурну історію такі катастрофи як Перша і Друга світові війни, Битва при Капоретто, фашистські репресії Муссоліні, період політичного терору «*Years of Lead*» чи катастрофічні землетруси (1908 рік в Мессіні та 1980 року в Ірпінії), виверження вулканів спонукали митців до створення творів, де могли вшанувати і віддати пошану загиблим. Таким чином, ці твори стали не лише витворами мистецтва, а й вплинули на формування національної ідентичності італійського народу.

Невід'ємною частиною композиторського світу, зокрема в акордеонному мистецтві, є сучасний італійський композитор, акордеоніст і бандонеоніст Чезаре К'якк'яретта (1973 р., Cesare Chiacchiaretta). Саме цей сучасний митець є провідним творцем меморіального жанру в акордеонному мистецтві. Майже кожна його праця пройнята меморіальною тематикою і висвітлює складні і трагічні історії італійської культури. Твори Ч. К'якк'яретти підносять акордеоне мистецтво на новий рівень у світовій культурі і слугують зміцненням його значимості у культурній пам'яті Італії, адже дані праці є увіковіченням трагічної історії італійського народу та виявом шани йому.

Творчий стиль митця пройнятий новими аспектами програмності, сучасним вираженням ідеї,

віртуозністю, лірикою і особливою мелодійністю (характерною для всіх італійських композиторів), свіжою гармонією, креативним баченням форм, жанрів, в яких творить композитор, оригінальним поєднанням акордеону з іншими інструментами та модерними акордеонними виразовими засобами. Стержнем творчості композитора є програмність.

Свої роботи Ч. К'якк'яретта завжди наділяє програмною назвою, епіграфом чи підзаголовковою частиною з передісторією. Власне, таке оформлення нотного випуску творів свідчить про те, що всі вони пройняті філософською ідеєю і певним емоційно-психологічним спектром. Адже, описуючи ту чи іншу історію, якій присвячений окремий твір чи вказуючи в епіграфі адресата, він вже налаштовує реципієнта на певний відчуттєвий аспект сприйняття твору. Творчі надбання молодого композитора явно демонструють панування в його філософії ознак безперервного зв'язку слова і музики. Відтак, факт невіддільності даної паралелі у меморіальному жанрі служить підставою стверджувати, що Ч. К'якк'яретта є яскравим представником меморіального жанру у світовому акордеонному мистецтві.

Зрештою, аби краще охарактеризувати його творчість, варто розглянути його життєвий шлях і висвітлити особистість автора, що безперечно впливає на його творчу діяльність.

Чезаре К'якк'яретта народився в місті К'єст у 1973 році. Музикою почав займатися ще з дитинства, зокрема, завдяки особливій любові до неї його батька, також музиканта. У 8-річному віці починає навчатися у приватній музичній школі, а вже у 13 років розпочинає навчання у класі органу в Музичній академії Пескарезе (Accademia Musicale Pescarese). З моменту появи класу акордеону в академії, Ч. К'якк'яретта без жодних сумнівів починає його опановувати у класі Клаудіо Калісто (Claudio Calista). За період навчання, як акордеоніст, Ч. К'якк'яретта мав блискучі успіхи. Про це свідчать його перемоги у найвідоміших міжнародних і національних конкурсах. У 1991 році він їде на світовий чемпіонат «*C.I.A. I.M.C. U.N.E.S.C.O.*», як єдиний представник від Італії, вже у 1993 році він вперше відзначений премією на Міжнародному конкурсі «*Città di Castelfidardo*» і на сьогодні залишається єдиним італійським представником, що здобув у цьому конкурсі перемогу. Цього ж року його запрошують представити Італію в 43-му *Trophee Mondial De L'accordeon* у Португалії. Також він є переможцем конкурсу «*Città di Tivoli*», «*S. Bizzarri*», «*Città di Carsoli*» та «*Città di Pescara*». У 1995 році виконавець закінчує навчання в консерваторії «*N. Piccini*» в Барі з дипломом з відзнакою. Проте, музикант не зупинявся на досягнутому і продовжував вдосконалювати свою майстерність на майстер-класах у Макса і Крістіана Бонне (Max e Christiane Bonnay) у Франції, Могенса Еллегарда

(Mogens Ellegaard) у Данії, як також і у знакового українського композитора і акордеоніста Володимира Зубицького, котрий з 1995 року живе і працює в Італії. Цей факт має важливе значення для його творчості, адже такий зв'язок композитора з провідним представником українського акордеонного мистецтва слугував його особливому наближенню до подій в Україні, що в подальшому відобразилося й у його творчості.

У світовому музичному просторі Ч. К'якк'яретта відомий як віртуозний бандонеоніст і знавець музики Астора П'яццолі (Ástor Piazzolla). Ще з студентських років він захоплювався музикою талановитого творця танго, слухав її на платівках, пробував підбирати на слух і виконувати. У зв'язку з тим, що він вивчав гру на акордеоні, де специфіка міховедення і функціонування кнопок майже схожа, йому легше було опанувати даний інструмент. На сьогодні, виконавець вже випустив свій збірник з методикою навчання гри на бандонеоні – «Metodo per Bandoneon. Bandoneon's method» (Zaccaria Editore, 2021).

Власне, як бандонеоністу, йому належить величезна кількість концертних виступів з найвідомішими світовими оркестрами, на кшталт: Каунаський оркестр у Литві, Симфонічний оркестр Бакеу в Румунії, Луганська філармонія в Україні, Симфонічний оркестр Керетаро в Мексиці, Симфонічний оркестр Пескара, Симфонічний оркестр «Primo Riccitelli», Камерний оркестр «F. Fenaroli», Оркестр долини Бразос в США, Східно-Західний оркестр в Південній Кореї, Зальцбургські солісти, оркестр А. Скарлатті в м. Неаполі та інші.

Концертна діяльність виконавця налічує близько 1000 виступів у різних кутках світу. Переважно він виступає як бандонеоніст у різних камерних складах та як соліст з оркестром. Музика, яку виконує артист, не обмежується традиційним танго – він звертається також до оригінальних творів сучасності: Паоло Ді Біаце (Paolo Di Biase), Карло Кривеллі (Carlo Crivelli), Карміне Ді Марко (Carmine Di Marco), Паоло Розато (Paolo Rosato). У своєму інтерв'ю музикант наголошує, що «важливо знати та вивчати інші жанри. Я намагаюся грати і намагаюся мати більше «роковий» підхід до інструменту» (Festival Internazionale Fisarmonica Castelfidardo). Безперечно, такий погляд музиканта на розвиток акордеонної музики відобразився й у його творчості, в якій простежується схильність до танцювальних ритмів, рокових інтонацій, романсових гармоній та художнього письма А. П'яццолі.

Як було вказано вище, для композитора притаманно залучати акордеон в різні камерні склади. Очевидно, це пов'язано з власним досвідом, адже концертна діяльність відзначається частою співпрацею з різними музикантами та участю у камерних ансамблях. Зокрема, знаним є квінтет

акордеоністів Accord`Ance, в якому Ч. К'якк'яретта брав участь ще з початку заснування. Цей ансамбль неодноразово ставав лауреатом міжнародних конкурсів і славиться численними концертами. Відомо про його перемоги у камерних складах на національних конкурсах в Гравіні в Апулії та Rospigliosi di Lamporecchio (Concerto d'Autunno). Окрім того, йому належить співпраця з такими музикантами, як Ріно Верніцці (Rino Vernizzi), Лорна Віндзор (Lorna Windsor), Нандо Гаццоло (Nando Gazzolo), Едді Деніелсом (Eddie Daniels), Еліо (Elio), Джузеппе Етторпе (Giuseppe Ettore), Маріо Марці (Mario Marzi), Массімо Мерчеллі (Massimo Mercelli), Енріко Фагоне (Enrico Fagone), Арнольдо Фoa (Arnoldo Foa), Енцо Яккетті (Enzo Iacchetti). Особлива співпраця належить у складі з Cuarteto del Angel, Trio sin Palabras та Quartetto Mahagonny.

Разом з тим, визнання отримали проєкт «8 пір року Вівальді-П'яццолі» (бандонеон, скрипка, віолончель), дует з скрипалем Фернандо Суаресом Пасом (Fernando Suarez Paz), з яким записавши альбом отримує премію Orpheus, запис компакт-диску «In Nomine Terrae» з Загребською філармонією під орудою Мірана Ваупотіча (Miran Vaupotić), проєкт «Portrait» з кларнетистом Коррадо Джуфреді (Corrado Giuffredì), дует з гітаристом Джампаоло Бандіні (Giampaolo Bandini) та дует з піаністом Філіппо Арлія (Filippo Arlia), який триває вже більше 15 років.

Окремо необхідно відзначити виконання музики Ніно Роти (Nino Rota) з симфонічним оркестром «L. Cherubini» у 2006 році під керівництвом Ріккардо Муті (Riccardo Muti) в Teatro dell'Opera у Римі.

Окрім виконавської і композиторської діяльності, Чезаре К'якк'яретта викладає гру на акордеоні. Почав свою викладацьку діяльність у 1994 році в Музичній академії «Т. Schipa» (Conservatorio Statale di Musica) в Лечче. Педагогічна діяльність Ч. К'якк'яретти увінчалася великими успіхами, його учні є лауреатами національних та міжнародних конкурсів. Зокрема, переможцем престижного міжнародного конкурсу Trophee Mondial De L'accordeon і відомим італійським акордеоністом є його учень Маріо Стефано П'єтродаркі (Mario Stefano Pietrodarchi). Згодом митець почав викладати у школі популярної музики Тестаччо (Scuola Popolare di Musica di Testaccio) у Римі, музичній школі імені П. Сопрані (Civica Scuola di Musica Paolo Soprani) в Кастельфідардо, музичній школі Дж. Спонтіні (Istituto Musicale Gaspare Spontini) в Асколі-Пічено, консерваторії «G. Rossini» (Conservatorio Rossini) в Пезаро, консерваторії «Umberto Giordano» (Conservatorio di Foggia Umberto Giordano) у Фоджії та музичній школі «Ф. Фенаролі» (F. Fenaroli Civic Music School) у Ланчано.

Як сучасник італійського акордеонного мистецтва, композитор в першу чергу дбає про поширення і збереження італійської культурної спадщини. Часто в концертній програмі він звертається до італійської музики. Ч. К'як'яретта зазначає так: «Коли я виїжджаю за кордон, я відчуваю себе культурним послом своєї країни і дуже цьому радію» (Festival Internazionale Fisarmonica Castelfidardo).

Хоча композитор здобув освіту як акордеоніст, він зміг стати одним з найвіртуозніших і найвідоміших бандонеоністів світу і, разом з тим, «передав Італії силу бандонеону, основного інструменту танго» (Globalist, 2023). За таку активну роботу над поширенням музики А. П'яццолі та розвитку акордеонної культури він тричі отримав премію «Орфей» та у 2011 році був відзначений премією Астора П'яццолі.

Чезаре К'як'яретта на арені світового сучасного мистецтва виступає надважливим діячем розвитку і пропагування акордеонного мистецтва. Величезна концертна практика, численні співпраці з найкращими музикантами світу, композиторська діяльність, викладацька праця, майстер-класи, насамперед в університетах Міссулі (Монтана), Лойоли (Лос-Анджелес) і Центральній консерваторії Пекіну, та випуск методичного матеріалу свідчать про його кропітку роботу над популяризацією акордеону на міжнародній естрадній сцені. Окрім того, він «є художнім керівником Міжнародної премії для акордеоністів «Città di Lanciano» (Assofidelio Ensemble), що теж свідчить про його вклад у розвиток майбутнього акордеонного світу.

Життєдіяльність Ч. К'як'яретти неабияк резонує в його композиторській творчості. Гра на акордеоні та бандонеоні сприяє створенню для них оригінальних творів. Разом з тим, специфіка бандонеонної музики впливає на залучення тангових ритмів, протяжних мелодій і агогічних відтінків. Досвід виконання різножанрової музики та музики інших народів, концертування в інших країнах залишають відбиток у його композиціях у методиці та гармонічних структурах. І, звісно, як представникові італійської культури його композиторському письму притаманні присутність італійських інтонацій, пристрасний характер, лірика і, часом, бунтарський стиль.

Серед оригінальних творів для бандонеона знаходяться «Transfiguración» з струнний квартетом і гітарою (2017), «Homenaje para L.B.» з гітарою (2018), «Tangosphere» з контрабасом, «Fantasia para un hombre de tango» з фортепіано і симфонічним оркестром. Більша частина його творчого доробку належить оригінальним творам для акордеону, а саме: «Anemos» для акордеону і струнного квартету (2015), «Oria 1944» для акордеону і симфонічного оркестру (2018), «Concerto Per Fadiesis» для акордеону і струнного оркестру (2018), «Xmas Gift» для акордеону і струнного оркестру, «Migrants»

для акордеону і (2019), «Anni di Anna» для скрипки і акордеону (2022), також є версія з флейтою, «AsSolo» для 6 акордеонів (2018), «Rendez-vous à deux» для акордеону і арфи, «TRAC» для акордеону і труби in B, «Meeting Point» для вібрафону і акордеону (2014), «In Nomine Terrae» для акордеона і симфонічного оркестру (2018), «Sarajevo 14» для акордеона і двох кларнетів (2014), «Take Six for Four» для акордеону, фагота і 2 кларнетів (2014), «Enchantè» для акордеону і арфи (2014), «Sunflower Seeds» для акордеону і струнного оркестру (2022).

Майже в кожному з своїх інтерв'ю композитор зазначає збереження культурної спадщини Італії як свою життєву місію. У його композиторському доробку втілення цієї мети виразно простежується через тяжіння до меморіальних жанрів. Окреслюється свідоме звернення митця до in memoriam, який в нього служить як пам'ятний лист окремої історії, особистості чи події. Композитор традиційно, для меморіальних творів, підходить до оформлення заголовкової частини своїх творів. Він вказує посилання на адресата або в самій назві, як в «Homenaje para L.B.», «Sarajevo 14», «Migrants», «Oria 1944», або додає епіграф з присвятою чи опис конкретної історії у підзаголовку.

Однозначним для автора, є наявність у його творах сюжетної лінії. Зокрема, чуйність і сентимент проявляється у його творі «Anni di Anna», які пов'язані з присвятою бабусі («a mia nonna, in memoria»); віртуозність проявляється у «AsSolo», яка проводить паралель з адресатом («alla memoria di Wladislav Zolotarjow»); розгубленість і рваний характер виражається у «Migrants», де автор відображає долю всіх мігрантів різних національностей і релігій, також цей твір має присвяту сучасному акордеоністу – «dedicato ad Arcangelo Pignatelli»; глобальність проблеми і трагізм Ч. К'як'яретта виражає у «Oria 1944», який розкриває катастрофу внаслідок Другої світової війни, а також він пише його на честь свого дідуся («a mio nonno»); тема війни теж розкривається у його творах «Sarajevo 14», присвяченому пам'яті війни 1914 року («in Memory of First World War») та «Sunflower Seeds», який присвячений вшануванню жертв війни в Україні («to Ukrainian people»).

Звернення і вшанування певних історичних фактів, не лише приналежних італійській культурі, свідчать про нього, як про людину з великим серцем. Власне, емпатичний характер композитора знаходить своє місце у його творчості, адже кожен свій твір він наділяє особливою щемливою темою чи ламаним ритмом, які вміло передають його власні почуття і переживання щодо згаданої історії.

Хоча творчий доробок Ч. К'як'яретти не можна наразі назвати об'ємним, проте впевнено можна говорити про нього вже сьогодні як про знакову особистість італійської національної культури та акордеонного мистецтва.

Одним із найвиразніших творів Ч. К'якк'яретти є «Насіння соняшника» («Sunflowers Seeds») для акордеону і струнного оркестру написаний у 2022 році. Виходячи з підзаголовкової частини, даний твір відкрито представляє основну його тему заявляючи 2022 рік (початок російсько-української війни) та посилання на адресата – «to Ukrainian people». «Sunflower Seeds» початково був написаний для тріо баяністів, а саме AccoTrio, проте у 2023 році композитор написав аранжування для акордеону і струнного оркестру, який і буде аналізуватися.

Однак, без символічності також не обійшлося. Адже, соняшник на сьогодні став символом скорботи і пам'яті про захисників України. Адже, коли на Сході України точилися найзапекліші бої, достигли соняшники, проте, замість того аби збирати врожай, на тих полях гинули українські солдати.

Історія квітів і війни сягає давньої історії і наділена символічними ознаками, як відвага, сміливість, вірність тощо. Донедавна, суцвіття соняха теж мало своє значення – любов до Батьківщини. Бо коли сонце сідає сонях опускає голову – так і людина сумує на чужині коли покидає Батьківщину. Традиція зображення пережитків війни через образ квітів у мистецтві бере початок ще від вірша, присвяченого всім загибл солдатам на війні, «В полях Фландрії» Джона Мак-Креєма (John McCrae). Разом з тим, кожна історія країни має свою квітку як атрибут війни і перемоги: гладіолус (Рим), ірис, квітка сакури (Японія), чортополох (Шотландія), гвоздика (Франція), і звісно, мак, історія якого починається з могил солдатів похованих у північній Франції та Бельгії і який сьогодні виступає міжнародним символом війни і пролитої крові.

Даний твір, безперечно, композитор створив як реакцію на війну в Україні. Тема, а відповідно і назва твору, походить з епізоду сварки між українською жінкою і російським загарбником, де вкінці вона говорить: «Візьми ці насіння соняшника і поклади їх собі в кишеню, бо коли ти помреш і лежатимеш, насіння хоч дасть плоди». Окрім того, автора зачепила ідея насіння яке породжує квіти, як метафора відродження України.

Композиційне полотно твору побудоване на паралелі соняшникового поля та поля бою. В принципі, твір сформований на картинах які здійснюють перехід від образу тихого і світлого врожайного місця до гучного від пострілів бою та обпаленої землі. Провідником крізь відзначені місця виступає лейтмотив, який звучатиме протягом всього твору у різних комбінаціях, виконанні різних інструментів та з видозміненим характером.

Форма твору модифікована тричастинна з вступом та елементами наскрізного розвитку. Перше, необхідно звернути увагу на тональність і витриманий темп твору. Темп $\text{♩} = 60$ створює певну обмеженість і стриманість, яка якнайкраще передає

дану історію, оскільки ми ще не знаємо її кінця. Щодо тональності, то *a-moll* є однією з найуніверсальніших мінорних тональностей, якими можна одночасно виразити і сум і героїзм. Прикладами цього, слугують Прелюдія і фуга *a-moll* Йоганна Себастьяна Баха (Johann Sebastian Bach) як вираження смутку і скорботи, Фортепіанна соната № 16 *a-moll* Вольфганга Амадея Моцарта (Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart) як зображення внутрішньої драми та Соната № 2 *a-moll* Людвіга ван Бетховена (Ludwig van Beethoven), де зображується трагізм і бунтарство.

Відкривається твір довільним соло акордеона, який вперше проводить лейтмотив на тихому фаготному регістрі. Тут явно відчувається резонанс з українським народом. Адже, специфіка соняшника як рослини полягає у його міцному і глибокому корінні, так як і український народ має глибокі коріння своєї нації. Відтак, саме таку архаїчність та міцність з подихом предків, на р відкриває лейтмотив «Насіння соняшника» Ч. К'якк'яретти, який і буде символізувати образ українців. Мотив побудований на секундових ходах з різкими поворотами вверх-вниз і використанням форшлагу, що також надає італійської барви, що безперечно, виходить з стилю і національності композитора. Вступ формує в слухача образ українського народу і налаштовує нас на подальші події (1-8 т.).

Розповідь починається з 9 такту, де вступають контрабаси на A2 basso ostinato і пронизана лейтмотивом крізь наспівну мелодію секундової побудови акордеон уособлює голос, що сповіщає про сумну звістку для українців (11 т.).

Ніби підкрадання, на р з'являється остинатний хід рівними четвертими у віолончелей, що утверджуються двома проведеннями початку лейтмотиву в низькому регістрі і приводять нас до першої картини. Тут з'являється Г.Т., яка звучить у соліста і виражає смуток і оплакування загиблих. Тихе повторення звуків не більше ніж на терцеву відстань створює відчуття схлипування і неможливості говорити крізь сльози (29 т.). Схвилюваний висхідний рух такими куцими зворотами у соліста на органному регістрі, остинато віолончелей, гармонійні акорди у альтів, низхідні ходи у контрабасів та поступове динамічне наростання приводить до повторного проведення цієї теми (41 т.) уже в октавному звучанні на *f* з поривчастістю партією струнних. Проте, на цьому розвиток не зупиняється динамічно зростати і після подвійного проведення струнними лейтмотиву відбувається модуляція у *c-moll*, де у їхньому виконанні на *ff* звучить П.Т., яка накладається на повторне проведення головної у акордеона. Вона побудована на тріольних тривалостях з висхідним рухом що обривається на квінтовому звучанні D7, і тим самим, створює відчуття неминучості і трагічності катастрофи.

Завершується перша частина тихим діалогом лейтмотиву у віолончелі і Г.Т. на приглушеному регістрі у акордеона (61 т.). Тиша, спокій, світанок – десть так можна назвати цей короткий незавершений відрізок твору, який обривається різким звучанням *tutti* акцентованими шістнадцятими секстолями в темпі $\text{♩}=72$. Саме так, Ч. К'якк'ярета змальовує ранок українців, коли почалася російсько-українська війна (77 т.).

Друга частина пронизана безперервним рухом і представляє войовничий характер, в принципі це етап бою. Соліст проводить акцентовану, побудовану на синкопах тему в октавному звучанні в малій октаві на одному з найяскравіших регістрів акордеону з віртуозними і ламаними зворотами на останню долю такту (79–105 т.). Постійна напруга посилюється появою мелодичної лінії у віолончелі і контрабасів (98 т.), що надає темної фарби і психологічно підводить слухача до кульмінації, яка прибілюється низхідним модуляційним рухом *tutti* оркестру із зростаючою динамічною хвилею. Кульмінація побудована на соло скрипок і альтів у *fis-moll* (109–129 т.). На фоні безперервних переливань акордеона, в октавному звучанні вони виконують головну тему за принципом аугментації. Таким чином, тема набуває польотності, широти і епічності. Вона демонструє картину втрат, страху, болю і героїзму одночасно. Ще більшого напруження і драми додає модуляція у *a-moll* (115 т.), яка просто вривається у проведення теми. Таким чином, автор розкриває всю історію війни, до якої готував нас на початку твору. Постійний висхідний рух оркестру по звуках тризвуку, маркатовані затакти у контрабасів і *cresc.* завершується кластером у акордеона і *sf* у оркестру, як персоналіфікація влучання ракет.

Однак, це був лише перший етап кульмінації. Войовничий настрій продовжує домінувати у творі підсилюючись насторожливим ламаним ритмом ударів оркестру і соліста по інструментах $16=3+2+3+2+2$ в *g-moll* (130 т.), що також свідчить про унікальність композитора у створенні ефекту. Подекуди з'являються протяжні секундні схлипування у віолончелі і контрабасів, які надають відчуття злості і жорстокості. Ритм поступово переходить у звукове виконання на яке накладається головна тема в акордеонній партії в органному звучанні, що надає особливої духовної барви і звучить як реквієм за загиблими (162 т.). Паралельно з солістом скрипки проводять ритмічно розширений лейтмотив, який перебирає на себе у соліста проведення головної теми разом з постійним висхідним рухом з підкресленою першою долею других скрипок. Підсилюється цей момент низхідними на *not legato* тривалостями, які ніби передають нам останні важкі кроки солдата (178 т.). Притаманним для стилю Ч. К'якк'яретти завершується кульмінація зміною

розміру, зі зміщенням акцентів і віртуозним підведенням до крапки (194–199 т.).

Тут розкривається картина «після бою». Погоріле поле з вирвами від ракет і мін, зруйновані будинки, дим від згорілих машин, пролита кров. Композитор втілює це за допомогою протяжного звуку *G2* у контрабасів, глісованими звуками віолончелі, що уособлюють звук сирени, проведенням теми у альтів, різними кластерами акордеона, що передають ефект вибухів та завдяки міховим рухам створює шум вітру або подихи виживших (199–225 т.).

Третя частина починається тихим трепетним звучанням оркестру, де на фоні витриманих акордів соліст проводить головну тему (226 т.). Побудова частини майже така сама як і в першій, проте змінена тональність (*g-moll*), звукова перевага надається акордеону з його нагнітаючими і стверджуючими акордами, що передає вже інший характер. Зникає тривога, насторожливості, героїзм – залишається лише біль, скорбота і горе. Висхідний розвиток теми та проведення у скрипок побічної партії наштовхує реципієнта на монументальність катастрофи і відчуття надії на краще та пам'яті про тих, кого вже немає. Утвердженням трагізму і глобальності є проведення головної теми на *tutti* оркестру в унісон (253–260 т.), яке обривається лейтмотивом у акордеона та драматичними низхідними мотивами, які різко набирають обертів для підйому, проте, перериваються кластером акордеона і *sf* контрабасів та віолончелі. Після чого, низкою акордеонних кластерів на витриманому звуці контрабасів і віолончелі соліст завершує твір «вибухами гармат», нагадуючи про реальність України і те, що війна триває.

Меморіальність у «Насінні соняшника» проявляється за допомогою акордеона, який виступає як голос реальності і сьогодення та оркестру, який уособлює українських предків, або когось хто вже не живий від «рук війни», але поруч з своїм народом і веде його на правильний шлях. Так, «звучить» філософська ідея, яка показує, що сонце от-от зійде, насіння соняшника проросте і разом з ним буде цвісти і українська нація.

Перше виконання в Україні даного твору належить Євгену Жилі (акордеон) та оркестру акордеоністів, струнних і ударних в Дніпрі.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. В Європі, відштовхнувшись від початкового (аматорського) існування, через призму перекладень класичних творів для інших інструментів, акордеонна культура досягла академізації виконавської майстерності та, з огляду на конструкційні можливості інструменту, сформувала композиторську традицію з притаманною палітрою інтонацій, барв і технічних властивостей. Введення акордеона в академічну виконавську практику в кожному європейському осередку здійснювалося залежно від національно-культурних змін.

Італійська музична культура має вже тривалу історію і славиться своєю самобутністю і унікальністю. І виходячи з вище вказаних фактів, можна зробити висновки, що меморіальний жанр займає важливе місце у італійській культурі. Дана традиція знайшла своє місце і в акордеонному мистецтві Італії, де яскравим представником in memoriam виступає Ч. К'як'яретта з багатогранною філософською ідеєю та збереженням у культурній пам'яті історично значимих подій.

ЛІТЕРАТУРА

Жила, Є. (2024). Образно-стильова палітра акордеонних творів сучасних композиторів (на прикладі «Насіння соняшника» Ч. К'як'яретта та «Герніка» Г. Гермеса). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 26(1), 314–324. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/665/580>

Пешкова, В. (2021). *Мадригал у творчості Клаудіо Монтеверді: авторське прочитання поетичного тексту* (Дис. ... доктора філософії, НМАУ ім. П. І. Чайковського). URL: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2762/3/np_istoria_kultury_italii.pdf

Тищик, В. (2021). *Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки)* (Дис. ... доктора філософії, ХНУМ ім. І. П. Котляревського). URL: https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Тищик_В.Б/Дисертація_Тищик%20В.Б.pdf

Сабадаш, Ю., Нікольченко, Ю., & Пахоменко, С. (2021). *Історія культури Італії* (2-ге вид., випр. та доп.). Київ: Ліра-К. URL: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2762/3/np_istoria_kultury_italii.pdf

Assofidelio Ensemble. *Cesare Chiacchiaretta*. URL: <http://www.assofidelio.it/musicisti/Cesare%20Chiacchiaretta.htm>

Cesare Chiacchiaretta. *Офіційний вебсайт*. URL: <https://www.cesarechiacchiaretta.com/>

Concerto d'Autunno. *Cesare Chiacchiaretta, fisarmonicista e bandoneonista*. URL: <https://www.concertodautunno.it/cur/chiacchiarettac.html>

Fadiesis. *Cesare Chiacchiaretta: Bandoneon*. URL: <https://accordionfestival.fadiesis.org/cesare-chiacchiaretta-bandoneon/>

Globalist. (2023). *Chiacchiaretta: Così ho trasmesso in Italia la forza del bandoneon, strumento principe del tango*. URL: <https://www.globalist.it/culture/2023/03/10/chiacchiaretta-cosi-ho-trasmesso-in-italia-la-forza-del-bandoneon-strumento-principe-del-tango/>

Movimento Classical. *Corrado Giuffredi – Cesare Chiacchiaretta Portrait*. URL: <https://www.movimentoclassical.it/eng/catalogo/album/id/37>

Zaccaria Editore. (2021). *Metodi*. URL: <https://www.zaccariaeditore.it/metodi/>

Festival Internazionale Fisarmonica Castelfidardo. *From tango to chamber music. Interview with Cesare Chiacchiaretta*. URL: <https://www.festivalinternazionalefisarmonicacastelfidardo.com/intro-view/dal-tango-alla-musica-da-camera-intervista-a-cesare-chiacchiaretta/?lang=en>

REFERENCES

Zhyly, Y. (2024). *Obrazno-stylova palitra akordeonnykh tvoriv suchasnykh kompozytoriv (na prykladi*

“Nasinnia sonyashnyka” Ch. K'iakk'iaretta ta “Hernika” H. Hermosa) [The figurative and stylistic palette of accordion works by contemporary composers (on the example of “Sunflower Seeds” by C. Chiacchiaretta and “Guernica” by G. Hermosa)]. *Musicological Thought of Dnipropetrovsk*, 26(1), 314–324. Retrieved from: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/665/580> [in Ukrainian].

Pieshkova, V. A. (2021). *Madrigal u tvorchosti Klaudio Monteverdi: Avtorske prochyttannia poetychnoho tekstu* [Madrigal in the work of Claudio Monteverdi: Author's interpretation of the poetic text] (Doctoral dissertation, P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine). Retrieved from: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2762/3/np_istoria_kultury_italii.pdf [in Ukrainian].

Tyshchuk, V. B. (2021). *Prohrannistv ukrainskii baiannii muzytsi (1960–2010 roky)* [Programmatic nature in Ukrainian bayan music (1960–2010)] (Doctoral dissertation, I. P. Kotliarevsky Kharkiv National University of Arts). Retrieved from: https://num.kharkiv.ua/share/dissert/Тищик_В.Б/Дисертація_Тищик%20В.Б.pdf [in Ukrainian].

Sabadash, Y., Nikolenko, Y., & Pakhomenko, S. (2021). *Istoriia kultury Italii* (2-he vyd., vypr. ta dop.) [History of Italian culture (2nd ed.)]. Lira-K. Retrieved from: https://repository.mu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2762/3/np_istoria_kultury_italii.pdf [in Ukrainian].

Assofidelio Ensemble. *Cesare Chiacchiaretta*. Retrieved from: <http://www.assofidelio.it/musicisti/Cesare%20Chiacchiaretta.htm> [in Italy].

Cesare Chiacchiaretta. *Ofitsiyni vebsait* [Official website]. Retrieved from: <https://www.cesarechiacchiaretta.com/> [in Italy].

Cesare Chiacchiaretta, fisarmonicista e bandoneonista. *Concerto d'Autunno*. Retrieved from: <https://www.concertodautunno.it/cur/chiacchiarettac.html> [in Italy].

Fadiesis. *Cesare Chiacchiaretta: Bandoneon*. Retrieved from: <https://accordionfestival.fadiesis.org/cesare-chiacchiaretta-bandoneon/> [in Italy].

Globalist. (2023). *Chiacchiaretta: Così ho trasmesso in Italia la forza del bandoneon, strumento principe del tango* [This is how I transmitted to Italy the strength of the bandoneon, the main instrument of tango]. Retrieved from: <https://www.globalist.it/culture/2023/03/10/chiacchiaretta-cosi-ho-trasmesso-in-italia-la-forza-del-bandoneon-strumento-principe-del-tango/> [in Italy].

Movimento Classical. *Corrado Giuffredi – Cesare Chiacchiaretta Portrait*. Retrieved from: <https://www.movimentoclassical.it/eng/catalogo/album/id/37> [in Italy].

Zaccaria Editore. *Metody* [Methods]. Retrieved from: <https://www.zaccariaeditore.it/metodi/> [in Italy].

Festival Internazionale Fisarmonica Castelfidardo. *From tango to chamber music: Interview with Cesare Chiacchiaretta*. Retrieved from: <https://www.festivalinternazionalefisarmonicacastelfidardo.com/intro-view/dal-tango-alla-musica-da-camera-intervista-a-cesare-chiacchiaretta/?lang=en> [in Italy].

The Memorial Genre in the Works of Cesare Chiacchiaretta in the Context of Indigenous Traditions of Italian Music

Nadiia Vasylivna Parashchuk
Postgraduate Student at the Department
of Music History
Lviv National Music Academy named after
Mykola Lysenko
ORCID: 0009-0004-0649-0685

The research is devoted to the study of memorial genre in the space of Italian accordion art, based on the traditions of Italian musical culture and the work of the leading Italian accordionist and bandoneonist Cesare Chiacchiaretta. A special focus is made on the composer's work Sunflower Seeds, which is a special musical example that combines the idea of a kind of requiem, a musical memorial, and a philosophical reflection on the themes of loss, despair, hope, and light.

The purpose of the article is to form a comprehensive understanding of the memorial tradition in Italian culture, to characterize the creative language of C. Chiacchiaretta and to understand his work Sunflower Seeds as a composition that is not just an aesthetic gesture but a well-established model of the memorial genre, which is not about the memory of the past but about a living dialogue "here and now."

To achieve this goal, a set of methods was used that combined musicological and cultural approaches. Main methods: structural and analytical – to identify formative patterns, intonation drama, and timbre organization of accordion texture; semantic – for studying the symbolism of musical images, interpreting the metaphor of "seed" in the philosophical and cultural dimension; hermeneutic – to interpret the work as a subjective expression of memory and a means of communication with the lost; cultural - to identify the specific features of the Italian tradition of commemorating memory through music, which are echoed in the work of C. Chiacchiaretta.

So, the article highlights that memorial music of the twenty-first century is no longer associated exclusively with mourning themes, but it does not cease to be a universal speaker of pain, memory, and hope. The piece "Sunflower Seeds" by C. Chiacchiaretta is a special case in point, demonstrating not only an example of an aesthetic work of art but also a unique cultural monument in the European context.

Key words: memorial genre, in memoriam, memory, accordion art, Italian musical culture, composer, creativity, biography, C. Chiacchiaretta.

Тянь Лін
Олена Володимирівна Спольська
Людмила Василівна Костенко

Використання віртуальної реальності у створенні інтерактивних музичних перформансів

УДК 78.036:004.946:781.6
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.24>

Тянь Лін
доктор філософії у галузі музичного мистецтва,
викладач факультету дошкільної освіти
Гуандунського університету Байюнь
(Гуанчжоу, Китай)
ORCID: 0009-0009-3661-4569

Олена Володимирівна Спольська
доктор філософії у галузі музичного мистецтва,
доцент кафедри театального мистецтва,
провідний фахівець ректорату
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
ORCID: 0000-0002-2397-2035

Людмила Василівна Костенко
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри вокально-хорової майстерності
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя
ORCID: 0000-0002-9846-2259

У статті досліджено технологічні підходи до використання віртуальної реальності (далі – VR) в музичних перформансах та їхній вплив на аудіовізуальне мистецтво. Установлено, що VR змінює взаємодію виконавців і аудиторії, забезпечуючи ефект присутності, персоналізацію та інтерактивний контроль музичних параметрів. Виявлено основні методи взаємодії слухачів із VR-контентом, зокрема, використання жестових контролерів, біометричних сенсорів та алгоритмів штучного інтелекту. Оцінено вплив VR-просторів на емоційне сприйняття аудиторії, зокрема, роль просторового аудіо, візуально-музичної синхронізації та біометричної адаптації в підвищенні залученості слухачів. Метою дослідження є аналіз VR-рішень для інтерактивних музичних перформансів, виявлення проблем їхньої інтеграції в концертну та студійну практику, а також розробка рекомендацій щодо вдосконалення VR-технологій у музичній сфері. Методологія ґрунтується на аналізі наукових джерел і практичних VR-кейсів, порівняльному аналізі технологічних рішень для інтерактивних перформансів, а також вивченні технічних обмежень VR-інструментів у концертній та студійній діяльності. Визначено основні проблеми та виклики впровадження VR у музичну сферу. Виявлено, що основними бар'єрами є затримка звуку, обмежена сумісність VR-інструментів із традиційними музичними системами, відсутність загальноприйнятих стандартів для мішування та запису VR-композицій, а також високі вимоги до обчислювальних ресурсів. Запропоновано рекомендації щодо вдосконалення VR-рішень для інтерактивних музичних перформансів. Розроблено підходи до зменшення затримки звуку за допомогою оптимізованих алгоритмів просторового аудіо та штучного інтелекту. Обґрунтовано необхідність створення стандартизованих протоколів передачі аудіосигналів для забезпечення сумісності VR-інструментів із традиційними студійними комплексами. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці нових моделей персоналізації VR-концертів на основі біометричних сенсорів та нейроінтерфейсів, удосконаленні методів автоматизованого створення музики, а також зниженні вартості VR-технологій для їхнього ширшого застосування в музичній індустрії.

Ключові слова: музичний перформанс, просторове аудіо, біометрична адаптація, візуально-музична синхронізація, тактильний зворотний зв'язок, алгоритми штучного інтелекту.

Постановка проблеми. Використання VR у створенні інтерактивних музичних перформансів розширює межі музичного мистецтва, інтегруючи цифрові технології для формування нових форматів взаємодії між виконавцями та аудиторією. VR дає можливість не лише змінювати традиційний підхід до композиції та виконання, а й створювати адаптивні звукові середовища, де слухачі можуть впливати на музичний процес. Водночас недостатня методологічна база, відсутність стандартів інтерактивності та висока вартість обладнання обмежують широке впровадження VR у музичну практику. Дослідження технологічних і художніх аспектів VR у музичній сфері є важливим науковим завданням, що передбачає розробку алгоритмів адаптивного звукового супроводу, аналіз акустичних особливостей віртуальних просторів та оптимізацію методів взаємодії користувачів із цифровими музичними середовищами. Практична значущість дослідження полягає у вдосконаленні концертної діяльності, розширенні можливостей музичної освіти та популяризації нових форматів

креативних перформансів, що сприятиме подальшій інтеграції VR у мистецьку практику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз досліджень, присвячених використанню віртуальної реальності у створенні інтерактивних музичних перформансів, охоплює чотири основні напрями: технологічні інновації, вплив VR на аудиторію, застосування в реабілітації та освіті, а також використання змішаних реальностей.

Перший блок наукових праць сфокусовано на технологічних аспектах VR-музики. Учені Й. Пак (J. Park), Й. Чой (Y. Choi), К. М. Лі (K. M. Lee) визначили основні напрями розвитку VR-концертів, акцентуючи на графічній та звуковій реалістичності (Park, Choi & Lee, 2024). Т. Кіріакіу зі співавторами (Т. Kyriakou), М. Альварес де ла Кампа Креспо (М. Álvarez de la Campa Crespo), А. Панаїоту (А. Panayiotou), Й. Христану (Y. Chrysanthou), П. Хараламбус (P. Charalambous), А. Арістиду (A. Aristidou) проаналізували віртуальні інструментальні виступи, зокрема роль штучного інтелекту у вдосконаленні музичного виконання (Kyriakou

et al., 2024). Л. Турше (L. Turchet), Р. Гамільтон (R. Hamilton), А. Чамчі (A. Çamcı) розглянули взаємодію цифрових і фізичних інструментів у VR (Turchet, Hamilton & Çamcı, 2021), а К. Бейкер (C. Baker) дослідив потенціал віртуальної, доповненої та змішаної реальності в сценічному мистецтві (Baker, 2017).

У другому блоці наукових розвідок проаналізовано вплив VR-концертів на аудиторію. К. Е. Ондердік (K. E. Onderdijk), Л. Боукаерт (L. Bouckaert), Е. Ван Дейк (E. Van Dyc) установили, що VR створює новий рівень емоційного зв'язку між слухачем і виконавцем (Onderdijk, Bouckaert, Van Dyc, 2023). Г. В. Янг (G. W. Young), Н. О'Дваєр (N. O'Dwyer), М. Ф. Варгас (M. F. Vargas), Р. Мак-Доннелл (R. Mc Donnell), А. Смолич (A. Smolic) виявили, що аудіотактильний зворотний зв'язок підсилює сприйняття звукового простору (Young et al., 2023). С. Папалі (S. Ppali), В. Лаліоті (V. Lalioti), Б. Бранч (B. Branch), К. С. Анг (C. S. Ang), А. Дж. Томас (A. J. Thomas), Б. С. Вол (B. S. Wohl), А. Ковачі (A. Covaci) дослідили, як VR сприяє творчості музикантів (Ppali et al., 2022), а І. де Вільєрс Босман (I. de Villiers Bosman), О. Бурук (O. Buruk), К. Йоргенсен (K. Jørgensen), Й. Хамарі (J. Hamari) підтвердили значну роль аудіопараметрів у зануренні слухача у VR-середовище (Bosman et al., 2024).

Третій блок досліджень стосується застосування VR в терапії та освіті. П. П. А. Туомінен (P. P. A. Tuominen), Л. А. Саарні (L. A. Saarni) довели ефективність VR у музичній реабілітації (Tuominen & Saarni, 2024). К. Дан (K. Dang), Г. Берк (G. Burke), Х. Корреші (H. Korreshi), С. Лі (S. Lee) розробили концепцію омнінаправлених аудіоописів для забезпечення доступності VR-музики (Dang et al., 2024), а В. Чан (W. Chang), Х.-Д. Шін (H.-D. Shin) дослідили використання голографічних музичних виступів (Chang & Shin, 2019).

Четвертий блок наукових робіт присвячено змішаним реальностям. Р. Шлаговські (R. Schlagowski), Д. Назаренко (D. Nazarenko), Й. Кан (Y. Can), К. Гупта (K. Gupta), С. Мертеc (S. Mertes), М. Біллінгхерст (M. Billinghamurst), Е. Андре (E. André) встановили, що віддалена музична співпраця з VR знижує рівень стресу та покращує комунікацію (Schlagowski et al., 2023). Р. Гамільтон (R. Hamilton), Дж. П. Касерес (J. P. Caseres), К. Нану (C. Nanou) розглянули мультимодальні VR-середовища в музиці (Hamilton, Caseres & Nanou, 2011), а О. І. Губернатор проаналізувала імерсивні культурні практики та їхній вплив на музичні формати (Губернатор, 2022).

Загалом, VR розширює можливості музичних перформансів, посилюючи ефект занурення, розвиваючи нові формати взаємодії з аудиторією та забезпечуючи доступність музичних подій.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Попри активний розвиток

VR у музичних перформансах, залишаються нерозв'язаними питання щодо довготривалого впливу інтерактивних VR-середовищ на сприйняття аудіовізуального мистецтва, когнітивну обробку музики та емоційне залучення слухачів. Відсутність стандартизованих методів оцінки цих ефектів ускладнює персоналізацію VR-досвіду. Технічні обмеження, такі як затримка звуку, низька точність передачі жестів та недостатня інтеграція VR-інструментів із традиційними студійними технологіями, продовжують стримувати широке використання VR у концертній та студійній практиці. Обмеженість уніфікованих підходів до запису, мікшування та адаптації VR-композицій створює фрагментарність технологічних рішень, що перешкоджає ефективному впровадженню цих технологій у професійне музичне середовище.

Персоналізація VR-перформансів ускладнюється через недосконалість алгоритмів біометричної адаптації, що обмежує можливість динамічного налаштування музичного середовища відповідно до емоційного стану слухачів. Це обмежує застосування VR не лише в концертній сфері, а й у терапевтичних і освітніх музичних програмах. Дослідження сприятиме розв'язанню цих питань шляхом аналізу технологічних підходів до VR, оцінювання його впливу на слухачів та розроблення рекомендацій для усунення технічних бар'єрів. Очікувані результати допоможуть розширити можливості інтерактивної музики у VR, покращити користувацький досвід та сприяти інтеграції VR у сучасну музичну індустрію.

Метою статті є дослідження можливостей використання технологій віртуальної реальності у створенні інтерактивних музичних перформансів, визначення їхнього впливу на взаємодію між виконавцями та аудиторією, а також аналіз технологічних і методологічних аспектів інтеграції VR у музичну практику.

Для досягнення мети сформульовано такі завдання:

1. Проаналізувати технологічні підходи й методи інтерактивної взаємодії у VR-музичних перформансах та їхній вплив на аудіовізуальне мистецтво й сприйняття аудиторії.

2. Визначити основні проблеми інтеграції VR у концертну та студійну практику, враховуючи технічні обмеження та сумісність із традиційними музичними технологіями.

3. Розробити рекомендації для вдосконалення VR-рішень у музичних перформансах, зосереджені на технологічній оптимізації та персоналізації користувацького досвіду.

Методологія дослідження ґрунтується на комплексному підході, що охоплює аналіз наукових джерел, огляд практичних VR-кейсів та порівняльний аналіз технологічних рішень для інтерактивних музичних перформансів. Застосовано

структурно-функціональний аналіз для оцінювання впливу VR-технологій на музичну взаємодію та їх інтеграції в концертну й студійну практику. Методи систематизації та узагальнення застосовано для визначення основних викликів і бар'єрів у впровадженні VR, зокрема проблеми аудіозатримки, сумісності VR-інструментів із традиційними музичними системами та відсутності стандартів для міксування VR-композицій. Запропоновані рекомендації ґрунтуються на аналізі сучасних підходів до вдосконалення просторового аудіо, інтерактивної взаємодії користувачів та персоналізації VR-контенту.

Результати та їх обговорення. Використання технологій віртуальної реальності в музичних перформансах сприяє трансформації аудіовізуального мистецтва, змінюючи традиційні способи сприйняття та взаємодії з музичним контентом. Сучасні VR-системи дають можливість створювати інтерактивні звукові середовища, де слухачі можуть впливати на композицію, змінювати параметри звуку та просторове розташування елементів у реальному часі. Важливими технологічними аспектами є розробка інтерфейсів керування, інтеграція алгоритмів обробки звуку та застосування штучного інтелекту для адаптації музичного контенту під дії користувачів. Завдяки цьому музичні перформанси набувають нових форм, у яких глядачі перетворюються з пасивних слухачів на активних учасників творчого процесу (табл. 1).

Застосування віртуальних концертних просторів відкриває можливості не лише моделювати реальні сцени, а й створювати абсолютно нові акустичні середовища, що адаптуються до присутності слухачів. Інтерактивні музичні інструменти у VR знімають фізичні обмеження створення та виконання музики традиційними інструментами, стимулюючи виконавців змінювати звукові параметри через рухи або тактильну взаємодію. Аудіовізуальні симуляції створюють синхронізовані виступи, що поєднують звук і візуальний складник у єдиному цифровому просторі. Алгоритмічна генерація композицій за

допомогою штучного інтелекту сприяє адаптації музики до поведінки слухачів, змінюючи темп, стиль або структуру композиції в режимі реального часу.

Прикладом успішної реалізації віртуального концертного простору є проєкт Жан-Мішель Жарр (Jean-Michel Jarre's) «Welcome to the Other Side» (Jean-Michel Jarre, 2025), у якому музикант створив VR-концерт у віртуальній реконструкції собору Нотр-Дам. Аудіовізуальні ефекти та інтерактивні елементи дали можливість глядачам пережити унікальний досвід, який виходить за межі традиційних форматів виступів. Ще один приклад – платформа WaveXR (WaveXR, 2025), що пропонує артистам створення повністю інтерактивних VR-виступів, де слухачі можуть змінювати середовище, впливати на візуалізацію та навіть брати участь у формуванні музичного контенту в реальному часі. Ці приклади демонструють, як VR змінює концертну діяльність та відкриває перспективи для розвитку аудіовізуального мистецтва.

Використання технологій VR у вокально-хоровому мистецтві сприяє інноваціям у навчанні та виконанні, розширюючи можливості для взаємодії між виконавцями та аудиторією. Застосування VR дозволяє створювати віртуальні хорові простори, де співаки можуть співати разом, незалежно від їхнього фізичного розташування, забезпечуючи ефект присутності та синхронізації. Прикладом є проєкт Virtual Choir, створений композитором Еріком Вітакром, який об'єднує тисячі співаків з усього світу у віртуальному просторі, створюючи спільні хорові виконання (Virtual Choir, 2025). Цей проєкт демонструє, як VR може сприяти колективному музикуванню, долаючи географічні бар'єри.

Крім того, Оркестр Романської Швейцарії (Orchestre de la Suisse Romande) розробив VR-додаток Virtual Hall, який дозволяє користувачам зануритися в концертне середовище, спостерігаючи за виступом оркестру з різних ракурсів на сцені (Orchestre de la Suisse Romande, 2025). Хоча цей проєкт орієнтований на оркестрові виступи,

Таблиця 1

Технологічні підходи до використання віртуальної реальності в музичних перформансах

Технологічний підхід	Опис	Основні можливості та застосування
Віртуальні концертні простори	Створення VR-середовищ для музичних виступів	Відтворення акустики реальних залів, адаптивні візуальні ефекти, можливість взаємодії з виконавцями
Інтерактивні музичні інструменти	Віртуальні інструменти для створення музики у VR	Гнучке керування параметрами звуку, інтеграція жестового управління, адаптивна генерація звукових ландшафтів
Аудіовізуальні симуляції	Синхронізація музики з візуальними ефектами	Реагування графіки на музику в реальному часі, створення синестетичних перформансів
Алгоритмічна генерація композицій	Використання штучного інтелекту для динамічного формування музики	Автоматичне створення варіацій треків залежно від дій користувача, персоналізація музичного контенту

Джерело: сформовано авторами на основі (Губернатор, 2022, с. 285; Baker, 2017, с. 5; Dang et al., 2024; 9., Kyriakou et al., 2024)

Таблиця 2

Методи інтерактивної взаємодії слухачів із музичним контентом у VR

Метод	Опис	Приклад застосування
Контролери руху	Взаємодія з музичним середовищем через жести та рухи рук	Керування ритмом і темпом у VR-застосунках
Технології відстеження жестів	Безконтактне керування музичними параметрами	Вплив на звучання інструментів через рухи
Біометричні сенсори	Адаптація музики відповідно до емоційного стану	Динамічна зміна тональності за ЧСС
Алгоритми штучного інтелекту	Автоматичне формування музичного контенту за поведінкою користувача	Персоналізовані VR-концерти

Джерело: сформовано авторами на основі (Park et al., 2024, с. 2197; Ppali et al. 2022, с. 13)

Таблиця 3

Вплив віртуальних музичних просторів на емоційне сприйняття аудиторії

Параметр впливу	Опис	Практичне значення
Ефект присутності	Відчуття слухачем занурення у віртуальний концертний простір	Підвищує рівень емоційного залучення та реалістичності переживань
Інтерактивність середовища	Можливість впливати на музичний контент через дії користувача	Покращує персоналізацію емоційного досвіду
Візуально-музична синхронізація	Адаптація графіки до ритму та динаміки композицій	Сприяє формуванню сильніших когнітивних та емоційних реакцій
Біометрична адаптація	Зміна музичних характеристик відповідно до стану слухача	Використовується в терапевтичних і релаксаційних VR-застосунках

Джерело: сформовано авторами на основі (Губернатор, 2022, с. 286; Park et al., 2024, с. 2200; Turchet, Hamilton & Çatıcı, 2021)

його концепція може бути адаптована для хороших колективів, надаючи можливість глядачам відчувати себе частиною хору. Такі ініціативи свідчать про потенціал VR у трансформації вокально-хорового мистецтва, роблячи його більш доступним та інтерактивним для широкої аудиторії.

Інтерактивна взаємодія слухачів із музичним контентом у VR-середовищі ґрунтується на принципах адаптивності, персоналізації та безпосереднього впливу користувача на аудіовізуальне середовище. Сучасні технології дають можливість глядачам змінювати параметри музики, просторове розташування звукових джерел та візуальні ефекти, створюючи унікальний досвід занурення. Основні методи інтерактивної взаємодії охоплюють використання контролерів руху, технологій відстеження жестів, біометричних сенсорів та алгоритмів штучного інтелекту, що адаптують контент відповідно до дій або емоційних реакцій користувача. Інтерактивні VR-середовища створюють новий рівень залучення аудиторії до процесу музичного виконання, роблячи кожен виступ персоналізованим та динамічним (табл. 2).

За допомогою контролерів руху користувачі можуть активно взаємодіяти з музичним простором, змінюючи параметри композиції фізичними рухами. Такі технології використовуються, наприклад, у VR-застосунку SynthVR (SynthVR, 2025), де користувачі створюють музику за допомогою віртуальних модульних синтезаторів. Технології відстеження жестів, як у Leap Motion (Leap Motion,

2025), дають можливість впливати на музичні параметри рухами рук, що застосовуються у віртуальних музичних студіях, таких як Virtuoso VR (Virtuoso VR, 2025). Біометричні сенсори, інтегровані у VR-гарнітури, використовуються в проєкті Mubert AI (Mubert AI, 2025), який змінює темп і динаміку музики залежно від емоційного стану користувача, визначеного за частотою серцевих скорочень і активністю мозку. Алгоритми штучного інтелекту дають змогу автоматично створювати музичний контент, як в Endless VR (Endless VR, 2025), що генерує персоналізовані композиції на основі дій користувачів у віртуальному просторі. Використання цих методів сприяє глибшій інтеграції слухачів у VR-перформанси та відкриває нові можливості для розвитку музичного мистецтва.

Віртуальні музичні простори суттєво впливають на емоційне сприйняття аудиторії, створюючи глибше занурення в мистецький процес. Завдяки використанню технологій віртуальної реальності слухачі можуть взаємодіяти з музикою на новому рівні, відчуваючи не лише аудіальні, а й просторові, візуальні та тактильні ефекти. VR-технології сприяють адаптуванню музичного середовища до психофізіологічного стану користувача, регулюючи ритм, темп і гармонійне наповнення композицій. Так, віртуальні музичні простори можуть викликати сильніші емоційні реакції порівняно з традиційними форматами концертів завдяки ефекту присутності та можливості персоналізованої взаємодії зі звуковим середовищем (табл. 3).

Ефект присутності у віртуальних музичних просторах досягається через просторове аудіо, що створює відчуття реальної концертної зали. На відміну від традиційних форматів, де звук передається через стереоканали, у VR використовується амбіофонічне звучання, яке імітує напрямок і відстань джерел звуку, підвищуючи рівень занурення слухача. Інтерактивність середовища дає можливість користувачам впливати на музичний процес, змінюючи композицію через рухи або тактильні команди, що неможливо на традиційних концертах, де слухач залишається пасивним спостерігачем. Візуально-музична синхронізація у VR перевершує традиційні аудіовізуальні шоу, оскільки графіка адаптується до ритмічної структури композиції в режимі реального часу, забезпечуючи когнітивне посилення емоційного сприйняття. Біометрична адаптація дає змогу змінювати характеристики музики відповідно до психофізіологічного стану слухача, що не має аналогів у традиційній концертній практиці. Завдяки цим особливостям віртуальні музичні простори забезпечують глибше емоційне залучення, підвищують рівень персоналізації музичного досвіду та відкривають нові можливості для музичної терапії та інтерактивного мистецтва.

Інтеграція технологій віртуальної реальності в концертну та студійну практику супроводжується низкою проблем і викликів, що зумовлені як технічними обмеженнями, так і адаптацією традиційних методів створення та сприйняття музики до цифрового середовища. Основною проблемою залишається висока вартість обладнання та програмного забезпечення, необхідного для повноцінного відтворення VR-контенту, що ускладнює його доступність для широкого кола музикантів і продюсерів (Hamilton et al., 2011, с. 153). Низький рівень сумісності VR-платформ із традиційними студійними інструментами створює додаткові труднощі в упровадженні технології у звукозапис, а також потребує розробки спеціалізованих інтеграційних рішень (Turchet, Hamilton & Çamcı, 2021, с. 15828).

Важливою проблемою є затримка звуку, що виникає під час інтерактивної взаємодії у VR-середовищах і впливає на точність виконання та якість музичного досвіду. Традиційні студійні системи забезпечують мінімальну затримку сигналу, тоді як віртуальні середовища потребують значних обчислювальних ресурсів для обробки просторового звуку в реальному часі, що може спричиняти розсинхронізацію аудіо та візуальних ефектів (Prpi et al. 2022, с. 14). Проблеми адаптації слухачів до VR-перформансів також залишаються актуальними, оскільки технологія передбачає активне залучення користувачів до взаємодії з музичним контентом, що відрізняється від пасивного сприйняття традиційних концертів.

Відсутність загальноприйнятих стандартів у розробці VR-інструментів для музичної індустрії створює виклик уніфікації підходів до запису, міксування та відтворення звуку (Baker, 2017, с. 7). Виконавці та продюсери змушені використовувати різні програмні рішення, що може ускладнювати обмін даними та інтеграцію VR-елементів у звичний студійний процес. Обмеження в тактильній взаємодії з віртуальними інструментами ускладнюють точність виконання, оскільки музиканти звикли до механічної віддачі традиційних інструментів, яка наразі недостатньо точно імітується VR-технологіями (Bossman et al. с. 184). Високі вимоги до технічних характеристик обладнання, необхідність потужних обчислювальних ресурсів та складність розробки VR-контенту роблять процес створення музичних перформансів більш затратним і технічно складним у порівнянні з традиційними методами. Усупереч значному потенціалу VR в трансформації концертної та студійної практики, подолання зазначених викликів є необхідною умовою для його масштабного впровадження в музичну індустрію.

Удосконалення технологічних рішень для інтерактивних музичних перформансів передбачає оптимізацію обробки звуку, інтеграцію VR із традиційними студійними технологіями та підвищення рівня взаємодії слухачів. Зниження затримки звуку можливе завдяки вдосконаленню просторового аудіо та використанню штучного інтелекту для корекції синхронізації. Покращення сумісності VR-інструментів зі студійним обладнанням потребує розробки стандартизованих протоколів передачі аудіосигналів і віртуальних MIDI-контролерів. Використання тактильного зворотного зв'язку у VR-контролерах дасть можливість імітувати фізичні властивості традиційних інструментів, забезпечуючи більшу точність виконання.

Персоналізація VR-перформансів можлива через упровадження біометричних сенсорів та нейроінтерфейсів, що адаптуватимуть звучання до стану слухача. Генеративна музика, керована поведінкою користувача, сприятиме створенню унікального досвіду для кожного. Зниження вартості VR-обладнання завдяки хмарним обчисленням сприятиме розширенню доступності технології для музикантів та продюсерів. Підвищення якості графічного відтворення через трасування променів та адаптивне освітлення зробить VR-концерти більш реалістичними. Реалізація цих рішень сприятиме інтеграції VR у музичну індустрію, підвищенню якості інтерактивних виступів і розвитку нових форматів цифрового мистецтва.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У дослідженні встановлено, що використання VR у музичних перформансах трансформує аудіовізуальне мистецтво, забезпечуючи адаптивні звукові середовища та

інтерактивну взаємодію слухачів. Виявлено, що VR-перформанси посилюють емоційне сприйняття завдяки ефекту присутності, інтерактивності, візуально-музичній синхронізації та біометричній адаптації.

До основних проблем інтеграції VR у концертну та студійну практику належать висока вартість обладнання, затримка звуку, низька сумісність VR-платформ зі студійними технологіями та відсутність стандартів для VR-інструментів.

Запропоновані рекомендації стосуються оптимізації алгоритмів обробки звуку, стандартизації протоколів передачі аудіосигналів, інтеграції тактильного зворотного зв'язку у VR-контролери та впровадження біометричних сенсорів для адаптації музичного середовища.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні методів персоналізації VR-концертів, удосконаленні графічного відтворення та зниженні вартості технологій для їхнього ширшого застосування в музичній індустрії.

ЛІТЕРАТУРА

Губернатор, О. І. (2022). Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми. *Культурологічний альманах*, 3, 283–289. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36>

Baker, C. (2017). Virtual, artificial and mixed reality: New frontiers in performance. *Proceedings of the 23rd International Conference on Virtual System & Multimedia (VSMM)* (Dublin, 31 October 2017 – 04 November 2017). Dublin, Ireland, 1–10. DOI: <https://doi.org/10.1109/VSM.2017.8346259>

Bosman, I. de V., Buruk, O., Jørgensen, K., & Hamari, J. (2024). The effect of audio on the experience in virtual reality: a scoping review. *Behaviour & Information Technology*, 43(1), 165–199. DOI: <https://doi.org/10.1080/0144929X.2022.2158371>

Chang, W., & Shin, H.-D. (2019). Virtual experience in the performing arts: K-live hologram music concerts. *Popular Entertainment Studies*, 10(1–2), 34–50. URL: <https://scholarworks.bwise.kr/hongik/handle/2020.sw.hongik/2780>

Dang, K., Burke, G., Korreshi, H., & Lee, S. (2024). Towards Accessible Musical Performances in Virtual Reality: Designing a Conceptual Framework for Omnidirectional Audio Descriptions. *Proceedings of the 26th International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility*, 6, 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1145/3663548.3675618>

Endless. (2025). *Collaborative Music Creation Platform*. Endless: website. URL: <https://endless.fm/>

Hamilton, R., Caceres, J. P., Nanou, C. et al. (2011). Multi-modal musical environments for mixed-reality performance. *Journal of Multimodal User Interfaces*, 4, 147–156. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12193-011-0069-1>

Jean-Michel Jarre. (2025). *Welcome to the Other Side*. Jean-Michel Jarre: website. URL: <https://www.jeanmicheljarre.com>

Kyriakou, T., Álvarez de la Campa Crespo, M., Panayiotou, A., Chrysanthou, Y., Charalambous, P., & Aristidou, A. (2024). Virtual Instrument Performances

(VIP): A Comprehensive Review. *Computer Graphics Forum*, 43(2), e15065. DOI: <https://doi.org/10.1111/cgf.15065>

Leap Motion. (2025). *Hand Tracking for Virtual Reality*. Ultraleap: website. URL: <https://leap2.ultraleap.com/products/leap-motion-controller-2/>

Mubert AI. (2025). *AI-Driven Adaptive Music Generation*. Mubert: website. URL: <https://mubert.com/>

Onderdijk, K. E., Bouckaert, L., Van Dyck, E. et al. (2023). Concert experiences in virtual reality environments. *Virtual Reality*, 27, 2383–2396. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10055-023-00783-3>

Orchestre de la Suisse Romande. (2025). Virtual Hall. URL: <https://www.osr.ch/en/virtual-hall>

Park, J., Choi, Y., & Lee, K. M. (2024). Research Trends in Virtual Reality Music Concert Technology: A Systematic Literature Review. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 30(5), 2195–2205. DOI: <https://doi.org/10.1109/TVCG.2024.3372069>

Ppali, S., Lalioti, V., Branch, B., Ang, C. S., Thomas, A. J., Wohl, B. S., & Covaci, A. (2022). Keep the VRhythm going: A musician-centred study investigating how Virtual Reality can support creative musical practice. *Proceedings of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 20, 1–19. DOI: <https://doi.org/10.1145/3491102.3501922>

Schlagowski, R., Nazarenko, D., Can, Y., Gupta, K., Mertes, S., Billingham, M., & André, E. (2023). Wish you were here: Mental and physiological effects of remote music collaboration in mixed reality. *Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 102, 1–16. DOI: <https://doi.org/10.1145/3544548.3581162>

SynthVR. (2025). *Modular Synthesis in Virtual Reality*. Synthvr: website. URL: <https://www.synthvr.com>

Tuominen, P. P. A., & Saarni, L. A. (2024). The use of virtual technologies with music in rehabilitation: a scoping systematic review. *Frontiers in Virtual Reality*, 5, 1290396. DOI: <https://doi.org/10.3389/frvir.2024.1290396>

Turchet, L., Hamilton, R., & Çamci, A. (2021). Music in Extended Realities. *IEEE Access*, 9, 15810–15832. DOI: <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2021.3052931>

Virtual Choir. (2025). Eric Whitacre's Virtual Choir. URL: <https://virtualchoir.ericwhitacre.com>

Virtuoso VR. (2025). *Music Creation in Virtual Reality*. Virtuoso-vr: website. URL: <https://www.virtuoso-vr.com>

WaveXR. (2025). *The Future of Music in Virtual Reality*. WaveXR: website. URL: <https://www.wavexr.com>

Young, G. W., O'Dwyer, N., Vargas, M. F., Mc Donnell, R., & Smolic, A. (2023). Feel the Music! – Audience Experiences of Audio–Tactile Feedback in a Novel Virtual Reality Volumetric Music Video. *Arts*, 12(4), 156. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts12040156>

REFERENCES

Hubernator, O. I. (2022). Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми [Immersive cultural practices of the 21st century: Features and techniques]. *Kulturolohichnyi almanakh – Culturological Almanac*, 3, 283–289. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.36> [in Ukrainian].

Baker, C. (2017). Virtual, artificial and mixed reality: New frontiers in performance. *Proceedings of the 23rd International Conference on Virtual System & Multime-*

dia (VSMM), Dublin, Ireland, 1–10. DOI: <https://doi.org/10.1109/VSM.2017.8346259>

Bosman, I. de V., Buruk, O., Jørgensen, K., & Hamari, J. (2024). The effect of audio on the experience in virtual reality: a scoping review. *Behaviour & Information Technology*, 43(1), 165–199. DOI: <https://doi.org/10.1080/0144929X.2022.2158371>

Chang, W., & Shin, H.-D. (2019). Virtual experience in the performing arts: K-live hologram music concerts. *Popular Entertainment Studies*, 10 (1–2), 34–50. Retrieved from: <https://scholarworks.bwise.kr/hongik/handle/2020.sw.hongik/2780>

Dang, K., Burke, G., Korreshi, H., & Lee, S. (2024). Towards Accessible Musical Performances in Virtual Reality: Designing a Conceptual Framework for Omnidirectional Audio Descriptions. *Proceedings of the 26th International ACM SIGACCESS Conference on Computers and Accessibility*, 6, 1–17. DOI: <https://doi.org/10.1145/3663548.3675618>

Endless. (2025). *Collaborative Music Creation Platform*. Endless: website. Retrieved from <https://endless.fm/>

Hamilton, R., Caceres, J. P., & Nanou, C. et al. (2011). Multi-modal musical environments for mixed-reality performance. *Journal of Multimodal User Interfaces*, 4, 147–156. DOI: <https://doi.org/10.1007/s12193-011-0069-1>

Jean-Michel Jarre. (2025). *Welcome to the Other Side*. Jean-Michel Jarre: website. Retrieved from <https://www.jeanmicheljarre.com>.

Kyriakou, T., Álvarez de la Campa Crespo, M., Panayiotou, A., Chrysanthou, Y., Charalambous, P., & Aristidou, A. (2024). Virtual Instrument Performances (VIP): A Comprehensive Review. *Computer Graphics Forum*, 43(2), e15065. DOI: <https://doi.org/10.1111/cgf.15065>.

Leap Motion (2025). *Hand Tracking for Virtual Reality*. Ultraleap: website. Retrieved from <https://leap2.ultraleap.com/products/leap-motion-controller-2/>

Mubert AI. (2025). *AI-Driven Adaptive Music Generation*. Mubert: website. Retrieved from <https://mubert.com/>

Onderdijk, K. E., Bouckaert, L., Van Dyck, E. et al. (2023). Concert experiences in virtual reality environments. *Virtual Reality*, 27, 2383–2396. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10055-023-00783-3>

Orchestre de la Suisse Romande. (2025). Virtual Hall. Retrieved from <https://www.osr.ch/en/virtual-hall>

Park, J., Choi, Y., & Lee, K. M. (2024). Research Trends in Virtual Reality Music Concert Technology: A Systematic Literature Review. *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 30(5), 2195–2205. DOI: <https://doi.org/10.1109/TVCG.2024.3372069>

Ppali, S., Laloti, V., Branch, B., Ang, C. S., Thomas, A. J., Wohl, B. S., & Covaci, A. (2022). Keep the VRhythm going: A musician-centred study investigating how Virtual Reality can support creative musical practice. *Proceedings of the 2022 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 20, 1–19. DOI: <https://doi.org/10.1145/3491102.3501922>

Schlagowski, R., Nazarenko, D., Can, Y., Gupta, K., Mertes, S., Billingham, M., & André, E. (2023). Wish you were here: Mental and physiological effects of remote music collaboration in mixed reality. *Proceedings of the 2023 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 102, 1–16. DOI: <https://doi.org/10.1145/3544548.3581162>

SynthVR. (2025). *Modular Synthesis in Virtual Reality*. Synthvr: website. Retrieved from <https://www.synthvr.com>.

Tuominen, P. P. A., & Saarni, L. A. (2024). The use of virtual technologies with music in rehabilitation: a scoping systematic review. *Frontiers in Virtual Reality*, 5, 1290396. DOI: <https://doi.org/10.3389/frvir.2024.1290396>

Turchet, L., Hamilton, R., & Çamci, A. (2021). Music in Extended Realities. *IEEE Access*, 9, 15810–15832. DOI: <https://doi.org/10.1109/ACCESS.2021.3052931>

Virtual Choir. (2025). Eric Whitacre's Virtual Choir. Retrieved from <https://virtualchoir.ericwhitacre.com>

Virtuoso VR. (2025). *Music Creation in Virtual Reality*. Virtuoso-vr: website. Retrieved from <https://www.virtuoso-vr.com>

WaveXR. (2025). *The Future of Music in Virtual Reality*. WaveXR: website. Retrieved from <https://www.wavexr.com>.

Young, G. W., O'Dwyer, N., Vargas, M. F., Mc Donnell, R., & Smolic, A. (2023). Feel the Music! – Audience Experiences of Audio–Tactile Feedback in a Novel Virtual Reality Volumetric Music Video. *Arts*, 12(4), 156. DOI: <https://doi.org/10.3390/arts12040156>

Use of virtual reality in creating interactive musical performances

Tian Lin

Doctor of Philosophy in Musical Art,
Teacher at the faculty of Early Education
Guangdong Baiyun University (Guangzhou,
China)

ORCID: 0009-0009-3661-4569

Olena Volodymyrivna Spolska

Doctor of Philosophy in Musical Art,
Associate Professor at the Department
of Theatre Arts,
Leading Specialist of the Administration
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National
Pedagogical University

ORCID: 0000-0002-2397-2035

Lyudmila Vasilievna Kostenko

Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor at the Department of Vocal
and Choral Mastery
Nizhyn Mykola Gogol State University

ORCID: 0000-0002-9846-2259

The study examines technological approaches to the use of virtual reality in musical performances and their impact on audiovisual art. It has been established that VR transforms the interaction between performers and audiences by providing a sense of presence, personalization, and interactive control over musical parameters. The main methods of audience interaction with VR content have been identified, including the use of gesture controllers, biometric sensors, and artificial intelligence algorithms. The impact of VR environments on the emotional perception of the audience has been assessed, particularly the role of spatial audio, audiovisual synchronization, and biometric adaptation in enhancing listener engagement.

The aim of the study is to analyze VR solutions for interactive musical performances, identify the challenges of their integration into concert and studio practices, and develop recommendations for improving VR technologies in the music industry.

The methodology is based on an analysis of scientific sources and practical VR case studies, a comparative analysis of technological solutions for interactive performances, and an examination of the technical limitations of VR tools in concert and studio applications.

The key problems and challenges of implementing VR in the music industry have been identified. It has been found that major barriers include audio latency, limited compatibility of VR instruments with traditional music systems, the absence of standardized protocols for VR mixing and recording, and high computational resource requirements.

Recommendations for improving VR solutions for interactive musical performances have been proposed. Approaches to reducing audio latency through optimized spatial audio algorithms and artificial intelligence have been developed. The necessity of establishing standardized audio transmission protocols to ensure the compatibility of VR instruments with traditional studio systems has been substantiated.

Future research prospects include the development of new VR concert personalization models based on biometric sensors and neurointerfaces, improvements in automated music generation methods, and the reduction of VR technology costs for broader adoption in the music industry.

Keywords: musical performance, spatial audio, biometric adaptation, audiovisual synchronization, haptic feedback, artificial intelligence algorithms.

Назарій Петрович Халанчук
Любомир Ігорович Мартинів

Регіональний розвиток акордеонно-баянного мистецтва України

УДК 78.03:780.647.2(477) "19/20"
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.25>

Назарій Петрович Халанчук
аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та
образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID: 0009-0005-1455-6821

Любомир Ігорович Мартинів
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри вокально-хорового,
хореографічного та
образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
ORCID: 0000-0001-7826-3968

У статті виявлено регіональні особливості розвитку акордеонно-баянного мистецтва України у конкретизації мистецьких шкіл, встановлено культурно-історичні обставини їх виникнення у певних регіонах; проаналізовано роль і значення у розвитку мистецтва України. Наукове осмислення розвитку шкіл у різних регіонах України упродовж другої половини XX – на початку XXI століть є актуальною міжгалузевою проблемою. Дослідницьку увагу обумовлюють особливості означеного періоду, а саме: зміна освітньої парадигми з утвердженням особистісно орієнтованого підходу; орієнтація на європейські норми здобуття і надання послуг мистецької освіти; збагачення навчального репертуару творами європейських та американських композиторів для баяна та акордеона; пошук витоків академічної традиції у регіональному фольклорі тощо. Акордеонно-баянна школа є осередком культурно-історичних, національних та регіональних традицій. Діяльність школи пов'язана із мистецьким чи мистецько-педагогічним закладом освіти, на базі якого здійснюється розвиток, збереження і популяризація акордеонно-баянного мистецтва, як-от Київської, Харківської, Донецької, Одеської, Львівської шкіл. Особливістю шкіл акордеонно-баянного мистецтва у різних регіонах України є те, що їх розбудовували представники класу музичного педагога, засновника та очільника (з 1938 до 1976 року) кафедри народних інструментів Київської консерваторії Марка Геліса (1903–1976), зокрема: Анатолій Семешко, В'ячеслав Воєводін, Георгій Козаков, Михайло Оберюхтін та інші. Освітній процес у регіональних школах акордеонно-баянного мистецтва в Україні здійснюється, в основному, за програмами, що передбачають вивчення різних аспектів акордеонно-баянного виконавства в українському та світовому інструментальному мистецтві.

Ключові слова: акордеонно-баянне мистецтво, школа, регіон.

Постановка проблеми. Наукове осмислення, розвиток та модернізація інструментарію у культурно-історичному процесі виникнення шкіл акордеонно-баянного мистецтва у різних регіонах України упродовж другої половини XX – початку XXI століть є актуальною міжгалузевою проблемою сучасного гуманітарного знання. Дослідницьку увагу зосереджуємо на визначених особливостях означеного періоду, а саме:

- зміна освітньої парадигми з утвердженням особистісно орієнтованого підходу, що передбачає визнання самоцінності і самодостатності особистості як творця і споживача культури;
- орієнтація на європейські норми здобуття і надання послуг мистецької освіти;
- збагачення навчального репертуару творами для баяна та акордеона європейських та американських композиторів;
- пошук витоків академічної традиції у регіональному фольклорі тощо.

Аналіз актуальних досліджень. Проблему акордеонно-баянного мистецтва досліджувала низка українських мистецтвознавців в конкретизації культурно-історичних аспектів проблеми – Р. Кундис, А. Душний, А. Сташевський; стильових – А. Єрьоменко, А. Стрілець; освітніх – В. Суворов, В. Шафета, Б. Пиц; виконавських – В. Власов, В. Воєводін, М. Давидов, М. Різоль, Л. Пасічник та ін. Однак, незважаючи на низку досліджень, сучасна наукова думка ще не виробила єдиного

погляду та не дала об'єктивної оцінки питанням теорії, історії та практики акордеонно-баянного мистецтва України, тож не всі аспекти проблеми баянно-акордеонного мистецтва в Україні і світі є розкритими, що й обумовило вибір теми статті.

Метою статті є виявлення регіональних особливостей розвитку акордеонно-баянного мистецтва України у конкретизації мистецьких шкіл, проєктів тощо.

У межах визначеної мети **методологія дослідження** була спрямована на вирішення таких завдань: встановити культурно-історичні обставини виникнення акордеонно-баянних шкіл у певних регіонах; проаналізувати їх діяльність, визначних діячів, роль і значення у розвитку акордеонно-баянного мистецтва України.

Результати та їх обговорення. Виникнення акордеонно-баянних шкіл у певних регіонах України пов'язані із низкою культурно-історичних обставин, які у певному часі та просторі стали чинниками розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Досліджуючи провідні авторські баянні школи України як визначальний складник регіональної інструментальної традиції, Р. Кундис і А. Душний зазначають, що сучасна авторська школа в музичному мистецтві є феноменом інноваційної освітньої практики, яка базується на оригінальному концептуальному проєкті, протиставленому загальноприйнятій традиції чи традиції національного або локального осередку. У її формуванні

беруть участь як педагоги-методисти, так і виконавці-практики й науковці-дослідники (Кундис Р., Душний А., 2020: 149). Репрезентанти школи у своїх зусиллях згуртовані навколо реалізації основної ідеї світоглядної концепції, творчо переосмислюють отримані результати, представляють їх в різних соціокультурних умовах, здійснюють пошукову та експериментальну, мистецько-виконавчу, освітню діяльність.

Кундис Р., Душний А. виокремлюють чотири провідних регіональних шкіл баянно-акордеонного мистецтва України – Київська, Одеська, Донецька, Львівська. При цьому дослідники називають три параметри, за якими можна визначити сформованість школи як осередку:

- міжпоколіннева наступність традицій і принципів педагогічної та виконавської діяльності педагогів-наставників;

- розгортання взаємодії по вертикалі у системі взаємозв'язків між: школою – училищем – закладом вищої освіти;

- розгортання взаємодії по горизонталі у системі взаємозв'язків: діяльність учнів послідовників у містах і селах регіону, їх концертування та викладання поза регіоном, в Україні та поза її межами (Кундис Р., Душний А., 2020: 149).

Алгоритм розвитку українського акордеонно-баянного мистецтва, визначений Р. Кундисом та А. Душним, доповнено міркуваннями А. Стрілець про те, що три основні чинники вплинули на формування концертно-педагогічного репертуару баяністів та акордеоністів, виконавської діяльності і власне розвитку цієї галузі мистецтва. Дослідник називає такі обставини:

- виконавська школа та її ґене́за в особі конкретних педагогів із їх власними репертуарними уподобаннями;

- удосконалення конструкції самого інструмента;

- обсяг і якість оригінального репертуару, а також кількість і продуктивність композиторів, які працюють над його вдосконаленням (Стрілець А., 2021: 9).

Слід зазначити, що на сьогодні побутують три основні моделі інструменту – готовий, готово-виборний, електронний, що забезпечує для акордеонно-баянного мистецтва можливість функціонувати у широкому жанровому і репертуарному просторі, використовуючи конструкцію інструменту для гри стоячи, з віртуозними та колористичними елементами видовищності і театралізації.

Дослідники історії акордеонно-баянного мистецтва в Україні А. Душний, Р. Кундис, А. Сташевський, А. Стрілець та інші виокремлюють Київську академічну баянну школу як найпотужнішу і найстарішу в Україні, очільником якої тривалий час був поліінструменталіст, музичний педагог, науковець Марк Геліс (1903–1976). Значення діяльності

М. Геліса пов'язане із започаткуванням викладацьких та студентських баянних ансамблів, розробкою методико-педагогічної системи, створенням та виданням методичної літератури, баянних навчальних збірок дидактичного репертуару, розробкою теоретичних проблем інтерпретації, виконавських стилів, звуковидобування (Кундис Р., Душний А., 2020; Сташевський А., 2006 та ін.). Київська акордеонно-баянна школа інтенсивно розвивалася у 1950–1980-х роках, коли в Україні відбувся ренесанс акордеонного і баянного виконавства, що сприяло розвитку як власне школи, тобто неформальної інституції, так і виконавства, мистецького напрямку тощо. Це еволюція українського акордеонно-баянного мистецтва у світовому музичному-інструментальному контексті.

Учні Київської школи і, зокрема, М. Геліса – І. Алексєєв, В. Власов, М. Давидов, В. Дікусаров, М. Оберюхтін, М. Різоль, Л. Шаврук, І. Яшкевич та інші проявили свої виконавські та організаторські здібності в інших регіонах України, де започаткували та очолили класи та відділи народних інструментів, сприяли спадкоємності методико-педагогічних принципів наставника у системі освіти різних рівнів. Слід зазначити, що у кожному з регіонів діяльність акордеонно-баянних шкіл має свою, детерміновану особливостями регіону, специфіку. Так, в Одесі виконавські традиції баянно-акордеонного мистецтва вповні виявили себе в естрадно-розважальній сфері та діяльності оркестрів баяністів, представники яких, водночас, входили до складу провідних осередків фахової мистецької освіти: музичного коледжу, консерваторії та академічного музичного вишу. Особлива історія у баянно-акордеонної школи м. Донецьк, яка була заснована у 1992 році і до 2014 року належала до провідних в Україні. На жаль, творча доля її представників під час російсько-української війни (з 2014 року), які здійснили вагомий внесок у регіональне і національне акордеонно-баянне мистецтво, чекає своїх дослідників.

Як зазначають Р. Кундис та А. Душний, засади авторської школи М. Геліса, що набула загальнонаціонального значення в процесі академізації народно-інструментального мистецтва України, послужили основою і для становлення баянної традиції Львівщини, коли у 1946-47 роках було засновано спеціальні класи народних інструментів у музичному училищі та консерваторії повоєнного Львова (Кундис Р., Душний А., 2020: 152). На думку В. Суворова, Львівська баянна школа є каталізатором розвитку акордеонно-баянного мистецтва у регіоні Західної України, а також Волині та інших (Суворов В., 2014).

Осередком Харківської баянно-акордеонної школи є відділ народних інструментів, заснований у Харківському музично-драматичному інституті у 1926 р., сьогодні це кафедра народних

інструментів України у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Як зазначає А. Стрілець, досліджуючи історичні етапи формування сучасного репертуару баяністів (акордеоністів) на ґрунті аналізу жанрово-стильових моделей репертуару, починаючи з кінця 60-х років, оригінальний педагогічний репертуар вирізнявся великою різноманітністю жанрово-стильових форм: концерт, соната, сюїта, партита, фантазія, невеликі цикли, скерцо, прелюдія, концертно, п'єса, обробка народної пісні, обробка популярного авторського твору, концертний етюд. У розвитку освітніх і мистецьких традицій в акордеонно-баянному мистецтві дослідник виокремлює п'ять генерацій представників, що уособлюють творчий досвід харківської баянної школи і одночасно трансформують її відповідно до сучасних викликів.

При цьому А. Стрілець висновує, що у процесі діяльності Харківської баянної школи утвердились жанрові моделі репертуару баяністів та акордеоністів, що унаочнює статус академічного мистецтва гри на народних інструментах, як новий еталон звукообразного мислення (Стрілець А., 2021:7).

А. Єрьоменко (2021) виокремлює три етапи у розвитку акордеонно-баянного мистецтва України.

Перший етап (1920-ті – 1940-ві роки) пов'язаний з професійним становленням естрадно-джазової музики в баянно-акордеонному мистецтві України. У цьому періоді дослідник виявляє перші спроби баянно-акордеонного музикування у популярних пісенно-танцювальних жанрах, цілеспрямованому використанні баяна (акордеона) як сольного та акомпануючого інструмента у концертних, агітаційних бригадах тощо.

У процесі другого етапу, який припадає на 1950-ті – 1980-ті роки, відбувається утвердження самостійного статусу баяна та акордеона як професійних академічних інструментів у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві філармонійних колективів, удосконалення рівня професійної майстерності виконавців, удосконалення виробництва різновидів баяна та акордеона, налагодження системи початкової музичної освіти, поява професійних виконавців, перші спроби створення оригінальних зразків репертуару, офіційне визнання джазу як провідної форми тогочасної інструментальної музики, удосконалення виконавських можливостей акордеона/баяна не лише як інструментів академічної, але й естрадно-джазової музики.

З початку 70-х років ХХ століття і до сьогодні баянно-акордеонне джазове музикування розвивається в активному зростанні філармонійної спеціалізації, інтенсивному використанні баяну та акордеону у концертній практиці музикантів, розробці та удосконаленні теоретичних та методичних засад формування професійної майстерності

тощо (Єрьоменко А., 2021: 130–131). Отже, українське акордеонно-баянне мистецтво розвивалося у світовому і національному контексті, у складних і не завжди сприятливих культурно-історичних обставинах. Тож у процесі розвитку українського акордеонно-баянного мистецтва у різні періоди і в різних регіонах важливою є роль мистецько-виконавських шкіл як осередків не лише мистецької діяльності, але й виховання нових поколінь музикантів.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. У межах нашого дослідження акордеонно-баянну школу трактуємо як осередок культурно-історичних, національних та регіональних традицій, що виявляють себе в авторській, індивідуальній та колективній акордеонно-баянній виконавській, композиторській, освітній діяльності. Звично діяльність мистецько-виконавчої школи пов'язана із мистецьким чи мистецько-педагогічним закладом освіти, на базі якого здійснюється розвиток, збереження і популяризація акордеонно-баянного мистецтва, як-от Київська, Харківська, Донецька, Одеська, Львівська школи. Особливістю зародження і розвитку шкіл акордеонно-баянного мистецтва у різних регіонах України є те, що їх очолювали представники класу музичного педагога, професора, Заслуженого діяча мистецтв УРСР, засновника та очільника (з 1938 до 1976 року) кафедри народних інструментів Київської консерваторії Марка Геліса (1903–1976), зокрема: Анатолій Семешко, В'ячеслав Воєводін, Георгій Козаков, Михайло Оберюхтін та інші. Освітній процес у регіональних школах акордеонно-баянного мистецтва в Україні здійснюється, в основному, за програмами, що передбачають:

- вивчення історії становлення та розвитку акордеонно-баянного виконавства в українському та світовому інструментальному мистецтві;
- здобуття базових навичок гри на акордеоні та баяні; засвоєння тенденцій сучасного музично-інструментального акордеонно-баянного виконавства;
- проведення науково-дослідної діяльності з проблем мистецтвознавства, музичної педагогіки тощо;
- популяризація акордеонно-баянного мистецтва та пошук нових талантів у проведенні фестивалів, конкурсів, конференцій тощо.

Перспективою подальших досліджень є встановлення зв'язків і взаємовпливів фольклорної та академічної традиції у контексті діяльності Львівської акордеонно-баянної школи.

ЛІТЕРАТУРА

Єрьоменко, А. (2021). Творчість вітчизняних баяністів-акордеоністів у контексті естрадно-джазового виконавства на рубежі ХХ–ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. Вип. 40. С. 129–133.

Кундис, Р., Душний, А. (2020). Провідні авторські баянні школи України як визначальний складник регіональної інструментальної традиції. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 30. Том 1. 282 с. С. 148–154. URL: https://www.apfn-journal.in.ua/archive/30_2020/part_1/25.pdf

Сташевський, А. (2006). *Нариси з історії української музики для баяна*: навчальний посібник для студентів вищого навчального закладу мистецтва і освіти. Луганськ: Поліграфресурс. 152 с.

Стрілець, А. (2021). Концертно-педагогічний репертуар Харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст.* Вип. XXII: До 95-річчя кафедри народних інструментів України. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. упоряд. Романюк І. А. Харків, ХНУМ. 196 с, С. 7–27.

Суворов, В. (2014). Науково-мистецький проєкт «Львівська баянна школа» та його проєкція на баянно-акордеонне музикування Волині. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Редактори-упорядники В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2014. Вип. 8. 448 с. С. 177–184. URL: https://apfn-journal.in.ua/archive/8_2014/27.pdf.

REFERENCES

Yeromenko, A. (2021). Tvorchist vitchyznianskykh baiantiv-akordeonistiv u konteksti estradno-dzhazovoho vykonavstva na rubezhi XX–XXI stolit. *[Creativity of domestic accordionists in the context of pop and jazz*

performance at the turn of the 20th–21st centuries]. Mystetstvoznachchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats. Vypusk 40. S. 129133.

Kundys, R., & Dushnyj, A. (2020) Providni avtorskyi bajanni shkoly Ukrainy yak vyznachalnyi skladnyk rehionalnoyi instrumentalnoyi tradycji. *[Leading author's bayan schools of Ukraine as a defining component of the regional instrumental tradition]*. Aktualni pytannja ghumanitarnykh nauk: mizhvuzivskyj zbirnyk naukovykh pracj molodykh vchenykh Droghobycjkogho derzhavnogho pedaghoghichnogho universytetu imeni Ivana Franka. Redaktery-uporjadnyky M. Pantjuk, A. Dushnyj, I. Zymomrja. Droghobych: Vydavnychyj dim «Gheljvetyka», 2020. Vyp. 30. Tom 1. 282 s. S. 148–154.

Stashevskiy, A. (2006). Narysy z istorii ukrainskoi muzyky dlia baiana *[Essays on the history of Ukrainian music for bayan]*: navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchoho navchalnoho zakladu mystetstva i osvity. Luhansk: Polihrafresurs. 152 s.

Strilets, A. (2021). Kontsertno-pedahohichnyi repertuar Kharkivskoi baianno shkoliv zhanrovo-stylovii dynamitsi. *[Concert and pedagogical repertoire of the Kharkiv bayan school in genre and style dynamics]*. Aspekty istorichnoho muzykoznavstva: zb. nauk. st. Vyp. XXII: Do 95-richchia kafedry narodnykh instrumentiv Ukrainy. Kharkiv. nats. un t mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho; red. uporiad. Romaniuk I. A. Kharkiv, KhNUM. 196 s, S. 7–27.

Suvorov, V. (2014). Naukovo-mystecjkyj proekt “Lvivjsjka bajanna shkola” ta jogho proekcija na bajanno-akordeonne muzykuvannja Volyni. *[Scientific and artistic project “Lviv Bayan School” and its projection on bayan-accordion music making in Volyn]*. Aktualni pytannja ghumanitarnykh nauk: mizhvuzivskyj zbirnyk naukovykh pracj molodykh vchenykh Droghobycjkogho derzhavnogho pedaghoghichnogho universytetu imeni Ivana Franka. Redaktery-uporjadnyky V. Ilynycjkyj, A. Dushnyj, I. Zymomrja. Droghobych: Vydavnychyj dim “Gheljvetyka”, 2014. Vyp. 8. 448 s. S. 177–184.

Regional development of accordion-bayan art in Ukraine

Nazarii Petrovych Khalanchuk
Postgraduate Student at the Department
of Vocal and Choral,
Choreographic and Visual Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical
University
ORCID: 0009-0005-1455-6821

Liubomyr Ihorovych Martyniv
Candidate of Art Studies, Associate
Professor,
Associate Professor at the Department
of Vocal and Choral, Choreographic
and Visual Arts
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical
University
ORCID: 0000-0001-7826-3968

The article reveals regional features of the development of accordion-bayan art in Ukraine in the specification of art schools, establishes the cultural and historical circumstances of their emergence in certain regions; analyzes the role and significance in the development of Ukrainian art. Scientific understanding of the development of schools in different regions of Ukraine during the second half of the 20th - early 21st centuries is a relevant interdisciplinary problem. Research attention is determined by the features of the specified period, namely: a change in the educational paradigm with the establishment of a personally oriented approach; orientation towards European norms of obtaining and providing art education services; enrichment of the educational repertoire with works by European and American composers for bayan and accordion; search for the origins of the academic tradition in regional folklore, etc. The accordion-bayan school is a center of cultural and historical, national and regional traditions. The school's activities are related to an artistic or artistic-pedagogical educational institution, on the basis of which the development, preservation and popularization of accordion-bayan art is carried out, such as the Kyiv, Kharkiv, Donetsk, Odessa, Lviv schools. A feature of the accordion-bayan art schools in different regions of Ukraine is that they were headed by representatives of the class of the music teacher, founder and head (from 1938 to 1976) of the Department of Folk Instruments of the Kyiv Conservatory Mark Gelis (1903–1976), in particular: Anatoliy Semeshko, Vyacheslav Voevodin, Georgy Kozakov, Mykhailo Oberyukhtin and others. The educational process in regional accordion-bayan art schools in Ukraine is carried out mainly according to programs that provide for the study of various aspects of accordion-bayan performance in Ukrainian and world instrumental art.

Keywords: accordion-bayan art, school, region.

РОЗДІЛ 3. ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ВІЗУАЛЬНИХ МИСТЕЦТВ

Ольга Володимирівна Гулей
Лідія Григорівна Тарапата-Більченко
Антон Михайлович Никифоров

Жанр пейзажу в японській гравюрі: еволюція, поетика, семантика

УДК 7.01/.02:130.2:761:37(31)
DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2025-2.26>

Ольга Володимирівна Гулей
заслужений майстер народної творчості
України, доцент,
доцент кафедри образотворчого
мистецтва та дизайну
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
ORCID: 0000-0002-6501-5022

Лідія Григорівна Тарапата-Більченко
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
ORCID: 0000-0001-5449-1480

Антон Михайлович Никифоров
здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка
ORCID: 0009-0003-4268-0251

У статті узагальнено відомості про становлення та розвиток жанру пейзажу в японській гравюрі укйю-е. Аналіз пейзажу як форми художньо-образного відтворення світу актуалізує етику взаємовідносин людини і природи, що в умовах сучасної екологічної кризи набуває особливого значення. У мистецькій школі стародавньої Японії жанр японського пейзажу як предмет дослідження відкриває шлях не тільки для висвітлення філософських основ комунікації людини і природи, але й для наукової інтерпретації діалогу між Сходом і Заходом в контексті пошуку їх єдності та плідності художніх взаємозв'язків.

Стаття активізує звучання орієнтальної теми у семантичному просторі українського мистецтвознавства. Її мета – експонувати еволюцію жанру пейзажу в японській гравюрі, розкрити його поетику та семантичне наповнення, визначивши ключові художні принципи та символічні значення, що сформували естетику пейзажної ксилографії.

Авторами використано методи філософсько-культурологічного, компаративного та історико-хронологічного аналізу, що дозволило комплексно розглянути еволюцію пейзажної гравюрі та її мистецьку специфіку: висвітлити семантику пейзажу «укйю-е» у художньому просторі японської культури; порівняти японський пейзажний жанр з європейськими традиціями; розглянути особливості художньої мови та шляхи розвитку пейзажної гравюрі в Японії. Термін «поетика» інтерпретується авторами як сукупність творчих засобів, стилевих тенденцій та історичних закономірностей розвитку художнього явища.

Конкретизовано низку чинників, які уможливили розквіт японського пейзажу, а саме: наявність в Японії традиційного живопису укйю-е, який став художнім підґрунтям гравюрі укйю-е; долучення випускників класичної школи живопису укйю-е до техніки гравюрі; поява ілюстрованих ксилографічних книг; вплив китайських видових гравюр та мегане-е (картин через окуляри); напрацювання у техніці монохромного друку аодзури-е; вплив європейської художньої традиції, зокрема італійської перспективи укйю-е; використання пейзажних фонів у жанровій ксилографії.

Констатовано високий художній рівень класичної японської ксилографії та її детермінованість релігійно-філософським світоглядом. Показано взаємовплив художніх тенденцій західноєвропейського та східно-азійського образотворчого мистецтва. Зазначено, що дослідження еволюції, поетики та семантики жанру пейзажу в японській гравюрі має значний культурологічний та мистецтвознавчий потенціал.

Ключові слова: японська гравюра, жанр пейзажу, укйю-е, ксилографія, поетика, семантика, релігійно-філософський світогляд, мистецька школа стародавньої Японії.

Постановка проблеми. Жанр пейзажу є своєрідним художнім індикатором взаємовідносин людини і природи у семантичному просторі культури. Аналіз пейзажу як форми художньо-образного відтворення світу актуалізує етику взаємовідносин людини і природи, що в умовах сучасних екологічних загроз набуває життєво важливого значення.

Особливе ставлення до природи як до упорядкованої гармонійної цілісності притаманне культурам східно-азійського регіону. Тут людина є невід'ємною ланкою природи, а природа усвідомлюється в єдності свого буття, універсальності законів та багатогранності проявів. Природа в культурі Японії – це центральний філософський і художній об'єкт, який досить вдало експонується в японській гравюрі укйю-е та заслуговує на дослідницьку увагу.

Слід зазначити, що вибір жанру японського пейзажу як предмету наукового дослідження відкриває можливість не тільки для висвітлення філософських основ комунікації людини і природи, втілених у художньо-образній формі, але й для інтерпретації діалогу між Сходом і Заходом в контексті пошуку їх єдності та плідності взаємозв'язків. Очевидно, що дослідження еволюції, поетики та семантики жанру пейзажу в японській гравюрі має значний культурологічний та мистецтвознавчий потенціал.

Аналіз актуальних досліджень. Аналіз мистецтвознавчого дискурсу свідчить, що тема японської гравюрі не залишилася поза увагою наукових та енциклопедичних видань. Високий показник цитування має робота одного з перших американських дослідників японської гравюрі Е. Феноллоза, яка стала теоретичною реакцією західної спільноти на «відкриття» Японії та повсюдне захоплення

японським мистецтвом. Розглядаючи укійо-е як одну з восьми провідних художніх шкіл пізнього середньовіччя, науковець стверджує, що укійо-е не є найдавнішою, найбільш духовною чи найбільш декоративною гілкою японського мистецтва, однак саме вона у XVIII–XIX ст. перетворилася на унікальне художнє явище як в Японії, так і в усьому світі (Fenollosa, 1912).

До знакових робіт початку XX ст. у вітчизняній орієнталістиці слід віднести видання музею мистецтв Української академії наук (Київ), здійснене у 1928 р. з метою презентації творів мистецтва Далекого Сходу. На виставці з нагоди десятиріччя «Жовтневої Революції» експонувались 138 з 232 японських гравюр з колекції Б. Ханенка, які видатний колекціонер та меценат придбав у 1904 р. у Маньчжурії. На підставі аналізу цієї колекції П. Гудалова-Кульженко простежує головні етапи розвитку ксилографії в Японії та узагальнює її особливості (Гудалова-Кульженко, 1928).

На жаль, після закриття радянською владою у 1934 р. майже всіх українських сходознавчих установ, для вітчизняної орієнталістики настав довгий період стагнації. Процес русифікації українського мислення та акумуляції українського інтелекту в «культурних столицях» росії на десятки років позбавив український науковий дискурс вагомих наукових праць. Тож тільки набуття Україною незалежності детермінувало нову хвилю сходознавчих досліджень, які значно активізувалися у наш час.

Основні тенденції та етапи розвитку японської графіки кінця XVIII – початку XX ст. ґрунтовно аналізують Л. Литвинюк та К. Шауліс (Литвинюк, Шауліс, 2020). Вони констатують наявність екологічних мотивів у пейзажному жанрі японського мистецтва та його детермінованість релігійно-філософським світоглядом. Автори висвітлюють особливості еволюції образів природи в японській графіці протягом двох століть та вказують на факти формування « нової гравюри » Шин-хангу, у якій майстри вдало поєднують традиційну художню мову укійо-е з образотворчими традиціями Європи. Заслугує на увагу дисертаційна робота К. Шауліс (Шауліс, 2020), яка розширює хронологічні межі аналізу японської графіки до початку XXI ст.

Японську культуру як один із витоків європейського модерну розглядає Ю. Івашко (Івашко, 2008). Художні особливості символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо конкретизує Я. Ладчин (Ладчин, 2024). Творчість провідних японських митців, регіональні особливості та поетику мандрів у серіях гравюр Кацушіка Хокусай та Андо Хірошіге висвітлюють Є. Орлова (Орлова, 2011), Л. Литвинюк, К. Шауліс, К. Жернокльов (Литвинюк, Шауліс, Жернокльов, 2021).

Щодо україно-японських взаємозв'язків, то орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських

митців визначає В. Личковах (Личковах, 2001). Значний внесок в опрацювання теми зробила А. Ожога-Масловська, яка проаналізувала ремінісценції японської гравюри укійо-е у сучасній художній практиці України (Ожога-Масловська, 2015).

Відтак, аналіз актуальних досліджень дає підстави стверджувати, що японська гравюра посіла гідне місце у низці значних досягнень світового мистецтва, що робить її привабливою для наукового аналізу й переосмислення в сучасних реаліях. Тож наразі завдання полягає в активізації звучання орієнтальної теми у семантичному просторі українського мистецтвознавства: узагальненні та конкретизації історичних та художніх аспектів японської пейзажної гравюри.

Мета статті – експонувати еволюцію жанру пейзажу в японській гравюрі, розкрити його поетику та семантичне наповнення, визначивши ключові художні принципи та символічні значення, що сформували естетику пейзажної ксилографії.

Методологія дослідження. Для досягнення мети було використано методи філософсько-культурологічного, компаративного та історико-хронологічного аналізу. Зазначені методи дозволили комплексно розглянути еволюцію пейзажної гравюри та її мистецьку специфіку: висвітлити семантику пейзажу « укійо-е » у художньому просторі японської культури; порівняти японський пейзажний жанр з європейськими традиціями; розглянути особливості художньої мови та процес розвитку японської пейзажної гравюри.

Слід зазначити, що термін « поетика » використовується авторами у значенні сукупності творчих засобів, стильових тенденцій та історичних закономірностей розвитку художнього явища. « Поетика » виявляє себе як методи та принципи побудови художнього твору, специфіка жанру, властивості і закони творення художнього цілого (поетичне мовлення, композиція).

Поняття « семантика » (від грец. σημαντικός (семантікос), « значимий », а також від σήμα (сема) – « знак », « позначка », « символ ») характеризує зміст художніх символів в контексті їх сприйняття та інтерпретації. Основна мета семантичного аналізу будь-якого тексту полягає у тому, щоб зрозуміти, що саме автор намагається передати та який вплив цей текст має на реципієнта.

Результати та їх обговорення. Загальновідомо, що укійо-е – це один із стилів японського образотворчого мистецтва періоду Едо – живопису та ксилографії (відбитку гравюри на дереві), який виник у першій половині XVII ст. (Кузьменко, 2020). Як самостійний вид мистецтва гравюра утверджується на останньому етапі середньовічної історії Японії в період Токугава (1603–1868), що характеризується формуванням нової міської культури, яка відображала смаки купців і ремісників та, водночас, була найбільш масовим і доступним для городян видом

мистецтва. Японська гравюра укйю-е (дослівно: картини плинного світу) була настільки ж унікальна, як і вся японська культура в цілому.

Укйю-е – це життя, перенесене на площину паперу з його принадами і негараздами, це простий і водночас багатогранний побут Японії XVI–XIX століть. У тогочасній Японії жанр укйю-е вважався «низьким» жанром, внаслідок чого величезна кількість робіт була втрачена. Японці звернули увагу на красу та художню цінність укйю-е тільки тоді, коли роботами японських художників захопилися іноземці, які охоче купували пейзажі для своїх колекцій. Естетика укйю-е суттєво вплинула на становлення імпресіонізму, на творчість таких всесвітньо відомих художників, як Е. Дега, Е. Моне і, особливо, В. Ван-Гог (Івашко, 2008).

У 1890-х рр. японську гравюру почали активно збирати поціновувачі японської культури, мистецтвознавці, художники, колекціонери. У 1896–1905 рр. відбулися перші виставки японської ксилографії.

Зазначимо, що японське мистецтво на завершальному етапі середньовіччя формувалося у своєрідних умовах. Ізоляція від зовнішнього світу суттєво гальмувала поступальний темп розвитку країни. В умовах руйнації феодалізму особливої ваги набували ті художні явища, які сприяли переходу до нового розуміння дійсності. Таким явищем у XVIII–XIX ст. в Японії стала гравюра укйю-е, багатий світ декоративного мистецтва, спрямований на реалістичне художньо-образне втілення навколишнього життя. Саме гравюра укйю-е поєднала минуле японської художньої культури з її сьогоденням, зберігаючи протягом століть найважливіші критерії краси, розуміння властивостей матеріалів, органічну єдність мистецтва і природи, які стали основою сучасної національної культури (Личко-вах, 2001; Ожога-Масловська, 2015).

Гравюра Японії стала яскравим явищем середньовічної художньої системи. Її художня мова була зумовлена використанням специфічних засобів художньої виразності: семантикою образів, особливостями побудови простору, поетикою ліній та кольорів. Констатовано, що спершу природа, як центральний об'єкт естетичного світосприйняття, лишалася «за мурами міста», тобто поза увагою художників. На першому етапі розвитку гравюри пейзаж майже відсутній, згодом людина ніби заново відкриває для себе красевиди, усвідомлюючи себе «разом з ними» і «в них». Саме творчість таких майстрів як Морунобу, Харунобу, Кійонага, Утамаро заклали підвалини, на яких розквітла і засяяла творчість великого Кацушіка Хокусай, сяйво величі якого не тільки не згасає, але й сяє з новою силою, викликаючи подив і захоплення не одного покоління художників, митців, культурологів, філософів (Литвинюк, Шауліс, Жернокльов, 2021; Орлова, 2011).

Першим майстром укйю-е, що почав підписувати свої роботи, тобто ставитися до них як до творів високого мистецтва, став Хісікава Морунобу (1618–1694), якого вважають засновником японської гравюри. Він працював у техніці монохромного друку, твори відзначені лаконізмом композиційного вирішення, тяжінням до майже ієрогліфічної виразності силуету: чіткий чорний контур, що контрастує з білою площиною паперу, ліпить форму, підкреслює простір, відчувається багатовікова культура лінії в японському мистецтві, її сила і багатозначність, що бере витоки від традиційного мистецтва каліграфії (Ладчин, 2024, с. 191).

Перші багатоколірні друки належать Судзукі Харунобу (1725–1770), який почав використовувати м'які напівтони, умовне забарвлення предметів як основного засобу передачі емоційного задуму своїх образів. Відомо, що при друку гравюр Харунобу застосовувалися дві-три червоні мінеральні фарби, дві сині рослинні і дві жовті, а друкували його гравюри спочатку з п'яти дошок, а потім з восьми. До останньої чверті XVIII ст. кількість дошок для нісікі-е (парчеві картини) досягло п'ятнадцяти, а до кінця XIX ст. збільшилася до тридцяти (Ладчин, 2024, с. 198). Часто для зображення однієї деталі майстер використовував десятки дошок. Колірний ритм його гравюр у поєднанні з гнучкою і пластичною лінією створював різноманітну гаму настроїв – печалі і радості, тривоги і безтурботності.

Харунобу приваблювала не стільки і не тільки фіксація побутової сцени, а її поетизація. Його головні мотиви – це ліричні сцени, що розповідають головним чином не про подію, а про почуття: ніжність, любов, смуток. Харунобу був першим поетом в японській гравюрі, який виявив безліч нюансів людських емоцій та почуттів. Його послідовниками стала ціла плеяда художників, серед яких найбільш видатними є Кійонага і Утамаро. У творчості Торії Кійонага (1752–1815), як і у більшості інших японських графіків, відсутні життєві конфлікти. Головними героями його картин є жінки «веселих кварталів». У його роботах є зображення жінок на фоні пейзажу, або таких, що милуються ним. Витягнуті постаті зазвичай розташовані групами на фоні далекого пейзажу з низькою лінією горизонту, що створює враження спокійної величі. Хоча зображення «КраСун» не відноситься до пейзажного жанру, все ж красевид відіграє значну роль у втіленні художнього образу.

У новому для укйю-е жанрі – фукейга (пейзаж) спостерігається спроба художників використовувати в гравюрі (чорно-білій або розфарбованій від руки) схему та образний зміст пейзажів традиційних шкіл Кано і Тоса. Ця спроба закінчилася невдачею: пейзажні листи з класичною схемою – це «грубі» репліки мальовничих зразків. Незабаром вони зникають з гравюри укйю-е.

Зазначимо, що техніку ксилографії, або друку з дерев'яних дошок, японці запозичили з Китаю. Вже з XIII ст. в Японії друкувалися невеликі буддистські ікони, амулети, проте ця продукція мала ремісничий характер. Початок XVII ст. характеризується появою ілюстрованих ксилографічних книг, що видавалися масовими тиражами. У цих виданнях текст та ілюстрації друкувалися чорним кольором. Перші станкові гравюри були також чорно-білими, потім їх почали злегка підфарбовувати від руки кіновар'ю (тан-е), пізніше гравюри підфарбовували темно-червоною фарбою (бені-е), або відтіняли чорною щільною фарбою, що створювало ефект покриття чорним лаком (урус-е). Перші відбитки з використанням червоного кольору (бенідзурі-е) з'явилися в середині XVIII ст. Поступово число дошок для кольорового друку збільшувалося, і у 1765 р. з'явилися перші багатобарвні гравюри, що отримали назву «парчеві картини» (нісікі-е). На початку XVIII ст. більшість технічних нововведень (друк у дві, а згодом і у декілька кольорів, тиснення, використання лаку тощо) дозволили значно розширити виражальні можливості ксилографії (Скотар, 2017).

Середина 1820-х – початок 1830-х рр. японська гравюра на дереві – це обрізна ксилографія. Художник робив контурний малюнок тушшю на тонкому прозорому папері. Гравер, наклеївши малюнок лицьовою частиною на дошку, виготовляв кліше на поздовжньому зрізі грушевого або вишневого дерева (Гудалова-Кульженко, 1928, с. 9). Ескіз художника накладався на дошку і всі лінії обрізалися з двох сторін гострим ножом. При цьому плавність малюнка деревних волокон не могла не позначатися на лінійному ладі. Спочатку гравюра була одноколірною, а весь її порівняно невеликий тираж підфарбовувався від руки, що надавало творам особливої чарівності, безпосередності і рукотворності.

Пізніше різьбяр виготовляв необхідну кількість (іноді – понад тридцять) друкованих форм, кожна відповідала одному кольору чи тону. Друкар, обговоривши з художником колірну гаму, руками наносив фарбу рослинного чи мінерального походження і на вологому рисовому папері друкував гравюру. Саме колективний метод роботи художника, різьбяра і друкаря, вузька спеціалізація майстрів, цехова організація процесу зумовили своєрідність японської ксилографії (Гудалова-Кульженко, 1928, с. 12; Ладчин, 2024, с. 201).

У XVII–XVIII ст. фарби для друку готували з природних речовин, які змішувалися з рисовою пастою. У XIX ст. в укійо-е починають використовувати завезені через кордон анілінові барвники, значно дешевші, що спростило процес виробництва гравюр, але значно погіршило їхню якість (Литвинюк, Шауліс, 2020). Техніка гравюри детально описана дослідниками-науковцями, що дає нам змогу

увияти процес створення ксилографії в поступальній послідовності і колективній єдності.

У 1840-х рр. уряд Японії оприлюднив спеціальні едикти проти розкоші, що поширювалися і на гравюру. Зокрема, заборонялося використовувати дорогі фарби для друку, тиснений папір і друк з великої кількості дошок. До цього з'явилися гравюри, виконані у техніці монохромного друку – аодзури-е, у якій художники досягали безлічі градацій відтінків синього кольору. Усі готові до друку листи мали бути засвідчені цензорськими печатками (Скотар, 2017). Митцям заборонялося вказувати на гравюрах імена куртизанок і акторів, ілюструвати події й зображувати сцени, що містять натяки на сучасні події. Ці обмеження теж сприяли розвитку пейзажного жанру.

Розвитку пейзажного жанру сприяли також «перспективні картини» – укіе, тобто композиції, в яких використовувалися лінійна перспектива (Гудалова-Кульженко, 1928, с. 17) та кьяроскуро (світлотіньове моделювання). Як правило, наявність подібних прийомів у японському мистецтві й, відповідно, виникнення укіе пов'язують із впливом європейської художньої традиції (Ожого-Масловська, 2015). Однак не виключено, що перший імпульс до створення укійо-е йшов не безпосередньо від західноєвропейських творів, а опосередковано – від китайських видових гравюр, створених під впливом європейських зразків (Шауліс, 2020). Зокрема, досить потужним був вплив так званих мегане-е («картин через окуляри»), які у великій кількості створювалися в провінції Сучжоу (Південний Китай).

Використання пейзажних фонів, актуалізованих впливом укіе, сприяло розвитку жанрової гравюри укійо-е. Попри те, що в композиційному відношенні жанрові сцени і пейзаж, як правило, роз'єднані, у кращих творах такого роду прийоми західноєвропейського мистецтва не виглядають екзотичними. Вони органічно вписуються у традиційну для укійо-е поетику жанру. Таким чином, «перспективна гравюра» другої половини XVIII ст. та явища в укійо-е, які з'явилися під її впливом, можуть вважатися безпосередніми попередниками пейзажу укійо-е.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Аналіз вітчизняного наукового дискурсу щодо становлення та розвитку гравюри укійо-е дозволив конкретизувати низку чинників, які уможливили розквіт японського пейзажу, а саме: наявність в Японії традиційного живопису укійо-е, який став художнім підґрунтям гравюри укійо-е; долучення випускників класичної школи живопису укійо-е до техніки гравюри; поява ілюстрованих ксилографічних книг; вплив китайських видових гравюр та мегане-е (картин через окуляри); напрацювання у техніці монохромного друку аодзури-е; вплив європейської художньої традиції,

зокрема італійської перспективи укі-е; використання пейзажних фонів у жанровій ксилографії; едикти уряду щодо обмеження розкоші.

Семантика класичної японської ксилографії детермінована релігійно-філософським світоглядом, який ґрунтується на гармонії і взаємозалежності Людини і Природи. Поетика пейзажної гравюри укію-е є сукупністю художніх методів, спрямованих на втілення образу природи засобами лінійної перспективи, світлотіньового моделювання та колористики. Японський пейзаж укію-е має міцне національне підґрунтя та вдало асимілює європейські надбання.

Дослідження еволюції, поетики та семантики жанру пейзажу в японській гравюрі має значний культурологічний та мистецтвознавчий потенціал. Перспективи подальших наукових розвідок вбачаємо в аналізі взаємозв'язків західноєвропейського та східноазійського образотворчого мистецтва; з'ясуванні впливу творчості Кацушіка Хокусай та його послідовника Андо Хірошіге на розвиток європейського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

Гудалова-Кульженко, П. (1928). *Японська граюра на виставці мистецтва Далекого Сходу*. Київ : Видання музею мистецтв УАН.

Івашко, Ю. (2008). Японська культура як один із витоків європейського модерну. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 19, 3–10.

Кузьменко, Т. (2020). *Вплив Японського Мистецтва на Імпресіонізм*. URL: surl.li/jmobey

Ладчин, Я. (2024). Художні особливості символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо. *АРТ-простір*, 1(4), 183–207.

Литвинюк, Л., Шауліс, К. (2020). Образи природи в японській графіці: основні тенденції та етапи розвитку кінця XVIII – початку XX ст. *Knowledge, Education, Law, Management*, 5 (33), vol. 3, 19–23.

Литвинюк, Л., Шауліс, К., Жернокльов, К. (2021). Романтизація регіональних особливостей та поетика мандрів країною у серіях гравюр Кацушіка Хокусай та Андо Хірошіге. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 41(2), 69–75.

Личковах, В. (2001). Орієнтальні мотиви у творчості сучасних українських митців. *Мистецтвознавство України*, 3, 375–378.

Ожога-Масловська, А. (2015). Ремінісценції японської гравюри укію-е в сучасній художній практиці України. *АРТ-простір*, 1, 64–99.

Орлова, Є. (2011). Японське мистецтво. Кацушіка Хокусай та його гравюри. *Мистецтво в школі: музика, образотворче мистецтво, художня культура*, 9, 13–16.

Скотар, Н. (2017). *Мистецтво укію-е* (2017). URL: <https://www.nihonbu.club/2017/03/19/ukiyo-e/>

Шауліс, К. (2020) *Японська графіка кінця XVIII – початку XXI ст.: художня репрезентація образів при-*

роди: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів.

Fenollosa, E. (1912). *Epochs of Chinese & Japanese art: An Outline History of East Asiatic Design*. London: William Heinemann.

REFERENCES

Hudalova-Kulzhenko, P. (1928). *Yaponska hraviura na vystavtsi mystetstva Dalekoho Skhodu* [Japanese engraving at the Far Eastern Art Exhibition]. Kyiv: Vydannia muzeiu mystetstv UAN.

Ivashko, Yu. (2008). *Yaponska kultura yak odyin iz vytokiv yevropeiskoho modernu* [Japanese culture as one of the origins of European modernism]. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia*, 19, 3–10.

Kuzmenko, N. (2020). *Vplyv Yaponskoho Mystetstva na Impresionizm* [The Influence of Japanese Art on Impressionism]. Retrieved from: surl.li/jmobey.

Ladchyn, Ya. (2024). *Khudozhni osoblyvosti symbolizmu v yaponskomu obrazotvorchomu mystetstvi periodu Edo* [Artistic features of symbolism in Japanese fine art of the Edo period]. *ART-prostir*, 1(4), 183–207.

Lytvyniuk, L., Shaulis, K., & Zhernoklov, K. (2021). *Romantyzatsiia rehionalnykh osoblyvostei ta poetyka mandriv krainoiu u seriakh hraviur Katsushika Khokusai ta Ando Khiroshihie* [Romanticization of regional features and the poetics of country travel in the series of prints by Katsushika Hokusai and Ando Hiroshige]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 41(2), 69–75.

Lytvyniuk, L., & Shaulis, K. (2020). *Obrazy pryrody v yaponskii hrafitsi: osnovni tendentsii ta etapy rozvytku kintsia XVIII – pochatku XX st.* [Images of nature in Japanese graphics: main trends and stages of development of the late 18th – early 20th centuries]. *Knowledge, Education, Law, Management*, 5(33), 19–23.

Lychkovakh, V. (2001). *Orientalni motyvy u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh myttsiv* [Oriental motifs in the work of contemporary Ukrainian artists]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*, 3, 375–378.

Ozhoha-Maslovska, A. (2015). *Reministsentsii yaponskoi hraviury ukiio-e v suchasni khudozhnii praktytsi Ukrainy* [Reminiscences of Japanese Ukiyo-e Prints in Contemporary Artistic Practice of Ukraine]. *ART-prostir*, 1, 64–99.

Orlova, Ye. (2011). *Yaponske mystetstvo. Katsusika Khokusai ta yoho hraviury* [Japanese art. Katsushika Hokusai and his prints]. *Mystetstvo v shkoli: muzyka, obrazotvorche mystetstvo, khudozhnia kultura*, 9, 13–16.

Skotar, N. (2017). *Mystetstvo ukiio-e* [The art of ukiyo-e]. Retrieved from: <https://www.nihonbu.club/2017/03/19/ukiyo-e/>.

Shaulis, K. (2020) *Yaponska hrafika kintsia 18th – pochatku 21st.: khudozhnia reprezentatsiia obraziv pryrody* [Japanese graphics of the late 18th – early 21st centuries: artistic representation of images of nature]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznnavstva: 17.00.05. Lviv.

Fenollosa, E. (1912). *Epochs of Chinese & Japanese art: An Outline History of East Asiatic Design*. London: William Heinemann.

Landscape genre in Japanese engraving: evolution, poetics, semantics

Olga Volodymyrivna Hulei
Honored Master of Folk Art of Ukraine,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Fine Arts and Design
Sumy State Pedagogical University named
after A. S. Makarenko
ORCID: 0000-0002-6501-5022

Lidiia Hryhorivna Tarapata-Bilchenko,
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Musical Art,
Sumy State Pedagogical University named
after A. S. Makarenko
ORCID: 0000-0001-5449-1480

Anton Mikhailovich Nykyforov
Student of the second (Master's) level
of higher education
Sumy State Pedagogical University named
after A. S. Makarenko
ORCID: 0009-0003-4268-0251

The article summarizes information on the formation and development of the landscape genre in Japanese ukiyo-e engraving. The analysis of the landscape as a form of artistic and figurative representation of the world actualizes the ethical dimension of the relationship between humans and nature — a topic of particular significance in the context of the modern ecological crisis. As a research subject, the Japanese landscape genre not only illuminates the philosophical foundations of human-nature communication but also provides insight into the scientific interpretation of the dialogue between East and West, underscoring their interconnectedness and the fruitful exchange of artistic traditions, in particular in the art school of ancient Japan.

The article activates the sound of the oriental theme in the semantic space of Ukrainian art criticism. Its primary objective is to trace the evolution of the landscape genre in Japanese engraving, to uncover its poetics and semantic content, and identify the key artistic principles and symbolic meanings that shaped the aesthetics of landscape woodcuts.

The authors used philosophical-culturological, comparative and historical-chronological methods, enabling a comprehensive analysis of the evolution of landscape engraving and its artistic specificity. This approach allows for an exploration of the semantics of the ukiyo-e landscape in Japanese artistic culture, a comparison between Japanese and European landscape traditions, and an examination of the artistic language and developmental trajectory of Japanese landscape engraving. The term poetics is understood by the authors as a set of creative techniques, stylistic tendencies, and historical patterns shaping the development of this artistic phenomenon.

Several factors that made the flourishing of the Japanese landscape possible are identified, including the presence of traditional ukiyo-e painting, which served as the artistic foundation for ukiyo-e engraving; the involvement of graduates of the classical ukiyo-e painting school in the engraving technique; the emergence of illustrated woodblock books; the influence of Chinese paintings of places and megane-e (paintings through glasses); developments in the monochrome printing technique (aozuri-e); the influence of European artistic tradition, particularly the Italian-inspired perspective techniques of uki-e; and the incorporation of landscape backgrounds in genre woodblock prints.

The article emphasizes the high artistic level of classical Japanese woodblock printing and its determination by religious and philosophical worldviews. It also highlights the mutual influence of artistic trends of Western European and Eastern fine arts is shown. Ultimately, the study of the evolution, poetics and semantics of the landscape genre in Japanese printmaking holds substantial cultural and art-historical potential.

Keywords: Japanese printmaking, landscape genre, ukiyo-e, woodcut, poetics, semantics, artistic school of ancient Japan.

НОТАТКИ

Наукове видання

ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 2 (9)

Коректура • С. Корзун

Комп'ютерна верстка • Н. Фесенко

Формат 60×84/8. Гарнітура Arimo.

Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 19,47. Ум. друк. арк. 18,25.
Підписано до друку 25.04.2025. Замовлення № 0625/495. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.